



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*CONCHA URQUIZA: "DE CONTRARIOS PRINCIPIOS
ENGENDRADA..." (POESÍA Y PROSA DE AMOR A LO DIVINO)*

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
MTRA. MARGARITA LEÓN VEGA

ASESOR

Dra. Edith Negrín Muñoz



2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Para Manuel, mi padre (*in memoriam*)

Para Tita, mi madre, para Luciano y Emilia
con intransferible amor

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Edith Negrín, por sus sabias orientaciones, por su apoyo en toda circunstancia.

A la Dra. Lourdes Franco y el Dr. Gustavo Jiménez, miembros del Comité Tutorial, porque con sus opiniones hicieron que esta tesis fuera más allá de sus planteamientos iniciales.

A la Dra. Helena Beristáin por sus aportaciones a la Retórica y al análisis poético que fueron tan útiles e iluminadores durante este trabajo. A la Dra. Georgina García Gutiérrez por sus opiniones atinadas y su entusiasmo.

OTROS AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento a las siguientes personas e instituciones por su apoyo invaluable:

Al Diccionario de Escritores Mexicanos, sobre todo a la Dra. Aurora Ocampo y a su equipo de trabajo.

A la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey, Cd. De Monterrey, N.L.

Al Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nicolaíta, Morelia, Mich.

Al padre Andrés E. Estrada Jasso, Director de la Biblioteca del Seminario Conciliar de San Luis Potosí.

A la Biblioteca de El Colegio de Zamora, Michoacán.

Al Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y especialmente al Centro de Poética.

I n d i c e

Carátula

Dedicatoria

Agradecimientos

Introducción I - IX

PARTE I

Capítulo I. La Mística (un deslinde necesario)

1. Generalidades	1 - 2
<i>La experiencia mística</i>	2
<i>El proceso místico (etapas o periodos)</i>	3 - 5
<i>La mística (significado del término y aplicaciones)</i>	5 - 7
2. Mística y religión	8 - 9
<i>Mística: racionalización de lo irracional</i>	9 - 11
3. Formas de religiosidad: mística y profética	11 - 12
4. Tipos de Mística: mística natural o profana mística sobrenatural	13 - 15
5. La mística cristiana (singularidades)	16 - 17
6. La mística española y sus vertientes	17 - 21
7. Otra mística: La mística profana	22 - 25
8. Lo numinoso o lo santo: un concepto abarcador	25 - 29
<i>Formas en que se expresa lo numinoso</i>	29 - 30
<i>Lo numinoso en el arte</i>	30 - 31

Capítulo II. La Mística: formas de expresión.

1. Mística y lenguaje	32 - 34
2. Lenguaje místico y poesía	34 - 36
3. El símbolo en la poesía mística	36 - 40

4. Símbolos místicos más relevantes	40 - 45
5. Recursos retóricos	45 - 47
6. El léxico	47 - 48
7. Discurso autoimplicativo	48 - 49
Conclusión I	49

PARTE II.

Capítulo I. La obra de Concha Urquiza

1. La poesía de Concha Urquiza en el contexto de la poesía escrita por mujeres	51 - 65
2. El corpus de la obra urquiziana	65 - 67
3. Los poemas de Concha Urquiza <i>Summa Poética</i>	68 68 - 71
4. La prosa de Concha Urquiza	71 - 73

Capítulo II. La poesía de Concha Urquiza (seguimiento de Temas y formas en los primeros textos)

1. “La blanca página de tu alma” (poemas adolescentes)	
<i>El primer poema: 1921</i>	74 - 77
<i>El influjo “místico” de José Vasconcelos</i>	78 - 82
<i>1922: En la rueda del ensueño...</i> <i>(otros poemas de adolescencia)</i>	82 - 87
<i>La interminable angustia de la anemia...</i> <i>(Decadentismo y Simbolismo)</i>	88 - 92
<i>Las vanguardias: el México de los jóvenes</i>	92 - 94
<i>1923: “Canto del Oro” y “Conventual”</i> <i>(dos poemas poco conocidos)</i>	95 - 96
<i>“Cipreses que se duermen soñolientos:</i> <i>la presencia de Antonio Machado</i>	97 - 99
2. “El incensario de las almas llorosas” (Primeros ratros de Dios en la poesía adolescente de Concha Urquiza)	
<i>1924: Cristo entre las sombras</i>	99 - 101
<i>“Los bohemios”, denuesto contra la frivolidad</i>	101 - 104
<i>Y el Cristo sueña desde la negra cruz</i>	104 - 107
3. La culta desnudez, poemas modernos que no vanguardistas	
<i>1925: “Arrepentimiento”</i>	107 - 110
<i>Concha Urquiza y el estridentismo</i>	110 - 117
<i>1926: tres poemas que rematan el ciclo posmodernista (versolibrismo)</i>	117 - 119
<i>Las alas frívolas de Pierrot</i>	119 - 122

<i>Como mis manos duras, como mis fuertes lazos (El espíritu de López Velarde)</i>	122 - 124
<i>"Dolor":...tan pequeña, como dentro de una alforja</i>	124 - 126
<i>Urquiza en los umbrales de la polémica</i>	126 - 128
<i>Las piedras del camino</i>	128 - 132
<i>1927 en adelante: los Contemporáneos... o modernos...</i>	132 - 134
<i>Urquiza y la generación española del 27</i>	134 - 136
 Conclusión II	 136 - 138

Capítulo III. Un puente sobre aguas turbulentas (finales de los 20s y primera mitad de los 30s)

1.1928 – 1935. Un primer silencio	139
<i>El periodo comunista (1928-1933)</i>	139 - 144
<i>Urquiza y la polémica de 1932 (los Contemporáneos)</i>	145 - 147
 2. La estancia en Nueva York: incursión en la prosa novelística (El reintegro)	 147 - 153
<i>Un poema desconocido e inédito que forma parte de <u>El reintegro</u></i>	153 - 157
 3. Los 30s: Regreso a México y la incursión en el cine	 157 - 160
<i>1933: Reincorporación a la vida productiva</i>	160 - 165
<i>Corazón, diario de un niño</i>	165 - 169
 4.1936: Un puñado de monedas en el agua	 170 - 173
 Conclusión III	 173

PARTE III.

Capítulo I. El redescubrimiento de Dios (de la segunda mitad de los 30s en adelante)

1.1937: Un golpe de timón	175 - 187
2. Concha Urquiza y la revista <u>Abside</u>	187 - 190
3. Los poemas de la reconversión	190 - 193
<i>Concha Urquiza y el Romancero Tradicional</i>	193 - 203
<i>La influencia lingüística de Berceo</i>	203 - 207
<i>El ideal quijotesco</i>	207 - 211
 4. El magisterio de <u>La Biblia</u>	 211 - 213
<i>Los Salmos</i>	214 - 219
<i>Personajes Bíblicos: "Job", o del sufrimiento injustificado</i>	220 - 224
<i>"Ruth" y el erotismo velado</i>	224 - 237

5. El discurso erótico-amoroso de	
El Cantar de los Cantares	237 - 238
<i>La Sulamita: los esponsales</i>	238 - 246
6. Canciones en el bosque y Églogas en	
Tercetos (la tradición clásica)	246 - 258
7. Urquiza y San Juan de la Cruz: el Cántico	
Espiritual y la Noche	258 - 266
<i>El corazón quejoso y el rostro transparente</i>	266 - 273
8. Cristo y su “heróica belleza”	273 - 283
9. 1945: “Nox”, el último poema	283 - 292
Conclusión IV	292 - 294
CONCLUSIONES GENERALES	295 - 304
BIBLIOGRAFÍA:	
ANTOLOGÍAS Y COMPILACIONES DE LA OBRA DE CONCHA URQUIZA	305
TESIS SOBRE LA OBRA DE CONCHA URQUIZA	305 - 306
ARTÍCULOS Y NOTAS SOBRE CONCHA URQUIZA	306 - 310
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	311 - 331

INTRODUCCION

Dentro de los estudios dedicados a la poesía del siglo XX, son todavía pocos los que se dedican a la poesía de corte religioso y místico -dentro del canon católico-, producida en México. Si bien hay textos valiosos de tipo panorámico y algunos monográficos que tocan temas específicos, hay una carencia de estudios más profundos sobre obras modernas dedicadas al tema de Dios. Quizá dicha falta de interés se deba en parte al proceso de secularización de nuestra cultura desde la segunda mitad del siglo XIX que se refrenda en el XX. La pérdida de los centros de cultura dominados por la Iglesia católica, como resultado primero de la Reforma juarista, del jacobinismo que se prolonga al período revolucionario y postrevolucionario en México hasta nuestros días, parecen haber inhibido el interés por la producción cultural y literaria de corte específicamente religioso, fuera de los marcos institucionales. Y sin embargo, los escritores "a lo divino" siguen existiendo y no han dejado de crear en un país convulsionado por complejos problemas políticos, económicos y sociales, pero profundamente católico.

Como lo han podido demostrar Joaquín Antonio Peñalosa, Carlos González Salas y otros estudiosos, la literatura católica tiene una larga tradición en nuestras letras. Nunca han faltado poetas esencialmente religiosos, muchos de ellos sacerdotes, monjas, otros sólo creyentes. Sorprende descubrir que a pesar del poco interés por dicha poesía en épocas recientes, ésta no desaparece de nuestras letras, incluso es cultivada por poetas que tradicionalmente no se han dedicado a ella. Cuando uno revisa las antologías del siglo XX que recopilan este tipo de poesía, se da uno cuenta que la nómina ha aumentado. Por ejemplo, hay un abismo numérico entre la antología de Jesús García Gutiérrez, editada por Cvltura en 1919, *La poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX)*, y la de Carlos González Salas, *Antología mexicana de poesía religiosa siglo veinte*, publicada por Jus en 1960.

Es sabido que -muy aparte del carácter religioso y filosófico de la poesía prehispánica -, las primeras muestras de poesía religiosa e incluso mística fueron traídas por los frailes que acompañaron la Conquista. En los siglos XVI y XVII, según acota Alfonso Méndez Plancarte, llegaron a nuestras tierras los versos de Santa Teresa de Jesús, de Fray Luis de León, de Fray Pedro Malón de Chaide, Fray Pedro de Padilla y de San Juan de la Cruz.¹ Ya durante la Colonia, en el Nuevo Mundo se cultivaron autos sacramentales y coloquios religiosos (Sor Juana Inés de la Cruz), así como poesía religiosa de corte renacentista y barroco, mucha de ella escrita en latín. Si bien hubo seglares que escribieron poesía dedicada a Dios, a la Virgen y a los Santos, cuando no a los Sacramentos, la mayor parte provenía -como había sido tradición-, de conventos, curatos y seminarios religiosos.²

Durante el siglo XVIII se escribían poemas religiosos -aunque la mayoría de escasa calidad- dedicados a los santos, o con motivo de conmemoraciones religiosas; así como aquellos que se exponían en

¹ Alfonso Méndez Plancarte se refiere al *Códice Gómez de Orozco* (Textos de Literatura Mejicana), Imprenta Universitaria, 1945) que a él "tuviera la honra de publicar" (*San Juan de la Cruz en México*, FCE, 1959, pp.32-33).

² Entre los poetas religiosos más notables se encuentran, además de Sor Juana Inés de la Cruz, el agustino michoacano Miguel de Guevara y el filólogo y teólogo Luis de Sandoval y Zapata.

los certámenes poéticos organizados por las órdenes monásticas.³ En el XIX, se siguen escribiendo himnos, oraciones litúrgicas y poemas al modo de San Juan de la Cruz, como las del místico José Sebastián Segura o Manuel Navarrete.⁴

Carlos González Salas hace un diagnóstico de la poesía religiosa en los dos últimos siglos, pues señala que

Salvo alguna excepción, ni nuestra poesía romántica ni nuestra poesía neoclásica produjeron poesía religiosa. Y para encontrarla en su riguroso sentido ha de acudir a épocas más recientes, cuando a partir de Manuel José Othón, seguido por Ramón López Velarde (1916), Alfonso Junco (1917), Alfredo R. Placencia (1924), Gabriel Méndez Plancarte (1927) y Alfonso Gutiérrez Hermosillo (1931), la encontramos hermosa y exuberantemente representada por nutrido grupo de poetas y poetisas.⁵

Quién puede llamarse poeta religioso y poeta místico

Carlos González Salas al intentar definir la poesía religiosa, en sentido estricto, señala que es la poesía que nace de un auténtico sentimiento, es decir, el que surge frente al *misterium tremendus* que encierra la muerte y el más allá. El poeta escribe para escudriñar tal misterio, acudiendo a la religión para aclararlo: “esa actitud continuamente interrogante, continuamente inquieta y preñada de lo trascendente, debe situarse como impulso religioso”.⁶

Los temas de la muerte, de las tinieblas, del dolor espiritual; las expresiones de desolación y angustia, de permanente “interrogación” frente a lo “trascendente”, no son privativos de la poesía religiosa, aunque le son característicos. Lo que más bien parece definir a la poesía religiosa son las motivaciones profundas que la hacen aflorar en el pensamiento y en la escritura. Y es que la poesía religiosa es también aquella -afirma González Salas- “que surge y plantea el dilema entre la duda y la fe, entre la inseguridad y el anhelo de firmeza”. La motivación más profunda para el poeta es el amor, y es que “...se puede cantar a Dios desde la fe y también desde la incredulidad...y hasta desde la herejía...;...se puede cantar desde la alegría o la tristeza, pero...desde la amargura, desde el sarcasmo, desde lo enfermizo no se puede cantar al Dios verdadero...”⁷

González Salas, poeta él mismo y sacerdote, distingue entre poesía piadosa y poesía verdaderamente religiosa. Reconoce además que la poesía que surge de un auténtico sentimiento puede ser considerada “en cierto modo” religiosa, no obstante esté escrita por legos.⁸ Aunque, desde su perspectiva, la poesía religiosa por excelencia es la “auténticamente cristiana”, como se colige de

³ Entre otros nombres que proporcionan Jesús García Gutiérrez y Alfonso Méndez Plancarte están Ana María González, María Dávalos Orozco. Están también el presbítero secular Cayetano Cabrera y Quintero, los jesuitas Diego José Abad y Juan Arreola.

⁴ También se destacan Francisco M. Sánchez de Tagle, el doctor en filosofía José Joaquín Pesado, José Sebastián Segura y el sacerdote y obispo Joaquín Arcadio Pagaza, cuya parte de su vida transcurrió en el XIX, pero culminó su vida en el XX.

⁵ El antologista ignora el caso de Carlos González Salas, *op.cit.*, p.14.

⁶ *Ibidem*, p.8

⁷ *Ibidem*, p.9.

⁸ González Salas da como ejemplo el caso de Antonio Machado, Miguel de Unamuno y los libros de Xavier Villaurrutia, *Décima Muerte* y *Nostalgia de la Muerte*, que enfocan la muerte como preocupación constante y agujero por donde atisbar el misterio del más allá... Una poesía que así tiembla y se estremece no furtiva y pasajeramente, sino viviendo sombras impenetrables, se coloca dentro de la inquietud trascendente...y no dudamos insertarla en lo religioso” (*ibidem*, pp.8-9)

las siguientes afirmaciones:

Un suspirar desde nuestro mísero trozo de existencia por algo superior al mundo de lo material, la insatisfacción más o menos manifiesta de todo lo mundano y corporal, es en el fondo aspiración profunda a lo indestructible y eterno, a lo superiormente espiritual cuyo fundamento, centro, atmósfera y fin no puede ser más que Dios; y una poesía por consiguiente por la que discurran tales inquietudes confiesa implícitamente la existencia del Espíritu superior a la materia, acaso también como Creador y Conservador, Alfa y Omega. No será religiosa en el grado de la que canta plenamente iluminada por los fulgores de la fe, encendida en el fuego del divino amor y agigantada por la esperanza, como podría decirse de la poesía auténticamente cristiana, pero es en cierto modo religiosa.⁹

El autor intenta describir de manera eufemística a la poesía religiosa como aquella que surge de un “sentimiento religioso o numinoso” –como explicaremos más adelante. Pero, a mi juicio, su definición es vaga y limitada. Al considerar a la poesía cristiana como la que expresa mejor ese sentimiento, se olvida de las expresiones de alto grado espiritual que se dan en otras religiones, como es el caso de las orientales.

Un problema parecido y todavía mayor surge cuando se trata de diferenciar la poesía religiosa de la poesía mística. Gabriel Méndez Plancarte, sacerdote y filólogo, en su “Prólogo” a la primera antología de la poesía de Concha Urquiza, se refiere a ella como poeta mística. Haciendo un deslinde afirmaba que, desde un enfoque estrictamente “técnico”, si se considera obras místicas a aquellas obras literarias que expresan o narran “experiencias sobrenaturales que la teología católica reconoce como tales”, se puede afirmar que la poesía urquiziana no es mística.¹⁰ Sin embargo, reconocía que si por mística entendemos aquella que surge de la experiencia de la unión con Dios, con el Absoluto, sí puede llamarse a la obra de la poeta de ese modo. Para él, poesía mística es

...la poesía que expresa, no una mera doctrina religiosa ni un sentimiento religioso cualquiera, sino aquella ahincada contemplación de lo divino y ultraterreno, aquella sagrada ‘obsesión de Dios’ que caracteriza a ciertas almas de excepción, aquel ímpetu irreprimible que, volando por sobre todas las criaturas, va a clavarse como un dardo de fuego en las entrañas del Absoluto y a fundirse con Él en arcana unión de amor...¹¹

Lo que hace Méndez Plancarte es, en primer lugar, identificar a Concha Urquiza como una “mística” intuitiva, dejando entrever –con rodeos y sutilezas para no comprometerse demasiado- que ésta pudo haber tenido una experiencia “sobrenatural” y directa de Dios. El estudioso –sin salirse del ámbito de la ortodoxia teológica- parece referirse más bien a la diferencia entre poesía mística surgida de la experiencia directa y la explicación doctrinaria o sistemática de su significado.¹²

⁹ *Op.cit.*, p.9

¹⁰ Prólogo” a Concha Urquiza, *Poesías y Prosas*, 2ª edición, Guadalajara, 1971. Esta y otras partes del prólogo habían aparecido publicadas en la revista *Abside*, como adelantos a la 1ª edición de la antología de Urquiza que preparaba Méndez Plancarte y que publicó por primera vez en 1946, en la editorial Bajo el Signo de Ábside, pp.IX-XXXII.

¹¹ *Ibidem*, p.XI.

¹² Pensamos en los versos del *Cántico Espiritual* que expresan la experiencia mística de San Juan de la Cruz y en la “Explicación” o “Declaración” en prosa que ofrece de ellos, dentro de parámetros teológicos reconocidos.

La poesía de Concha Urquiza y la problemática que plantea.

La cuestión del calificativo de la obra de Concha Urquiza no es menor cuando tiene consecuencias, esto es, cuando los prejuicios -en contra e incluso a favor de ella- la privan de una justa valoración. ¿Es realmente mística, como aseguraban sus amigos católicos, algunos de ellos notables hombres de letras? ¿Es posible que el análisis de su obra soporte el escalpelo de la teoría mística; o es posible que no, sin demérito de su contenido espiritual? Por otro lado, ¿en dónde radica su valor estético y cuáles son sus aportaciones a la poesía mexicana?

Mientras algunos piensan que la obra de Concha Urquiza es anacrónica, que es una mera imitación -en cuanto a temas, retórica y estilo- de pasajes de la *Biblia*, de los místicos españoles (San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León), así como de Garcilaso de la Vega; y de clásicos como Virgilio y Homero, otros han señalado en varias ocasiones no sólo el valor poético de sus textos, sino su evidente peso místico.

Si bien no desdeñamos las opiniones que señalan cierto epigonismo en su obra, tanto en lo referente a su *ars poética* como en su contenido doctrinario, tampoco desoímos a quienes consideran que la poesía de Urquiza revela gran originalidad formal y espiritual. Guiados tanto por estudios teóricos sobre la mística española y sobre poesía, como por los textos de la poetisa, intentamos seguir un camino propio. Puesto que mi intención es encontrar conceptos que esclarezcan la poesía de Concha Urquiza, mi perspectiva teórica tiende al eclecticismo.

El misticismo atribuido sin matices y sin una argumentación teórica suficiente a la obra de Concha Urquiza, ha abonado a la percepción errónea de la totalidad de sus poemas y prosas como místicas. Por otra parte, la mayoría de las tesis, artículos y reseñas dedicados a los poemas urquizianos, hablan de sus cualidades estéticas, pero sin vincularlos con el contexto en el que fueron producidos. Incluso algún crítico como José Vicente Anaya -quien reedita la antología hecha por Gabriel Méndez Plancarte, agregando poemas no recopilados- ha señalado temerariamente que la autora es una “flor en el desierto”, una *rara avis*, aludiendo con ello al hecho de que la poetisa escribió a contrapelo de toda la poesía escrita en su época.¹³

Considero necesario matizar esta adjetivación. Es cierto que en el contexto de la poesía escrita por mujeres, la voz de Concha Urquiza se levanta como una expresión singular frente al conjunto de la poesía de su época. Sin embargo, en esos momentos ya se contaba en México con obras poéticas religiosas de valía, como lo han demostrado los estudios de Joaquín Martínez Peñalosa, Carlos González Salas, Carlos González Peña, Luis Valenzuela Rodarte, de Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte.

Alfonso Méndez Plancarte considera a Concha Urquiza mística y continuadora de San Juan de la Cruz:

... en cuanto a su lirismo religioso -ya estrictamente ‘místico’, en el sumo sentido técnico, hasta donde ese arcano vivir celeste lo puede denunciar el tono de voz-, dudamos que tenga par en nuestro idioma, desde hace siglos.¹⁴

¹³ “Introducción” de José Vicente Anaya a *El corazón preso*, México, CONACULTA, 1991.

¹⁴ *Op.cit.*, p. 77.

Concha Urquiza, poeta religiosa o poeta mística.

Delimitar hasta dónde la producción literaria de Concha Urquiza se ubica en el pantanoso terreno de la poesía mística, resulta problemático ¿Hasta dónde ese “sentimiento de criatura”, ese *misterium tremendus* que se experimenta frente al Espíritu Absoluto, y que constituye la premisa de toda poesía mística, queda plasmado en las frases de un soneto, en el cuerpo de una lira o de una égloga? Encontrar las características que determinan el que un discurso sea manifestación de ese Espíritu de Dios con el que se ha tenido contacto, fue una de las interrogantes que guiaron este trabajo.

Sabemos que además de la imprescindible experiencia directa de Dios, una de las particularidades que marcan el trabajo del poeta místico es la necesidad de no permanecer callado ante lo inefable, de comunicar a otros experiencia tan radical. Y, aunado a ello, está el afán de hacerlo de un modo eficaz y bello. San Juan de la Cruz, es un claro ejemplo de un escritor que estaba centrado en su proceso espiritual, sin perder de vista su condición de poeta. Pero la poesía de San Juan es un hito en la historia de las literaturas místicas conocidas, y de él se acepta de entrada la veracidad de sus éxtasis espirituales, reforzada y apuntalada por las circunstancias tanto histórico-ideológicas (la España neoplatónica y renacentista), como personales que le tocaron en suerte. Pero, ¿qué pasa cuando estamos ante una poeta “mujer”, que escribe en el ambiente secularizado del México de la primera mitad del siglo XX?

Concha Urquiza está temporal y espacialmente distanciada de la sólida tradición poética de la que surgen, en el siglo XVI y XVII, los místicos españoles. Aunque habría que decir, acontecimientos como las conflagraciones mundiales, el ascenso del fascismo y del comunismo, la Guerra Civil Española y la situación del México de los 20, 30 y 40, luego de la Revolución Mexicana, así como las búsquedas intelectuales y espirituales concomitantes, justificaban con creces un regreso, por parte de algunos intelectuales, a los valores de la religión y a la mística cualquiera que fuese su acepción. Algo similar propugnaba José Vasconcelos en los 20.

Si bien los místicos le sirven a la escritora mexicana de modelo espiritual y literario, es un hecho que cuando ella crea, no lo hace dentro de los marcos de un interés teológico o institucional -no obstante sus inclinaciones ideológicas y sus conocimientos doctrinarios profundos o no-, como sí sucedía con los místicos españoles; tampoco se guía por un afán totalmente epigona pues, culta como es, sabe dónde está parada. Luego entonces, respecto a qué sistema puede o no hablarse de Urquiza como mística.

La poetisa pretende emular de sus modelos, sin duda, el contenido trascendente y las formas poéticas a través de las cuales éste se despliega; aunque siempre como un medio, no como un fin. Hablar como los místicos puede llevarla a acercarse a la perfección poética de los grandes poetas renacentistas y barrocos; pero sobre todo, acercarse a un *modus loquendi* como vía para establecer contacto con Dios. Cuando hablamos de “contenido trascendente” no nos referimos a su sentido doctrinario ortodoxo, sino a su sentido profundamente humano, la criatura imperfecta e inerme, reclama el amor de Dios.

Ahora bien, a la luz de dichos modelos, nos planteamos el asunto de cómo es que ella retoma, recrea y en varios sentidos, reactualiza -espiritual y poéticamente hablando- un modelo específico y logra imprimirle un sello propio y qué tanto aquel se acerca o se aleja del canon predominante en la época en la que vivió y escribió.

Estas cuestiones devinieron en una interrogante que constituye en sí la hipótesis de esta investigación: ¿es Concha Urquiza una poeta mística por propia experiencia o por imitación de expresiones místicas? o, planteado de otra manera, ¿en qué medida puede decirse que lo es? En este trabajo las respuestas se irán formulando, de acuerdo al progreso de las reflexiones que surgen del análisis y que se vertirán finalmente en las conclusiones parciales y finales.

El objetivo y los alcances

No es mi propósito convencer a nadie de que Concha Urquiza es una poeta mística, luego de aplicarle un corsé teórico y teológico. Más bien, el propósito de este trabajo es ir siguiendo la huella de su producción religiosa en diálogo con algunos aspectos del contexto social específico, sobre todo, respecto de una tradición literaria. Se trata de dilucidar en qué consiste su religiosidad y su tan llevado y traído misticismo.

Me propongo bordar un poco más fino en la cuestión y hacer una descripción de sus contenidos y formas en las diversas etapas de su producción para tener una idea -si no más acabada- sí más amplia de su valor estético y de su contenido religioso. Y es que la mayoría de los poemas escritos por Concha Urquiza, están dedicados a expresar el tortuoso periplo del alma en busca del amor de Dios. La actitud ascética y las aspiraciones místicas de la poetisa, reiteradas obsesivamente a través de sus obras, son representaciones explícitas de un genuino espíritu religioso que encuentra en la poesía una forma de asumir plenamente su condición humana y su fe.

Contenido general de la tesis

La tesis está dividida en tres grandes partes. Cada una contiene capítulos y subcapítulos que delimitan los contenidos. La ***Introducción*** plantea brevemente el problema a tratar y hace la descripción del contenido.

Para elucidar si algunos poemas de Concha Urquiza pueden considerarse cabalmente místicos y no sólo religiosos, fue necesario exponer en la ***Parte I, Capítulo I***, dedicado a “La mística”, su origen, así como un esbozo de su historia y desarrollo. En dicho capítulo se describen los conceptos generales y específicos sobre la mística. También consideré oportuno abordar el tema de los tipos de mística, concentrándome en la mística religiosa; dentro de ella en la cristiana y fundamentalmente en la mística española. Me pareció importante, a su vez, tratar el tema de “lo numinoso”, esto es, de lo que se conoce

como sentimiento religioso y de lo numinoso en el arte, para tener otro punto de referencia contra el cual contrastar los elementos obtenidos del análisis concreto de los textos de Urquiza.

En un segundo momento de esta Parte I, entro más en materia, pues abordo el tema de la relación entre mística y lenguaje, lenguaje místico y poesía. Después, basada en los conceptos de Helmut Hatzfeld, hago una descripción de los símbolos más frecuentes en el discurso místico, al igual que de los recursos retóricos, del léxico y el uso de la autoimplicación que lo caracterizan.

La **Parte II**, titulada “La obra de Concha Urquiza”, intenta ofrecer en su Capítulo 1, cómo es que aparece la poesía de Urquiza en el contexto de la poesía escrita por mujeres en los años 20. Contiene también un panorama de la obra de la escritora, tanto la poesía como la prosa, a través de una descripción por años y luego por etapas. En este mismo capítulo se hace la presentación y descripción general de esta obra.

En el Capítulo II de esta misma parte, se inicia la descripción pormenorizada de la primera parte del *corpus* de la poesía de Concha Urquiza. Los textos son analizados a la luz del contexto literario y cultural en la que fueron producidos, y en relación con otros textos y discursos tanto poéticos como ideológicos. Tal exposición -desarrollada en distintos apartados o subcapítulos- parte desde los primeros poemas de la autora creados durante su adolescencia (1921-1926), ofreciendo información sobre temas y formas poéticas utilizadas en esa etapa; sobre textos poco considerados o desconocidos por la crítica, ya porque están *inéditos*, ya porque su recopilación y comentario han sido tardíos. Durante el recorrido temporal y temático por los poemas, se sigue -desde sus primeras apariciones- la huella del tema o temas religiosos en la poesía de Urquiza, tratando de observar si hay o no una evolución en cuanto a su tratamiento y frecuencia.

Habría que hacer notar que en todos los casos, los textos analizados o sólo citados como ejemplos, fueron cotejados en las varias versiones a las que se tuvo acceso, tanto las ya conocidas porque fueron publicadas, como las desconocidas o inéditas, cuyo hallazgo es logro de la presente investigación.

El Capítulo III de la segunda parte, abarca el período 1927-1935, lapso en el que escasearon los poemas de Concha Urquiza, pero que fue rico en cuanto a las experiencias intelectuales y espirituales adquiridas por la escritora, y en cuanto a su incursión en otros géneros literarios (el guión cinematográfico, la narrativa). Se trata de una etapa que en cierto sentido explica la transición a lo que sería la elección final de la escritora, la poesía religiosa. Se destaca el abordaje de un conjunto de textos narrativos que la escritora tituló *El reintegro*, que permanece totalmente inédito, haciendo hincapié en algunos contenidos relacionados con la mística profana y con la religiosa, ésta última observada principalmente a través de un poema, incluido como parte del texto y el cual también está inédito. Se reflexiona además sobre la adaptación para el cine que realizó Urquiza -no comentada hasta ahora- de la famosa obra de Edmundo D'Amicis, *Corazón, diario de un niño*, a finales de los 30.

La **Parte III** y última, trata en su Capítulo I, algunas circunstancias tanto vitales como culturales que pudieron dar un firme “golpe de timón” a la trayectoria creativa de Concha Urquiza. Uno de los elementos que sin duda jugaron un papel importante fue la cercanía de la escritora al proyecto de la revista *Ábside*, cuyos planteamientos son expuestos brevemente, así como el contexto social y cultural específicos en el que se inscribe. En una primera cala, el capítulo analiza algunos poemas que corresponden a la

primera etapa de reconversión poética y religiosa de la autora, que arranca formalmente en el año 1937 y que continuará hasta 1939, reconversión que se consolidaría y se profundizaría hasta el final de la vida de la autora. El capítulo incursiona en poemas que muestran en un primer momento las lecturas que hace Urquiza de las grandes obras humanísticas españolas (Berceo, Cervantes) y, en un segundo momento, las propiamente espirituales como *La Biblia* de donde emanarán los temas, personajes y situaciones que en la escritora serán una constante. Estamos ubicados de lleno en la producción religiosa y de corte místico de Concha Urquiza. Continuamos con el análisis de los temas, las formas poéticas, el léxico y la retórica provenientes del *Cantar de los Cantares*, del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz y de la poesía eglógica. A cada paso hacemos énfasis en los contenidos religiosos y virtualmente místicos de la poesía, apuntalados por los datos que ofrecen el llamado Epistolario y el Diario de la autora, destacando rasgos de la concepción que ésta tiene de Dios y su relación con Él (cristocentrismo).

Durante el recorrido que se hace por los poemas se destaca el empleo de algunos símbolos reconocidamente místicos y su adaptación a poemas concretos. Por cuestiones de extensión del trabajo, en la exposición de uno o dos textos específicos tratamos de mostrar características generales en la poesía de Concha Urquiza, así que traemos a cuento otros poemas -incluso posteriores a esos años- que le son afines en el tema, el tratamiento simbólico o formal. De igual manera, dando un salto temporal, terminamos con el análisis e interpretación del último poema de Urquiza, "Nox", de 1945, el cual viene a dar culminación a ciertas ideas que forman parte de la concepción religiosa de Concha Urquiza.

Cada una de las partes que conforman el trabajo cuenta al final con una "Conclusión" referida a los temas específicos tratados en ellas. Una recapitulación y síntesis de sus reflexiones es ofrecida en las ***Conclusiones Finales***.

La ***Bibliografía*** constituye la última parte de la tesis. Se presenta una bibliografía de la autora (antologías de su obra), una bibliografía indirecta (selección de artículos y trabajos de reflexión que fue posible cotejar) y una bibliografía general, donde se registran estudios sobre el tema específico de la mística o asuntos relacionados, así como obras literarias consultadas; también publicaciones sobre cuestiones teóricas generales y referidas al contexto social.

PARTE I.

CAPÍTULO I. La mística (un deslinde necesario)

1. Generalidades.

La palabra “mística”, como tal, se introduce en el vocabulario cristiano en el siglo III. Proviene del verbo latino *myo*, que significa la acción de cerrar la boca, o los ojos -señala Juan Martín Velasco en su interesante y abarcador estudio. Todas las derivaciones del verbo forman una familia de términos referidos a realidades secretas, ocultas, misteriosas. En griego, ‘no cristiano’, *mystikos* significaba lo relacionado a los misterios (*ta mística*), esto es, a los ritos de “religiones místicas” en los que el *mystes* o ‘iniciado’ se incorporaba al proceso de muerte-resurrección del dios propio de cada uno de esos cultos.¹

La “mística” tiene su antecedente más lejano en las leyendas antiguas, prehoméricas, donde se plantea el problema de la dualidad, de la oposición entre cuerpo y alma. Como una filosofía de lo trascendente, la mística tiene su origen en los filósofos griegos, como Platón. Esta mística “religiosa” pasa luego a los filósofos neoplatónicos como Plotino, cuya experiencia en el campo de la filosofía (mística “profana”), es -según De Corte- “...un caso excepcional en el que una metafísica soberanamente intransigente se transfigura en mística”.² En efecto, la mística griega llega a través de Plotino hasta San Pablo y, con él, a la tradición cristiana, convirtiéndose así en una de las primeras fuentes literarias de toda la mística teórica.³

Dentro del ámbito de la teología, la mística, amén de otros significados, ha sido descrita desde el siglo V, a partir del Pseudo-Dionisio, “como el conocimiento intuitivo, experimental e inefable de Dios, nacido de la unión con Él”⁴. Este significado se conservará en la cristiandad posterior. Inspirado en el neoplatonismo original propuesto por Plotino, y en oposición al conocimiento deductivo y puramente racional, el Pseudo-Dionisio señalaba que la mística es el conocimiento más íntimo de la naturaleza divina. Un conocimiento que

¹ El término no aparece ni en el Nuevo Testamento ni en los padres Apostólicos, señala Juan Martín Velasco (*El fenómeno místico, (estudio comparado)*, Valladolid: Editorial Trotta, 1999, pp.116-129, (Colección Estructuras y Procesos /Serie Religión, pp. 19-20). En *La República* de Platón, refiere Salvador Pániker, se habla de ciertas prácticas ligadas a la figura de Orfeo y Museo. La idea de que el alma es una entidad contrapuesta al cuerpo y que tiene un origen divino, es propio del orfismo, cuyas primeras manifestaciones aparecen en el mundo griego hacia el siglo VI, A.C.. En la Grecia prehomérica existían dos grandes corrientes teogónicas, la de Hesíodo (fundada en la división del cielo y de la tierra, del sujeto y del objeto, del alma y del cuerpo), y la teogonía orfista que resulta ser una complementaria de la primera (basada en la idea de que “Todas las cosas proceden de una y se resuelven en la misma” (Diógenes Laercio en Pániker, *Filosofía y mística. Una lectura de los griegos*, 2ª.de., Barcelona: Anagrama, 1992, p. 30).

² *Idem*.

³ Plotino, nacido en el año 204 D.C., probablemente en Egipto, pero arraigado en Alejandria, fue un filósofo platónico, cristianizado a través de San Agustín y el Pseudo-Dionisio, “...invadió el mundo occidental y se convirtió en una de las primeras fuentes literarias de toda la mística teórica”. En su tratado filosófico-teológico que constituye su obra las *Enéadas*, plantea contra el agnosticismo que el ser espiritual está dentro del hombre, en su yo más profundo, y su salvación consiste en descubrirlo y realizarlo por medio de una experiencia interior (Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico, estudio comparado*, Madrid, Editorial Trotta, 1999 (Col. Estructuras y Procesos/Serie Religión), pp. 116-129).

⁴ El llamado “Pseudo-Dionisio”, fue un filósofo que, a finales del siglo V, escribe el primer tratado de teología mística que tuvo gran influencia en los siglos posteriores. En dicho tratado, hace una descripción puntual de la teología mística, en tanto conocimiento de Dios por la vía de la experiencia. Se le llamó a sí para diferenciarlo del teólogo medieval Dionisio el Cartujo. De hecho el Pseudo Dionisio es continuador de la teología mística del Cartujo.

se caracteriza por ser religioso, escondido y “experimental”; es decir, “inmediato”, obtenido a partir de la unión vivida con Dios y de su operación en nosotros.⁵

La experiencia mística

En la mayoría de las descripciones de los místicos y en los tratados teológicos posteriores, señala la estudiosa Luce López Baralt, se establece que la mística es el conocimiento directo de Dios.⁶ Dicho conocimiento se obtiene a través del éxtasis o trance de los sentidos. El trance místico –dice la estudiosa- es una experiencia efímera, pues dura apenas unos segundos o minutos y pocas veces unas horas. Es una experiencia inefable, porque es “literalmente indescriptible” para quienes no la hayan vivido en carne propia. Es una experiencia intuitiva porque es una vivencia donde lo afectivo predomina sobre lo intelectual; pues las verdades trascendentes que se aprehenden directamente en ese estado ‘cognoscitivo’, no están sujetas a la lógica ni al discurrir racionales, a los que sobrepasan. Es una experiencia infusa y pasiva porque, si bien puede ser inducida por ejercicios de concentración o de meditación, es absolutamente gratuita, y deja a quien la vive en un estado de impotencia ante un poder superior a su voluntad.

La mística, concluye López Baralt, es una experiencia única y especial:

La experiencia mística, de un rango mucho más alto que otros fenómenos paranormales como la telepatía, las visiones o el hablar en lenguas, queda presente siempre, aunque de manera difusa y desarticulada en la memoria del contemplativo. El místico adjudica a su experiencia un significado de radical importancia, ya que modifica para siempre su vida espiritual y aun su persona.⁷

A través de los siglos, la mística se constituyó en una ciencia que se ha desarrollado de dos maneras: como una teología “práctica” y como una teología “especulativa”. La primera consiste en el conocimiento de Dios por contemplación infusa, mientras que la segunda es la reflexión teológica sobre la vida mística, su naturaleza, sus condiciones, sus pasos y etapas.⁸

El proceso místico (etapas o periodos)

La indagación mística que lleva a cabo la teología especulativa, tiene como propósito ilustrar con metáforas el estado del éxtasis, e intentar promover tal ascenso mediante discursos edificantes apropiados. Habitualmente son tres los grados de ascensión mística: el primero, es el *pensamiento o cogitatio*, que tiene por objeto aprehender las imágenes provenientes del exterior y está dirigido a considerar la huella de Dios en

⁵ *Tratado de Teología Mística*, Obras completas, edición preparada por T.H. Martín, Madrid, BAC, 1990, pp.371-380 (ref. en Juan Martín Velasco, *op.cit.*, p. 20).

⁶ Luce López-Baralt y Lorenzo Piera, *El sol a media noche (La experiencia mística: tradición y actualidad)*, Madrid, Trotta – Centro Internacional de Estudios Místicos, (Col. Paradigmas – Bibliotecas de Ciencias y Religiones 12), 1996, p. 13.

⁷ *Idem.*

⁸ Tal caracterización se encuentra en los escritos de J. Gerson (1363-1429), según refiere Martín Velasco, y correspondería la primera a una “mística” y la segunda a una “metamística”, de la misma manera -dice- como se habla de “lenguaje” y “metalenguaje” (JMV, *op.cit.*, p. 21).

las cosas. El siguiente grado es la *meditación o meditatio* que es el recogerse del alma en sí misma y que tiene por objeto acceder a la imagen misma de Dios. Y, el tercero, es la *contemplación o contemplatio*, que se dirige a Dios mismo.⁹ Estos grados, que constituyen la *Via mística*, son descritos por los místicos –dice Ángel Lecumberri Cilveti– como un proceso de crecimiento espiritual. Abarcan el periodo “purificativo” que experimentan los principiantes; el “iluminativo” que viven los aprovechados; el “unitivo” al que sólo acceden los perfectos.¹⁰

Los tres grados o períodos son ilustrados y subdivididos en forma diferente por los místicos, quienes por lo común dividen cada grado en otros dos, enumerando así, junto con el éxtasis, hasta siete grados de ascensión, como sucede en la descripción que Santa Teresa de Ávila hace en las *Moradas*.¹¹ En el texto teresiano, se describen las siete moradas o etapas que el alma debe transitar para alcanzar su objetivo espiritual último: la unión definitiva con Dios. De forma esquemática se puede decir que las moradas 1ª, 2ª y 3ª constituyen grados pre-místicos de purgación ascético- mística. La morada 4ª está dedicada al estado de recogimiento al cual el alma debe entregarse. Dicho estado es sobrenatural, pues “no es estar en oscuro, ni cerrar los ojos, no consiste en cosa exterior, puesto que sin quererlo se hace esto de cerrar los ojos y desear soledad”. Dicho de otro modo, tal recogimiento consiste en “buscar a Dios en lo interior” (54.55). La morada 5ª trata del estado de quietud que, sin embargo, está permanentemente bajo la acechanza del Demonio. También se refiere al poder de la oración y, con “una delicada comparación”, relata la transformación del gusano (el alma) en mariposa. La morada 6ª trata del “desposorio” espiritual del alma con Dios (el Esposo). Aquí el alma experimenta la herida “sabrosísima” del amor divino, que despierta en ella el insaciable deseo del Amado; por eso, en adelante, la unión del alma con Él será temporal e intermitente. La morada 7ª describe el “matrimonio” del alma con Dios, culminación de todo el proceso y donde el “espíritu del alma” está unido total y para siempre con Dios, es “una cosa con Dios” (“como si un arroico pequeño entra en la mar, no habrá remedio de apartarse”).¹²

Henri Bergson, por su parte, ofrece en una amplia descripción el proceso ascético-místico, esto es, el progreso del alma hacia su meta –la unión con Dios–, así como las sensaciones que el alma experimenta. La paráfrasis de John M. Oesterreicher, extrae de la descripción de Bergson las partes más importantes:

Una vez sacudida en su centro, el alma cesa de girar alrededor de sí misma. Se detiene, como si escuchara una voz; llamada, es impulsada hacia delante, sin percibir directamente la fuerza que la mueve, mas sintiendo una presencia indefinible. “Viene entonces una ilimitada complacencia, un éxtasis que lo absorbe todo o un raptó absorbente: Dios está allí: y el alma está en Dios [...] Los problemas se disipan, la oscuridad se desvanece; todo es inundado por la luz”. Este esplendor no es el fin del viaje; en el éxtasis el alma no descansa sino un momento,

⁹ “Mística” en Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, 1ª edición en Español, 2ª. Reimpresión, 1982, México: FCE, pp. 805-807. Otras fuentes son *Camino de Perfección* y las *Moradas* de Sta. Teresa, así como el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.

¹⁰ Estos períodos o etapas –según el estudioso– se caracterizan por su continuidad y por el predominio en cada uno de ellos de fenómenos que existen en los demás. Siguiendo las descripciones del proceso que Santa Teresa y a San Juan de la Cruz han hecho, El estudioso hace la siguiente división: periodo purificativo o ascético, periodo iluminativo, unión extática o desposorio y matrimonio espiritual (“I. La Edad Media”, *La literatura mística española*, Madrid, Taurus (Col. Temas de España, 131), pp. 11-17).

¹¹ Santa Teresa, *Las Moradas*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe, 1939 (Col. Austral, 86).

¹² *Ibidem* (Capítulo II, p. 168).

reuniendo fuerzas para aligerar su paso. Su placer no deja de tener sombras; una ansiedad se cierne sobre ella, “porque por muy estrecha que pueda ser su unión con Dios, sólo sería final si fuera total. Ha desaparecido, sin duda, la distancia entre el pensamiento y el objeto del pensamiento [...] la separación radical entre el que ama y el amado”. Pero aunque el alma sea, en pensamiento y sentimiento, absorbida por Dios, la voluntad se resiste a la total entrega, aún es externa, y tiene que hallar el camino hacia su Soberano y Señor.

Consciente de esto, el alma se inquieta y agita en el reposo. Incrementa esta agitación, que desplaza todo lo demás, hasta que el alma se halla una vez más a solas, desolada incluso, arrojada desde la deslumbrante luz en la oscuridad, a tientas, ella, que se había encumbrado hasta el gozo. “No se da cuenta ella de la profunda metamorfosis que se ha operado oscuramente en su interior. Siente que ha perdido mucho, sin saber que era para ganarlo todo. Esta es la noche oscura de la que han hablado los grandes místicos [...] Inmersa en la oscuridad, el alma está sujeta a las más severas pruebas, dispuesta para su meta”. Todo lo que no es bastante puro, flexible o fuerte para ser empleado en Dios, es desechado; todo lo que no es adecuado para su servicio es rechazado y reemplazado. En medio del dolor ella suspira por convertirse en un instrumento perfecto de Dios.

Antes que el alma sea entregada a las pruebas de la oscura noche, ha sentido la presencia de Dios. Le ha contemplado en una visión simbólica, ha estado próxima a Él en el éxtasis, pero la voluntad la había echado hacia atrás, privándola de su proximidad. “Es ahora Dios”, habiendo tomado posesión completa de ella, quien “actúa a través del alma, en el alma; la unión es total, porque es final [...] Hay un impulso irresistible que la lanza a las mayores empresas”. Una tranquila exaltación de todas sus facultades la hace ver las cosas en una vasta escala y, a pesar de su debilidad, sólo produce lo que puede ser poderosamente depurado. Por encima de todo, ve las cosas simplemente, y esa simplicidad, que asombra tanto en las palabras que ella usa como en la conducta que sigue, la guía a través de complicaciones que ella, aparentemente, no percibe. Un conocimiento innato, o más bien una ignorancia adquirida, le sugiere rectamente el paso que ha de ser dado; el acto decisivo, la palabra incontestable. Sin embargo, el esfuerzo es indispensable, así como la resistencia y perseverancia. Pero proceden de sí mismos, se desenvuelven por su propia cuenta, en un alma que actúa y sobre la que se actúa, cuya libertad coincide con la actividad divina. Representan un enorme gasto de energía, pero esa energía es dada según se requiere, pues la sobreabundancia de vitalidad que pide brota de un manantial que es la verdadera fuente de la vida. Ahora las visiones quedan muy atrás: la divinidad ya no se manifiesta exteriormente en un alma que desde ahora está repleta con su esencia.¹³

La mística, por lo general, va acompañada por prácticas ascéticas, entendida la ascética (*askésis*) como el esfuerzo humano que dispone a la contemplación y a la vida perfecta¹⁴. Mística y ascética son formas o “caminos” diferentes de perfección cristiana, según enseña el canon establecido a través de la interpretación de las obras de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz. Dicho canon señala que la “perfección” -a través del camino ascético- consiste en el desarrollo de la gracia santificante (o habitual); las virtudes teologales (fe, esperanza, caridad); las virtudes morales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza); y los dones del Espíritu Santo que son infundidos por Dios en el alma (sabiduría, entendimiento, consejo, ciencia, fortaleza, piedad, temor de Dios).¹⁵

¹³ John M. Oesterreicher, “Introducción” a Henri Bergson. *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, México, Porrúa, 1990, pp. XX-XXI (Col. «Sepan Cuántos», núm.590).

¹⁴ Angel Lecumberri Cilveti, *op.cit.*, p. 10.

¹⁵ Lecumberri Cilveti, sin dar nombres, señala: “...unos teólogos defienden que hay dos caminos de perfección, el de la ascética y el de la mística, esencialmente diferente”. Señala que, para éstos, el camino ascético “...depende del esfuerzo del hombre ayudado por la gracia y la operación ‘ordinaria’ de los dones del Espíritu Santo; puede conducir a la perfección; por consiguiente, la mística (contemplación infusa o mística) no es necesaria para lograr la perfección; los santos no son necesariamente místicos, pero de ordinario Dios concede las gracias místicas al hombre que se ejercita en la ascética...”. La corriente opuesta -dice el estudioso- “defiende que la mística es el término

Los estudios modernos abordan el fenómeno místico en su complejidad y su variedad de formas (cristianas y no cristianas, religiosas y no religiosas), desde perspectivas y ángulos distintos; de tal suerte que han contribuido a ampliar las significaciones del término y, a un tiempo, han permitido delimitar el campo específico.¹⁶

La mística (significados del término y sus aplicaciones)

El sustantivo “mística”, desde un punto de vista estrictamente cristiano, alcanza tres significaciones que se conservan hasta nuestros días. Designa, en primer lugar, el simbolismo religioso en general y se aplicará – dice Martín Velasco-, al significado “típico o alegórico” de la sagrada Escritura, es decir, su sentido espiritual o místico, en contraposición al sentido literal.¹⁷

Un segundo significado de mística, propio del uso litúrgico, remite al culto cristiano y al sentido “oculto” de los ritos. Un tercer sentido, el teológico, se refiere a las verdades profundas e inefables del cristianismo que son objeto de un conocimiento más íntimo de Dios.¹⁸

“Lo místico”, en tanto atributo, es un concepto no sólo polisémico sino vacilante incluso dentro de una misma tradición religiosa, pues ha sido aplicado para designar cosas distintas. Así, por ejemplo, se considera “místicos” a quienes de manera cotidiana se dedican a Dios o a cosas espirituales; y más precisamente a quienes adoptan actitudes, maneras de hablar “afectada y exageradamente religiosas”¹⁹

En cualquiera de los casos descritos, ya sea en el campo de lo religioso o en el no religioso, el término “místico” se aplica para aludir al significado de la experiencia de Absoluto, es decir, la experiencia de lo divino.²⁰

Fuera del campo de lo religioso, el significado de “místico” se ha ampliado, pues se usa también para referirse a lo esotérico, lo oculto, lo maravilloso, lo paranormal o parapsíquico. A este respecto, Juan Martín Velasco dice que, con este significado, se designa a una familia de movimientos ‘nuevos’, en los cuales “...aflorea culturalmente el cansancio que produce una civilización sólo científico-técnica incapaz de responder a necesidades y aspiraciones muy hondamente enraizadas en la conciencia humana”.²¹ El término también es

normal de la vida espiritual; pertenece al desarrollo ordinario de la gracia y los dones, por lo cual todos los cristianos están llamados a ella” (*op.cit.*, p. 52).

¹⁶ Me refiero al enfoque fenomenológico que desarrolla Juan Martín Velasco en su estudio mencionado aquí con anterioridad; al antropológico y psicológico de Rudolf Otto. Está también el enfoque lingüístico y literario dado por Helmut Hatzfeld, Baruzi, Ma. Jesús Mancho Duque, Luce López Baralt, entre otros. Ahora bien, el abordaje múltiple que se le ha dado a la Mística se debe en gran parte a la pluralidad de fenómenos a los que aquella se aplica; a la pluralidad de puntos de vista (médico, psicológico, filosófico, teológico, histórico, cultural); a la pluralidad de sistemas de interpretación de esos hechos “extraordinariamente densos” que originan interpretaciones y valoraciones muy variadas (*cf.* JMV, *op.cit.*, p. 19).

¹⁷ Sobre todo Orígenes y Clemente, aplican el término aludiendo al significado típico o alegórico (*ibidem*, p. 20).

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Casares y Moliner, *ref.* en *ibidem*, p. 18.

²⁰ Cilveti, *op.cit.*, p. 11.

²¹ JMV, *ibidem*, p. 18.

utilizado en el sentido de compromiso total al servicio de algo tomado como absoluto, como en ciertas doctrinas estéticas, filosóficas y sociales, como el comunismo. ²²

En la época contemporánea, y desde el ámbito de la filosofía, Martín Heidegger, inspirado en Platón, hablaba de la mística como de la necesidad de remontarse al origen; como constante movimiento de regreso al fundamento o *Gruñid*. Henri Bergson, por su parte, ve en el misticismo, la religión “dinámica”, o sea la religión que continúa el empuje creador de la vida y que tiende a crear formas de vida más perfectas para el hombre:

El amor místico [...] se identifica con el amor de Dios por su obra, amor que han creado todas las cosas y está en situación de revelar, al que sepa interrogarlo, el misterio de la creación. Está compuesto de una esencia más metafísica que moral. Quisiera, con la ayuda de Dios, perfeccionar la creación de la especie humana y hacer de la humanidad lo que podría haber sido en seguida, si se hubiera podido constituir definitivamente sin la ayuda del hombre.²³

La polivalencia del término y su aplicación a diversas situaciones, ha provocado que éste haya desbordado el terreno religioso en donde se origina y se comience a utilizar para hacer referencia a “zonas limítrofes de la experiencia humana”. Así sucede con la aplicación de Ludwig Wittgenstein, quien ve en las actitudes místicas el resultado de “la no satisfacción de nuestros deseos por la ciencia.”²⁴

Entre los teóricos contemporáneos que han abordado el tema, está Salvador Paniker, quien hace una revisión de la Filosofía y de la Mística desde la perspectiva de la tradición griega. Paniker llega a la conclusión de que “lo místico” es “Genealogía de la lucidez, o sea, hallazgo y recuperación de algo que jamás habíamos perdido”. Y es que para él, la mística (el Tao) no es algo irracional, sino es el impulso mismo, el fundamento de la razón crítica. Afirma que -como ya lo había presentado Platón-, “...sólo alguien que en el fondo sabe, puede asombrarse por no saber. Dicho de otro modo: la mística es la lucidez, la conciencia sin símbolo interpuesto”²⁵

Ahora bien, la diversidad de significados de “lo místico” y de la “mística” como conjunto de fenómenos, de conceptos y de prácticas -apunta Javier Martín Velasco-, no ha inhibido los intentos de estudiosos interesados en demostrar que hay una “esencia del misticismo”; una esencia que subyace a cualquier concreción o realización histórica (el misticismo que subyace en el arte, en las religiones no cristianas y en el propio cristianismo). Tal idea es cuestionada por los estudios comparados, como el de Rudolf Otto y del propio Juan Martín Velasco. Este último llega a una conclusión que resulta interesante y valiosa para los efectos del presente trabajo. Dice Velasco:

²² *Idem*.

²³ Para Bergson, “...la experiencia de los místicos católicos es la medida; sólo ella es completa y absoluta, y toda experiencia religiosa debe ser confrontada con ella” (H. Bergson. *op.cit.*, p. XXXIV).

²⁴ “No como el mundo es, sino que el mundo es, eso es lo místico” (Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*, Revista de Occidente, Madrid, 1957, 6.44; ref. en JMV, *op.cit.*, p. 18).

²⁵ Paniker, *op.cit.*, pp. 7-9.

Lo que la historia nos muestra es más bien un conjunto de fenómenos que, aunque posean algunos rasgos en común y un cierto aire de familia, mantienen una relación muy estrecha con el resto de los elementos de los sistemas religiosos en los que se inscriben y sólo se dejan comprender adecuadamente en el interior de esa referencia.²⁶

Así, por ejemplo, y citando las palabras del místico judío Gershom Gerhard Scholem, Velasco señala como una prueba de que no existe una mística abstraída del sistema al cual pertenece, el hecho de que los grandes místicos han sido fieles observadores de su religión. En consecuencia, la idea de que hay místicos renegados de ella, o “anarquistas”, es un invento sin fundamento.²⁷

2. Mística y religión

Desde la perspectiva de exégetas como N. Söderblom y Fr. Heiler, la mística está separada de la religión como sistema; pues más que una etapa o un grado de la experiencia religiosa, la mística es una forma especial de religión o una etapa de la evolución religiosa de la humanidad.²⁸ Por el contrario, para otros estudiosos como Rudolf Otto, el fenómeno místico forma parte del fenómeno religioso en general, de tal suerte que, aunque no en forma idéntica, en todas las religiones se producen experiencias místicas en sentido estricto; o bien experiencias asimilables a ellas. Tal evidencia no significa, sin embargo, que sólo en la religión se encuentren los fenómenos místicos. El yoga como una práctica, dice el teórico alemán, es buen ejemplo de una “mística del alma”, una forma de desarrollar el sentido numinoso del “alma”; pues el yoga -afirma- propone la salvación del sujeto mediante la liberación del espíritu o *Atman* de los falsos apegos y limitaciones que impiden su ser puro.²⁹

Las situaciones de crisis de las religiones, entre otros factores, han hecho que en diferentes épocas el fenómeno místico se haya trasladado a otras esferas de la experiencia humana, al margen de toda religión. Es el caso de la teología protestante que considera a la mística como una suerte de metafísica neoplatónica, con

²⁶ JMV, *op.cit.*, p. 22.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Tanto Söderblom como Heiler, describen dos tipos de religión y de religiosidad totalmente distintas entre sí: la mística y la profética. La religiosidad mística, está representada por el hinduismo y el budismo; la segunda, la profética, se sitúa en el campo de la teología y desde principios cristianos, desarrollados sobre todo por la tradición protestante que separa la mística de la experiencia cristiana hasta oponerlas como contradictorias. Esta religiosidad tiene su origen en Israel y se prolonga en el cristianismo y en el islamismo (*ibidem*, pp. 26-28).

²⁹ “The goal of salvation is to free the Atman by the method of Yoga from all false ties and limitations which impede the pure being of Atman Itself”. El término “Atman” significa aquí, “espíritu”, “conciencia pura”, “conocimiento puro”. Al respecto, Rudolf Otto, también señala que por el hecho de ser indivisible, “...this spirit or consciousness or knowledge is beyond the three antitheses of Knower, Known, and the act of Knowing. (1) Thus it is at once “anantam”, without end, and beyond space and time. The soul of man, the ‘inward Atman’ is itself”. En su nota (1). El autor también aclara que “In our language it is not so much unconsciousness as supraconsciousness, not so much the lack of consciousness as the identification of the Known with the Knower” (Rudolf Otto, *Mysticism East and West. A comparative analysis of the nature of mysticism*, Trad. Berta L. Bracey and Richenda C. Payne, New York: The Macmillan Company, 1972, p. 19).

clara tendencia al panteísmo, a la autodivinización y al racionalismo³⁰. La experiencia interna de Dios en la que se basa tal teología, es irreconciliable con el mensaje del Evangelio y, por tanto, con la revelación de un Dios personal.³¹

Habría que precisar en este punto a qué nos referimos cuando hablamos de “experiencia”. En términos generales, la entendemos como

....aprehensión inmediata por un sujeto de algo que se le ofrece como dado. Conocimiento por experiencia que se opone en todos los casos al conocimiento que depende de la noticia que otros me procuran y al conocimiento por abstracción y mediante ideas o conceptos generales.³²

En el caso de la mística cristiana, se trata de “una experiencia de fe”, esto es, aquella que transforma la mirada, que origina y convoca a la fe, aquella experiencia que tiene por objeto la “conversión del corazón a Dios”³³

Mística: racionalización de lo irracional

Juan Martín Velasco señala que la experiencia mística, esto es, el conocimiento directo e infuso de Dios, no sólo no impide una explicación racional del mismo, sino que tampoco es una premisa imprescindible de las “místicas”, incluyendo la cristiana; pues la historia ha mostrado que la mayor parte de los místicos han llegado a ser los teóricos más críticos, los más estrictos escolásticos.³⁴

Al intentar expresar la experiencia mística, los místicos crearon un lenguaje y un dogma de fórmulas rígidas. Desde el punto de vista de Rudolf Otto, las afirmaciones de que “Dios es silencio más que discurso” o que “la cosa más bella que el hombre puede decir de Dios es, conociendo sus riquezas interiores, el silencio”,

³⁰ La negación de la universalidad de la mística está presente en figuras importantes de la teología protestante que oponen mística y cristianismo y los declaran incompatibles. “El rechazo -dice Velasco- ha sido expresado en formas diferentes a lo largo de toda la historia de la Reforma y ha encontrado las formulaciones más expresas en algunos representantes de la teología liberal como A. Ritschl y A. Harnack y en la vigorosa reacción a la teología liberal constituida por la llamada teología dialéctica. Con modulaciones diferentes el tema aparece en K. Barth, E. Brunner, R. Bultmann, O. Cullmann, H. Kraemer, D.G. Aulen, etcétera” (JMV, *op.cit.*, pp. 28-29).

³¹ Contrarios a esta idea, otros estudiosos protestantes del fenómeno religioso como el propio Rudolf Otto, se pronuncian porque existe relación estrecha entre mística y religión, así como la presencia de la mística en la religión y en el propio cristianismo (*ref.* en JMV, *op.cit.*, p.129).

³² El concepto de Experiencia según Platón y que retomó de Aristóteles -el cual se mantuvo a lo largo de la historia de la filosofía y que llegó hasta los escritores medievales-, es aquel que señala que la Experiencia consiste “...en conocer el hecho que se presenta en forma repetida, pero no la razón por la cual el hecho ocurre, y de tal manera, es el conocimiento de lo particular más bien que de lo universal y así, saber y conocer son inherentes al arte y a la ciencia, pero no a la Experiencia”. Otra concepción de la Experiencia la da el *sensualismo* que afirma la naturaleza intuitiva y, por lo tanto privilegiada, del conocimiento sensible, pero sin hacer de tal conocimiento la guía o el control del conocimiento en general. En el ámbito de este significado se pueden distinguir dos interpretaciones fundamentales: la teoría de la E. a) como intuición y b) como método. Dentro de la primera, -la cual nos interesa destacar aquí-, el filósofo Roger Bacon, considera que la intuición no es solamente sensible, sino admite una E. “interna” o sobrenatural debida a la iluminación divina y que es la fuente de las verdades sobrenaturales (Abbagnano, *op.cit.*, pp. 495-505).

³³ JMV, *op.cit.*, pp. 277-279.

³⁴ *Ibidem*, pp. 282-283.

no son dogmas aplicables en todos los casos; lo cual puede comprobarse a través de la literatura escrita por los místicos.³⁵

En efecto, a pesar de que muchas místicas suscriben la imposibilidad de describir el éxtasis, es decir, la naturaleza meramente intuitiva, emocional e irracional de la “Unión”, también reconocen que los medios por los que se efectúa esta experiencia “cumbre”, transitan por vías racionales. Y es que los estudiosos de la mística y los propios místicos aceptan que hay una situación de afasia, silencio y pasmo provocados por la violencia e intensidad de la vivencia mística. Y también que, al describirla, se efectúa un distanciamiento o “enfriamiento racional” de aquel “estado incandescente” del alma, recuperado gracias a algunos privilegiados capaces de transmitir dicha vivencia.

Hay, por otra parte, casos en los que predomina un misticismo “voluntarista” o intelectual -señala Otto-, en el que sin estar ausente la emotividad, los místicos buscan y se procuran por medios racionales, sensaciones y experiencias de tipo místico. Como ejemplos de esta mística “racional” o intelectual, el estudioso cita a dos grandes místicos. Del lado de la mística oriental está Sankara, el filósofo más importante de la India, e intérprete de la doctrina no dualista de “Advaita”. Del lado de la mística occidental, está Maister Eckhart, creador de un sistema filosófico racional original.³⁶

Otto, señala que el misticismo intelectual y/o voluntarista de ambos maestros se explica porque son buscadores de conocimiento, pues no se resignan a permanecer en un estado de premonición, de mero sentimiento, de emoción que no puede ser expresada. Más bien, ellos traducen dichos estados a una doctrina comprensible e identificable “con todos los medios o instrumentos de prueba de presentación escolar y aguda dialéctica”³⁷.

Con base en todas las observaciones anteriores que nos permiten apreciar la complejidad del tema, adoptaremos en este trabajo, la definición de “mística” a la que llega finalmente Juan Martín Velasco. En nuestra opinión, esta propuesta abre el abanico de posibilidades para interpretar más adecuadamente los textos de Concha Urquiza, tomando en cuenta la teología cristiana, pero con una posición flexible. Afirma Juan Martín Velasco:

³⁵ Dice Otto textualmente que para los místicos, “Dios es silencio más que discurso [...] La cosa más bella que el hombre puede decir de Dios es que, conociendo Su interioridad se transforma en silencio.” (“God is silence rather than speech [...] The most beautiful thing which man can say of God is that, knowing His inner he becomes silent.”) (*op.cit.*, pp. 48-49).

³⁶ Otto señala que hay casos en los que hay un misticismo intelectual o voluntarista “...un término engañoso. Se usa realmente para denotar no tanto la voluntad sino el emocionalismo excitado, y el misticismo como un erotismo intoxicante. Esto incluye buscar y procurar ‘sensaciones’ y ‘experiencias’, procurar la excitación emocional y el alivio a estados raros y cambiantes, parcial o completamente sensuales; una búsqueda de la dicha del secreto profundo de la ‘cámara nupcial’ y un sobre énfasis de las formas y sentimientos personales” (... “a misleading term. For what it is really meant to denote is not volutas as will but as excited emotionalism, and mysticism as an intoxicated erotism. This includes seeking and striving after ‘sensations’ and ‘experiences’, after de emotional excitement and consolation of ebbing and flowing ratourous states, half or wholly sensual; a striving after bliss of the secret intercourse of the ‘bridal chamber’, and a general overemphasis of personal feelings and moods”) (*ibidem*, pp. 48-49)

³⁷ “Nadie llegó tan lejos -continúa diciendo el estudioso- como ellos en su supuesta confesión fundamental de ‘lo místico’: ‘El sentimiento lo es todo, las palabras son humo y sonido’. Por el contrario, el suyo es un conocimiento que se traduce en una doctrina comprobable por todos los medios o instrumentos de prueba, de presentación escolar y profunda dialéctica” (“The special character of the mysticism of both masters is that of an intellectual and not of an emotional mysticism. And because both are seekers after a knowledge, they are not content to remain in a state of mystical premonition, of mere sentiment, or of inexpressible emotion. No one could be further removed than they from the supposedly fundamental confession of the ‘mystic’: ‘Feeling is every, words are smoke and sound’. On the contrary, theirs is a knowledge which is to be translated into a comprehensible doctrine with all the aids of proof, scholarly presentation and keen dialectic”) (*ibidem*, p. 49).

...con la palabra “mística” nos referiremos, en términos todavía muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas, frutivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión -cualquiera que sea la forma en que se la viva- del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, dios o el Espíritu.³⁸

Para llegar a esta descripción de la mística, el teórico señala que se ha basado en las definiciones que aparecen en trabajos histórico-filosóficos o histórico-teológicos anteriores. Entre éstos, se encuentran las obras más influyentes de principios del siglo XX. Una de dichas obras, debida a E. Underhill señala que: “mística es la expresión de la tendencia innata del espíritu humano a la completa armonía con el orden trascendente, sea cual sea la fórmula teológica con la que se comprende ese orden”. Otra obra es la de R. C. Zaehner quien decía que “la mística, si la palabra tiene algún sentido, significa la realización o la toma de conciencia de una unión o una unidad con o en algo inmensamente, infinitamente mayor que el yo empírico”. Finalmente, B. McGinn quien -dice Velasco- ha escrito una obra monumental dedicada exclusivamente a la mística occidental, propone un esbozo heurístico del significado de “mística”, pues la define como la “conciencia directa de la presencia de Dios”.³⁹

Como hemos podido observar, existen varias posturas y enfoques sobre la mística y lo místico, incluyendo aquella sostenida por la teología protestante que considera a la mística como incompatible con la fe cristiana. Tal postura es opuesta a las ideas de Rudolf Otto para quien -como ya hemos dicho antes- no sólo hay una relación estrecha entre mística y religión, sino que la presencia de la mística en el cristianismo es irrefutable.⁴⁰

El desarrollo que ha seguido la reflexión sobre temas tan debatidos como el de la religiosidad y la mística, así como el de la universalidad de ésta última, ha llevado a diferentes intentos por hacer una descripción de las formas en que éstas se manifiestan y de los tipos en los cuales pueden ser clasificadas.

3. Formas de religiosidad: mística y profética.

De acuerdo con Juan Martín Velasco, la mística y la religión mantienen relaciones muy estrechas; pero también existen formas de misticismo que no son del todo compatibles con la forma de entender la relación espiritual en algunas religiones. Dos grandes corrientes se han destacado en el rechazo de la universalidad del fenómeno místico en las religiones: la primera, situada en el campo de la ciencia de las religiones (la mística

³⁸ Ref. en JMV, *op.cit.*, p.23.

³⁹ E. Underhill, *Mysticism*, London, Methuen, 1911, p. XIV; R.C. Zaehner, *Inde, Israel, Islam*, París, DDB, 1965, p. 273; B. Mc.Ginn, *Die Mystik im Abendland*, Herder, Freiburg Br., 1994. Todas esos autores y obras son citadas por Velasco en el capítulo “ ‘Mística’, uso y abuso de un término impreciso. Hacia una inicial delimitación del significado de ‘Mística’ ”. Los nombres de los autores se reproducen tal como aparecen citados por el estudioso (*op.cit.*, pp. 17- 23).

⁴⁰ R.Otto, *ref. en ibidem*, pp. 28-29.

como una forma especial de la religión); la segunda, situada en el campo de la teología (separa la mística de la experiencia cristiana hasta oponerlas como contradictorias).⁴¹

La primera corriente, ubicada en el campo de la ciencia de las religiones, considera que existen dos tipos de religiosidad: la mística y la profética. Juan Manuel Velasco, basado en las definiciones de N. Söderblom - historiador y fenomenólogo de la religión-, señala que, entre la religiosidad mística (representada por el hinduismo y el budismo) y la religiosidad profética a la cual está adscrito el cristianismo, existen “diferencias de estilo” que configuran dos mundos diferentes.

En la “religiosidad mística” –observa el estudioso- reina un paisaje de ensueño, la reflexión filosófica como actividad, la ascesis, la regulación de la respiración y la concentración de la mente en una sola idea como ejercicios principales, así como la unión del interior del alma con el Absoluto como fin. A su vez, en la “religiosidad profética”:

...predomina la acción sobre la reflexión, la atención a la situación concreta, en definitiva, a la historia. Este elemento aparece subrayado en el cristianismo en cuanto religión de la encarnación de Dios en Cristo. Los rasgos distintivos de la religión de Israel son: la unicidad de Dios, su espiritualidad con otros términos, el monoteísmo histórico y profético. Los del cristianismo: la encarnación –revelación histórica de Dios en Jesús de Nazaret-, la cruz y la exclusividad que supone el presente como la verdad misma”⁴²

Las diferencias más radicales entre ambos tipos de religiosidad, tienen que ver con la representación de Dios y la consiguiente forma de vivir y de representarse la relación con Él. La *religiosidad mística* vive una relación impersonal o intemporal con lo divino, configurado en términos de absoluto único. Por el contrario, en la *religiosidad o piedad profética* el sujeto vive de la relación interpersonal e histórica con un Dios fuertemente personalizado. De acuerdo con esta clasificación y desde esta perspectiva, la mística es no tanto un rasgo o un elemento de toda religión, cuanto una forma de religiosidad presente sólo en la familia de las religiones del Extremo Oriente.⁴³

Por lo anteriormente expuesto, dejaremos fuera de este estudio la religiosidad o piedad “mística”, pues la que nos interesa aquí es la “profética”, de acuerdo a la clasificación de N. Söderblom. Dentro de la religiosidad “profética” se ubica la mística cristiana, objeto de este estudio. La mística cristiana es una mística

⁴¹Söderblom y Fr. Heiler representan a la primer corriente. Söderblom es historiador, fenomenólogo de la religión, teólogo y miembro eminente de la Iglesia luterana. Es el primero en señalar con claridad la existencia de dos tipos de religión y de religiosidad: la mística y la profética. Heiler, discípulo de Söderblom y continuador de su obra, desarrolla la tipología propuesta por su maestro, perfilándola y matizándola. Heiler observa que si se toma la mística en el sentido de “...toque inmediato del espíritu finito por el dios infinito en el fondo del alma, toda religión es mística”; reconoce en la religiosidad mística el grado más elevado de religión y piensa que “... aunque vencidas en el terreno de la lucha externa, las religiones místicas se han infiltrado en las proféticas y las han colonizado espiritualmente...” Por otra parte considera que el “ideal religioso” reside en una síntesis creadora entre las dos grandes corrientes de la mística (Fr. Heiler, *ref. en ibidem*, p. 26-27).

⁴² *Ibidem*, pp. 26-27.

⁴³ En su tipología, Söderblom describe ocho características de la religiosidad o piedad mística y las contrapone a su equivalente en la piedad profética. Entre éstas se destacan, para la piedad profética -incluyendo el hecho de que se realiza como revelación y respuesta de fe-, tres que me parecen importantes: se propone la transformación del mundo; posee una espiritualidad “masculina” de carácter activo, evangelizador; conlleva una idea escatológica de la salvación pero con capacidad de transformar a la persona y al mundo. A estas cualidades se contraponen las que corresponden a la religiosidad mística que serían: la huida del mundo como ideal, la espiritualidad “femenina”, pasiva, receptiva, contemplativa; la idea de salvación como disolución del individuo en el Absoluto, por lo que es individualista, anticomunitaria (*idem*).

“sobrenatural” que se opone a una mística “natural o profana”.⁴⁴ En las siguientes páginas ofrezco una somera descripción.

4. Tipos de mística: mística natural o profana y mística sobrenatural.

Desde la perspectiva específica de la teología cristiana se considera que existen dos tipos de mística. En primer lugar, hay una *mística natural o profana* que abarca todos los fenómenos presentes en religiones no cristianas; los representados por experiencias de filósofos, poetas o artistas, y los vividos por otras personas tras la experiencia de un contacto peculiar con la naturaleza. En segundo lugar, hay una *mística sobrenatural (teista)* que se reduce a los fenómenos místicos de la tradición propiamente bíblica y cristiana. Desde el enfoque cristiano, resulta comprensible que frente a la natural se considere superior la mística sobrenatural, pues supone una intervención directa de Dios en los sujetos que viven la experiencia.⁴⁵

La clasificación y los juicios e interpretaciones que emanan de los principios estrictamente teológicos, han sido matizados por estudios modernos que –a partir de perspectivas más abarcadoras- intentan sacar a la mística de límites rígidos. Y es que los autores que proponen una clasificación bajo el enfoque rígidamente teológico “anteponen a los hechos que describen y clasifican los esquemas de una teología que predeterminan y, por tanto, impiden la visión y la descripción de los hechos”.⁴⁶

Entre las tipologías más flexibles, se encuentra la tripartita de W. Ralph Inge, en el siglo XIX. Ésta comprende la “mística especulativa” (neoplatónica), la “mística práctica” (que busca a Dios en la vida) y la “mística de la naturaleza” (que ve a Dios en todas las cosas).⁴⁷

En los años 50 del siglo XX, destaca la influyente clasificación “tradicional” del especialista de historia comparada de las religiones, Ninian Smart, quien se ocupó de la naturaleza de la experiencia mística y de sus formas principales. Para él, la mística es la vivencia “...relatada por una clase de personas a las que identificamos como místicos, tales como Eckhart, San Juan de la Cruz, Plotino, Buda, Sankara, etc.”⁴⁸

Smart deja fuera de tal definición a la “mística de la naturaleza” o “pan-en-hénica”, por tratarse de una experiencia espontánea y exterior, reservando el título de “místicas” a experiencias que tienen como preparación un proceso y unas técnicas contemplativas y que son experiencias interiores. El historiador concluye que la experiencia mística es idéntica en su esencia y que las formas distintas que reviste, se deben

⁴⁴ Es importante no confundir el término “profético” con el término “profano”. En el primer caso el término se circunscribe a un ámbito evidentemente religioso; en el segundo, el término se relaciona sólo por oposición o contraste con el primero. Así, lo contrario de lo religioso es lo profano.

⁴⁵ Uno de los pensadores que proporcionaron una tipología de la mística desde los inicios mismos de la moderna filosofía de la religión fue Hegel. El filósofo consideraba que existían tres tipos de religión: *la objetiva* (religiones de la naturaleza que se representan a Dios como fuerza natural o sustancia natural); *la subjetiva* (religiones en las que Dios es representado como individualidad y subjetividad libre); y *la absoluta* (la religión cristiana, en la que Dios se revela como espíritu absoluto). En las filosofías ilustradas de las que Hegel es heredero, la clasificación de las religiones era siempre valorativa y terminaba por situar al conjunto de las religiones en relación con la religión única que se consideraba verdadera. El sistema de clasificación impuesto por Hegel ha sido utilizado por las teologías, para las cuales, la religión propia del teólogo es la “revelada”, la “sobrenatural”, por tanto la “verdadera”; por lo cual, servía de base a cualquier clasificación, más cercana o más alejada de ella (*ibidem*, p. 84).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 87.

⁴⁷ La tipología de Inge, se destaca de entre otras nociones del siglo XIX, como las de J. Maritain, L. Gardel, o la de O. Lacombe (W. Ralph Inge (1860-1954) en su obra *Christian Mysticism*, de 1899; ref. en *ibidem*, pp. 86-87).

⁴⁸ N. Smart, *Reasons and Faiths*, Routledge, London, 1958, pp. 55; ref. en *ibidem*, p. 91.

más bien a las diferentes interpretaciones que de ella se hacen. Reconoce que la mística es una forma precisa o específica de la experiencia religiosa. Señala además que dicha experiencia adopta dos formas:

a) la *numinosa o teística*, ejemplificada en la experiencia del misterio, tal como la entiende Rudolf Otto, en *Lo santo*. En ella, el sujeto se enfrenta con una realidad otra, totalmente otra, cualitativamente diferente de todas las demás, “...que irrumpe en su vida de forma inesperada y que origina un abismo entre el sujeto y lo divino y que se expresa en el sentimiento de lo tremendo.”⁴⁹

b) la propiamente *mística*, una experiencia buscada que, dice el estudioso, desemboca “en la conciencia contemplativa de una unidad indiferenciada, una vez superada la tensión sujeto-objeto”.⁵⁰ Otto matiza y relativiza esta clasificación, pues anota que los elementos numinosos y místicos pueden aparecer en diferentes proporciones en los diferentes sistemas religiosos.⁵¹

En los años 60, otros teóricos, basados en la línea de Smart, hacen su propia tipología. Es el caso de J. A. Cuttat, precursor del encuentro del cristianismo con otras religiones. Cuttat describe tres tipos de mística. El primero contempla los casos de la llamada *mística profana*, esto es, experiencias preternaturales no religiosas. El segundo, el de la *mística religiosa o sagrada*, constituida por vivencias espirituales, presentes en religiones no cristianas, en las que los individuos tienen experiencias de unión con lo infinito, lo supremo, dios o lo divino. El tercer grupo, el de la *mística sobrenatural*, “...consiste en diferentes formas de experiencia frutiva del dios cristiano, del Espíritu de Dios, presente en los creyentes por la gracia”.⁵²

También en la década de los sesenta, W. T. Stace hace una interpretación de la mística y una tipología de sus formas. Su clasificación –señala Velasco- es referencia obligada en la mayor parte de los estudios sobre el tema, aparecidos en el mundo angloamericano. Stace afirma que el núcleo de toda experiencia mística es la conciencia de unidad, que da lugar a dos formas de experiencia. Estas formas constituyen dos grandes tipos de mística. Uno, la mística *extroversiva*, en la cual la fusión con la naturaleza envuelve la aprehensión de un “Uno” o “Mismidad” universal, a través de una visión unificadora del mundo exterior. Dos, la mística *introversiva* que “...envuelve la aprehensión de una unidad indiferenciada de pura conciencia”, de la que ha sido excluida “la multiplicidad de todo contenido sensitivo o conceptual, de forma que quede solamente una unidad vacía y llena a la vez”.⁵³

En los 70 y en el terreno de la ciencia de las religiones, R. C. Zaehner hizo una nueva clasificación de los fenómenos místicos que ha influido en casi todos los autores que se han ocupado de la mística después de él.⁵⁴ Además de distinguir entre mística profana y sagrada, Zaehner elabora una clasificación que abarca a los

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ Smart señala -según Velasco- que “ ‘en estado de contemplación [...] el pensamiento discursivo y las imágenes mentales desaparecen. Si la experiencia contemplativa está vacía de imágenes, etc., está también vacía de ese sentido de distinción entre sujeto y objeto que caracteriza la experiencia cotidiana’ ” (ref. en *ibidem*, pp. 91 y ss.).

⁵¹ Smart señala que dichos “sistemas” comportan las líneas numinosa y mística en diferentes proporciones, a saber, incorporación de la línea mística, de la línea numinosa-teísta, de las dos líneas con predominio de la mística: de las dos con predominio de la numinosa (ref. en *ibidem*, p. 92).

⁵² J. A. Cuttat, *El encuentro de las religiones*, Fax, Madrid, 1960; ref. en *ibidem*, p. 87.

⁵³ Stace considera también como rasgos de la experiencia mística, los sentimientos de felicidad, paz, etc., la conciencia de lo sagrado o divino, la condición paradójica y la inefabilidad. Stace considera también como rasgos de la experiencia mística, los sentimientos de felicidad, paz, etc., la conciencia de lo sagrado o divino, la condición paradójica y la inefabilidad (W. Stace en R.C. *Mysticism Sacred and Profane*, OUP, Oxford, 1978 (ed. Orig.1957); ref. en *ibidem*, pp. 90-91).

⁵⁴ Juan Martín Velasco refiere que “Zaehner, orientalista y destacado conocedor de las religiones de Irán y la India, así como del islamismo y del cristianismo, comenzó a ocuparse del fenómeno místico a partir de los estudios de Aldous Huxley sobre los estados místicos provocados por la droga, la mescalina. Habiendo vivido una experiencia de fusión con la realidad exterior, tras haber ingerido

fenómenos en todos los contextos y en todas las tradiciones. Según él, hay tres formas de mística: la experiencia *pan-en-hénica*, llamada también mística de la naturaleza en donde “todo es uno y uno es todo”, pero sin que el todo o el uno sean identificados con Dios, por lo que –señala- no es adecuado llamarlas experiencias panteístas. La segunda es la mística *monista*, consistente en la experiencia de la unión, esto es, de la unidad con el Absoluto, como se expresa en las *Upanishads*. La tercera, es la mística *teísta* que comprende las experiencias de unión del alma y de la persona con Dios por el amor.⁵⁵

Finalmente, en los 80, aparece la tipología de B. Barzel quien, partiendo de la definición global de Zaehner, agrupa a los fenómenos místicos en cuatro grupos. Éstos son:

1) experiencias de contingencia-inmortalidad, espontáneas o provocadas, entre otros posibles medios, por la droga; 2) experiencias de resonancia cósmica, de fusión con el cosmos, en una “sensación de algo eterno, ilimitado, infinito, en una palabra oceánico” (R. Rolland), que puede ser vivida en términos positivos de abrigo y acogida o, por el contrario, de noche o de paso por el infierno; 3) Intuición metafísica de lo divino en una intuición despojada de toda imagen, concepto o modo cualquiera: “conocimiento casi inmediato, oscuro, pero sabroso, por connaturalidad, con ese Dios que modela (al hombre) y se da a él como objeto de fruición” (J. Maritáin); 4) experiencias del tipo “Dios me ha salido al encuentro” tal como aparecen en numerosos textos de la Biblia, el Corán y en la Bhagavad Gita...⁵⁶

De acuerdo a la tipificación que hemos hecho en páginas arriba, la mística dentro del Cristianismo corresponde a la religiosidad profética (Soderblom). Es una mística “práctica” (Inge), una mística en su sentido pleno (Smart), “sobrenatural” (Cuttat), “introversiva” (Stace), “sagrada” y “teísta” (Zaehner). La cristiana es una mística que consiste en el conocimiento inmediato y directo de Dios, como lo entiende Maritáin, pero también es una que describe “Dios ha salido al encuentro” (Barcel y Zaehner).

5. La mística cristiana (singularidades).⁵⁷

El primer rasgo de la mística cristiana es la referencia constante al *misterio*. El misterio es, a su vez, el contenido propio de la experiencia mística. El misterio, es ese “más allá” que se le hace presente al místico durante el éxtasis, por vía de la revelación. La prevalencia del contenido del misterio sobre la vivencia del místico no es rasgo exclusivo de la mística cristiana, sino que es común a todas las formas de mística religiosa auténtica.⁵⁸

El misterio en el cristianismo, tienen características muy peculiares. Dichos rasgos son descritos de la siguiente manera por Juan Martín Velasco:

experimentalmente una dosis de esa sustancia, Huxley había concluido que la droga puede provocar una experiencia mística que es la misma a la que se refieren los místicos de todas las tradiciones y cuyo contenido constituye el núcleo de la *philosophia perennis* (*ibidem*, p. 88).

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ B. Barzel, *Mistique de l'ineffable dans l'hindouisme et dans le christianisme*. Cankara et Eckhart, Cerf, Paris, 1982 (ref. en *ibidem*, p. 92).

⁵⁷ Por no ser de nuestro interés la religiosidad mística propia de las religiones orientales (tradicción hindú presente en los libros del *Veda*, sobre todo en las *Upanishads*), nos atenderemos específicamente a la religiosidad profética, entre la que se encuentra el cristianismo y la mística cristiana a la cual se afilia Concha Urquiza. Entre las religiones proféticas están el Judaísmo y sus vertientes: la mística de la Merkabá, el hasidismo, el cabalismo profético de Abulafia, la mística teosófica del Zóar, así como el shabetaísmo y el hasidismo polaco y ucraniano. Otra religión profética es el islamismo, y dentro de él, el sufismo (*ibidem*, pp. 183-207).

⁵⁸ *Idem*, p. 217.

El Misterio cristiano es, en primer lugar, el Dios personal de una tradición monoteísta y profética. Es, al mismo tiempo, el misterio del Dios encarnado: Jesucristo, en quien tenemos acceso al Padre en el Espíritu. Es, en tercer lugar, el Misterio que, en virtud de la encarnación y en continuidad con la revelación veterotestamentaria de Dios, se desvela en la historia de los hombres y la encamina hacia sí como su término escatológico. Es, además, el Misterio al que el hombre se adhiere por la fe como única forma de respuesta. Es, por último, el Misterio que provoca a los creyentes en la comunión de la Iglesia como germen del reino de Dios, meta de la historia.⁵⁹

La interiorización de la experiencia del Misterio por parte del individuo, es vital en la mística cristiana pues, advierte H. Lubac, fuera del Misterio, la mística se degrada en misticismo.⁶⁰ Otro rasgo de la mística cristiana tiene que ver con el hecho de que la revelación, la experiencia extática, es un tipo especial de conocimiento, el conocimiento de Dios a través de la fe. La fe surge de la “presencia nunca enteramente dada” del Misterio. La experiencia mística, desde la perspectiva cristiana, es sólo posible gracias a la fe, es ella misma un fruto de la fe. La fe posibilita un tipo de conocimiento, superior a otras formas del conocer. La fe es aceptación de las verdades en las que cristaliza la revelación (fe, esperanza y caridad), garantizando la adhesión del individuo a Dios.

La característica más relevante que distingue a la mística cristiana de otras místicas o religiones proféticas, es la configuración del Misterio a través de la naturaleza trinitaria del Dios personalizado. Se trata de “un Dios único creador del mundo y orientador de la historia, revelado en el Nuevo Testamento, que como Padre, por la acción del Hijo, nos ha comunicado su Espíritu.”⁶¹ El Espíritu de Dios, entendemos, tiene en la persona de Jesucristo la muestra más palpable de su poderío y trascendencia en la tierra. Así, durante la experiencia mística es constante la referencia a la humanidad de Jesucristo. Hay casos notables como el de la mística de San Juan de la Cruz en la que Cristo -en tanto encarnación del Misterio- rige no sólo la experiencia extática, sino todos y cada uno de los aspectos de la vida.⁶²

La mística cristiana, finalmente, exige la referencia a la revelación, esto es, la Palabra. La mística implica por un lado la interioridad ahondada del sujeto hacia el Misterio; pero también la “exterioridad” de la palabra en la que late ese mismo Misterio. Así, escritura y alma son ambas el espacio donde reside Dios, “un paraíso por el que (éste) se pasea”, señala Orígenes.⁶³

⁵⁹ “Rasgos característicos de la mística cristiana” en *ibidem*, pp. 217-218.

⁶⁰ H. Lubac junto con otros teólogos como Urs von Balthasar y L. Bouyer, intentan regular la experiencia por el Misterio. Con dicha regulación pretendían hacer frente al peligro de psicologización de la mística cristiana que suponían determinadas interpretaciones fenomenológicas y sobre todo psicológicas de la experiencia mística en las primeras décadas del siglo XX (*idem*).

⁶¹ “Es esta configuración trinitaria del contenido de la experiencia lo que la distingue de las místicas del Absoluto de la mayor parte de las tradiciones orientales y de la mística ‘solo’ monoteísta del islamismo, por más parentesco que con ellas puedan tener las expresiones de algunos místicos cristianos” (*ibidem*, p. 221).

⁶² En el plano de la vida de San Juan de la Cruz es evidente que todos los testimonios coinciden en mostrarnos a un místico estrechamente adherido a Jesucristo, “...fiel seguidor de su vida, contemplador de sus misterios y amigo de celebrar con gozo e ingenuidad las fiestas de su natividad, de tallar cruces de madera y de pintar, de forma asombrosa, a Jesucristo crucificado” (*ibidem*, p. 223).

⁶³ Orígenes en H. de Lubac, *Historie et Esprit*, Cerf. Paris, 1950, pp.347-348 ; ref. en *ibidem*, pp. 221-222.

En los místicos cristianos, la escritura está acorde con los modelos establecidos. De ahí las referencias constantes a los modelos bíblicos: Moisés, Elías, Jeremías, Tomás, Job, etc. Ello no inhibe la propia creatividad de quien escribe, como bien lo demuestra San Juan de la Cruz.⁶⁴

La mística cristiana es, en términos estrictos, la mística católica española, considerada como “la mística clásica”.⁶⁵ Ésta se inicia con los textos de Raimundo Lulio en los siglos XIII y XIV (sobre todo *El libro del Amigo y del Amado*, *El Arte de la Contemplación*)⁶⁶. La mística que Lulio y otros autores promueven es ascética y moralizadora y está contenida, en su mayor parte, en las reglas y tratados de vida monástica inspirados en los Padres.⁶⁷

La mística española y sus vertientes

Las raíces de la mística española se encuentran en la “Devotio Moderna”, una forma de piedad íntima inspirada en los grandes místicos alemanes y flamencos del siglo XIV (Eckhart, Tauler, Suso, Ruysbroeck, Groot). La mística española fue desarrollada en el siglo XV en la mayor parte de los países europeos “por hombres de gran fervor religioso y considerable ilustración”.⁶⁸

Helmut Hatzfel y Angel Lecumberri Cilveti –estudiosos ambos de la mística española-⁶⁹, consideran que la literatura mística de la Edad Moderna, corresponde principalmente a la mística del Renacimiento y la Contrarreforma. Dicha mística comienza en la época de los Reyes Católicos, alcanza plena madurez durante el reino de Felipe II y decae en el siglo XVII. Se trata de “una mística confesionalmente católica centrada en torno a las máximas figuras del misticismo occidental, Santa Teresa y San Juan de la Cruz.”⁷⁰ Éstos serán los creadores de un sistema ascético-místico que supera a sus antecesores. Su superioridad radica, en palabras de Lecumberri Cilveti,

⁶⁴ Por otro lado, la correspondencia entre experiencia y revelación cristalizada en la Escritura, dice Velasco, caracteriza la mística cristiana de la época patristica. “La experiencia en ella -dice- se ignora así misma, absorbe en lo contemplado. Por eso la experiencia, más que narrarse en relatos autobiográficos, se remite constantemente a los modelos de la Escritura: éxodo, subida de Moisés al Sinaí, entrada en la nube, etc.”. Sin embargo, aclara el estudioso, se ha afirmado que a partir del Pseudo-Dionisio y por influjo de sus escritos, la perspectiva se invierte y se pone el acento en la transformación del alma que padece la acción de Dios, esto es, en vez de significar esa sabiduría que nace de la contemplación del Misterio revelado por la Escritura y vivido en la fe de la Iglesia, el término ‘mística’ tiende a designar la experiencia misma (*ibidem*, p. 220).

⁶⁵ Es importante acotar el término, pues en España se desarrollaron una mística árabe y una mística judía.

⁶⁶ *El libro del Amigo y del Amado* ofrece el lado afectivo de la mística de Lulio, en la línea del sufismo y del franciscanismo. *El Arte de la contemplación*, por el contrario, ofrece el lado intelectual. “Es un breviario de contemplación formado con fábulas doctrinales corrientes en los sufíes. En ellas la unión del elemento místico y poético tiene su fuente de inspiración constante en la inmanencia de Dios en la naturaleza” (Lecumberri Cilveti, *op.cit.*, pp. 44-47).

⁶⁷ Raimundo Lulio en una figura importante del medievo español y europeo. Su mística se inspira en la Biblia y los Padres, en la poesía franciscana, el sufismo, la cábala y la poesía trovadoresca.

⁶⁸ Propulsor de la mística en España fue el Cardenal Cisneros, confesor de la Reina Isabel, el Arzobispo de Toledo, Inquisidor General y regente del reino. Cisneros concentró su actividad en la reforma moral y en la formación intelectual del clero. En cuanto a la segunda, el arzobispo e inquisidor, funda la Universidad de Alcalá y la impresión de la Biblia Políglota y de las obras de grandes autores espirituales como son la *Vita Christi* del Cartujano, varias obras de San Buenaventura, la *Mystica teología* del Pseudo-Dionisio. A estas obras se suman obras no españolas como la *Imitación de Cristo*, atribuida a Tomás de Kempis, el *Enchiridion* de Erasmo y otras que continuaron traduciéndose hasta finales del siglo XVI y que dan origen en unos casos al iluminismo heterodoxo del XVI y al quietismo del XVII; en otros, a la mística ortodoxa, esto es, a la espiritualidad contrarreformista (*ibidem*, p. 48).

⁶⁹ Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Editorial Gredos, 1955 (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos). También Lecumberri Cilveti, *op.cit.*, p. 47.

⁷⁰ Cilveti, *op.cit.*, p. 47.

...en la concepción y minucioso desarrollo de la doctrina ascética como preparación a la mística y en el empleo de un lenguaje maravillosamente flexible para la conceptualización teológica exacta, la descripción psicológica y el simbolismo místico.⁷¹

Ahora bien, dentro de la mística católica española -señala el estudioso- hay corrientes que se definen por factores que están íntimamente ligados: uno, el énfasis dado a algún aspecto de la teología; dos, la concepción mística particular que responde a las ideas rectoras del fundador de cada corriente (San Agustín, San Francisco de Asís, etc.); tres, prácticas ascético-místicas de cada orden religiosa. Esto nos lleva a recordar que, como dice Lecumberri Cilveti, la mística española, es básicamente una mística monástica.⁷²

Las corrientes místicas que se desarrollaron entre el siglo XVI y XVII son:

Uno, la *mística franciscana*, inspirada en la vida de su fundador, Francisco de Asís. Se centra en el espíritu de pobreza y humildad, en la devoción a la humanidad de Cristo y a las criaturas vistas como reflejo de la divinidad; la piedad poética y la alegría en el amor. El ascenso del alma a Dios se realiza por la contemplación afectiva de Dios en la naturaleza, y la unión con Él es obra de amor. En su descripción se alude a sucesivos grados de suavidad, avidez, embriaguez, seguridad y tranquilidad.⁷³

Dos, la *mística agustiniana*, se apoya en el magisterio y la tradición de San Agustín (San Bernardo, los Victorianos, San Buenaventura, la "Devotio moderna"). Es una mística de la voluntad -como la franciscana-, pero tiende más a "la armonía de conocimiento y afecto"; por lo general, aborda el fenómeno místico de forma más vaga y distante, "más ponderativa" y menos descriptiva que la franciscana. Esto es, los agustinos eluden la descripción del fenómeno místico de primera mano.

Entre los representantes más destacados de la mística agustiniana se encuentran Santo Tomás de Villanueva (1488-1555) y Fray Luis de León (1528-1591). En los escritos místicos del fraile agustino -fundamentalmente en *Los nombres de Cristo*-, el tema principal y constante es Cristo. Cristo es el centro del Universo. Al respecto afirma Lecumberri Cilveti:

...la contemplación de Cristo es propia de todos los estados de la vida espiritual; la unión no acaece directamente con la esencia de Dios, la Eterna Sabiduría, etc., de la tradición mística, sino con Cristo.⁷⁴

⁷¹ Cilveti dice, además, que la aptitud que la mística española muestra sobradamente, es resultado de la tradición literaria sólidamente establecida en el siglo XVI, y el interés por la ascética y la precisión teológica y psicológica que deben mucho a la reacción animista suscitada por el iluminismo. Agrega que ésta última corriente espiritual se relaciona con la mística desde los gnósticos de los primeros siglos del cristianismo, los cuales se creían en posesión de una sabiduría superior (*ibidem*, p. 50).

⁷² *Ibidem*, p. 52.

⁷³ Lecumberri Cilveti señala que este "voluntarismo" de la mística franciscana inspiró la obra de Francisco de Osuna (1492-1540) a quien Santa Teresa toma como maestro de la "oración de recogimiento". Osuna recoge el concepto de recogimiento de San Agustín, San Buenaventura y otros autores de la tradición agustiniana. Este concepto constituye "el centro de su teoría mística: sentidos, entendimiento y voluntad reciben el influjo místico para concurrir al recogimiento en que el alma se transforma en Dios". El estudioso señala que la originalidad literaria principal de la mística franciscana está en el orden alfabético de las metáforas que emplea para describir el concepto de recogimiento, al cual define con las siguientes palabras: "refugio", "silencio", "tienda de campo", "torre", "fortísima", "unción", "vaso". Su influencia llega hasta la doctrina y la imaginería de San Juan de la Cruz y Santa Teresa ("recogimiento"; el alma "fuente de agua viva", "garza" vencida por el halcón; "desnudez" del alma, "alegría del corazón", "mansiones"; también están "la humanidad de Cristo" como tema de meditación, la mística como "ciencia escondida") (*ibidem*, pp. 53-56).

⁷⁴ *Idem*.

Tres, la *mística dominicana* comporta dos tendencias, una, tradicionalmente intelectualista y la otra que –coincidiendo con la mística franciscana- promueve la contemplación en la cual predomina el afecto sobre el conocimiento; también ve en la naturaleza un medio para elevarse a Dios. El representante más importante de la tendencia afectiva es Fray Luis de Granada (1504-1588). Sus obras (*Libro de la oración* II, 1; *Adiciones* II; *Introducción al símbolo de la fe*), tienen como objetivo conducir al cristiano a la unión con Dios, pero no distingue netamente etapas ni diversas formas de oración; tampoco describe los fenómenos místicos.

Cuatro, la *mística jesuítica* es expresión del espíritu de San Ignacio (1491-1556), es decir, se trata de una mística práctica de servicio a Dios, “con obediencia, abnegación y método”⁷⁵. Esta mística se basa en el servicio por amor, en la idea de la intuición de lo divino y pasividad del conocimiento y amor. En los “discípulos de San Ignacio” se destaca la nota práctica y la íntima relación entre ascética y mística, así como el carácter expositivo de sus escritos. Entre sus representantes destacados, está Álvarez de Paz (1560-1620) quien en sus descripciones (*De vita spirituali*, 1608) utiliza con profusión un amplio simbolismo místico.⁷⁶

Cinco, la *mística carmelitana* es el sistema místico cristiano más completo. Así lo demuestran las obras de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz que logran una unidad perfecta de experiencia, doctrina y expresión literaria. La diferencia entre ambos -sin perder unanimidad de propósito- según Lecumberri Cilveti, consiste en que “Santa Teresa enseña el *cómo* de la más alta vida mística; San Juan de la Cruz enseña el *qué* y el *porqué* de ella; la Santa describe y éste esclarece”.⁷⁷

El afán didáctico de Santa Teresa o Teresa de Ávila (1515-1582), la lleva a una clasificación y descripción de los estados místicos mucho más exhaustiva que la llevada a cabo por los autores anteriores a ella. En su obra mística definitiva, las *Moradas*, cada grado o estado místico está descrito con relación a la unión transformante del abarcador símbolo del castillo.⁷⁸ El mismo afán descriptivo hace que la Santa recurra al símbolo del “agua”. Declara la mística que dicha agua mana de una parte “aún más interior” que el corazón, lugar que identifica como el “centro del alma”. Durante la última etapa de su vida, Santa Teresa acaba de desarrollar ciertos temas: el tratamiento de las facultades en las quintas moradas; el tratamiento del rapto y fenómenos similares en las sextas; la distinción entre alma y espíritu como entre alma y potencias al tratar el matrimonio espiritual en las séptimas moradas.⁷⁹

Entre las obras de Santa Teresa, destacan *Camino de perfección*, *El libro de la vida*, *Libro de las fundaciones*, y *Las Moradas* o *Castillo interior*. Este último libro resume toda la doctrina mística de la santa. En él la autora imagina la vida espiritual del hombre como un castillo fabricado de cristalinos diamantes, en el cual hay siete moradas, en las que el alma se va deteniendo en su camino hacia la perfección y antes de conseguir la unión con Dios. En cuanto a la poesía, se reconocen como suyas sólo siete poemas. Entre ellos algunos “villancicos” y la conocida glosa sobre la letrilla: “Vivo sin vivir en mí/ y tal alta vida espero, / que

⁷⁵ *Ibidem*, p. 61.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 60-62.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁸ Lecumberri Cilveti señala que en las *Moradas*, la influencia de San Juan de la Cruz se presenta en varios puntos notables: “se da más importancia al desarrollo de la vida de fe, como medio para llegar a la unión, que en la *Vida*, donde se nota la afectividad franciscana y la ‘composición de lugar’ jesuítica; la autonegación está más acentuada que en otras obras teresianas; la doctrina de los afectos desordenados es semejante a la de la *Subida*, I, de San Juan de la Cruz; los términos ‘desposorios’ y ‘matrimonio’ delatan la mano del santo, pues en la *Vida* se emplea el término correspondiente de la ‘cuarta agua’ ” (*ibidem*, p. 65).

⁷⁹ *Idem*.

muerdo porque no muerdo” . En sus obras (prosas y poemas) el lenguaje castizo domina. El estilo de Santa Teresa se caracteriza por la abundancia de palabras populares, por sus metáforas atrevidas, por su espontaneidad y sencillez.⁸⁰

La concepción mística de San Juan de la Cruz (1542-1591), dice Lecumberri Cilveti, “está expuesta en orden riguroso de principios y consecuencias, en un sistema, en marcado contraste con la manera espontánea y familiar de la Santa”.⁸¹ Esto es, la diferencia entre Santa Teresa y San Juan -según el estudioso-, estriba no solamente en el diferente énfasis que cada uno da a determinados temas sino, sobre todo, en el discurso a través del cual ambos se expresan. El núcleo de la obra de San Juan de la Cruz lo constituyen tres poemas: *Noche oscura*, *Llama de amor viva* y *Cántico espiritual* acompañados de sus respectivos comentarios en prosa.⁸²

La obra de San Juan de la Cruz se distingue por su profuso simbolismo. Los poemas de la *Noche* y de la *Llama* desarrollan el símbolo de la influencia o presencia de Dios en el alma como “tiniebla” y la del Espíritu Santo como “fuego” que arde en el alma. En ambas obras, el símbolo de la noche es más extenso que el de la llama, que prolonga a aquél. El símbolo de la noche en el poema *Noche oscura* se utiliza para ilustrar las tres etapas de la vida espiritual: salida del alma en busca de la aventura mística impulsada por el amor (etapa de purificación); avance del alma iluminada por la luz que arde en el corazón (etapa de iluminación); y, unión transformante (unión mística).⁸³ La concepción del simbolismo de la noche en su triple significado es original del santo español, “con alguna influencia general bíblica, medieval, de los espirituales germanos y renacentistas.”, afirma Lecumberri Cilveti.⁸⁴

El *Cántico espiritual*, por su parte, es el poema de San Juan de la Cruz que más debe al *Cantar* bíblico y al “Garcilaso a lo divino” de Sebastián de Córdoba.⁸⁵ En su *Cántico* no hay un símbolo dominante como en la *Noche*, sino más bien una recreación espiritual de la alegoría erótica del *Cantar de los Cantares*, lograda mediante el desplazamiento y fusión de imágenes bíblicas, “cuya carga sensual y sensible es contrarrestada por el empleo de imágenes más espirituales para evitar que el simbolismo descienda al nivel del amor humano.”⁸⁶

Ahora bien, la prosa (o “comentarios”) de San Juan de la Cruz que acompaña a sus poemas, contiene la ordenada síntesis de la doctrina mística constituida por ideas de la tradición escolástica, la *Biblia* y la experiencia mística personal y ajena. El Santo ve en la Escritura la comprobación de la experiencia mística. La mística carmelita hace pleno uso de principios filosóficos (Aristóteles, Platón), como el de que dos contrarios

⁸⁰ “XXV: Literatura religiosa: místicos y ascéticos” en Emiliano Díez-Echarri y José María Roca Franquesa, *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*. Madrid, Aguilar, 1979, pp. 304-310.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Respecto a la prosa explicativa que acompaña a los poemas de San Juan de la Cruz, Lecumberri Cilveti afirma que la relación poema-comentario plantea dos problemas: uno, si puede explicarse el uno sin el otro y dos, si el poema precede al comentario o viceversa. Respecto al primero, el estudioso señala que la lectura poética de los versos del santo “hace pleno sentido como romance de amor humano”, pero hace hincapié en que abundan ejemplos en que los versos sin la interpretación de su autor, resultan enigmáticos. Respecto al segundo problema, refiere la opinión de quienes piensan que “el comentario es un razonamiento *a posteriori* de la intuición mística y literaria de San Juan de la Cruz, aunque hay muchos casos en que el comentario parece dictar las imágenes del poema” (*ibidem*, p. 66).

⁸³ Esta última se expresa mediante imágenes bíblicas (cedro) y medievales (almenas) subordinadas al símbolo de la noche (*idem*).

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ Al respecto acota Lecumberri Cilveti: “...aparte de que la estructura del Cántico se ajusta al progreso de la vida espiritual, ausente de las fuentes, de éstas lo separa el simbolismo, que coincide fundamentalmente con el de la Noche: en ambos una amada sale a buscar a su amado, que la ha abandonado para poner a prueba su fidelidad; lo persigue y lo encuentra siguiendo su propia luz, o pidiendo orientación a las criaturas” (*ibidem*, p. 67).

–Dios y apetito- no pueden caber en el mismo sujeto, por lo que es necesario la *ascesis*, esto es, la purgación de los sentidos.⁸⁷

6. Otra mística: La mística profana.

Al comparar las tipologías de la experiencia mística, nos percatamos de las dificultades que toda clasificación enfrenta, a causa de la complejidad del fenómeno místico; y debido a la variedad de realizaciones y de formas que éste adopta. A estas dificultades –como bien hace notar Juan Martín Velasco- se suman los problemas que supone la interpretación de la experiencia. Y es que hay algunas ocasiones en que las descripciones y los testimonios que hacen personas diferentes –no estrictamente místicos- parecen referirse a experiencias muy semejantes. Tales experiencias “suelen ser interpretadas en virtud de la psicología, la biografía, la situación histórica o el contexto cultural, en términos distintos”.⁸⁸

El análisis comparado de las diversas tipologías, permite observar también que existen numerosas experiencias que, por el tipo de conciencia que suponen, por la forma de conocimiento que ejercen, por las repercusiones que tienen sobre la vida de los sujetos, e incluso por la realidad a la que se refieren, merecen - dice Velasco- llevar el nombre de ‘místicas’. Aunque, aclara, dichas experiencias se distinguen “fenomenológicamente” de las experiencias religiosas, porque el “mundo vital” en el que se inscriben, el orden de la realidad al que pertenecen, no corresponde a lo designado como “lo sagrado”, sino al designado como “lo profano”. En otras palabras, dichas experiencias constituyen lo que se ha conocido como “mística profana”.

Con la expresión de “mística profana” se designa una variedad de fenómenos que han sido ubicados bajo nombres muy variados: “mística natural”, “mística naturalista”, “mística salvaje o silvestre”. E incluso, bajo ciertas expresiones donde no se emplea la palabra ‘mística’, con las que se designa un mismo tipo de fenómenos descritos como: “...experiencias cumbre, dilatación de la conciencia, estados alterados de conciencia, conciencia cósmica, sentimiento oceánico, intuición del fundamento de lo real, etcétera.”.⁸⁹

Afirma Juan Martín Velasco que:

En todos estos casos se produce la ruptura con la forma ordinaria de conciencia, [...] una apertura del horizonte en el que discurre la vida que hace surgir nuevas realidades o baña a las ya existentes en una nueva luz; la conciencia sufre una modificación radical que comporta la profundización de sus contenidos, la dilatación de sus posibilidades y la intensificación de sus estados tanto cognitivos como afectivos. El resultado de todos estos estados es la experiencia de sentimientos de gozo intenso, de paz y de reconciliación con la totalidad de lo real, que no se dejan traducir en palabras. Estos sentimientos van acompañados en algunas ocasiones de sentimientos de sobrecogimiento y hasta de horror que no eliminan sin embargo la paz y el gozo de fondo. Tales estados tienen siempre, incluso cuando son objeto de una búsqueda por el sujeto, algo de sorpresa porque irrumpen desde más allá del sujeto y no se dejan explicar como

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

⁸⁸ El estudioso agrega que no hay que olvidar, “la dificultad con que, según sus propias confesiones, se encuentran todos los sujetos para expresar experiencias que se sitúan en niveles de conciencia difícilmente accesibles al lenguaje ordinario” (*ibidem*, p. 94).

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 97.

resultado de sus esfuerzos. Por último, el sujeto tiene conciencia de haber entrado en contacto con algo definitivo. Por eso tales estados constituyen hitos en la vida de las personas, acontecimientos inolvidables que, con frecuencia, aunque no siempre, marcan el comienzo de una etapa nueva.⁹⁰

Este tipo de fenómenos se hace presente, en un principio, en la filosofía, sobre todo cuando ésta se desarrolla en primera persona, ya sea como reflexión sobre las situaciones límite o a través de estados de ánimo peculiares, como la admiración, el asombro, la angustia, la esperanza, la fidelidad, la náusea. O bien -lo había descrito J. Maritáin-, como toma de conciencia del fundamento y la raíz de lo real bajo la forma de intuición del Ser, más allá de la particularidad de todos los entes, o de comunión con el Uno que está más allá de toda división de lo real, incluso la del ser y el pensamiento.⁹¹

Uno de los casos más notables de una experiencia mística profana en el campo de la filosofía, lo constituyen varios pasajes de las *Eneádas* de Plotino, donde el autor describe los últimos grados del “conocimiento místico” a través de un verdadero éxtasis del sujeto, del Uno más allá del ser y la mente (*Eneádas*, VI, 7, 34; VI, 9, 10-11).

Los “estados alterados de conciencia” -señala Velasco- se producen en el contexto de la contemplación de la naturaleza, en la experiencia estética, en la experiencia de la muerte. No obstante, tales estados “extraordinarios” se presentan por lo general en la vida cotidiana.⁹²

Las maneras de acceso a un estado místico de tipo profano son variadas. Además de los casos en que interviene la ingestión de drogas, se puede llegar a “estados alterados de conciencia” en circunstancias como la separación del medio ordinario de vida, en situaciones de cautiverio o reclusión, en el paso por pasajes desérticos o selváticos, en la inmovilidad producida por una larga enfermedad o convalecencia, en la soledad. En general, en situaciones extremas de inactividad o de ruptura con la vida diaria.⁹³

Ahora bien, parecería que muchas características de la mística profana son compartidas por la mística de tipo religioso, en concreto con la mística cristiana. Sin embargo, esta última, además de estar moldeada por una tradición teológica bien establecida (la experiencia del Dios trino), se caracteriza por ser una mística esencialmente “mística”, como hemos señalado en páginas anteriores.

M. Hulin señala como los rasgos comunes a todos los tipos de experiencias místicas de tipo profano, su carácter súbito, el grado de desproporción entre su intensidad y la aparente banalidad de la ocasión que la desencadena, así como la efusión de alegría en que desemboca.⁹⁴

⁹⁰ *Ibidem*, p. 103.

⁹¹ En su libro *Distinguer pour unir ou les degrés* (DDB, Paris, 1932), Maritáin analiza dicho tipo de experiencia: “Antes de haber recibido la fe me ha sucedido experimentar por una intuición súbita la realidad de mi ser, del principio profundo primero, que me establece fuera de la nada, intuición poderosa cuya violencia a veces me aterraba y que me ha procurado el conocimiento de un absoluto metafísico [...] súbitamente todas las criaturas me aparecieron en estado de símbolo, me parecieron tener como única función la de designar al creador” (p.606) (ref. en *ibidem*, p. 98).

⁹² José Martín Velasco señala que M. Hulin, en su trabajo sobre el tema (*La mystique sauvage*. Paris: PUF, 1993, p.37) ofrece una colección de ejemplos en los que hay testimonios de filósofos, escritores, poetas, artistas y críticos de arte sobre tales “experiencias pre-religiosas del absoluto”; también dice que la obra de L. Wittgstein, ofrece pistas sobre “nuevas formas de mística profana” (*ibidem*, p. 99).

⁹³ M.Hulin en *ibidem*, p. 102.

⁹⁴ De manera sistemática M. Hulin se refiere a una triple unidad de todas estas formas: “unidad fenomenológica”, esto es que “...en todas estas experiencias se produce una ruptura súbita del curso ordinario de las ideas, la pérdida de todo contacto ‘eficaz’ del entorno inmediato, sensación de angustia y maravillamiento al sentirse el sujeto catapultado a un tiempo, un espacio y un universo cualitativamente diferente del de la vida ordinaria, y retorno instantáneo con la consiguiente dificultad de readaptación, a ese mundo y a

En cuanto a las motivaciones o causas por las cuales se producen estos estados alterados de conciencia, Sigmund Freud, desde su perspectiva psicoanalítica, consideraba que tanto la religión como el mismo Dios eran el efecto de una causa: el deseo del hombre de ser protegido y amado por Dios, en tanto éste es representación “exaltada” del padre real.⁹⁵

Por su parte, A. Maslow señala que estos estados alterados de conciencia o “experiencias cumbre” son experiencias “meta-motivadas” y “meta-funcionales”. Es decir, no responden a una necesidad concreta, sino que suponen “...al sujeto con sus deseos y necesidades principales satisfechas y le ponen en contacto con realidades que no valen por lo que le procuran sino que son gozadas por el valor que en sí mismas tienen”.⁹⁶

A diferencia de la mística religiosa que requiere de la intervención de Dios, a la mística profana o natural tiene acceso el espíritu humano dejado a sus propias fuerzas, sin ayuda sobrenatural.⁹⁷ Otra diferencia es que frente a la mística religiosa, en la mística profana no se hace una interpretación religiosa de la experiencia, ni se acepta el carácter trascendente-inmanente de la misma. Tampoco se explica la experiencia de acuerdo a las circunstancias socio-históricas y culturales en las que ésta aparece. Esto último es relevante, pues no obstante las similitudes que guardan entre sí la mística profana y la religiosa -de tal suerte que las formas de la primera han sido vistas como versiones degradadas de una mística sobrenatural-, son vividas e interpretadas de manera distinta, de acuerdo con las categorías y la lógica de los diferentes ámbitos de realidad. De un lado está el ámbito estético, el de la naturaleza y el de la ética (mística profana); y del otro lado, está el de lo religioso (mística religiosa).⁹⁸

En la llamada “mística profana”, se destacan aquellas experiencias que pertenecen a un ámbito estético (la poesía, la música, e incluso las artes plásticas).⁹⁹ Estas experiencias son una culminación de la experiencia metafísica y reaparecen constantemente en la historia de la filosofía. Implican –dice Maslow- “...una profundización, dilatación, unificación y clarificación de la conciencia”. Tales experiencias –sigue diciendo- se producen en contacto con la naturaleza y en “formas particularmente intensas de vivir la relación interpersonal”.¹⁰⁰

las condiciones que en él reinan.” También presentan una “unidad temática”, pues en todas ellas, “...se dan estos tres aspectos dominantes: la revelación aplastante de una realidad frente a la cual el mundo sensible y la existencia social no son más que un teatro de sombras; la integración de las contingencias de nuestras vidas dispersas en una necesidad que es al mismo tiempo orden y perfección; la conciencia de que un solo impulso vital, una sola y única emoción eterna nos anima a todos”. Finalmente, entre todas las formas de mística profana existe una “unidad intencional”, “...porque la existencia ha sido denunciada como el pecado por excelencia que debe ser superado” (M. Hulin, *idem*).

⁹⁵ En su interesantísimo artículo “Reflexiones psicoanalíticas acerca de la experiencia mística”, Ana María Rizzuto analiza las similitudes entre la experiencia de quienes se someten a psicoanálisis y las que viven los místicos. Señala que en ambos casos se trata de procesos de descubrimiento de realidades internas inconscientes, si bien el místico está convencido de que lo que busca no es una realidad psicológica sino una realidad última en el orden del Ser: la experiencia de Dios. “El analizado y el místico se parecen en que los dos son transformados irreversiblemente por la experiencia con un ser especial, ya sea humano o trascendente” (Ana María Hirsuto en Baralt/Piera, *op.cit.*, pp. 61-75).

⁹⁶ A.H. Maslow, *Religions, values and peak-experiences*, Ohio State University Press, Columbia, 1974; *ref.* en JMV, *op.cit.*, p. 103.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Es una interpretación estrictamente teológica, pues faltan esquemas de interpretación propios de una mística religiosa, sobre todo cristiana. De hecho, la llamada mística profana o salvaje sería anterior a todas las interpretaciones y común a las diferentes formas de mística. Las llamadas grandes místicas o místicas religiosas serían tan sólo el producto de una determinada interpretación con los recursos propios de cada sistema religioso, de la “única experiencia” sobre la que todos los fenómenos místicos se basan (Hulin en JMV, *op.cit.*, pp. 110-112).

⁹⁹ Juan Martín Velasco, pone como ejemplo de mística en el campo de lo estético a los llamados “poetas metafísicos” o “poetas espirituales” ingleses del siglo XVIII (John Donne, George Herbert, entre otros). También considera en esta clasificación a “algunos poemas de Juan Ramón Jiménez, de Jorge Guillén”. En cuanto a la música dice que “baste recordar las experiencias –cumbre a que su escucha ha dado lugar” (*ibidem*, pp. 95 -96).

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 95.

Por último, dentro del propio campo de las experiencias místicas profanas, hay que distinguir las *místicas ateas* y determinadas experiencias de la nada, la noche, el infierno. Éstas son vividas sin referencia a categorías religiosas y hasta con la exclusión de una posible implicación de Dios. Las personas que dicen vivir tal tipo de experiencia, reivindican una idea más amplia de lo que es “lo divino”, pues tienen la convicción de que es posible tener una dimensión de lo sagrado sin adherirse a un sistema religioso.¹⁰¹

Las místicas (la religiosa y la profana), no son la única forma de tener contacto con Dios, de experimentar que hay otro ser superior al sujeto. En la base de ellas se encuentra la experiencia espiritual básica, elemental, que Rudolf Otto ha llamado *numinosa*. Esto resulta importante, pues la presencia del *numen* o Dios no está reservada a los santos y a los místicos, tampoco se da sólo en momentos profanos extraordinarios. Reflexionar sobre tal experiencia resulta útil para delimitar todavía más el campo de la mística. Por otro lado, nos lleva a tomar en cuenta aquellas expresiones que nacen de tal experiencia primaria, definida como “sentimiento religioso”, el cual está presente en muchos momentos de la vida de las personas, sin que necesariamente se trate de una experiencia de tipo místico.

7. Lo numinoso o lo santo: un concepto abarcador

De acuerdo con la concepción de Rudolf Otto, la experiencia mística en tanto forma de relacionarse con el Absoluto, es una de las manifestaciones de *lo santo*. Pero lo santo no limitado a su acepción filosófica y teológica, sino en su significado primigenio de sentimiento religioso.¹⁰²

Lo santo, desde una perspectiva moral y ética, significa “la bondad perfecta”, “la bondad suma” y más precisamente la “voluntad moral perfecta”. De la misma manera se ha hablado de la santidad del deber o de la ley; pero este sentido no es estricto, pues si bien *lo santo* incluye lo anterior, es conveniente entenderlo como un elemento peculiar y específico.¹⁰³

Lo santo -dice Otto- significa “algo más”, remite a ese “excedente de significación” que vive en todas las religiones como “su fondo y médula”. Se refiere a una suerte de reflejo irracional y sentimental, “primigenio y característico”, que es *lo numinoso*, “...pues si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*”.¹⁰⁴

¹⁰¹ *idem*.

¹⁰² Rodolfo Otto, *Lo santo (lo racional y lo irracional en la idea de Dios)*, traducción del alemán por Fernando Vela, 2.edición, Madrid, Revista de Occidente, 1965, (Col. Selecta), pp. 16-19.

¹⁰³ Rudolf Otto acuña el término sintetizando la concepción de Kant quien llama “santa a la voluntad que, sin vacilar, a impulsos del deber, obedece a la ley moral”. *Lo santo* es una categoría peculiar, explicativa y valorativa, que nace y se presenta exclusivamente en la esfera religiosa, pues dice Otto “Cierto es que se entromete en otras, por ejemplo en la ética; pero no procede de ninguna”. La categoría de *lo santo* es compleja –sigue diciendo el estudioso alemán- pues, entre sus diversos componentes, contiene un elemento específico, singular, que se sustrae a la razón en el sentido antes indicado, y que es *arretón*, inefable; es decir, completamente inaccesible por conceptos (como en terreno distinto ocurre con lo bello)” (*ibidem*, Capítulo II, pp.16-123).

¹⁰⁴ Sin tal excedente, sin tal sentimiento -señala Otto- “... no serían estas, en modo alguno tales religiones. Pero con vigor más señalado palpita en las religiones semíticas, entre ellas, de modo preeminente, en la bíblica. También en ella tiene un nombre especial: *quadosch*, que corresponde a *hagios* y *sactus*, y con mayor exactitud a *sacer*”...Otto aclara además que, si bien es cierto que en las tres lenguas tales términos comprenden “lo absolutamente bueno” y que traducimos habitualmente como “santo”, no es en este sentido ético en que habría que entender el término, pues desde tal perspectiva *santo* “...no es más que el resultado de haber esquematizado y henchido de contenidos éticos un reflejo sentimental, primigenio y característico, que puede ser indiferente a la ética” (*ibidem*, p. 18).

Tal reflejo primigenio que es *lo numinoso*, de manera sintetizada puede describirse como ese sentimiento “de mí mismo respecto de una causa exterior a mí”, referido a “un objeto fuera de mí”, y que se ha definido como “sentimiento de criatura” propio de la emoción religiosa.¹⁰⁵

En palabras de Otto, la emoción religiosa se caracteriza por su “solemnidad” y la sensación de “absoluta dependencia”; esto es, por su experiencia de *mysterium tremendum* en todas sus manifestaciones, así como el *pavor* y el *tremor*, esto es, “la nulidad y el anonadamiento ante lo espantoso que ello provoca”.¹⁰⁶

Todo ello se refleja en el “sentimiento de sí propio”, en palabras de Otto, en ese “sentimiento de la criatura que se hunde y anega en su propia nada y desaparece frente a aquel que está sobre todas las criaturas”.¹⁰⁷

Para aproximarse a lo que es la experiencia de *mysterium tremendum* propia de lo numinoso, Rudolf Otto describe:

Consideremos lo más hondo e íntimo de toda conmoción religiosa intensa, por cuanto es algo más que fe en la salvación eterna, amor o confianza; consideremos aquello que, prescindiendo de estos sentimientos conexos, puede agitar y henchir el ánimo con violencia conturbadora; persigámoslo por medio de los sentimientos que a él se asocian o le suceden, por introyección en otros y vibración simpática con ellos, en los arrebatos y explosiones de la devoción religiosa, en todas las manifestaciones de la religiosidad, en la solemnidad y entonación de ritos cultos, en todo cuanto se agita, urde, palpita en torno a templos, iglesias, edificios y monumentos religiosos.¹⁰⁸

¹⁰⁵ En cuanto al atributo de “irracional” que caracteriza a *lo numinoso*, el teórico alemán refiere que entre el racionalismo y su contrario, la religión profunda, hay más que todo una cualidad diferente en el modo y temple o tono sentimental de la religiosidad misma, a saber “...que en la idea de Dios el elemento racional predomine sobre el irracional, o lo excluya por completo o al revés, que prepondere el elemento irracional” (*Ibidem*, p. 14). Con referencia al carácter “sentimental” de lo numinoso, Otto aclara que la religión no alude sólo al sentimiento en detrimento del concepto pues, por ejemplo, “los predicados que el cristianismo ha dado a ‘lo divino’, son conceptos claros y pensados como absolutos (espíritu, razón, voluntad, voluntad inteligente, omnipotencia, unidad de sustancia)”. Y es que de hecho, “una de las señales características de la altura y superioridad de una religión, es que posea conceptos y conocimientos de fe de lo suprasensible con eminente claridad, transparencia y plenitud”. Otto pone como ejemplo el tono pedagógico de pláticas y sermones, así como la conceptualización en las mismas Sagradas Escrituras, donde el elemento racional ocupa el primer plano, incluso pareciera –señala– que “lo racional lo es todo”. Pero, por otro lado, sigue diciendo el historiador, el concepto sólo es un ideograma que no puede dar cuenta cabal y totalmente de lo que pretende definir, pues “...aun cuando los predicados racionales están de ordinario en el término más visible, dejan tan in exhausta la idea de la divinidad, que precisamente sólo valen y son *para* y *en* un algo irracional. Son, sin duda, predicados esenciales, pero predicados esenciales sintéticos, y únicamente serán comprendidos correctamente [...] como predicados atribuidos a un objeto que los recibe y sustenta, pero que no es comprendido ni puede serlo [...], sino [...] de una manera distinta y peculiar [...]. Pues de alguna manera ha de ser comprendido; si no lo fuera, no podría en general, decirse nada de él” (*ibidem*, p. 18).

¹⁰⁶ El término “sentimiento de criatura” –reconoce Otto– no proporciona del todo un conocimiento conceptual del indefinible sentimiento, pues “...este no consiste solamente, como haría creer el hombre, en ese componente de anegación y de propia nulidad frente a cualquier prepotencia, sino exclusivamente frente a ‘esa’ prepotencia determinada; sólo puede tenerse una idea de ella por el tono y contenido peculiar del sentimiento de reacción que hemos de experimentar en nuestro ‘interior’ ” (*ibidem*, p. 21). Respecto al llamado “sentimiento de dependencia”, que es propio de *lo numinoso*, se trata de una aproximación por analogía al verdadero sentimiento que se intenta describir. “En su sentido *natural*, significa sentimiento de la propia insuficiencia, incapacidad y sujeción a las condiciones del contorno”. (Schleiermacher en Otto, *ibidem*, p. 20). Desde la perspectiva religiosa, tal sentimiento de dependencia es el “que se reconoce y da cuenta de sí mismo”, esto es, “el sentimiento de criatura” (*ibidem*, pp. 21-22) El “sentimiento de criatura” que experimenta el sujeto cuando siente lo numinoso, señala Otto, se acompaña de un sentimiento de sumersión, de empujamiento y de anonadamiento que es diferente de la conciencia que un hombre puede tener de su pequeñez, debilidad o dependencia. La “desestimación” que hace el sujeto de sí propio, respecto de su realidad, de su existencia misma –sigue diciendo Otto– irrumpe por sí misma en el sujeto de una manera inmediata, y no porque el sujeto reflexione sobre faltas cometidas, sino porque es dada con la misma presencia del *numen*; dicha desvaloración es más bien el sentimiento “...del valor negativo de lo profano opuesto al valor ‘peculiarísimo del ser sumo’ ” (*ibidem*, p.83).

¹⁰⁷ Esa sensación de “algo real” (dato primario e inmediato), de ese sentimiento de realidad en relación con el sentimiento de un algo numinoso, dado objetivamente –observa Otto– es el sentimiento de dependencia en tanto un efecto subsiguiente: “...una desestima del sujeto respecto de sí mismo, en consecuencia, el sentimiento de mi absoluta dependencia tiene como supuesto previo el sentimiento –si es lícita la expresión– de su absoluta inaccesibilidad, de algo que existe realmente, de esa representación de algo que existe objetivamente en la conciencia y que llama ‘sentido de realidad’ ” (*ibidem*, p. 22).

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 25.

El *mysterium tremendum*, misterio propio de lo *numinoso* puede ser sentido de varias maneras. Señala Otto:

Puede penetrar con suave flujo del ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahila y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu en lo profano. Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, el arrobo, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura ante...-sí- ¿ante quién?-, ante aquello que el indecible misterio se cierne sobre todas las criaturas".¹⁰⁹

El término *tremendum* o tremendo, tiene su origen en el *tremor* o temor, esto es, "...un terror de íntimo espanto, que nada de lo creado, ni aun lo más amenazador y prepotente, puede inspirar". *Mysterium* es lo oculto y secreto, y en su acepción general, "lo extraño", lo que no se comprende, lo que no se explica; puede ser designado con mayor precisión -por sí solo, y separado de lo *tremendum*- por la palabra *mirum* o *mirabile* (admirable); transformado por el *numen*, se le interpreta como *asombro*. La reacción específica que provoca el misterio, *lo mirum*, en el ánimo del hombre es el *stupor* o *estupor*, esto es, "el asombro intenso, el pasmo, el quedarse con la boca abierta." Pero el *mysterium*, el auténtico *mirum* es, dice Otto:

...lo heterogéneo en absoluto, lo *thateron*, *amyad*, *alienum*, lo extraño y chocante, lo que se sale resueltamente del círculo de lo consuetudinario, comprendido, familiar, íntimo, oponiéndose a ello, y, por tanto, colma el ánimo de intenso asombro".¹¹⁰

La mística, por su parte, es una forma peculiar de experimentar lo numinoso; manera directa de tomar conocimiento; comunión viva y de relación personal con el *numen* o la divinidad. Y es que, señala Otto, existe una gran diferencia "...entre las palabras concebidas en estado puro de gracia, palabras que brotan de un corazón viviente por el conducto de una boca viva, y las mismas palabras escritas sobre un pergamino muerto..."¹¹¹

En su tratado sobre *Lo santo*, Otto no amplía ni profundiza las anteriores afirmaciones. A través de estas escuetas líneas, se pliega a las definiciones generales de la mística como un conjunto de experiencias espirituales "irracionales", producidas por el contacto directo y personal con aquello que el sujeto identifica

¹⁰⁹ *Idem*, p. 25. Otto también aclara que *lo santo* y su valor negativo *numinoso* se suele traducir como lo "supracósmico", lo cual es inexacto, pues supracósmico -dice el estudioso- es una expresión que se refiere meramente al ser, pero no expresa nada referente al valor pues, "...lo supracósmico doblega y humilla por la fuerza, más no puede mover por respeto aprobativo"; lo numinoso es *augustum* "por cuanto es en sí mismo, un valor objetivo que "debe ser respetado". La religión es, por tanto, "una obligación íntima que se impone a la conciencia y a la vez que la conciencia siente; es obediencia y servicio, que son debidos, no por la coacción del poderío, sino espontánea sumisión al valor santísimo" (*ibidem*, p. 83).

¹¹⁰ Otto señala que el concepto de tremendo no explica ni aclara el concepto de misterio, sino que se agrega a él como predicado sintético. "Puede decirse que en nuestro sentimiento verbal, el concepto de *misterio* está ligado con tal fuerza a su predicado sintético de *tremendo*, que apenas puede nombrarse a uno sin que el otro resuene sintónicamente. 'Misterio' ya es de suyo 'misterio tremendo'. Pero no quiere decirse que así suceda siempre". En su esencia, *misterioso* y *tremendo* son dos aspectos y dos sentimientos del *numen*, claramente diferenciados, preponderando a veces uno u otro, como sucede en la mística en que el misterio domina sobre lo tremendo" (*ibidem*, pp. 40-42).

¹¹¹ Obras alemanas de Seuse (Ed. Denifle, pág. 309) citadas por Otto (*ibidem*, p. 94).

como Dios.¹¹² De la misma manera, el estudioso sigue la tradición mística en cuanto a la idea de que la expresión de tan inefable vivencia es diferenciable de otras por la calidad y veracidad del testimonio. En efecto, la línea entre lo numinoso y lo místico de una experiencia radica, entre otras cosas, en el carácter colectivo del primero frente al individual del segundo; en el carácter motivado e inducido de lo numinoso, frente al inmotivado y gratuito de la experiencia mística.

El “numinoso” es un sentimiento que puede ser compartido, amén de que puede ser despertado a través de diferentes vías (directas e indirectas) y transmitido a otros. Dice Otto, las mismas situaciones “santas” son el mejor medio que tienen las comunidades para suscitar y despertar el sentimiento numinoso. También lo es la lectura de las Sagradas Escrituras, pues

Quien lee “estando en espíritu” la Escritura, siente y “vive” lo numinoso, aún cuando no tenga idea de ello, ni nombre que darle y aunque sea incapaz de analizar su propio sentimiento y ponerse en claro esa actitud.¹¹³

Otto refiere, en este mismo sentido, que en ciertos pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, lo numinoso radica en las representaciones de “lo demoníaco y angélico” de que está rodeado, dominado y penetrado este mundo. (Desde el Dios irracional de Job hasta el Evangelio, según San Pablo).¹¹⁴ Para explicarse lo anterior, el estudioso dice que, frente a expiaciones, rezos, sacrificios, acciones de gracias, existen una serie de cosas extrañas en las cuales se cree reconocer las raíces de la mística. Y es que –aclara– “...por virtud de procedimientos extraños el sujeto (o ‘la mística’) intenta apoderarse de lo religioso, de lo misterioso, colmarse de ello y hasta identificarse con él”.¹¹⁵

Ahora bien, la experiencia numinosa –refiere Otto- se manifiesta de formas diversas y en distintos grados. Hay medios directos e indirectos por los cuales ésta se produce.

Formas en que se expresa lo numinoso

Una *forma directa* de experimentar lo numinoso es a través de las situaciones “santas” o su reproducción fiel, merced a vivaces descripciones intuitivas.”¹¹⁶ El sentimiento de lo numinoso –afirma Otto- “no se enseña ni se aprende, sino que únicamente puede despertarse sacándole del ‘espíritu’”. El estudioso pone como ejemplo el sentimiento numinoso que surge con la lectura “estando en espíritu” de las Sagradas Escrituras, pero también en la explicación oral que se hace de ellas durante el sermón. Además de la *viva vox*,

¹¹² Como definición provisional de la mística yo diría que la mística es religión, pero con unilateral predominio de sus elementos irracionales, exaltados todos ellos a la vez hasta lo excesivo. Una religiosidad adquiere “coloración mística” cuando tiene propensión a la mística. En este sentido, el cristianismo de San Pablo y de San Juan no es ‘mística’, pero sí religión teñida de misticismo. Y con entera razón (*ibidem*, p. 123).

¹¹³ *Ibidem*, p. 94.

¹¹⁴ Durante varias páginas, Otto va siguiendo algunos fragmentos de los textos bíblicos y comenta cómo es que en medio de ciertas frases puede vislumbrarse lo numinoso (*cf.* Capítulo XI: “Lo numinoso en el Antiguo Testamento”, *ibidem*, pp.107-118; Capítulo XII: “Lo numinoso en el Nuevo Testamento”, *ibidem*, pp. 119-134).

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 119.

se percibe *lo numinoso* por medio “de la grave actitud, en los ademanes, en el tono de voz, en el semblante, en la expresión de insólita importancia del acto, en el solemne recogimiento y devoción de la comunidad orante”¹¹⁷

En cuanto a los medios *indirectos*, en una secuencia histórica que va desde los medios de expresión más primitivos de lo numinoso hasta los más avanzados, en una escala inferior y en su forma más elemental, está *lo terrible*, “lo espantable”, “lo pavoroso” en un sentido ‘natural’ (y a veces repugnante).¹¹⁸ *Lo terrible* expresa indirectamente el “pavor demoníaco”, como sucede -dice Otto- en algunas formas características de la religión india o en las imágenes de las viejas madonas bizantinas “rígidas y severas, y en mucha parte terribles, (que) mueven a muchos católicos a la devoción más que las graciosas Vírgenes de Rafael”. En estos casos *lo tremendum*, es el elemento de lo numinoso que domina.¹¹⁹

Cuando la expresión de “lo espantable” está penetrada de “grandiosidad”, se produce lo sublime. *Lo grandioso* o *sublime*, se produce en estadios elevados del sentimiento religioso; es un medio de expresión que sustituye a lo horrible y en donde el elemento dominante es *lo misterioso*.¹²⁰ En este sentido, el estudioso señala que la lengua del culto, las expresiones viejas y apenas comprensibles de la *Biblia* y el *Libro de Cánticos*, los Aleluyas y Kiries, son también maneras de expresar lo misterioso, grandioso y sublime.¹²¹

Ahora bien, en el mismo nivel de lo sublime, hay una forma “encubierta y velada” de lo numinoso: la impresión de *lo mágico* que ciertas imágenes musicales o literarias suscitan en quien las observa.¹²² Sin embargo, tanto “lo sublime” como “lo mágico” son sólo medios indirectos que adopta el arte para representar lo numinoso. Existe además un elemento que está ligado a lo sublime y al modo de expresión de lo numinoso que se repite en todas las religiones y de las cuales es inseparable: *el milagro*, “el niño mimado de la fe”, dice Otto. El estudioso lo explica así:

Lo que el hombre no comprende y lo que le horroriza en la esfera de su acción; lo que en los sucesos naturales, acontecimientos, hombres, animales o plantas, ha sido causa de extrañeza, sorpresa o pasmo, sobre todo si va unido a una fuerza pujante o al horror, ha despertado siempre y atraído hacia sí el pavor demoníaco y se ha convertido en *portentum, prodigium, miraculum*. Así y sólo así nace el milagro”¹²³

¹¹⁶ “Capítulo X. “Medios de expresión de lo numinoso”, *ibidem*, pp.92-98.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 93.

¹¹⁸ *Ibidem*, pp. 95-98.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 55 y p. 94.

¹²⁰ *Lo misterioso* es a la vez “infinitamente horrible e infinitamente admirable” -dice Otto-, es estímulo para la invención de narraciones (mitos, cuentos, consejos y leyendas); se infiltra en ritos y cultos y -agrega- “...todavía hoy constituye para el hombre ingenuo el factor más poderoso que existe en la narración y en el culto, utilísimo medio para conservar vivo el sentimiento religioso” (*ibidem*, p.97).

¹²¹ “Lo grandioso o sublime” se aproxima mucho al concepto de lo numinoso, aunque no son lo mismo -señala Otto-, pues lo sublime puede suscitar al sentimiento numinoso, y al revés, puede ser suscitado por él, incluso intercambiando papeles. Como el pavor, *lo sublime* es un reflejo operado en la subjetividad de los individuos. Al igual que lo numinoso, y a través de una analogía sacada de la estética, el “objeto sublime” -sigue apuntando Otto- crea en el ánimo una doble impresión, retrayente y atrayente, a un tiempo: “...Abate, humilla y, al mismo tiempo, encumbra y exalta. Restringe y coarta, y a la vez ensancha y dilata. De un lado provoca un sentimiento parecido al terror, y de otro lado proporciona felicidad” (*ibidem*, pp. 97-98).

¹²² *Lo mágico* de hecho- dice Otto-, “es una forma primaria y todavía tosca del sentimiento numinoso que el gran arte presenta después, ya ennoblecido y transfigurado” (*ibidem*, p. 97).

¹²³ *Idem*.

En contraposición a estas formas indirectas en los cuales se expresa lo numinoso, Rudolf Otto reconoce que -en Occidente- existen sólo tres medios directos de suscitar y representar lo numinoso, aunque éstos tienen un carácter eminentemente negativo: *la oscuridad, el silencio y el vacío*. Respecto a la oscuridad, el estudioso dice:

La oscuridad debe ser tal, que quede realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Sólo la semioscuridad es 'mística'. Y su impresión se perfecciona cuando se asocia el elemento auxiliar de lo sublime.¹²⁴

El *silencio*, por su parte, "...es el efecto inmediato que produce la presencia del numen", pues señala, el silencio ha brotado 'históricamente' del *eufemein*, es decir, del temor a emplear palabras ominosas y, por tanto, de la convicción de que más vale estar callado. En la lengua de los sonidos, el silencio –señala el estudioso- corresponde a la oscuridad.¹²⁵

En el arte oriental, dice Otto, además de la oscuridad y el silencio, hay un tercer modo de suscitar la impresión numinosa: *el vacío, el gran vacío*. Al respecto, señala el estudioso que

El vacío "indefinido" es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal. El dilatado desierto, la estepa indefinida y uniforme.¹²⁶

Entre las representaciones del vacío en el arte oriental consideradas sobresalientes por Rudolf Otto, se encuentran la arquitectura china, debido a la "horizontalidad dilatada" en la que se basa; otro ejemplo, es la pintura china que es "un arte de pintar el vacío, de hacerlo sensible". Como la oscuridad y el silencio –señala Otto- el vacío es "una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora, y de esta suerte hace presente y actual eso que hemos llamado 'lo absolutamente heterogéneo'..."¹²⁷

La poesía mística, en su carácter irracional –y no obstante estar sometida a exigencias retóricas y formales- hunde sus raíces en *lo santo* y suscita en quien la lee, ese "tremor" o sentimiento "tremendo", que es propio del "sentimiento de criatura" en tanto reflejo de *lo numinoso*. La poesía mística, en tanto expresión artística, reproduce el vacío y el silencio, la oscuridad y la semioscuridad que suscita el sentimiento religioso.

¹²⁴ Otto se refiere aquí a la semioscuridad numinosa del estilo gótico, esa semioscuridad que "reina en las altas bóvedas, bajo las ramas de una arboleda, extrañamente animada y movida por el misterioso y mirífico juego de la media luz," semioscuridad que "habla al sentimiento", recurso que –dice el estudioso- han sabido usar con eficacia los constructores de templos, mezquitas y catedrales (*ibidem*, p. 103).

¹²⁵ *Ibidem*, pp. 103-104.

¹²⁶ *Idem*.

¹²⁷ *Idem*, p. 104.

Capítulo II. La mística: formas de expresión.

1. Mística y Lenguaje.

La experiencia mística se da en lo más íntimo de la persona y se hace presente en el mundo humano a través de una serie de manifestaciones, como los estigmas, la levitación, las visiones, la inedia etc., que la convierten en un hecho histórico.¹²⁸ Pero de todos, el lenguaje, es el modo de expresión por excelencia para describir ese estado inefable.¹²⁹

Ahora bien, el tránsito del ámbito del fenómeno al de su inteligibilidad, al de su descripción racional, resulta siempre problemático. Al respecto, señala Luce López Baralt:

Intentar la comunicación precisa de este trance imposible de verificar por vía racional y científica es, pues, acometer una empresa imposible. No hay místico auténtico que no lo sepa. A pesar de que comprenden que su desesperado intento comunicativo será en vano, los místicos han intentado sin embargo sugerir algo de su trance teopático, sirviéndose de unas

¹²⁸ Los “estigmas” son marcas en el cuerpo “como la que el amo colocaba en el esclavo en señal de penitencia. Se habla de los *estigmas de la pasión* para referirse a las llagas de Cristo. *Estigmatizado* es quien por una como redundancia o repercusión de la actitud espiritual en la carne, ve reproducidas en su cuerpo, las llagas que tuvo Cristo en su pasión”. Por “visión”, en términos místicos, entendemos aquella “Comunicación con Dios o, mejor, comunicación de Dios al hombre en imágenes visuales. En la **Biblia* se narran muchas visiones, a veces ‘en sueños’. Son muy frecuentes en los **profetas* [...] A ellas equivalen las comunicaciones con otros sentidos como el oído [...] A veces las comunicaciones son percibidas en acciones simbólicas [...] o de objetos” (Aquilino de Pedro, *Diccionario de términos religiosos y afines*, Navarra, Ediciones Verbo Divino-Ediciones Paulinas, 1990). Por su parte, la “levitación” como consecuencia de la intensidad del éxtasis místico, consiste en que el sujeto se eleva en el espacio sin intervención de agentes físicos conocidos. Finalmente la “inedia” es en sus dos acepciones: “I. Falta de la alimentación suficiente. II. Estado de debilidad que ésta provoca” (*Diccionario de la Lengua Española*, vigésima edición, tomo II, Real Academia Española, 1984).

¹²⁹ JMV, *op.cit.*, p. 49.

desconsoladas aproximaciones simbólicas que resultan igualmente enigmáticas en cualquier época y en cualquier lengua [...] Más allá de las circunstancias históricas y culturales en las que se encuentren, los espirituales saben que lo único que han logrado compartir con el lector es su perplejidad.¹³⁰

Y es que los místicos pertenecientes a distintas tradiciones concuerdan en que la razón, el intelecto, no puede dar cuenta cabal de lo que han vivido, pues en el instante supremo de la unión, el místico siente que se convierte en lo que más ama, “prodigiosamente el observador y el observado se funden en uno”.¹³¹

Al intentar describir en un texto su experiencia extática, los místicos pretenden, entre otros fines, convencer al lector de que su vivencia es real, de que “algo sobrenatural les ha acontecido de veras”¹³². El carácter experiencial de la mística cristiana, a través de los siglos, ha hecho posible que se hayan ido conformando un conjunto de testimonios que han sobrevivido gracias a la escritura.¹³³

El lenguaje místico es, en primer lugar, el lenguaje de una experiencia, una experiencia peculiar, la experiencia de Dios. Dicho lenguaje se caracteriza por su concreción, frente a la abstracción propia de otros registros del lenguaje religioso como es, por ejemplo, el lenguaje de la teología.¹³⁴

Otro rasgo propio del lenguaje místico, es la expresividad, que tiene que ver con el contenido psicológico y afectivo que lo moldea, pues se supone que en las palabras del místico “habla Dios que se le ha dado como presente en una experiencia”¹³⁵

Ambas cualidades del lenguaje místico tienen que ver con la función que éste tiene, de dar cuenta de la transformación o “mutación” que vive quien lo crea:

El lenguaje del místico se caracteriza porque los objetos a que se refiere ‘afectados de coeficientes de interioridad’, sirven para describir lo que esos objetos pasan a ser poco a poco para el sujeto...¹³⁶

Cuando se analiza el lenguaje de los místicos, se descubre que se trata de un tipo de frases, verbos, epítetos, símbolos, que caracterizan una manera específica de hablar, de comunicarse; es decir, se trata de un estilo.¹³⁷ Y es que el término “Místico”, señala Michel de Certeau, es un *modus loquendi*, un lenguaje, una manera de hablar “específica”, un “decir” propio.¹³⁸

¹³⁰ Luce López Baralt, 1996, *op.cit.*, pp. 13-14.

¹³¹ *Ibidem*, p. 12

¹³² *Ibidem*, p. 14.

¹³³ Como hemos señalado antes, la Mística es un conjunto o cuerpo de escritos en los que los místicos han formulado sus experiencias, a través de un lenguaje especial o específico, un lenguaje que no se suscribe sólo al contexto religioso sino que se manifiesta en contextos profanos.

¹³⁴ JMV, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ “El saber que viene del Evangelio no es superado ‘en la mística’, sino interiorizado. El sentido de la mística cristiana no es sustituir el saber dado en la Revelación por un nuevo saber, superar el conocimiento dado en Jesucristo. Si hay progreso, éste se sitúa todo él del lado de la transformación del que conoce bajo el influjo de una iluminación que sólo Dios puede dar” (P. Agasse y M. Sales, “Mystique” en *Dictionnaire de spiritualité X*, 1980, col. 1974; *ref.* en JMV, *op.cit.*, p. 52).

¹³⁷ El lenguaje místico puede aparecer y aparece en textos que –en un contexto religioso– pertenecen a los más variados géneros literarios: relato autobiográfico, expresiones poéticas y poemas completos, comentarios con finalidad exhortativa, pedagógica, apologética, de

En sus textos, los místicos ponen en evidencia su lucha con la lengua, pues es mediante ella que se manifiesta el conocimiento místico. En efecto, a través de predicados adecuados, de formas simbólicas diversas, es posible describir –aunque de manera indeficiente- ese “percatarse de”, ese “tomar conciencia de” Dios.¹³⁹

La característica más notable del lenguaje místico es su “transgresividad”, esto es, “...a constante tendencia a llevar el sentido primero de los vocablos hasta el límite de su capacidad significativa [...] y la utilización simbólica de todos ellos”.¹⁴⁰

La transgresividad del lenguaje místico encuentra formas variadas de expresión, entre ellas la metáfora y el símbolo; de ahí, en parte, la afinidad entre lenguaje poético y lenguaje místico.¹⁴¹ Dicha afinidad y a veces confusión entre ambos lenguajes –el poético y el místico-, ha llevado a algunos casos a considerar la actividad poética como un esbozo natural y profano de la actividad mística y a ver al poeta como un “místico evanescente” o un “místico fracasado”.¹⁴²

2. Lenguaje místico y poesía.

Henri Bremond coincide con otros estudiosos de la mística como Helmut Hatzfeld, en señalar que si bien el místico y el poeta tienen experiencias “categóricamente similares”, en cuanto son formas subjetivas e intuitivas de aprehender una “realidad oculta”, se diferencian radicalmente tanto en el tipo de realidad a la que aluden como en la manera en que la aprehenden. Lo esencial para el místico es Dios; mientras que para el poeta es “lo humano o lo divino” en un sentido general, ambos percibidos como “un misterio que hay que aprehender y no como un problema que hay que analizar”.¹⁴³

descripción psicológica, de explicación o interpretación teológica. De ahí que cuando se trata de describir el lenguaje de los místicos, es necesario “...comenzar a establecer distinciones de acuerdo con el estrato más o menos profundo, más o menos próximo a la experiencia en que se sitúa cada uno de esos géneros” (*ibidem*, p. 50).

¹³⁸ “El adjetivo ‘místico’ en sí mismo califica a un género literario, un ‘estilo’. Añadido a ‘muerte’, a ‘tinieblas’, etc., localiza el uso que se hace de esos nombres en un discurso, por ejemplo, en ‘el estado de pureza y de purificación que los místicos llaman estado de muerte’, como ellos la entienden. ‘Místico’ es un ‘*modus loquendi*’, un ‘lenguaje’” (Michel de Certeau, *La fábula mística, (siglos XVI-XVII)*, trad. Jorge López Moctezuma, México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 1993, pp. 140 y ss.).

¹³⁹ El lenguaje místico puede aparecer y aparece en textos que –en un contexto religioso- pertenecen a los más variados géneros literarios: relato autobiográfico, expresiones poéticas y poemas completos, comentarios con finalidad exhortativa, pedagógica, apologética, de descripción psicológica, de explicación o interpretación teológica. De ahí que cuando se trata de describir el lenguaje de los místicos, es necesario “...comenzar a establecer distinciones de acuerdo con el estrato más o menos profundo, más o menos próximo a la experiencia en que se sitúa cada uno de esos géneros” (*ibidem*, p.50).

¹⁴⁰ Baldini en JMV, *op.cit.*, pp. 52-53.

¹⁴¹ Una virtual explicación sobre el poder transgresor del lenguaje místico, la ofrece Certeau cuando analiza el desarrollo histórico de este *modus loquendi* a partir de la influencia de la ontología plotiniana del Uno que excluye a la lengua de la experiencia mística en la concepción cristiana del *Logos*, es decir de una “lengua técnica” que intenta dar cuenta de dicha experiencia. En el siglo XVI –señala Certeau- las maneras de hablar místicas: “Reintroducen en esta ‘lengua técnica’ algo del gran Silencio de antaño que regresa con los clásicos antiguos, o a través del Aeropagita, o todavía más con las tradiciones judías y musulmanas. Son aleaciones entre la palabra nueva, evangélica, y el mutismo antiguo solemne como un origen, del ‘nada habla’. Sin embargo, el postulado de una revelación sigue presente en la convicción de que debe haber un ‘hablar de Dios’” (Certeau, *op.cit.*, p. 141).

¹⁴² H. Bremond, *Prière et poésie*, Grasset, Paris, 1926 (*ref.* en JMV, *op.cit.*, p. 53).

¹⁴³ Helmut Hatzfeld, *op.cit.*, p. 15 y ss.

Por su parte, la aprehensión del místico, es “significativa en sí misma” –señala el estudioso- pues es el germen de un estado contemplativo; mientras que para el poeta tal aprehensión será significativa sólo si alcanza a traducirse en un poema; esto es, sólo si logra cuajar en una forma estética. Para el poeta “...obra y cosa hecha es la única *raison d'être* de aquel primer buscar a tientas una intuición, que no era el germen de la contemplación sino de la creación artística”.¹⁴⁴

El místico “no poeta” puede querer o no comunicar su experiencia, puede estar capacitado o no para describirla, de cualquier modo, el “decir” no representa una impronta. Por el contrario, para el poeta, y con mayor razón para el poeta-místico, hay una urgencia, un apremio por conjurar con la palabra aquello que lo atosiga y no lo deja respirar. “Eso” o “Aquello” que experimenta el poeta-místico debe ser trasladado, traducido, traicionado quizá, para volverlo inteligible: durante dicho proceso adquiere una conciencia lingüística y poética, pues trata de expresar lo que vive y siente a través de un lenguaje “bello” y por bello “eficaz”. La manera en que el poeta-místico vive su proceso espiritual se verá reflejado en la escritura. En él, experiencia y expresión no están separadas, sino que la realidad inefable de Dios se le revela tanto a través de sensaciones corporales, como de imágenes visuales, de símbolos que habrá de concretizar en la escritura.

Según Hatzfeld, un escritor puede incorporar pensamientos y motivos místicos en su obra literaria, filosófica, teológica o poética, pero si no ha vivido él mismo la experiencia, su obra no debería ser considerada como mística, sino únicamente “de pensamiento místico”.¹⁴⁵ En este caso, el poeta místico, al expresar en un escrito su propia experiencia –apropiándose de ideas y tradiciones ajenas afines-, se refiere a una abstracción racional, lógica o estética más que a una congruencia de experiencias místicas.¹⁴⁶

Ahora bien, el bagaje de pensamiento místico, elegido y adoptado por el poeta, se traslada a la escritura, a formas retóricas que intentan plegarse o acercarse lo más posible a una descripción confiable de la experiencia mística. Dicha escritura se constituye –más allá de la veracidad de la experiencia que refiere y de su oralidad- en una experiencia deificante en sí misma; se constituye en el *modus loquendi* propio de la mística y, por tanto, en escritura mística.

Para Hatzfel, por el contrario, los límites están más marcados, pues es en “la recepción del poema místico, donde se aprehende el “qué” de una “vivencia mística verdadera” y el “cómo” de su representación. Al respecto señala que:

Al crítico literario incumbe la tarea de distinguir estos raros poemas místicos -en los que los ambiguos pero seguros símbolos expresan mejor que cualquier término o circunlocución en prosa lo *arcanum* y lo *numinosum* de las experiencias místicas- de cualquier otra clase de poesía pseudomística, cósmica, romántica, pura y especialmente de la poesía amorosa.¹⁴⁷

¹⁴⁴ *Idem.*

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ Por su parte, José C. Nieto en su trabajo sobre San Juan de la Cruz señala que el criterio de apropiación que emplea el pensamiento místico es la fábrica global del pensamiento y su intención, más que la experiencia mística (José C. Nieto, *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, 1ª edición en español, Madrid, FCE, 1982, (Lengua y Estudios Literarios), p. 42.

¹⁴⁷ Hatzfeld, *op.cit.*, pp. 16-17.

El estudioso añade que tal tarea no es sencilla pues en la propia poesía genuinamente mística se presentan dos tipos de “desviaciones”. La primera desviación está representada por la poesía escrita por buenos poetas como es el caso de Luis de León. Estos poetas no han tenido personalmente ninguna experiencia, pero saben de teología mística y moldean sus poemas conforme a esos conocimientos. En sus poemas, sigue diciendo Hatzfeld, no aparecen símbolos-arquetipos, originales y periódicos, “...que encarnarían una experiencia fundamental en una forma única y necesaria”¹⁴⁸

La segunda desviación la constituye aquella poesía que proviene de la experiencia mística auténtica, pero es transmitida por un sujeto sin aptitud poética. Si bien en sus expresiones están presentes los símbolos arquetípicos, predomina el tono didáctico y explicativo. De tal suerte que –dice Hatzfeld- las afirmaciones hechas por el poeta, en lo que concierne a la expresión, podrían hacerse también en prosa. Un caso típico – señala el estudioso- sería el de Santa Teresa en su papel de poetisa.¹⁴⁹

Hatzfel señala puntualmente que, para reconocer la poesía mística, el crítico literario “debe” hacer cinco distinciones fundamentales: la primera, identificar *el misticismo* que utiliza formas literarias inadecuadas para expresarse. En segundo lugar, *la poesía pseudomística*, que traslada aprehensiones naturales de la realidad a un lenguaje simbólico. Tercero, *la poesía mística auténtica* que vierte la experiencia directa de Dios en el correspondiente lenguaje verdaderamente simbólico y poético. Cuarto, *la poesía casi mística* que utiliza conocimientos sobre experiencias ajenas para componer poemas empáticos, manieristas; es una poesía que desde el punto de vista de la forma “...raya a veces muy alto, pero que carece de símbolos verdaderamente originales, pues no siente la auténtica necesidad de crearlos, o mejor, de descubrirlos.” Quinto, *la pseudopoesía didáctico-alegórica* de místicos verdaderos quienes “por error artístico subjetivo” eligen el verso y no la prosa, ésta última más acorde con sus capacidades expresivas”¹⁵⁰

3. El símbolo en la poesía mística.

La importancia fundamental que alcanza el símbolo en el lenguaje en general y en el lenguaje místico es explicado por Hatzfeld: ante la experiencia de lo numinoso con su carga de *misterius tremendus*, y la carencia de conceptos que expresen de manera directa, racional y cabalmente tal experiencia, el poeta místico -como todos los poetas- siente la necesidad de acuñar y utilizar un lenguaje “simbólico, circunlocutorio, ambivalente, ‘poético’”.¹⁵¹

Y es que el símbolo es el lenguaje radical, originario de la experiencia primigenia pues, el símbolo es

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

...la palabra fundamental de la experiencia mística en la que se revela y realiza la relación con el ser que constituye al ser del hombre y que se expresa, según las tradiciones, como abismo sin nombre, como absoluto, como persona, como amor.¹⁵²

Todos los símbolos, incluyendo los utilizados por los poetas místicos, están estratificados, pues no están todos en el mismo nivel; esto es, no todos los símbolos acceden a este mismo nivel de profundidad, ni tienen la misma estrecha relación con la experiencia. Algunos son símbolos imitados y derivados de fuentes anteriores, otros están creados por cada escritor particular; unos son símbolos verdaderos y otros didácticos.¹⁵³

Ma. Jesús Mancho Duque, en su estudio sobre los símbolos en San Juan de la Cruz, ha sintetizado los elementos que caracterizan al “símbolo”, en el contexto de la mística. Lo primero que señala es que el símbolo místico -al igual que el símbolo en general-, posee un significado multivalente; esta naturaleza polisémica es en cierto modo inagotable. Y es que el símbolo se caracteriza semánticamente hablando porque evoca, sugiere, implica, pero nunca señala con precisión; de tal suerte que el oyente o lector que intente interpretarlo adquiere la certeza de que no es posible abarcar todas las significaciones y que tampoco es lícito reducirlas a una pretendida primariedad.¹⁵⁴

El lector no tiene que comprender al símbolo en su totalidad para poder experimentar las sensaciones y efectos a los que remiten sus múltiples alusiones. En realidad, muchos de los significados encerrados en un símbolo “responden a realidades emotivas, cuya cristalización semántica depende en buena parte de la interpretación personal del lector”.¹⁵⁵

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ Hatzfeld hace referencia al hecho de que para otras escuelas o corrientes de pensamiento, tal diferenciación entre símbolos “verdaderos” y “didácticos” no existe, pues como en el caso de Carl Jung, “símbolo es toda visualización mítica que reviste de carne nueva uno de los esqueletos arquetípicos. Para el los verdaderos poetas son “portadores de un mensaje misterioso”, pueden siempre utilizar símbolos de importancia arquetípica para circunscribir experiencias subconscientes individuales o anhelos colectivos de que son ellos legítimos representantes” (*ibidem*, p.28) (cfr. JMV, *op.cit.*, p.62).

¹⁵⁴ Ma. Jesús Mancho Duque, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española /Universidad Pontificia de Salamanca, 1993 (Col. Espirituales Españoles). Aquilino de Pedro ofrece también una definición del “símbolo” en su *Diccionario de términos religiosos y afines*: “**Símbolo.** Viene del griego *sym-ballein* (lanzar juntamente) [...] ‘Puede definirse como una formulación figurada de experiencia humana, que pretende atribuirle un sentido en el interior del mundo’ [...] Combina un elemento racional con otro vital, de experiencia, inexpresable en lenguaje racional. No remite simplemente a un objeto o a una idea, sino a una experiencia, que en alguna medida es colectiva, pues en esto, lo mismo que el signo, siempre es un medio de comunicación. Expresa ese más allá de lo racional que está en el fondo del mundo y de la vida. ‘El símbolo es productor de sentido, al reunir (*sym-ballein*) lo consciente y lo inconsciente, el mundo exterior y el interior del hombre. Por su medio, el hombre no vive únicamente en medio de la realidad circundante, como un elemento más de la naturaleza, sino también en una dimensión de esa realidad, la de su significado’ [...] El símbolo es elemento esencial en *sacramentos y en *liturgia en general, puesto que en este campo ha de expresarse lo inexpresable racionalmente, lo sobrenatural que está presente”. (*op.cit.*, p.228). De acuerdo a la teoría de la representación de Peirce, el signo pueden ser denominado: *icono* (el que está fundado en la *similitud* entre el representante y lo representado); *índice*, (el que resulta de la *contigüidad* entre el representante y lo representado) o *símbolo* (aquel cuya existencia se basa en una convención). Peirce, señala Helena Beristáin, le otorga un papel central en su teoría que se basa en la relación signo-objeto, en virtud de que “para él, un signo *representa* (luego es un icono), y ‘remite a realidades extralingüísticas’ (luego es índice), y ‘está en lugar de’ (luego es símbolo) (Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2006, p. 466).

¹⁵⁵ Cuando M. Duque habla en estos términos (*ibidem*, pp.139-140.), nos remitimos a lo que señala Beristáin, referente a que “El objeto designado por el símbolo es siempre general, es un tipo de objeto y no un objeto individual; el símbolo no lo reproduce, no lo señala de manera directa. El símbolo perdería su estatus de signo si careciera de interpretante, es decir, si dejara de producir un efecto en la mente del intérprete”. Por otra parte, la originalidad simbólica a la que se refiere la estudiosa española, en el sentido de la capacidad del místico para crear nuevos y personales símbolos, parece oponerse a la definición de “símbolo verdadero” del que habla Beristáin, en el sentido de que “El símbolo que tiene un significado general es *genuino*; el que es *singular* (porque su objeto es individual) y el que es *abstracto* (pues su objeto único es un carácter) son símbolos *degenerados*” (*ibidem*, p. 467).

El símbolo propiamente místico comparte todas estas cualidades generales con todos los demás símbolos; pero se distingue porque, señalan los estudiosos de la mística, nace directamente de una experiencia “viva” y la transmite. Además al ser decodificado por el lector, el símbolo lo involucra intelectual, afectiva y psicológicamente. Al respecto, afirma Mancho Duque:

El auténtico símbolo es de naturaleza viva. Esto es, está preñado de significaciones que, no sólo superan la comprensión intelectual y el interés estético, sino que suscitan una cierta vida. En otras palabras, la percepción del símbolo excluye la actitud de simple espectador: exige una participación inconsciente de agente o actor... Lo propio del símbolo es permanecer indefinidamente sugeridor: cada uno verá en él lo que su potencia visual le permita percibir, salvaguardando siempre la constancia en la relación existente entre simbolizante y simbolizado.¹⁵⁶

Esto se debe –continúa diciendo- a que una de las principales funciones del símbolo y del símbolo místico es su naturaleza “exploratoria”, pues la imagen simbólica tiende a expresar el sentido de la aventura espiritual de los hombres, impelidos a través de las categorías espacio-temporales.¹⁵⁷

En cuanto a la imagen poética y al símbolo, Carlos Bousoño señala que existen dos tipos de imágenes o símbolos: los “tradicionales” y los visionarios”.¹⁵⁸ Afirma que la imagen tradicional –a la que podríamos identificar con un símbolo espurio o desvirtuado, o por lo menos, con un símbolo “no verdadero”- presenta una estructura racionalista y por tanto radicalmente opuesta a la “estructura irracionalista, subconsciente, que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo”.¹⁵⁹ En contraste, está la imagen “visionaria” a la que podríamos identificar con un símbolo originario, verdadero.¹⁶⁰

La posibilidad de la imagen tradicional reside –según Bousoño- en que la semejanza entre sus dos planos (el real y el evocado) se basa siempre en una condición objetiva (física, moral o axiológica) que es previa al

¹⁵⁶ Mancho Duque nos recuerda las palabras de San Juan de la Cruz que dicen “Porque la sabiduría mística (la cual es por amor, de que las presentes canciones tratan) no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición en el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle” (CB, “Prólogo”, p. 2; ref. en MJMD, *op.cit.*, p. 140).

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 141.

¹⁵⁸ Cabe aquí aclarar la diferencia entre “imagen” y “símbolo”. En la estructura del signo lingüístico –según la teoría de Saussure- uno de los dos elementos que, asociados, lo constituyen, es la “imagen acústica” o *significante* producida por “... la secuencia lineal de los sonidos que soportan el contenido o significado; y dicha imagen es la huella psíquica que del sonido testimonian nuestros sentidos, producida por nosotros por el sonido físico, material, por la parte sensible del signo”. El elemento al que se asocia el significante es el significado, es decir, “el concepto, la idea evocada por quien percibe el significante” (Beristáin, *op.cit.*, pp. 462-463). Para Saussure, la unión de estos dos elementos del signo es arbitraria, “pues no es necesario que el concepto casa se exprese mediante el significante casa, ya que puede ser expresado mediante cualesquiera otros significantes, como, de hecho, se expresa en casi cada *lengua** distinta: house, maison, etc.” (*ibidem*, p. 466). Desde esta perspectiva, las imágenes serían la serie de significantes que un signo lingüístico (una palabra o término) es capaz de producir para expresar un concepto. Desde la perspectiva de Peirce, el concepto de “imagen” se identifica con el de *icono* (término griego para imagen), pues éste se refiere al objeto denotado en virtud de caracteres que le son propios por una cualidad o propiedad que lo vuelve capaz de ser un *representamen* (algo que para alguien representa algo), cualidad que el signo posee independientemente de la existencia del objeto, si bien se requiere de la existencia del objeto para que se establezca la convención conforme a la cual el icono actúa como signo; ya que lo designa al reproducirlo o imitarlo, es similar al objeto. Respecto a esto último, habría que puntualizar que son iconos las representaciones figurativas que, a través de conceptos, nos hacemos de los objetos. Los iconos verbales, son iconos *degenerados*, o iconos de iconos que son inmediatamente perceptibles, como sucede con los adjetivos, las voces onomatopéyicas o las metáforas. Beristáin señala además que el lenguaje poético “...procura, de manera sistemática, motivar icónicamente la asociación de los elementos del signo -cosa que ocurre en las mencionadas *onomatopeyas**, *en los tropos**, o en la representación figurativa, espacial, de los significados en los *caligramas**- lo que representa un esfuerzo realizado por el lenguaje para rebasar sus propios límites como signo (*ibidem*, pp. 467- 468).

¹⁵⁹ Carlos Bousoño, “La imagen visionaria y la imagen tradicional”, *Teoría de la expresión poética (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*. Madrid: Madrid, Gredos, 1962, Biblioteca Románica Hispánica (Col. Estudios y Ensayos), pp. 101-122.

sujeto que la contempla “...y de tan abultado relieve que en cuanto éste se pone frente a aquella no tiene más remedio que aceptarla”.¹⁶¹

Por el contrario, la imagen visionaria –suscitada por un símbolo “originario”, “verdadero”–, sigue diciendo el teórico, se caracteriza por tener validez universal. Dicha validez se basa en dos características. Una, la semejanza objetiva entre los dos planos que se comparan no está a la vista, es perceptible sólo en forma “mediata” y sólo tras un análisis; la emoción suscitada por ella es “independiente” y previa al reconocimiento intelectual del parecido objetivo. Dos, entre sus dos planos sólo existe un parecido objetivo mínimo, pero, sin embargo, existe una gran semejanza emocional entre ellos, la cual depende del uso que el poeta le dé y de lo que pueda o no suscitar en el lector.¹⁶²

Ahora bien, la “virtualidad” de la actividad simbólica, que afecta a la decodificación del símbolo, se debe a la “dinamicidad” o movilidad propia del símbolo poético. Al respecto, A. Fernández y González señala que el “animismo o cientismo” es una necesidad poética fundamental a través de la cual la imagen transforma la forma en que se encarna la realidad, dinamizándola. Dicha necesidad reside –según Fernández– en el origen mismo de la imaginación. Es por ello que en toda auténtica poesía dinámica las cosas no son lo que son, sino lo que llegan a ser, es decir, que no hay formas fijas, de tal suerte que el mundo poético es “un cosmos en expansión”.¹⁶³

La “dinamicidad” que acusa el símbolo y el símbolo místico, se hace patente –dice Mancho Duque– sobre todo en aquellas imágenes poéticas que, por su importancia y trascendencia, llegan a constituirse en “símbolos clave” o “imágenes núcleo” dentro de la obra de un autor; imágenes que responden a profundas necesidades psicológicas o a íntimas experiencias vitales. Pero también es cierto que tales símbolos e imágenes están insertos en una tradición sagrada de prefiguraciones y figuras, como es el caso de la mística española cristiana, donde éstos aparecen ya en las Escrituras y sobre todo en el *Cantar de los Cantares*.¹⁶⁴

4. Símbolos místicos más relevantes en la poesía mística.

¹⁶⁰ Entendemos como “imagen” a la representación mental de un objeto que suscita el empleo de un símbolo; en palabras de Pierce, la imagen es un “icono”.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.101. En otro libro suyo, Bousoño señala que las “imágenes tradicionales –aquellas utilizadas tradicionalmente por la poesía desde la fecha más antigua hasta el final mismo del romanticismo– “...se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) inmediatamente perceptible por la razón, entre un plano real A y un plano imaginario E.”. En “las imágenes visionarias”, por el contrario, “nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales que se equiparan, el A y el E: basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos. Se trata, pues, de una imagen irracional y subjetiva” (Carlos Bousoño, “Definición de las imágenes visionarias o simbólicas: su diferencia de las imágenes tradicionales” (*El irracionalismo poético, (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 53-57).

¹⁶² *Ibidem*, p. 107.

¹⁶³ En Ma. Jesús Mancho Duque *op.cit.* pp. 144-148.

¹⁶⁴ El matrimonio místico, por ejemplo, de cada místico en particular constituye para la conciencia y tradición católica más bien que un arquetipo psicológico una realidad espiritual y una analogía individual de los múltiples significados figurados del amor nupcial descrito en el *Cantar de los Cantares*, aludiendo a una revelación de las relaciones entre Dios y el pueblo judío en la antigua ley, entre Cristo y la Iglesia en el Nuevo testamento, entre el Espíritu Santo y María en la obra de la encarnación y de la redención, entre la Santísima Trinidad y los bienaventurados en el cielo. Hay aquí realidades analógicas y escatológicas” (Hatzfeld, *op.cit.*, p. 29).

En la poesía mística es frecuente encontrar el símbolo del “desposorio” y del “matrimonio” místicos, para significar el amor, en tanto rasgo esencial de la “unión transformante”. Situados en diferentes momentos del proceso ascético-místico, el *desposorio* o *unión extática* se produce durante la primera etapa o periodo llamado “iluminativo”. El desposorio es una unión transitoria de Dios con el alma; corresponde a la llamada “unión extática”. *El matrimonio*, por su parte, significa la última etapa del proceso. El matrimonio espiritual, implica una unión permanente y definitiva con el Amado, con Dios.

Santa Teresa, en el Capítulo Segundo de las “Moradas Séptimas” (*Las Moradas*), hace una diferencia tajante entre el llamado “desposorio” y lo que es “el matrimonio” espirituales. En cuanto al primero (al desposorio) dice que muchas veces se apartan el alma y Dios, pues aunque “unión es juntarse dos cosas en una, en fin, se pueden apartar y quedar cada cosa por sí, como vemos ordinariamente, que pasa de presto esta merced del Señor, y después se queda el alma sin aquella compañía, digo de manera que lo entienda”, mientras que en el “matrimonio” –puntualiza la santa- “siempre queda el alma con su Dios en aquel centro”. Para hacer más ilustrativa la distinción entre ambos conceptos, Santa Teresa compara el desposorio con dos velas que al arder “se juntasen en extremo que toda luz fuese una, u que el pabilo y la luz y la cera es todo uno: mas después bien se puede apartar la una vela de la otra, y quedan en dos velas, u el pabilo de la cera”. En cuanto al “matrimonio espiritual”, lo compara con el ayuntamiento del agua del río que va a dar a la mar, donde ambas aguas se confunden, son una:

Acá es como si cayendo agua del cielo en un río u fuente, adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cuál es el agua del río u lo que cayó del cielo, o como si un arroico pequeño entra en la mar, no habrá remedio de apartarse, u como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz, aunque entra dividida, se hace todo una luz”¹⁶⁵

Además de estos dos símbolos, entre los “símbolos verdaderos” utilizados por los grandes místicos españoles- fundamentalmente por San Juan de la Cruz-, y que han inspirado y alimentado la imaginería de los místicos, a lo largo de los siglos, está el símbolo de la *Noche*. La *Noche* simboliza el proceso místico del individuo, traduce la dinámica de la propia aventura espiritual. En palabras de Baruzi, el símbolo de la *Noche* implica un proceso dinámico, una “función” que resume un “viaje interior” a través de las cosas del mundo, a través de las imágenes, de las revelaciones y de las visiones dentro de la densidad, la obscuridad de todas las aprehensiones distintas.¹⁶⁶

La raíz última del símbolo de la *noche* está en su dinamismo progresivo, en el ritmo del movimiento negativo que se va desarrollando en sucesivos planos de ahondamiento: natural, sensible, intelectual,

¹⁶⁵ Santa Teresa, *op.cit.*, pp. 165-166.

¹⁶⁶ Jean Baruzi, en JMMD, *op.cit.*, pp.141-142. Por su parte, Hatzfeld considera que la Noche es un símbolo verdadero, aunque natural, que en San Juan de la Cruz, “a pesar de todos los antecedentes, constituye una creación tan abrumadora e imponente, porque en ella lo arquetípico, lo poético, lo moral, lo experimental y lo religioso coinciden hasta el extremo de no poder uno distinguir la parte del hombre espiritual y la parte del artista” (*op.cit.*, p. 30).

sobrenatural, etc. Ello resulta en una progresión significativa, en la que los significados se van adensando paulatinamente sin abandonar ni viciar el núcleo sémico originario.¹⁶⁷

Al hablar de la poesía de San Juan de la Cruz, Mancho Duque observa que, a partir de un símbolo central, como el de la *noche*, se derivan “constelaciones” o estructuras simbólicas constituidas sin una actitud preconcebida. Pero tal propiedad de generación de nuevos símbolos, “símbolos secundarios”, tiene como consecuencia la formación de un lenguaje especial. Este lenguaje, dice el estudioso, es uno

...empapado de significaciones de carácter simbólico, como sucede en los comentarios en prosa, donde, por ejemplo, al intentar la explicación del símbolo nocturno, al lado de la explicación doctrinal [...] tiene que recurrir, por necesidades poéticas internas, al desglose de signos simbólicos derivados, que se irán desarrollando, a su vez, en los diferentes planos en los que la Noche lo hacía, adquiriendo nuevos modos o matices significativos para adaptarse a los sucesivos niveles.¹⁶⁸

En el proceso espiritual y simbólico que desarrollan los místicos, particularmente los españoles del siglo de Oro, se encuentran símbolos como *salida, puerta, camino, senda*, que señalan una dinámica progresiva. Entrar, salir, son dos acciones sólo en apariencia antitéticas que implican interiorización. Los símbolos *subida, monte, cumbre, escala, vuelo*, remiten a una dimensión sublimada o ascendente que corresponde al eje de la afirmación. Por el contrario, en el eje de la negación, están los sustantivos *desnudez, sequedad, soledad, silencio*. En el ámbito de las realidades lumínicas –tanto por su valor negativo como positivo– están *oscuridad, tiniebla, nube, ceguera, vista, ojos, luz, lumbre, rayo, fuego, llama, inflamación, calor*. La inmensidad espacial e íntima está simbolizada a través de palabras como *abismo, mar, desierto*.¹⁶⁹

Estos y otros símbolos místicos no son estancos ni cerrados. Por el contrario, entre ellos hay una relación de identidad evidente. Por ejemplo, pertenecen a un mismo campo semántico *camino y puerta, subida y monte*, etc. Esto explica que, como dice Mancho Duque

...muchas veces estos símbolos desgajados del central aparezcan sintagmáticamente unidos: el camino de la soledad [...] la noche [...] la oscuridad de esta noche [...] la noche seca [...] noche de sequedades [...] soledades del desierto [...] abismo de luz o abismo de tinieblas [...] Incluso los oxímoros se fundamentan en la concatenación sintáctica de imágenes simbólicas de significado opuesto: fuego tenebroso [...] oscura luz [...] rayo de tiniebla.¹⁷⁰

Ahora bien, los símbolos pueden ser utilizados de diferente forma. Por ejemplo, el símbolo de *la noche* es usado “alegóricamente” por San Juan de la Cruz, en el *Cántico Espiritual*; mientras que *la llama* en *Llama de*

¹⁶⁷ Mancho Duque, apoyado en las observaciones de Lucien Marie de Saint Joseph, agrega que, por todo ello “...se ha hablado de ‘ritmos’, que se repiten sucesivamente a modo de variaciones sinfónicas, en virtud de una analogía básica” (“Experience mystique et expression symbolique chez Saint Jean de la Croix”, *Polarité du symbole*, Études Carmélitaines, 1960, p.49; ref. en MJMD, *op.cit.*, p.142).

¹⁶⁸ JMMD, *op.cit.*, p.143.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p.147.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p.148.

amor viva y *En una noche oscura*, está usado de manera más inmediata o puramente simbólica. Respecto de estos últimos textos sanjuaninos, Baruzi señala que en ellos

... el símbolo surge del arranque vital, sin que medie ninguna elaboración, de tal suerte que se daría una fusión tan íntima de la imagen y la experiencia que ya no podríamos hablar de un esfuerzo por figurar plásticamente un drama interior. El simbolismo nos revelaría, directamente acaso, un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiese permitido alcanzar. Y por tanto, ya no habría traducción de una experiencia por un símbolo, habría en el sentido estricto del vocablo, una experiencia simbólica.¹⁷¹

Los símbolos de la *noche* y de la *llama* no han dejado de aparecer en la poesía mística cristiana, ya sea conservando su sentido teológico original, o en readaptaciones de diverso tipo. Lo mismo ocurre con el que llama Juan Martín Velasco “símbolo radical”, esto es, aquel que tiene una relación directa e inmediata con la experiencia, expresado en verbos de movimiento que subyacen en los tres poemas de San Juan ya citados: *salí, volé, iré*, etc.¹⁷²

Otro símbolo que habrá de tener una gran importancia teológica y poética en la poesía mística, será el del *agua* en su significado de medio de purificación y por otro lado el de la *fuelle*, como representación de la fe y ésta como dadora de todos los bienes espirituales (San Juan, “Canción XI”).¹⁷³

¡Oh, cristalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados,
Que tengo en mis entrañas dibujados!¹⁷⁴

Por su parte, Santa Teresa, además de los símbolos que son comunes en la poesía y en la prosa de San Juan de la Cruz, introduce el de las *moradas* y el del *castillo* que son –desde la perspectiva mística– representaciones del espacio interior del sujeto, del alma: “Vivo ya fuera de mí; /Después que muero de amor./Porque vivo en el Señor/ Que me quiso para sí/ Cuando el corazón le dí/ Puso en él este letrero: Que muero porque no muero”.¹⁷⁵

¹⁷¹ J.Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Alcan, Paris, 1931, p. 327 ref. en JMV, *op.cit.*, p. 62).

¹⁷² “Pero no todos los símbolos acceden a este nivel de profundidad ni tienen la misma estrechísima relación con la experiencia. Determinadas lecturas del *Cántico espiritual* por una parte, y de los poemas *En una noche oscura* y *Llama de amor viva*, por otra, han llevado a descubrir el predominio de símbolos alegorizados en el primero y la presencia de símbolos más inmediatos y puramente simbólicos en los segundos. Sin negar la pertinencia de tal observación, creo que en los tres poemas, por debajo de todos los símbolos concretos, incluso los más inmediatamente entreverados con la experiencia, brota un símbolo radical expresado en verbos de movimiento que se repiten...” (*op.cit.*, p. 62).

¹⁷³ “Oh cristalina fuente, / si en estos tus semblantes plateados...” (San Juan de la Cruz, *Poesías completas y comentarios en prosa*, México, Aguilar, 1976, pp. 126-128 (Col. Crisol Literario).

¹⁷⁴ Amado Alonso sigue la trayectoria del símbolo de la “fuente” y señala que pasa de la *Égloga II* de Gracilaso, donde tiene una gran importancia, a Sebastián de Córdoba que la invistió de sentido simbólico religioso para luego pasar a la fuente de la Fe, en San Juan de la Cruz. Una cosa parecida sucede con la “llama de amor viva” de San Juan que aparece, “con mínima variación” como el “fuego de amor vivo” de Córdoba (*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Gracilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), 5ª edición, Madrid, Gredos, 1981, p. 261).

¹⁷⁵ A propósito de esta antigua glosa adjudicada ya a San Juan ya a Santa Teresa, y que señala la oposición muerte-vida, Dámaso Alonso ubica sus antecedentes en la poesía trovadoresca –aunque no es ajeno a la popular– muy dada a tales contrastes. Alonso va siguiendo el desarrollo de la glosa a través del tiempo y de diversos textos. Afirma que “muero porque no muero” aparece, con “ligerísima variante” en

En el *Castillo interior* o *Moradas* de Santa Teresa [Libro VI, Capítulo XI], aparece una primera estrofa cuyos versos surgen posteriormente al éxtasis de la santa, aunque parecen estar proferidos cuando ella está todavía embriagada por la experiencia; “fuera de mí” ha dicho la Santa en el primer verso para marcar tal circunstancia. Toda la estrofa describe cómo ella recibe del Señor una especie de acuse de recibo por haberle entregado su corazón. Tal expresión –señala Hatzfeld- “sin aditamentos emocionalmente de ningún género” significaría simplemente que ha alcanzado un estado tal que es capaz de raptos y vuelos del espíritu.¹⁷⁶

La misma Santa Teresa relata el por qué, en su poema, ella ha anegado su afirmación del amor a Dios con expresiones amorosas desbordadas. La razón de tal conducta desmesurada –dice la santa- es que muere de amor “...(amor-quiso-corazón), porque el Señor quiso y deseó su corazón”. Alude así a su “transverberación” y subraya su místico desposorio: “Esta divina prisión/ Del amor con que yo vivo/ Ha hecho a Dios mi cautivo/ Y libre mi corazón”.¹⁷⁷

La *prisión de amor* y el *cautiverio*, motivos de los trovadores, han pasado a la mística como símbolos derivados del *castillo interior*. Tales motivos aparecen también en la *Noche Serena* de Fray Luis de León, quien lo retoma a su vez del bagaje neoplatónico –según afirma Amado Alonso.¹⁷⁸

Hay en la poesía mística española otras imágenes y símbolos que provienen de la poesía tradicional donde se entreveran lo cortesano y lo popular. En su espléndido estudio titulado “El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz”, Amado Alonso señala que:

San Juan de la Cruz es, fundamentalmente, e intencionalmente, un poeta a “lo divino”. Todo lo que en su obra no viene del *Cantar de los Cantares* (cuya “divinización” es un proceso exegético muy antiguo) deriva de la conversión a fin religioso de dos procedencias amoratorias profanas: 1) la poesía de tipo tradicional; 2) la poesía pastoril italianizante. Es necesario atraer aquí el hecho de que Santa Teresa de Jesús fuera también una adaptadora “a lo divino”.¹⁷⁹

Es el caso del “desposorio místico” al que aluden frases como el “fuera de mí” de Santa Teresa y que corresponde hasta cierto punto a la *Noche* sanjuanista, representación simbólica del proceso ascético-místico, con sus estadios de entusiasmo, pero también de dolor, soledad, incertidumbre y vacío. El erotismo que caracteriza al *Cantar* bíblico, San Juan lo convierte en naturaleza pastoril, idealizada y platónica.¹⁸⁰

el Cancionero Peral, en una poesía de don Juan de Meneses; también en otro poema de Duarte de Brito y en el Cancionero de Resende, en Arnalte y Lucenda. Su conclusión es que el tema del “Vivo sin vivir en mí” así como el verso de “muero porque no muero” pertenecen a una larga tradición cortesana, a veces entreverada de popular (Amado Alonso, *op.cit.*, pp. 235-238).

¹⁷⁶ *Op.cit.*, pp. 205-210.

¹⁷⁷ Santa Teresa, estrofa 2; *ref.* en HH, *op.cit.*, p. 215.

¹⁷⁸ Amado Alonso, *op.cit.*, p. 29.

¹⁷⁹ La divinización de obras y de temas profanos se remonta al siglo XVI, señala Amado Alonso. En este siglo se vive “un ambiente caballeresco a lo divino”, cuyo antecedente es la caballería a lo divino de San Ignacio. También hay –sigue diciendo el estudioso- una conversión al sentido religioso de una gran parte de la poesía de tipo tradicional, especialmente de la estrófica. Por ejemplo son los villancicos con su glosa o desarrollo en coplas. Pero la divinización de temas y formas profanas –con todos sus subgéneros- fue sistemática. Así están: la novela (o poemas narrativos) a lo divino (cabalresca, pastoril); teatro a lo divino; lírica a lo divino (poesía italianizante, poesía de tipo tradicional) (*ibidem*, pp. 220-227).

¹⁸⁰ Hatzfeld, *op.cit.*, pp. 17-19. Cristóbal Cuevas señala al respecto: “Diríase que el santo carmelita ha castigado, desde perspectivas ascéticas, lo más colorista y llamativo de su fuente, transfigurando el orientalismo de los Cantares, en un bucolismo garcilasiano, en el que lo oriental es sólo un lejano recuerdo. De aquí proceden algunos subsímbolos como el de los enemigos de la novia, los procedimientos para burlarlos, el alojamiento de las ninfas de Judea en los arrabales, etc. De esta manera, el símbolo cristiano arquetípico de la unión

Símbolos como el de la *cierva herida* y la *cacería cetrera de amor* le viene a San Juan de la Cruz del *Cancionero* y otras fuentes populares.¹⁸¹ Por su parte, el símbolo del *pastor*, *pastorcito* o *pastorcillo* proviene de la poesía profana de Garcilaso y de la poesía eglógica. En efecto, Amado Alonso señala que San Juan de la Cruz introduce en su poesía el tema del pastor que se lamenta de amoroso abandono (“El pastorcito sube a un árbol, abre los brazos y se queda muerto allí”). San Juan convierte a Dios en pastor y al árbol original de la égloga en la cruz, rasgo éste que, según Amado Alonso, es muestra de la divinización de los símbolos, procedimiento que había empleado anteriormente Sebastián de Córdoba, en 1575.¹⁸²

5. Recursos retóricos.

Amén del uso de símbolos, hay otros recursos importantes que aparecen tanto en la prosa como en la poesía mística. Además de la metáfora y la alegoría¹⁸³, están la *paradoja*, la *antítesis*, el *oxímoron*.

El uso de las paradojas, considerado por Kierkegaard como signo esencial del cristianismo, es resultado de los intentos del místico por expresar su toma de contacto con la realidad trascendente de Dios, más allá de todas las determinaciones. Y es que las paradojas son expresiones que van contra la opinión corriente que tiene vigencia en el mundo y la vida ordinaria que la experiencia mística viene a subvertir.¹⁸⁴

conyugal –Yawé y el pueblo judío; Cristo y la Iglesia; Dios y el alma [...] recibe el impacto de la nueva sensibilidad, y es el último eslabón de una larga cadena que, arrancando de los albores de la tradición eclesiástica, atraviesa toda la Edad Media y culmina en el Renacimiento” (*San Juan de la Cruz. Cántico Espiritual. Poesías*, Edición, estudio y notas de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Editorial Alhambra, 1979, p.58). De esta edición se tomarán todas las citas que siguen en este trabajo.

¹⁸¹ Amado Alonso, *op.cit.*, p. 242.

¹⁸² “La simbolización del madero de la cruz en árbol tiene una trayectoria conocida. Aquí se trata específicamente de un árbol eglógico (árbol y pastor). Pero, en poesía española ¿dónde ocurre antes que en San Juan la divinización del árbol de la égloga? Pues en el libro que San Juan leía, en Sebastián de Córdoba; allí, en medio del paisaje eglógico (que viene de la *Egloga II*, de Garcilaso) ve Silvanio cómo un ‘pastor’ está levantado sobre un árbol, herido y coronado de espinas. La divinización y conversión en cruz del árbol de la égloga, la encontramos en poesía española en 1575, en Sebastián de Córdoba; inmediatamente después en San Juan de la Cruz (que manejó y leyó el libro de Córdoba)” (*op.cit.*, p. 262).

¹⁸³ La metáfora es una figura que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua y que, “tradicionalmente solía ser descrita como un *tropo** de dicción o de *palabra** [...] se presenta como una comparación abreviada y elíptica” – señala”, e implica una “relación de semejanza” entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que “asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan”. Por su parte, A. Henri “citada por Marchese” afirma que “la metáfora frustra la expectativa del lector que por ello experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto del esperado. Dicho sentido proviene de que la metáfora es una expresión que aparece en un contexto que es contradeterminante debido a que ‘...la determinación efectiva del contexto llega en dirección contraria a la espera’ ” (Beristáin, *op.cit.*, pp. 313-317). “La *alegoría* o *metáfora continuada** (llamada así porque a menudo está hecha de *metáforas** y *comparaciones** es un ‘conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades’, lo que permite que haya un *sentido** aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad** en el *enunciado* porque este ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el *receptor* reconoce sólo una de ellas como la vigente [...]. En otras palabras: en la alegoría, para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios. Tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente, pero éste se acaba con el sentido del *contexto**. Se trata, pues, de un metalogismo basado en una abstracción simbólica que, en la Edad Media, constituía uno de los cuatro sentidos interpretativos o *niveles de sentido* de la escritura, mismos que proceden de la Cábala y han tenido otros momentos de reaparición semántica en las letras, antes en San Agustín y, después, durante el Renacimiento y el Barroco [...] también se llama comúnmente alegoría, tanto a la representación concreta de una idea abstracta [...] como al *relato** de carácter simbólico semejante al *apólogo* o *fábula*” (*ibidem*, pp. 25-26).

¹⁸⁴ Martín Velasco señala además que “La tradición teológica ha debido incluir la negación como una dimensión de todo lenguaje sobre Dios que quiera ser respetuoso de su trascendencia” (Kierkegaard en JMV, *op. cit.*, p. 54).

El potencial transgresor de la paradoja está dirigido a romper el nivel del pensamiento en el que se produce la antinomia para despertar a la nueva forma de conocimiento que corresponde a una realidad inefable en el nivel conceptual. El recurso a la paradoja sería pues, dice Plard, “...la confesión de un fracaso...la renuncia a satisfacer el espíritu a fin de que su misma insatisfacción lo turbe y lo transporte más allá de las imágenes en una búsqueda personal del inefable”.¹⁸⁵

La *antítesis* y el *oxímoron* desempeñan en el poema místico una función parecida a la de la paradoja.¹⁸⁶ San Juan de la Cruz aporta en sus poemas una serie de antítesis y oxímoros, que han sido reutilizados a través del tiempo por poetas religiosos y místicos. En ocasiones estas figuras se utilizan como frases hechas: “música callada”, “soledad sonora”, “cauterio suave”, “llaga delicada”.¹⁸⁷

La *antítesis*, figura retórica en el nivel léxico semántico, consiste en el enfrentamiento dentro de un mismo contexto de parejas de antónimos.¹⁸⁸ Dicha confrontación es consustancial a la concepción de los místicos, pues está en la base de su pensamiento, en las raíces filosóficas y religiosas que lo constituyen, afirma Mancho Duque.¹⁸⁹

El oxímoron puede expresar los términos extremos y los términos contrarios en una relación sintáctica, como sucede en los textos místicos. Esta figura retórica, dice Helena Beristáin, es un tropo que “resulta de la relación sintáctica de dos *antónimos**”. Señala la especialista que, al mismo tiempo, es “una especie de *paadoja** y una especie de *antítesis** abreviada que le sirve de base [...] Consiste en poner dos palabras o dos frases contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra”.¹⁹⁰ En cualquier texto, pero de manera destacada en los místicos, los oxímoros “producen un efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística. Parecen revelar la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas”, como es -en este caso específico- la experiencia de Dios.¹⁹¹

Por otra parte, el lenguaje místico que aparece tanto en cartas, diarios, como en poemas, expresa su vocación transgresiva en el uso hiperbólico o exagerado de las expresiones. La hipérbole o exageración se produce a través de la profusión de superlativos, diminutivos o frases admirativas (“¡Oh!”, “¡Cuan!”), o exhortativas (“¡Ven Amado!”). El uso de estas expresiones remite a cierto grado de oralidad. En este sentido,

¹⁸⁵ H. Plard, *La mystique d'Angelus Silesius*, citado en M. Baldini; ref. en *ibidem*, p. 55.

¹⁸⁶ Ambas figuras “Referidas al fondo del alma, a Dios, a su acción sobre el hombre o a la respuesta de éste a su presencia, son una nueva forma de expresar la incapacidad de referir, con los términos vigentes en la experiencia ordinaria, la experiencia singular que él mismo vive y, especialmente, el contenido de la misma” (*ibidem*, p. 55).

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 57.

¹⁸⁸ Es una *Figura* * de pensamiento (*tropo** de sentencia) que, dice Beristáin, consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones, con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común, *semas** comunes [...]) A diferencia de lo que ocurre en el *oxímoron** y en la *paradoja**, la oposición semántica de las expresiones contiguas en la antítesis no llega a ofrecer *contradicción**, por lo que en ella la *isotopía** (coherencia) no se ve afectada” (*op.cit.*, p. 55).

¹⁸⁹ Un ejemplo de esto sería la concepción dualista de San Juan de la Cruz, contenida en los términos *extremo* y *contrario*. Al respecto señala Mancho Duque: “...cualquiera que se haya acercado a la obra de San Juan de la Cruz conoce la trascendencia de los *extremos*. Éstos son Dios y el hombre, el alma humana”. Estos extremos son además contrarios, opuestos entre sí, pues en la concepción sanjuanista, las cualidades positivas, en grado eminente de Dios, Creador y las negativas del hombre, criatura, “no puede haber compromiso o componenda alguna, sino lucha y guerra hasta el exterminio de uno de ellos [...] Y esa lucha entre los dos contrarios en el campo de batalla del alma será tanto más cruel y encarnizada cuanto más acendrada y depurada sea la paz a la que aspire el alma en la entrega mística” (*op.cit.*, pp. 86-88).

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 374.

¹⁹¹ Helena Beristáin señala que los escritores del Barroco tuvieron predilección por esta figura y que en sus textos abundan los oxímoros (*ibidem*, pp. 374-375).

el discurso místico puede llegar en el límite, al apóstrofe¹⁹², la onomatopeya, el balbuceo o el silencio, expresión éstos últimos de la incomunicación.¹⁹³

6. El léxico.

La valoración de la palabra es una característica del escritor místico. Cuando Ma. José Mancho Duque aborda el tema, no deja de notar la paradoja que ello encierra:

Sorprende que esta estimación máxima de la palabra se dé en los profundos amadores del silencio y la soledad –soledad sonora-. Porque precisamente es en esa ausencia de sonidos, tanto externos como interiores donde se produce la Revelación divina, acústicamente conformada.¹⁹⁴

El vocabulario de los místicos españoles es basto y a un tiempo selecto. Los vocablos que usan Santa Teresa, Fray Luis de León, y sobre todo San Juan de la Cruz, pertenecen a los registros más diversos, que testimonian –dice Mancho Duque- la apertura intelectual característica de la mentalidad renacentista (desde el núcleo religioso, teología, filosofía, exégesis bíblica, etc., o la tradición literaria profana, popular y culta, incluyendo la técnica y la ciencia).¹⁹⁵

El lenguaje místico está plagado de licencias, muestra de la libertad lingüística que a sí mismos se permitían. Ejemplos notables son el léxico empleado por San Juan de la Cruz, fundamentalmente en el *Cántico*: abundan palabras del léxico popular y rústico, palabras de abolengo pastoril(*ejido, majadas, manida, adamar, compañías*) que evocan las églogas renacentistas; cultismos fuertemente latinizantes (*vulnerado, ejercicio* “ocupación”, *nemoroso, socio* “consorte”, *emisiones, bálsamo, discurrir* “marchar”, *aspirar* “soplar”, etc.; arcaísmos (*responder, ínsulas, felice*); palabras de sentido hierático, procedentes del

¹⁹² El apóstrofe es una “*figura** de pensamiento de las denominadas (en el siglo pasado) *patéticas** o ‘formas propias para expresar las pasiones’. Consiste en interrumpir el discurso para incrementar el *énfasis** con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el *receptor** al cual se alude (naturalmente en segunda persona) o se le interpela con viveza. Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto; puede ser animado o inanimado, y puede ser un *valor** o un bien, o puede ser el *emisor** mismo”. Se produce el apóstrofe -sigue diciendo Beristáin- “por *sustitución** de unos *semas** por otros que producen mayor *énfasis** semántico. Desde la Edad Media, afirma la especialista, “muchos lo han identificado con la ‘exclamación’ que expresa vehemencia”. El apóstrofe “ha sido considerado una de las variedades de la ‘*aversio*’ latina o de la *metábasis* griega, que consisten en modificar la dirección del discurso respecto a tres elementos de la situación” en que el éste se produce: a) Con respecto al *emisor* en la *sermocinatio*, cuando se finge el estilo directo o *diálogo**; b) con respecto al *contenido** del discurso, en la *digresión** cuando se desarrolla un paréntesis temático; c) con respecto al *receptor*, cuando se alude o interpela explícitamente y con énfasis al auditorio, al interlocutor, al lector, etc. En este último caso puede adoptar la forma del vocativo y puede presentarse como pregunta o como mandato [...]” (*ibidem*, pp. 59-60).

¹⁹³ *Idem*.

¹⁹⁴ Mancho Duque, *op.cit.*, p. 19.

¹⁹⁵ El vocabulario de los místicos renacentistas -sigue diciendo Mancho Duque- proviene de “diferentes artes o técnicas, como cinegética de altanería, o la curiosidad de las últimas tendencias de la física y la astronomía de su tiempo (recientes estudios confirman que el santo conocía la teoría copernicana y la aplicó a su concepción de alma). Palabras muchas veces discretamente veladas, cuyo análisis detenido revela una mentalidad que, inserta en su época, preludia en muchas ocasiones aspectos que tendrán un desarrollo posterior, en el barroco, como, por ejemplo, el concepto de ‘extrañeza’, plasmado en el famoso verso ‘las ínsulas extrañas’, o la presencia sintomática de léxico perteneciente al campo semántico de la ‘maravilla’, etc.” (*ibidem*, pp. 19-20).

Cantar de los cantares; ciervo, Aminadab, cedros, almena, azucenas, granadas, palomica, tortolita, etc.; dialectalismos como *fonte* y otras, como *esquiva*, proceden del vocabulario amoroso trovadoresco; neologismos, a través de un uso audaz de las reglas de formación léxica y de derivación: este es el origen de palabras como *abisal, aprecio, balbucir, esforzoso, fragancia, libramiento* y otras como los llamados “tecnicismos místicos” (*coruscaciones, obumbración, transverberación, etc.*).¹⁹⁶ A estas palabras se suma el uso constante de diminutivos: *pastorcito, palomica, tortolita, carillo, avecica*. También están las palabras procedentes del campo de la cetrería y de la caza en general: *azor, ñebli, abatir, alcance, etc.*¹⁹⁷

7. Discurso autoimplicativo.

En cuanto al uso del lenguaje por parte del sujeto de la enunciación, lo más expresivo son los enunciados que manifiestan su estado interior. Esto sucede en la poesía, donde el lenguaje autoimplicativo y testimonial, es razón de ser del propio discurso. Autoimplicativo, porque el sujeto está incluido dentro de su propio enunciado; una frase que expresa alegría o tristeza supone que el sujeto experimenta dicha alegría, dicha tristeza; esto es, compromete al sujeto en su propia “subjetividad”, en su propio “estatuto existencial”. Y es que no se trata de describir desde afuera la experiencia de Dios, sino de evocarla, de hacerla aflorar a la conciencia, de asumirla como verdadera, reconociéndose en ella y comprometiéndose a dar cuenta de su verdad. El lenguaje místico es testimonial, porque da cuenta de algo que el sujeto ha vivido directamente, que ha ‘visto y oído’, y no puede callar. Hay una arraigada conciencia del yo que afirma la personalidad del poeta místico, lo cual hace a su discurso esencialmente especular.¹⁹⁸

CONCLUSIÓN I:

La conceptualización existente sobre la mística y sus diversas formas, nos lleva a situarnos en una postura que resulte a un tiempo rigurosa y flexible frente a la experiencia religiosa que Concha Urquiza describe en su poesía y en su prosa. Considero que la experiencia a la cual se refiere la escritora mexicana puede ser analizada con referencia a una definición “tradicional” o teológica, pero también a una más abierta, expuesta por Juan Martín Velasco. Y es que si en varios momentos de su creación de Urquiza el sentido místico religioso es evidente, en otros, sobre todo en sus poemas sobre el paisaje y en su prosa (de reflexión y novelesca), pueden observarse -por momentos- rasgos de lo que podrían ser manifestaciones de “estados

¹⁹⁶ El recuento procede de Mancho Duque (*op.cit.*) y de Amado Alonso, quien además señala que si se toma en cuenta los comentarios de San Juan de la Cruz, encontraremos otros elementos léxicos. Señala Alonso: “Tenemos huellas rurales y dialectales: nutrición del niño de Fontiveros. Cultismos: imbibición del escolar salmanticense. Hieratismos bíblicos: producto de sus estudios escriturarios. Voces poéticas: huella de la lectura de cancioneros y de Boscán” (*op.cit.*, pp. 291-292).

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.28.

¹⁹⁸ (J.Ladrière en JMV, *ibidem*, pp. 57-58). Al respecto, Juan Martín Velasco añade que el lenguaje de los místicos es implicativo porque “...el sujeto habla siempre en primera persona, incluso cuando evita el género autobiográfico, de ahí que siempre que se refiere a Dios, habla de ‘mi Dios’: En lo que dice está en juego no un saber general, sino su propia vida, su iluminación y su salvación” (*idem*).

alterados de conciencia”, propios de una mística profana. Hay otros textos de la autora en los que se percibe sólo la presencia del sentimiento que Rudolf Otto describe en *Lo santo*.

Esto nos permite, por una parte, establecer un matiz entre tres tipos de textos de Urquiza: 1) los que se inscriben en la mística cristiana, una mística religiosa basada en una convención teológica establecida, como la de la mística de los Siglos de Oro (San Juan de la Cruz y otros); 2) aquellos textos que, utilizando cierto lenguaje de la mística cristiana, entran a una clasificación más abierta, a saber, al de una mística religiosa con visos heterodoxos o, abiertamente al de una mística de tipo profano; 3) aquellos textos poéticos o en prosa en los que puede observarse un sentimiento “numinoso”, en los términos explicados por Rudolf Otto.

PARTE II

CAPÍTULO I. La obra de Concha Urquiza.

1. La poesía de Concha Urquiza en el contexto de la poesía escrita por mujeres en México.

En su interesante trabajo *Las antologías poéticas en México*, Susana González Aktories concluye que, de las poetisas nacidas entre 1899 y 1928, las más reconocidas son: Concha Urquiza (1910), Margarita Michelena (1917), Guadalupe Amor (1917), Emma Godoy (1918), Margarita Paz Paredes (1922), Dolores Castro (1923), Rosario Castellanos (1925) y Enriqueta Ochoa (1928).¹⁹⁵ Después de Castellanos, -señala-, ¹⁹⁶ las poetisas más antologadas son Urquiza y Michelena. Los datos proporcionados por González, se refieren específicamente a las antologías publicadas entre 1954 y 1976 ¹⁹⁷, de las cuales nueve incluyen a nuestra poetisa. Los datos que nos proporciona González aunados a la aparición de la poesía de la autora mexicana en antologías posteriores, ¹⁹⁸ resultan significativos porque vienen a poner en duda la idea -aceptada por algunos críticos- de que la obra de Urquiza ha sido marginada, cuando no echada al olvido. Por ejemplo, José Vicente Anaya, en “La poeta enamorada de dios”, prólogo a *Concha Urquiza. El corazón preso - toda la poesía reunida-* afirma:

La poesía de Concha Urquiza ha sido ignorada debido a los prejuicios o envidias de quienes con alevosía han ostentado el poder cultural en México (¿o porque han sido ignorantes?). Los prejuicios van desde el jacobinismo anticatólico retrasnocado (que supera al de la bizarra ciudad provinciana de López Velarde en 1915) hasta la falsa erudición (“que se para y va a averiguar al diccionario” *Manuel Bandeira*) asfixiada en sus formalismos y que encuentra calcados a San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León.¹⁹⁹

El papel inaugural de la escritura de Concha Urquiza dentro de la poesía femenina, ha sido sin embargo reconocida. Es el caso de la valoración que hacen Gabriel Zaid y Rosario Castellanos. El primero señala que,

¹⁹⁵ Susana González señala que Rosario Castellanos está en primer lugar pues aparece en 16 antologías, mientras que Urquiza y Michelena está incluida en nueve; Guadalupe Amor y Dolores Castro están en ocho, Margarita Paz Paredes en siete, Emma Godoy y Enriqueta Ochoa en cinco (pp. 214-215) (Susana González Aktories, *Antologías poéticas en México*, México, Praxis, 1966, p. 228 -374).

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 374.

¹⁹⁷ Entre ellas destacan la de Antonio Castro Leal, *La poesía mexicana moderna (1954)*. Las dos de Jesús Arellano: *Antología de los cincuenta. Poetas contemporáneos de México (1952)* y *Poetas jóvenes de México (1955)*; la de Francisco Montes de Oca (sel.) *Poesía Mexicana (1968)*, Otras antologías son: Frank Dauster, *Poesía mejicana. Antología (1970)*, Gabriel Zaid, *Ómnibus de poesía mexicana (1971)*, Salvador Elizondo, *Museo Poético (1974)*, Héctor Valdés. *Poetisas Mexicanas. Siglo XIX y Poetisas Mexicanas. Siglo XX (1976)*.

¹⁹⁸ La aparición de la poesía de Urquiza en las antologías estudiadas por Susana González y en otras, fue cotejada durante este estudio.

¹⁹⁹ Estas afirmaciones están contenidas en la 3ª edición hecha por José Vicente Anaya y que, aclara, está “basada en la recopilación de Gabriel Plancarte, en Bajo el signo de ábside, 1946”, a la que llamó *El corazón preso - toda la poesía reunida*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1985, pp. 19-20. Una opinión coincidente es la de Ma. Guadalupe Fernández de Castro Peredo, quien señalaba que dentro del cúmulo de poemas escritos por mujeres “de la Revolución para acá”, en su mayor parte “inservible”, es posible encontrar algo de valor “perdido en el anonimato y en espera de ser rescatado. Tal es lo que ha sucedido con la obra de Concepción Urquiza, la cual hasta hace poco tiempo había permanecido en la casi total oscuridad limitado su conocimiento por barreras sociales, ideológicas, etcétera, a un escaso grupo de personas (generalmente intelectuales), a quienes por curiosidad de investigación o por casualidad, dicha obra había llegado a sus manos” (p. II) (*El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*, Tesis para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1992).

a partir de Concha Urquiza y de la generación nacida entre 1917 y 1928 (Margarita Michelena, Emma Godoy, Griselda Álvarez, Guadalupe Amor, Dolores Castro, Margarita Paz Paredes, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa), la calidad de la poesía femenina se eleva, pues las escritoras de esa generación

Se exigen más: replantean el lenguaje poético recibido y su propio papel en el mundo de la cultura. Casi todas empiezan en una militancia femenina, católica, literaria, que toma como modelo a Sor Juana o a Gabriela Mistral (que estuvo repetidamente en México...²⁰⁰

Por su lado Rosario Castellanos, refiriéndose a las primeras décadas del siglo XX en México, señala que hasta antes de Concha Urquiza, la poesía de mujeres consistía solo en “tanteos sin originalidad y sin trascendencia”. Afirma que Concha Urquiza es “la piedra angular del movimiento poético femenino que alcanza esplendor y desarrollo en México durante la década 1940 - 50”.²⁰¹

Las opiniones de Zaid y de Castellanos, son a mi juicio acertadas pues, salvo excepciones (Ma. Enriqueta, por ejemplo), la poesía de mujeres en las dos primeras décadas del siglo XX, no había figurado como obra de peso en el panorama literario mexicano. Como bien señala Héctor Valdés en la “Introducción” a *Poetisas Mexicanas, Siglo XX*, no obstante que las mujeres siguieron escribiendo después de la Revolución de 1910, es hasta la tercera década que aparece en México una poesía femenina de calidad.²⁰²

Concha Urquiza, nacida en Morelia, Michoacán, en 1910,²⁰³ fue una poetisa precoz que en sus inicios -a los 11 años- sigue los dictados de las estéticas y de las actitudes dominantes en la cultura del momento.²⁰⁴ Sin

²⁰⁰ En la lista de Zaid se incluyen las poetisas arriba mencionadas, además de Griselda Álvarez. No contempla el crítico a aquellas mujeres que naciendo a finales del siglo XIX, siguieron escribiendo en el siguiente siglo, como es el caso de Laura Méndez de Cuenca (1853- 1928) (“Noticias de la Selva”, *Ómnibus de poesía mexicana*, siglo XX, 1ª.ed., México, 1971; ref. en Susana González, “nota 24”, *op.cit.*, p. 228).

²⁰¹ Es Concha Urquiza, la “piedra angular” del movimiento poético femenino del siglo XX, “no sólo por ser anterior y superior en calidad poética a todas las poetisas que vinieron después, sino porque la tendencia representada por ella ha sido continuada y seguida por las demás”. Señala Castellanos que la poesía de Urquiza no refleja tanto una actitud autónoma, sino “como la reacción en contra de otras tendencias: la sudamericana y la doméstica”. Estas tendencias estarían representadas sobre todo por las poetisas sudamericanas (Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini, entre otras), las cuales crearon “una escuela y un modo que se apresuraron a copiar las escasas mujeres alfabetizadas de nuestro continente”. El resultado -sigue diciendo la poetisa mexicana- fue el “ridículo”, “el desprestigio” que se cernió sobre todo libro escrito por una mujer (Rosario Castellanos, “Presencia de Concha Urquiza” en *Letras Patrias*, Revista del Depto. de Literatura, INBA, núm. 5, pp. 146-152).

²⁰² Héctor Valdés señala que en el siglo XIX se habían distinguido algunas mujeres (la Güera Rodríguez, madame Calderón de la Barca y Rosario de la Peña). Apunta que a finales de ese siglo empieza a escribir María Enriqueta, una de las primeras escritoras profesionales de la época, cuya obra y reconocimiento seguiría hasta las primeras décadas del siglo XX. (*Poetas Mexicanas del siglo XIX y XX*, tomo I y II, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1976 (Col. Nueva Biblioteca Mexicana, 44). José María Vigil, en *Poetisas mexicanas; siglos XVI – XVII, XVIII y XIX*, México, Of. Tip. De Secretaría de Fomento, 1983; reedición facsimilar, estudio preliminar de Ana Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, México, UNAM, 1977, (Col. Nueva Biblioteca Mexicana, No. 43), incluye 95 poetisas mujeres, entre las que figuran escritoras importantes como María Lombardo y Laura Méndez de Cuenca. Mientras que de la primera se empieza a ser una recopilación antológica de sus textos, de ésta última existe ya una antología reciente: *Impresiones de una mujer a solas. Laura Méndez de Cuenca (una antología general)*, ed. Pablo Mora, México, 2006, UNAM/ F.C.E./ Fundación para las Letras Mexicanas, 2006 (Serie: Viajes al Siglo XIX).

²⁰³ Concha Urquiza del Valle, nació el 24 de diciembre de 1910 en Morelia, Michoacán. Sus padres fueron el señor Luis Urquiza y Concepción del Valle de Urquiza. Gabriel Méndez Plancarte -basado en “los datos proporcionados por su señora madre” -relata que “Todavía en la infancia -a los dos años de edad- pierde a su padre, y es traída a México en donde se instala su familia, en 1913” (Gabriel Méndez Plancarte, “Prólogo” a *Obras*, México, Bajo el signo de Ábside, 1946; *Concha Urquiza, Poesías y Prosas*, 2ª, Edición, Guadalajara, Ediciones El Estudiante, S.A., 1971, p.XXII). Todas las citas de poemas y prosas de la autora son tomadas de esta última.

²⁰⁴ No obstante, el afán renovador propio de los 20, continúan los gestos propios del decadentismo finisecular -herencia del Romanticismo y luego del Modernismo- que se manifestaba en la vida cotidiana. Teresa María Careaga, cuentista e hija del prestigiado médico que llegó a ser Ministro de Salubridad en la época de Venustiano Carranza, narra en *Mi México de los veinte*, cómo vivían las jóvenes de clase media culta. En esos años -relata Careaga-, el sentimentalismo se dejaba sentir en las relaciones entre sexos, regidas por el recato y las buenas maneras. Las mujeres estaban abocadas a formar un “buen hogar”, si bien había algunas que trabajaban y eran independientes. El teatro de zarzuela, las funciones de cine, los recorridos en las calles de Madero y Gante, los paseos en Chapultepec y Xochimilco los domingos, el hacer deporte en algún club, eran las principales actividades de las muchachas. Entre las distracciones

embargo, pronto reaccionará contra las corrientes literarias vigentes, entre ellas, la tendencia tradicionalista de la mayor parte de la poesía femenina de la época, para afiliarse a tendencias más innovadoras, como aquellas que inauguraban las uruguayas Delmira Agustini (1886-1914) y Juana de Ibarbourou (1895-1979), la argentina Alfonsina Storni (1892-1938); o, en su momento, la chilena Gabriela Mistral (1889-1957) que tanta influencia tuviera en México.²⁰⁵

Concha Urquiza empieza a escribir en la década de los 20 del vigésimo siglo, en el periodo posrevolucionario. Como otros escritores e intelectuales de la época, la poetisa encuentra inspiración y estímulo en el afán de reconstrucción que por entonces predominaba en la vida cultural de México y que se reflejaba también en las actividades de la joven generación de poetas.²⁰⁶ En el ámbito de la educación y de la cultura, dicho impulso reconstructivo debe mucho al ideario de José Vasconcelos, a su acción desde la Rectoría de la Universidad (19-1921) y luego desde la Secretaría Educación Pública, a la que dirigió desde octubre de 1921.²⁰⁷ Carlos Monsiváis señala que Vasconcelos -inspirado en el programa de Lunatcharsky como Ministro de instrucción en la URSS- “elabora un plan de salvación /regeneración de México, por medio de la cultura (el Espíritu)”.²⁰⁸

Claude Fell, estudioso de Vasconcelos, refiere cómo los miembros de la generación de los Siete Sabios y los del recién formado Ateneo de la Juventud, terminarían participando en varias de las empresas vasconcelistas iniciales como fueron las campañas educativas y los proyectos editoriales. Entre estos últimos se cuentan la revista *El Maestro* y las *Lecturas clásicas para niños*, que fueron difundidas en las escuelas públicas a lo largo y ancho del país.²⁰⁹

estaban el escuchar las canciones de Agustín Lara y las Hermanas Águila que se transmitían desde el estudio “Azul y Plata” de la XEW, o las de Alfonso Esparza Oteo y de Miguel Lerdo de Tejada (México, UAEM, 1994).

²⁰⁵ A ellas se suman la uruguaya Luisa Luisa (1897), las cubanas María Villar Beteta (1898) y Dulce María Loynaz (1903), la mexicana Ma. Enriqueta Camarillo y Roa de Pereira (1875), y otras latinoamericanas. Todas estas poetisas pertenecen al llamado “post”. Su aparición en América a principios del siglo XX, es considerado por historiadores de la literatura como “uno de los hechos más notables de toda la historia de la cultura hispánica”. (Emiliano Diez-Echarri/ José María Roca Franquesa, *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 1348). En el caso específico de Gabriela Mistral, recordemos que en 1922 llega a México, invitada por José Vasconcelos, por entonces a la cabeza de la Secretaría de Educación Pública. La poetisa chilena fue convocada por el flamante ministro por sus ideas sobre educación. Con el cargo de Inspectora recorrió el país, sobre todo las zonas rurales, dando conferencias y teniendo contacto con los maestros para explicar el sentido y la importancia de la enseñanza, así como una variedad de asuntos relacionados con el proyecto educativo vasconcelista. Previo a que abandonara México en 1924, Mistral hizo una compilación de textos de diversos autores hispanoamericanos (Martí, Caso, Rodó, Neruda, etc.) y europeos (Ruskin, Tagore, Whitman, Miró, entre otros) que apuntalaban sus ideas sobre la educación dirigida a las mujeres: *Lecturas para Mujeres* (1924). La poetisa chilena volvería a México en 1948, siendo Ministro de Educación Jaime Torres Bodet, por cuyo conducto la invitó a venir el Presidente Miguel Alemán.

²⁰⁶ Guillermo Sheridan relata en los primeros capítulos de su libro *Los Contemporáneos, ayer*, cómo José Vasconcelos, desde sus oficinas en la Universidad -desde donde había comenzado a buscar apoyo para la Secretaría de Educación Pública-, había convocado a los capitalinos y dentro de éstos a los jóvenes del Ateneo, a sumarse a dicha empresa, convocatoria que habría tenido una gran respuesta: “Convocados por él, se comenzaban a reunir los antiguos ateneístas y sus discípulos inmediatos, los “Sabios” que ya ejercían sus diversos talentos en puestos de alta responsabilidad oficial bajo las órdenes de Obregón...” (México, FCE, 1985, pp. 99-119). Este espíritu constructor y reconstructor de la época posrevolucionaria pasa por el Ateneo y luego por la llamada Generación del 15, esta última constituida por escritores, intelectuales y políticos nacidos a finales del siglo XIX: Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Teófilo Olea y Leyva, Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Narciso Bassols, Daniel Cosío Villegas y Antonio Castro Leal (Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX”. *Historia General de México*, tomo 2, México, COLMEX, pp. 1390-1415).

²⁰⁷ José Vasconcelos permaneció como rector de La Universidad Nacional del 9 de junio de 19 hasta el primero de octubre de 1921. El de marzo de ese año, se había aprobado la reforma para establecer la Secretaría de Educación Pública, y Obregón lo nombró secretario. En ese puesto, que ocupó del 2 de octubre de 1921 al 2 de julio de 1924, logró desarrollar una amplia labor a nivel nacional. Desde su participación en el Ateneo de la Juventud (1909), Vasconcelos había concebido una serie de ideas respecto del arte y la cultura mexicanos, las cuales están presentes desde 1917 en sus ensayos que conforman *El monismo estético*.

²⁰⁸ Monsiváis, “Notas sobre la cultura...”, *op. cit.*, p.1417.

²⁰⁹ Claude Fell refiere que en una circular impresa en 1922 y encontrada en los archivos de Alfonso Reyes, Vasconcelos define las orientaciones fundamentales de la política editorial adoptada por la SEP: difundir la cultura clásica, pero también divulgar las conquistas

Las lecturas y los gustos literarios de la Urquiza niña y adolescente pudieron haber sido orientados por las obras que más circularon en la época.²¹⁰ Poéticamente, debió recibir la influencia de aquellas estéticas finiseculares desde finales del XIX hasta las primeras décadas del XX, estaban en boga (desde el Romanticismo, el Parnasianismo, el Simbolismo y el Decadentismo franceses, por un lado; ciertas tendencias filosóficas y literarias alemanas –(Schopenhauer) y otras (Edgar Allan Poe)-, que le llegaban a través del Modernismo.²¹¹ Así, las supervivencias de un discurso romántico que se oponía a la lógica racionalista y que en México se caracterizaba por exagerar “mesuradamente” -dice José Luis Martínez- el tono menor del sentimentalismo y de la melancolía²¹², todos estos rasgos opuestos al Academicismo que todavía cultivaban poetas conservadores, cuya obra se distinguía por el cuidado formal, la presencia constante de la mitología grecolatina, el interés por el paisaje mexicano y la expresión impersonal.²¹³ El Modernismo tuvo como principio el eclecticismo; ²¹⁴ se caracterizó por el subjetivismo extremo, el ansia de libertad ilimitada y el propósito de innovación y de singularidad. Todo ello -argumenta -Ivan Shulman-, es expresión de una serie de cambios económicos, sociales y culturales que se sucedieron a finales del siglo XIX y los primeros decenios del XX y que estaban encaminados a la búsqueda de modernidad.²¹⁵

del pensamiento moderno. Se trata de “hacer llegar el libro excelso a las manos más humildes” (“La cultura a través del libro”, *José Vasconcelos... Los años del águila*, México, UNAM, 1989, pp. 483-497).

²¹⁰ Entre éstas obras están la poesía de Amado Nervo, de Manuel Gutiérrez Nájera, de Luis G. Urbina, de Enrique González Martínez, de José Juan Tablada, de Ramón López Velarde. De entre los autores hispanoamericanos, destaca la obra de Leopoldo Lugones, de Julio Herrera y Reissig. Ahora bien, no tenemos mayores datos sobre las obras que leía Concha Urquiza en sus años de infancia y adolescencia, sin embargo sabemos que se inició en la lectura a edad muy temprana. Su hermana María Luisa Urquiza comenta al respecto: “Cuando Conchita tenía 4 años me pedía, insistentemente, que le leyera cuentos o poemas. Ella se los aprendía de memoria y luego los andaba repitiendo en cualquier momento. Pocos años después, la veíamos ahí, tirada de barriga en el suelo, con un papel sobre el piso, escribiendo. Empezó a escribir desde muy niña” (“Voces sobre Concha Urquiza”, entrevista realizada por José Vicente Anaya a María Luisa Urquiza, hermana de la autora, en *La Cultura en México*, Núm.83, mayo 26, 1993, pp. VI- VII).

²¹¹ Por ejemplo, para Klaus Meyer-Minneman, los escritores modernistas (poetas y narradores) recibieron la influencia de la literatura y la crítica del *fin de siècle* francés, no tanto por sus contenidos y su estilo, sino “por los rasgos de modernidad que hallaban en ambas” (*La novela hispanoamericana de fin de siglo*, traducción de Alberto Vital Díaz, México, F.C.E., 1997 (Lengua y Estudios Literarios).

²¹² José Luis Martínez señala que el mexicano fue un Romanticismo “frenado”, pues nunca extrema las notas y no añade por su cuenta ningún tema propio. Del conjunto de temas que caracterizaron al Romanticismo europeo -movimiento que en nuestro país pasa sin el estrépito y la expectación con que recorre el Viejo Continente- los poetas mexicanos desarrollan algunos con características propias: el yo romántico del poeta se restringe siempre “al perímetro exacto de su persona” y, en el mejor de los casos, apenas alcanzan algunos “la conciencia del drama de su soledad frente al mundo”; son poetas interiores, “poetas de paisajes internos” (p. XXI). Los románticos mexicanos prefieren como temas, el nocturno y el sepulcral; el nocturno -señala el estudioso- “es una hora propicia a la meditación melancólica, a la introspección”, mientras que el sepulcral “tan propicio a pretextos de fúnebres meditaciones” toma la forma de “sombras espesas, un rayo pálido de una tumba fría y muda” (p. XXII). Otros temas característicos son el pasado colonial y precortesiano, el ideal femenino, el ideal político y el ideal del progreso (p. XXIV) (*Poesía Romántica*, Pról. de José Luis Martínez, Selec. de Alí Chumacero, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1973 (Biblioteca del Estudiante Universitario)).

²¹³ José Emilio Pacheco señala que a pesar del paulatino desquebrajamiento del orden colonial con la instauración de la República y del ímpetu del Romanticismo, hay quienes “siguen aferrados a las ruinas del antiguo régimen”, aquellos que reciben en los seminarios religiosos “los beneficios de las humanidades”. Estos poetas -agrega- “aprenden latín, leen a los clásicos españoles, se mantienen fieles a la norma académica”. En las postrimerías del XIX y al principio del XX, los académicos siguen escribiendo, aunque en un ámbito restringido, el de los seminarios y las academias (“Introducción” a la *Antología del Modernismo (1884-1921)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Ediciones Era, 1999 (Biblioteca del Estudiante Universitario 90-91), p. XXI).

²¹⁴ Señala José Emilio Pacheco que “Nuestro siglo XIX comienza en los ochenta. El tiene que cubrir en cuarenta años el camino que la literatura europea recorrió en una centuria: ser al mismo tiempo romanticismo, parnasianismo y simbolismo. Tres modalidades que si en Europa fueron sucesivas y excluyentes son tres caras de un mismo fenómeno: la revolución romántica del siglo XVIII cuyas consecuencias aun no terminan y reaparecen con nuevas características en el arte de nuestros días” (*idem*).

²¹⁵ Partiendo de las observaciones que hacía Federico Onís y de Ángel Rama, Shulman señala que el Modernismo literario es expresión de la crisis y los cambios que -en diversos ámbitos- se producían en nuestra América; “...es el conjunto de formas literarias que traducen diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la *modernidad*, concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del IX” (Rama) Dicho proceso implicó el desarrollo de una cultura materialista “que impuso el concepto de mercado como elemento rector de todas las actividades humanas, inclusive las literarias”. Habían cambiado la situación material y espiritual del escritor -ahora marginado- quien desde su nueva situación construye nuevas y diversas formas discursivas para enfrentar los problemas del mundo moderno. El escritor se convirtió -dice Shulman- en un “testigo visionario” y a la vez “historiador de desconocidas experiencias”. Los textos de los modernistas -señala Shulman- adquirieron “características novadoras: la autodefensa

La formación literaria de nuestra poetisa también recibió el influjo de las poéticas del llamado Postmodernismo literario, esa “conservadora” reacción al Modernismo como señala de Federico de Onís, y que -con excepción de la obra de algunas mujeres- se traduce en una poesía “sumisa”, contraria al cambio en cualquier aspecto:²¹⁶

El posmodernismo (1905-1914) es una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo, que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó. Esta actitud deja poco margen a la originalidad individual creadora; el poeta que la tiene se refugia en el goce del bien logrado, en la perfección de los pormenores, en la delicadeza de los matices, en el recogimiento interior, en la difícil sencillez, en la desnudez prosaica, en la ironía y el humorismo. Son modos diversos de huir sin lucha y sin esperanza de la imponente obra lírica de la generación anterior en busca de la única originalidad posible dentro de la inevitable dependencia.²¹⁷

La lírica posmodernista -como lo reafirman Díez Echarrí y Roca Franquesa, siguiendo a Onís- no rompe radicalmente con el discurso dionisiaco del “proyecto modernista/moderno” que caracteriza a la poética de Rubén Darío²¹⁸; se limita a la introducción de nuevos elementos estéticos y a la ampliación del cuadro de posibilidades creadoras.²¹⁹ El Posmodernismo es, según estos historiadores y críticos, una continuación del Modernismo, que se prolonga incluso hasta la primera etapa de desarrollo de la poesía moderna, cuyo avance serían las vanguardias.²²⁰ Por ejemplo, Ivan Shulman considera que no hay uno sino varios Modernismos,

agresiva, el sondeo síquico, la inclinación hacia la profecía, y la exploración del acomplexado estigma de alienación producido por la marginalización de la experiencia poscolonial” (“1. Vigencia del modernismo hispanoamericano: concepto en movimiento” en *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI, pp. 9-25).

²¹⁶ En efecto, en esta última etapa del Modernismo, bautizado como “Posmodernismo”, si bien término fluctuante e impreciso para designar el intersticio entre Modernismo y Vanguardias literarias y el cual no coincide con el concepto de “Posmodernidad” (Shulman) – es, en cierto modo, “antimoderno”, pues voltea los ojos a los logros de la Modernidad inaugurada con el Positivismo; el poeta no es ya “un testigo visionario” sino un celebrado monumento. Es –poéticamente hablando- “antimodernista” pues ya no apuesta al cambio estético, sino a la conservación y depuración de los hallazgos logrados” (*idem*)

²¹⁷ En este sentido, Federico de Onís señala que “Sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica, que se resuelve en la aceptación o liberación de la sumisión y la dependencia. Pero la poesía sumisa de los hombres de este tiempo produjo una variedad de tendencias y una riqueza de modos de sensibilidad que en vano buscaríamos en la poesía más fuerte del Modernismo” (*Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos- Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1934, pp. XVIII-XIX).

²¹⁸ Schulman, señala que “Ante el desmoronamiento del discurso dominante, apolíneo, con el advenimiento del proyecto modernista/moderno se produce otro, dionisiaco, caracterizado por un tenaz cuestionamiento de conceptos sacrosantos, el experimentalismo estilístico, y el replanteamiento de percepciones de la naturaleza y de la realidad social e individual. Los signos de estas transformaciones se han identificado a menudo con el preciosismo, la distorsión lingüística, la fuga y el exotismo cultural. Esto sobre todo en los textos que la crítica ha asociado en forma monolítica o estigmática con el “estilo modernista”, o sea, con las creaciones estéticas ‘prototípicas’ influidas, vía una transculturación simbiótica, por el parnasismo, el simbolismo y el impresionismo europeos” (*op.cit.*, p. 15). Para reforzar su idea, Schulman trae a cuento la idea de Onís, en el sentido de que el Modernismo “ ‘es, esencialmente., la búsqueda de la modernidad’ ” (Onís, *op.cit.*, p. 625).

²¹⁹ Según Díez Echarrí y Franquesa, el Posmodernismo llevó “...la sensibilidad poética a otras zonas ignoradas por el Modernismo: la vida campesina, el suburbio, la intimidad hogareña. Recursos abolidos o casi abolidos por el reaparecen ahora; por ejemplo, la ironía. El verso se desnuda más y más de atuendos retóricos; el lenguaje se humaniza, y al humanizarse, desciende a lo prosaico” (Emiliano Díez Echarrí/ José María Roca Franquesa, *op. cit.*, pp. 1328-1329).

²²⁰ Echarrí y Franquesa señalan que existen tres fases o etapas en la poesía contemporánea hispanoamericana: primero, una etapa que ha tomado el nombre de Posmodernismo: de 1910 a 1920 es una *época de transición* que conlleva la liquidación del Modernismo. Se caracteriza por una producción lírica que en parte continúa la anterior y en parte se orienta hacia nuevas modalidades. De 1920 a 1935, es la *época de las literaturas de vanguardias* (1920-1935), cuando la poesía ofrece un perfil revolucionario, iconoclasta y libre de todo nexo con las épocas anteriores. Finalmente, en un tercer momento que va de 1936 a 1959, “la poesía -sin renunciar del todo a los afanes renovadores de la época precedente-, parece animada de un espíritu más conservador, que se expresa sobre todo en *una vuelta a las formas métricas tradicionales*”. Los autores del estudio, consideran otros tres grupos, al margen de los escritores incluidos en las

uno de ellos, sería el llamado por otros el “Posmodernismo”. Es, como el Modernismo, del que forma parte, expresión ecléctica y sincrética - pero paradójicamente “conservadora”- del proyecto modernista y del proyecto de la modernidad, inicialmente transgresivos, entre los cuales -afirma Shulman- hay “un arco de continuidad engendrado por el poscolonialismo”.²²¹

En México, Enrique González Martínez (1871-1952), señala ya en su soneto “Tuércele el cuello al cisne” (*Los senderos ocultos*, 1911), un cambio hacia la sencillez y la desnudez de la forma. En el poema, González Martínez recomendaba evitar toda forma y todo lenguaje que no fuesen acordes “con el ritmo latente de la vida profunda”:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
Que da su nota blanca al azul de la fuente;
Él, pasea su gracia no más, pero no siente
El alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Dicha declaración es esencialmente una manifestación a favor de la depuración de la retórica modernista, en lo que tenía de decorativo o superfluo, de frívolo y preciosista.²²² El grito del “búho” -símbolo de la inteligencia vigilante y de una actitud contemplativa y serena- se unía a otras voces que se expresaban en un mismo sentido. Por ejemplo, se sumaba a la exclamación hecha por José Juan Tablada “contra la zarrapastrosa retórica”, aquella retórica heredada del romanticismo y de la que había abusado el Modernismo cimero.²²³

En “Hokku”, texto que sirve de prefacio a *El Jarro de Flores*, libro publicado en Nueva York, el año 1922, Tablada, luego de reprochar la incompreensión hacia la poesía china de una parte de la crítica mexicana, señalaba:

Los “Poemas Sintéticos”, así como estas “Disociaciones Líricas”, no son sino poemas al modo

diferentes fases: uno formado por *las poetisas*, sudamericanas en su mayor parte, que le dieron a la lírica “un tono de innegable altura” (Mistral, Storni, Agustini, Ibarbourou, etc.); y el segundo, el integrado por más de media docena de personalidades señeras, sin relación entre sí, y que escapan por su valor o por su significación a todo encasillamiento: Neruda, Huidobro, Vallejo, Borges, Molinari, etc.; finalmente, el representado por la llamada *poesía negra* o *afrocubana* (*ibidem*, pp. 1328-1329).

²²¹ Estos “Modernismos” dejaron su huella –dice Shulman- “no sólo en las producciones de una literatura elitista, sino en espacios diversos de la cultura popular: el baile, los campos de entrenamiento físico, el circo y las mascaradas...” (*op.cit.*, p. 10)

²²² Si bien González Martínez se inicia como poeta en el Modernismo, igual que José Juan Tablada, experimenta a lo largo de su vida creativa una evolución. En sus primeros libros (*Preludios*, 1903; *Lirismos*, 1907), respeta en todo los cánones modernistas y responde fielmente a las maneras poéticas dominantes en México a principios de siglo: motivos pintorescos, abundante decoración, armonía verbal, cromatismo y, sobre todo, una preocupación constante por la forma, pulida y castigada como podría hacerlo el más exigente parnasiano. En 1909 publica *Silenter* y en 1911, *Los senderos ocultos* -libro en el que incluye el famoso poema “Tuércele el cuello al cisne”- que entrañan un cambio de postura y valoración estética: “La mirada, fija hasta entonces en lo externo, se vuelve al interior; el elemento decorativo se simplifica y hasta desaparece para ceder paso a valores más sustantivos” (*ibidem*, pp. 1225-1226).

²²³ Señala Teodosio Fernández, en su libro *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, que esta reacción de los más jóvenes frente al Modernismo, tomó diferentes caminos. Afirma así que “Entre el más característico y la irrupción en Hispanoamérica de los movimientos de vanguardia que decretan su extinción definitiva transcurren algunos años que se resisten a una definición, y que suponen lo que vagamente se conoce como Posmodernismo. A falta de análisis profundos de la época y de buena parte de los autores que desarrollan entonces lo más significativo de su labor, el posmodernismo ha terminado por admitir casi todo: han ido a dar en él poetas que no consiguieron asociar su nombre al Modernismo aunque perteneciesen a su período de esplendor, [...] y modernistas que vivieron lo suficiente para que su obra tardía no pueda ser ignorada, como el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), [...] González Martínez o el también mexicano José Juan Tablada (1871-1945); y también, desde luego, los numerosos poetas que inician por estos años una producción imposible de adscribir a las vanguardias...” (Madrid, Taurus, 1990, p.15).

de los “hokku” o “haikai” japoneses, que me complace haber introducido a la lírica castellana, aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapastrosa retórica, que sólo ante el ojo de vidrio de Clemencia Isaura puede hacer pasar como poetas a los bembudos generales de Haití.

El “Haikai”, de floral desnudez, no necesita búcaros. Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno: tema lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía.²²⁴

Ahora bien, el bagaje literario al que tuvo acceso nuestra poetisa incluía –además de las mexicanas–, obras de poetas clásicos y contemporáneos extranjeros ²²⁵, que aparecían en libros y revistas que circulaban antes ²²⁶ y durante el período vasconcelista y las cuales –en uno y otro sentido– respondían a un proyecto cultural y político. ²²⁷

Al describir el campo literario de los años previos a 1922, Pedro Ángel Palou señala que los cambios fueron muy lentos y que, para los poetas consagrados entre 1919 y 1921, fueron años de recapitulación poética.²²⁸

Al respecto, también Guillermo Sheridan apunta que

Si bien la calma carrancista apaciguó el fragor bélico y la capital mexicana vivió días de institucionalización paulatina, el campo literario siguió reacomodándose con lentitud y los recién llegados, antes que proponer cambios originales, se incluían en la nómina de alguna revista, o medraban alrededor de los grupos ya constituidos y sobre todo, pululaban cerca de las figuras consagradas. ²²⁹

²²⁴ Jose Juan Tablada, *El jarro de Flores (disociaciones líricas)*, Ilustraciones de Adolfo Best Maugard, Nueva York, “Escritores Sindicados”, p. 5.

²²⁵ Claude Fell refiere que durante la gestión vasconcelista en la Secretaría de Educación Pública, los autores publicados en las colecciones de la dependencia eran fundamentalmente extranjeros, pues el Secretario -Vasconcelos- considera que en una primera etapa es necesario difundir la obra de los “clásicos”, sobre todo de aquellos que nunca habían sido vertidos al castellano. La selección de obras para su publicación es ilustrativa de su concepción literaria: las *Vidas ejemplares* (Beethoven, Miguel Angel, Tolstoi), las obras de Romain Rolland y *Obras escogidas* (cuentos, ensayos, poesía) de Rabindranath Tagore. Señala Fell que puede parecer sorprendente el que Vasconcelos no haya dado mayor importancia a la literatura mexicana e iberoamericana del siglo XIX. Esto lo atribuye el estudioso al “violento reflejo antipositivista, que lo llevaba a rechazar en bloque lo que no era para él sino la época de Santa Ana y de Porfirio Díaz”. Le parece a Vasconcelos –concluye Fell– que el pensamiento hispanoamericano no ha alcanzado la ‘universalidad’ que otras ‘grandes obras de la cultura’ sí han logrado; de ahí que considere necesario abreviar de las grandes obras occidentales para la “elaboración de una cultura propia”. Y es que, piensa Vasconcelos, los hispanoamericanos no podrán convertirse en “intérpretes originales de su época ni portavoces auténticos de su propio genio” sino cuando hayan traducido “todo el acervo de la cultura contemporánea” (Vasconcelos en Claude Fell, *op.cit.*, pp. 485-486).

²²⁶ La secuela del afrancesamiento en las letras y en la vida social de la última década del XIX, del que es muestra fehaciente *La Revista Azul* (1894 - 1896) y después *La Revista Moderna* (1903 - 1911), se hace presente todavía en los escritores de los años 20, a pesar del nacionalismo prevalente. Por otra parte, están las obras de los escritores del Ateneo de la Juventud (José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Antonio Caso y Pedro Henríquez Hureña) que proponen como salida al modelo positivista del porfirismo, un regreso al humanismo y a los clásicos, pero también voltean sus ojos a la producción de Hispanoamérica. Siguiendo la ruta humanística trazada por los ateneístas, seguía vigente el pensamiento de la llamada Generación del 15 –conocida como Los Siete Sabios– conformada por Manuel Gómez Morán, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Daniel Cosío Villegas, entre otros.

²²⁷ La nómina de poetas y las tendencias poéticas de la época pueden ser constatadas tanto en los poemarios publicados en forma individual como en las antologías generales que sin duda ofrecen una panorámica del momento. Entre ellas están *Poetas jóvenes de México y otros estudios nacionalistas (1918)* y la *Antología de poetas modernos*, editada por Cvultura en 19 y atribuida a Ramón López Velarde y a Julio Torri (Pedro Angel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1997, p.63).

²²⁸ Pedro Ángel Palou señala al respecto que, el “relevo generacional” empezó a gestarse no sólo por la aparición de ciertos libros que, ya entrados los veinte, ocuparían posiciones importantes (Carlos Noriega Hope, *El mundo de las sombras* (19), Ortiz de Montellano, *Avidez* (1921), Arqueles Vela, *El sendero gris* (19)), sino por la muerte de “grandes” figuras decimonónicas. Entre ellas están Olavarría y Ferrari (fallecido en 1918), Jesús Urueta y Fernández Granados –Fernangrana– (muertos ambos en 19). El estudioso apunta que “pocas de estas grandes figuras consagradas sobrevivirían a los tumultuosos veinte y, en todo caso, su fuerza si iría debilitando poco a poco.” Una de las muertes más significativas es la de Amado Nervo en 1919, pues señala el estudioso, el caso de Nervo es “quizá, el más representativo de este cambio radical en las escuelas literarias” (*ibidem*, pp.68-69).

²²⁹ Guillermo Sheridan, “II. 1917: Entre la pluma y la pala”, *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, pp. 44-63.

En su interesante estudio sobre los Contemporáneos, Sheridan hace una puntual descripción del ambiente cultural de la ciudad de México entre 1917 y 1921. El estudioso habla del relevo generacional que se venía gestando en la poesía, a través del surgimiento de poetas e intelectuales jóvenes que frecuentaban los cafés, los cines, las salas de concierto y las aulas de la Preparatoria. Esta nueva generación de poetas e intelectuales tendría un papel fundacional en la conformación de un nuevo campo literario.²³⁰

En ese lapso, aparece *Zozobra* (1919) de Ramón López Velarde, que ejercería en Concha Urquiza -al igual que en otros poetas jóvenes- una gran fascinación, según refiere su amiga, la abogada potosina Rosario Oyarzun.²³¹ La poetisa también leía a otros poetas mexicanos y latinoamericanos:

Le gustaba muchísimo González Martínez, Othón, de quien recitaba con mucha frecuencia el *Idilio Salvaje*. Entre los centro y sud-americanos gustábale el “Nocturno” de José Asunción Silva; de Rubén Darío, su virtuosismo; en Herrera y Reissig admiraba su manera de adjetivar y le encantaba su poesía.²³²

La afirmación de Oyarzun, sin duda, echa luz valiosa sobre las influencias poéticas de Concha Urquiza. Aparecen también, *La amada inmóvil* de Amado Nervo²³³, los *Poemas escogidos* de Díaz Mirón, los *Poemas selectos*, de Luis G. Urbina. Un año después, se publica la *Antología general* de María Enriqueta Camarillo de Pereyra, y José Juan Tablada se instala en el orientalismo con *Li Po y otros poemas* (1920).

Se publicaron además -refiere Palou- dos importantes antologías. En 1918, la de Jesús Núñez y Domínguez, *Poetas jóvenes de México y otros estudios nacionalistas*; y la que publicara la editorial Cvltura en 1920, atribuida a López Velarde y a Julio Torri, *Antología de poetas modernos de México*. Esta última instaaura el adjetivo “moderno” como un criterio de valor estético pues negaba la primacía de poetas arcaicos o didácticos muy leídos en México “...pero que no aportan nada a la construcción del nuevo edificio poético

²³⁰ Algunos poetas conformaron el pequeño cenáculo que publicó la revista *Pegaso* (1917) y después *San-Ev-Ank* (1918), ésta última dirigida por Luis Enrique Erro, Octavio G. Barreda, Guillermo Dávila, Fernando Velázquez Subikurski y encauzada al público universitario formado por Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Martínez hijo, quienes empezaban a publicar sus primeros poemas. Otros eran herederos directos de los viejos maestros porfirianos, como fueron Castro Leal y Vázquez del Mercado quienes fundan la Sociedad de Conferencias y Conciertos y junto a otros miembros de la Facultad de Jurisprudencia (Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morin, Alfonso Caso, Narciso Bassols, etc.) intentan sustituir a la desaparecida Sociedad Hispánica y continuar la labor del Ateneo (*idem*).

²³¹ Al comentar sobre el impacto de López Velarde en el panorama de la época, Eduardo Colín señala que con el ciclo que constituyen *Lascas*, *Elevación* y *Los senderos ocultos* de González Martínez, “culminaba un periodo brillante de la poesía en México que, para resistir [...] necesitábanse dos cosas: superar, llevándolo a un grado último, lo hecho, aun a riesgo de romperse en la tensión, o seguir una vía distinta”. Colín señala que López Velarde ensayó las dos cosas con éxito, pues “adelgazó el Modernismo [...] en ocasiones hasta lo esotérico y viró después en otro rumbo”. En su poesía conviven el simbolismo decadente -sigue diciendo-, esto es, un “fino amaneramiento, su atracción por la Liturgia, su sadismo” con un “verismo llano, simple” que lo presentan como “precursor de una actitud nueva”. Es esta actitud nueva la que seguramente impactó e influyó en poetas ya hechos como en los más jóvenes, entre los que se encuentran Salvador Novo y Xavier Villaurrutia (“Ramón López Velarde”, *Rasgos*, México, Imp. Manuel León Sánchez, S.C.L., 1934, pp. 38-39).

²³² Señala Gabriel Méndez Plancarte que “...por testimonios de sus amigos, sabemos que se complacía extraordinariamente en recitar ‘La Mancha de Púrpura’”, de Ramón López Velarde. El estudioso refiere la carta de la señorita María del Rosario Oyarzun, fechada en San Luis Potosí, el 16 de abril de 1946. La carta fue citada también por Porfirio Martínez Peñaloza (“Concha Urquiza”, *Viñetas de Literatura Michoacana*, II-1, julio de 1945, p. 1).

²³³ Respecto a Amado Nervo, Concha Urquiza parece no tener una buena opinión. Gabriel Méndez Plancarte señala que “De nuestra literatura mexicana, finalmente, Concha parece haber sido menos profundamente conocedora que de la española. Sin embargo, en una de sus cartas encuentro mencionado un artículo suyo -que ignoro si llegó a publicarse- sobre Nervo, a quien en otro lugar llama ‘nuestro pobre y querido Amado Nervo’”. El filólogo se basa en dos cartas enviadas por Urquiza a su amiga, la señorita Rebeca Buchelli. Una, enviada desde Morelia y fechada el de febrero de 1938, dice: “Nuestro pobre y querido Amado Nervo”. La segunda, fechada el 19 de abril

que los veinte se empeñarán en construir”.²³⁴

La discusión sobre una “literatura nueva” y la urgente necesidad de transformación y renovación del campo cultural de la época, que se prolongaría durante toda la década hasta alcanzar a la siguiente, encontró eco en la formación intelectual de Concha Urquiza. Esto puede comprobarse a través de sus artículos-encuesta de 1926 publicados en *Revista de Revistas*, en los cuales ella indaga sobre la nueva generación de escritores, tanto poetas como prosistas.²³⁵

La autora, como bien puede leerse en dichos artículos, comparte con la generación joven la inquietud de indagar no sólo lo que piensan los escritores ya consagrados, sino aquellos creadores que hacen un intento por mover los rígidos marcos del México provinciano hacia un horizonte más amplio, cosmopolita.²³⁶ Este afán estaba presente también en algunos poetas consagrados como Rafael López quien, con su renuncia a ocupar una silla en la Academia Mexicana de la Lengua, lanza la primera bala que desata la polémica de 1924, poniéndose del lado de los renovadores.²³⁷

Desde 1922, -dice Luis Mario Schneider- la rebeldía vanguardista venía “conmocionando” el ambiente intelectual nacional, al cuestionar “los cimientos mismos” de las instituciones culturales, como era la Academia de la Lengua. La “vanguardia” en México, contemplaba por lo menos dos posturas enfrentadas: la que defendían los poetas estridentistas²³⁸ y la que asumían aquellos poetas que luego se convertirían en los Contemporáneos.²³⁹

Es necesario recordar que desde 1918, en Europa y un poco más tarde en América, había estallado una auténtica revolución que afectaba a todas las esferas del arte. En lo literario esa revolución o subversión en

de 1943, afirma: “Prontito te mandaré (o a ‘La Nación’) el artículo que quieres sobre Amado Nervo” (GMP, “Introducción”, *op.cit.*, p.XX).

²³⁴ La antología -dice Palou- representaba apenas un “ligero cambio” en la valoración poética. La nómina de poetas incluidos, sin embargo, es amplia y están clasificados de acuerdo al grupo al que pertenecen: poetas del Modernismo inicial (miembros de la revista *Azul* (1894)); poetas del Modernismo consagrado vía la *Revista Moderna* (1898-1911) y que además de Nervo ya incluye a Rebolledo y a Tablada, a González Martínez y a Flores; poetas del Ateneo de México (1912) como Argüelles, Bringas, Cravioto, Castillo Ledón, de la Parra, López y Colín, Torri y Reyes; poetas posteriores al grupo del Ateneo (1914-1918): Fernández Ledesma, López Velarde, Toussaint, Monterde; poetas del Ateneo de la Juventud (1919) como Gómez Palacio, Pellicer, Ortiz de Montellano, Gorostiza, Alcalá, González Rojo y Torres Bodet (*ibidem*, pp. 63-65).

²³⁵ En un primer momento, Concha Urquiza pedía a escritores ya consagrados como Federico Gamboa, Don Victoriano Salado Álvarez, Mariano Azuela y Rafael López, al igual que a jóvenes poetas como Xavier Villaurrutia, su opinión sobre la nueva generación de escritores (“¿Qué opina usted de la nueva generación?”, por Conchita Urquiza”, *Revista de Revistas*, 14 de mayo de 1916). En una segunda oportunidad inquiriere a poetas y prosistas como Carlos González, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, entre otros, sobre “¿Quiénes son el poeta y el prosista mexicanos? por Conchita Urquiza” (*Revista de Revistas*, 4 de julio de 1926, p. 32). La localización y recopilación de éstos y otros artículos de Concha Urquiza -la mayoría de ellos desconocidos- son hallazgos importantes de la presente investigación y una aportación al conocimiento de la labor de Urquiza como “escritora”.

²³⁶ Bien puede comprobarse al leer *Revista de Revistas* -y dentro de ella los artículos de Concha Urquiza- que dicha publicación, como lo hiciera en sus primeros años *El Universal Ilustrado* (que se fundó en 1916) y *El Heraldo* (que apareció en 1919) “... se echaban a cuestras, como dice Palou, “el ténue cosmopolitismo de la ciudad de México” (*op.cit.*, p. 70).

²³⁷ Luis Mario Schneider hace una reseña puntual de la polémica desatada a finales de 1923 y hasta agosto de 1924, en la que participan escritores e intelectuales. El inicio “de una ténue inocencia” fue la renuncia pública de Rafael López, simpatizante de los Estridentistas, a ocupar una silla dentro de la Academia de la Lengua. Los Estridentistas cuestionaban los cimientos de instituciones como era la citada academia. El debate literario toma forma con el intercambio de opiniones -en páginas de *El Universal Ilustrado* y *El Universal*-, entre Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope, Arqueles Vela y Julio Jiménez Rueda al principio. A dicho debate se suman otros actores como Francisco Monterde y Victoriano Salado Álvarez (Luis Mario Schneider, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, Ediciones de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura, 1970 (Estudios Literarios, 5), pp. 13-39).

²³⁸ Para Schneider, el Estridentismo no sólo sería la renovación “más drástica y escandalosa de la historia de la literatura mexicana”, sino que, además, posibilitaría -directa o indirectamente- la revisión de los valores estéticos generales. Para otros historiadores de la literatura en español, como Diez-Echarri y Roca Franquesa, el Estridentismo fue un movimiento “que metió mucho ruido y que dio escaso fruto” (*op.cit.*, p. 1339).

lengua española fue llamada “movimientos de vanguardia” y también “literatura de entreguerras”. El lapso que abarca dicha literatura es de 1918 a 1936. Los poetas de México, siguiendo el paso de otros poetas hispanoamericanos, empiezan a mostrar su inconformidad con los cánones establecidos.²⁴⁰ Su rebeldía los conduciría a incursionar en proyectos poéticos y editoriales. Es el caso de varios de los poetas del Ateneo de la Juventud, quienes al disolverse éste, buscan nuevos rumbos: unos se agrupan alrededor de la revista *Falange* (1922-1923), dirigida por Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano. Otro grupo, más joven, se reunirá alrededor de la revista *Ulises* (1927-1928), que dirigen Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Todos estos poetas conformarán más tarde la revista *Contemporáneos* (1928-1931), que dará nombre al grupo. Estos jóvenes son los poetas universitarios, de clase media alta, que gravitan alrededor de Vasconcelos; esos espíritus selectos, “espíritus poseídos de divinidad”, que constituyen una especie de “aristocracia del pensamiento y de la expresión”. Renovación de las formas, visión cosmopolita, voluntad de estilo, refinamiento, preocupación por la perfección y defensa de un arte que responda a sus propias exigencias, son las marcas de su producción.²⁴¹

Otro grupo, los Estridentistas, también se plantean renovar la poesía; esta renovación estaba encaminada a testimoniar la transformación vertiginosa del mundo, a expresar una nueva realidad.²⁴² Para lograr tal objetivo necesitan de un nuevo lenguaje, un lenguaje rebelde, antiacadémico y antitradicionalista. Los estridentistas influidos por los futuristas (Marinetti) escriben poniendo énfasis en el plano semántico, optando por resoluciones insólitas, sorprendentes; utilizan un léxico surgido de un mundo industrializado, plagado de máquinas e inventos tecnológicos.²⁴³

Dentro de esta dinámica renovadora, debieron contribuir también a moldear el pensamiento juvenil de Concha Urquiza, o por lo menos a que vislumbrara ciertas posibilidades de realización, las ideas del feminismo que desde Europa y Estados Unidos llegaban a México durante la década. Tales ideas tendrían eco en ciertos grupos de mujeres pertenecientes a la clase media-alta y alta, cuyas opiniones se veían reflejadas en

²⁴⁰ En el resto de Hispanoamérica la vanguardia tomó diferentes rumbos. Por ejemplo, en Argentina aparecen dos frentes: el grupo Boedo, era considerado más revolucionario y cuyos órganos de difusión fueron *Claridad*, *Los pensadores* y *La extrema izquierda*. El grupo Florida, izquierdista y revolucionario en la expresión, era conservador en el fondo. Este último grupo tuvo como órganos de difusión las revistas *Proa* y *Martín Fierro*. Jorge Luis Borges, destacado miembro de este segundo grupo, se inclinó por el *Ultraísmo*. En Chile, está Huidobro como representante del *Creacionismo*. En otros países también surgieron poetas vanguardistas. Por ejemplo, en Cuba está Juan Marinello, organizador con Rubén Martínez Villena de la *La revista de Avance* (1927-19); en la lírica dominicana surgen el *Postuismo* y la llamada *Poesía sorprendida*.

²⁴¹ Señala Hortensia Lénica Puyol Vda. de Vela, que los jóvenes de *Contemporáneos* se consideraban revolucionarios por tres conceptos, “su expresión fue parte de la hirviente y a veces explosiva expresión de la juventud de la década de 1920; se propusieron seriamente inyectar en la literatura mexicana las características de la literatura europea de aquel tiempo y estaban convencidos del postulado de que el acto creativo es revolucionario por su propia naturaleza...” (“La narrativa estridentista del intransferible Arqueles Vela” en *Estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP, 1983, pp. 189-212).

²⁴² En la poesía estridentista las innovaciones se dan sobre todo en el plano semántico, señala Esther Hernández Palacios, pues se replantean los procedimientos de la significación connotativa, de la significación poética. Al analizar el poema “Prisma” de Manuel Maples Arce, la estudiosa descubre que éste utiliza en su texto tres tipos de imagen: por un lado está la imagen directa simple o “tradicional” sea esta metáfora, metonimia o sinécdoque, que se basa en la antinomia denotación-connotación, por ejemplo “Yo soy un punto muerto en medio de la hora”; por el otro, está la imagen directa compuesta (acumulación de diferentes tipos de imágenes directas simples como metáforas o metonimias), como en “sus palabras mojadas se me echaron al cuello/ palabras mojadas palabras con llanto/ mujer que emite palabra con llanto/ brazos de la mujer que emite palabras con llanto”; y finalmente, está la imagen indirecta o “abstracta”, que no requiere referente para tener validez, esto es “poesía pura de emociones imaginales sin situación objetiva” (Esther Hernández Palacios en “Acercamiento a la poética estridentista”, *ibidem*, pp. 134-156).

²⁴³ *Idem*.

la prensa nacional.²⁴⁴

La poetisa, como otras mujeres de los 20 y 30, podrá estudiar secundaria y asistir a la Escuela Nacional Preparatoria, señala Susana González, “sin tener que disfrazarse como Sor Juana para hacer una carrera”.²⁴⁵ Pero, no obstante su amor por el estudio y su curiosidad intelectual, Concha Urquiza nunca concluiría una carrera, debido -entre otros posibles factores- a la difícil situación económica que tuvo que sortear en algunos momentos, pero también a causa de su temperamento inquieto e inestable.²⁴⁶

En un artículo, Guillermina Llach, amiga de Urquiza, recuerda cuando la conoció en los 30, mientras ambas cursaban los estudios de secundaria, en la Secundaria 9.²⁴⁷ De carácter rebelde, a Urquiza la impulsaba su preocupación por adquirir conocimientos, fuera del ámbito reservado a la mayoría de las mujeres. Llach cuenta que Concha:

...tenía la obsesión de regalar la obra máxima de Cervantes a los muchachos más aplicados; todavía hoy, los estudiantes de entonces nos preguntan por la compañera que regalaba ‘Quijotes’. Se molestaba porque se controlaban las asistencias pasando lista y porque los estudios estaban sujetos a un plan determinado.

-No me gusta tener que pasar lista y tomar las materias que quieren los otros; creo que no me inscribiré en la Prepa (así llamaba siempre a la Escuela Nacional Preparatoria); nada más asistiré a las clases que me gusten, si es que me quedo en México.

¡Se oponía a la disciplina lógica de un plantel, ella que se sometía a rigurosas disciplinas, por su cuenta!²⁴⁸

A pesar de que Concha Urquiza tuvo la posibilidad de estudiar primaria, secundaria y -aunque de manera irregular- estudios medios superiores, ésta no era una situación generalizada en la vida de las mexicanas de la época. Y es que la arraigada concepción machista de la sociedad emanada de la Revolución Mexicana que prevalecía en esos años, no cambió en lo fundamental la situación de la mujer intelectual; pues -con algunas excepciones- cuando no era vilipendiada, apenas era tomada en cuenta.

Esta situación de la mujer de letras, puede ser bien apreciada en el discurso que, con motivo de su ingreso

²⁴⁴ El feminismo europeo y norteamericano que llegaba vía la lucha de las sufragistas y luego a través de las sindicalistas y feministas de principios de siglo, tuvo que ver en el incipiente reconocimiento de la producción intelectual y artística de las mujeres. Susana González refiere como un ejemplo de tal reconocimiento, la publicación de una antología de poesía de mujeres que la Junta de Señoras de México, con la participación de los Estados, encargara a José María Vigil (*Vr. Poetisas Mexicanas: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Oficina de Secretaría de Fomento, 1983) (González, *op.cit.*, pp. 215-216).

²⁴⁵ *Ibidem*, p.2.

²⁴⁶ Según señala Gabriel Méndez Plancarte en su “Prólogo” a la antología de 1946, Concha Urquiza intentaría en 1944, cumplir con “el anhelo, largamente acariciado, de estudiar a fondo y formalmente, la carrera de Filosofía y Letras en nuestra Universidad Nacional”. Éste refiere que él mismo “presentóla y recomendóla con vivo encarecimiento al Doctor Don José Gaos, ese gran ‘partero de almas’ que ha sabido engendrar e impulsar -respetando con exquisita finura, las convicciones religiosas de sus alumnos- tantas vocaciones filosóficas entre nuestra juventud. Y Gaos -sigue diciendo Méndez Plancarte- con su caballerescas generosidad hispana [...] la admitió en su Seminario de investigaciones histórico-filosóficas y ofreció conseguirle una beca del Colegio de México, que le permitiera consagrarse -libre de apremiantes urgencias económicas- al perfeccionamiento de sus estudios”. El anhelo de Urquiza, según sabemos, no se cumpliría (*op. cit.*, p. XXVII).

²⁴⁷ Guillermina Llach, es abogada y, por mucho tiempo, Secretaria del Seminario de Cultura Mexicana. Ésta recuerda que se conocieron en la Secundaria 9 que fue la primera secundaria nocturna para mujeres. Refiere: “La conocí allá por 1936. Tanto Concha como yo ya habíamos hecho otros estudios, pero como queríamos entrar a la universidad, teníamos que cumplir con la secundaria y la preparatoria” (Guillermina Llach, “En torno a un recuerdo”, revista *Horizontes*, año III, núm.14, 15 de agosto-15 de octubre de 1960, pp. 3-5).

²⁴⁸ *Idem*, pp. 3-5.

a la Academia de la Lengua, en 1924, ofreciera el escritor y académico Juan B. Delgado. En su texto afirmaba que

...todas las modernas poetisas, cegadas acaso por la fuerza del estro, concentran toda su atención en las ideas y descuidan del todo el pulimento de la forma. Además, la imperfección exterior de sus versos se debe a que la mujer en arte obra más por impulso que por educación.²⁴⁹

Para Juan B. Delgado como para otros críticos de los 20, el paradigma de “la poeta ideal” es aquella que acusa “perfección formal”, aquella que “cincela” con paciencia de orfebre sus versos, sin dejarse llevar por la mera emotividad, pero conservando los temas adecuados a su condición de mujer. Los temas a los que ella se debe abocar -señala el académico- son el paisaje, la casa y el ambiente de provincia. Desde su perspectiva tradicional y conservadora, Delgado concibe como “poetisa ideal” a Ma. Enriqueta Camarillo de Pereyra.²⁵⁰

Cuando a principios de los veinte, Concha Urquiza empezó a escribir, las poetisas mexicanas -con excepción de Sor Juana Inés de la Cruz o Ma. Enriqueta Camarillo y Roa de Pereira o Laura Méndez de Cuenca- estaban casi ausentes de las antologías; sólo unas pocas tenían lugar en la prensa escrita.²⁵¹ Dicha omisión ha sido explicada de distintas maneras.²⁵²

No obstante las vicisitudes, la obra incipiente de Concha Urquiza se dio a conocer por medio de la prensa periódica y fue paulatinamente valorada a través del tiempo, sobre todo a finales del siglo XX. En las últimas décadas de esa centuria, en las compilaciones y antologías, aumentaron las voces femeninas; las poetisas se situaron con éxito dentro del conjunto de la poesía mexicana e hispanoamericana. El posterior reconocimiento de Urquiza deja ver que ya no era un obstáculo el hecho de ser mujer; ni tampoco el que se hubiera dedicado con tanta fidelidad a la poesía religiosa.²⁵³

²⁴⁹ Juan B. Delgado, *Breve comentario sobre las orientaciones de la poesía femenina moderna (Discurso pronunciado por Juan B. Delgado para optar al título de Académico Correspondiente de la Real Academia Española, la noche del viernes 19 de septiembre de 1924, en la sesión solemne que al efecto celebró la Academia Mexicana de la Lengua*, Méjico, Imprenta Victoria, 1924, p. 27.

²⁵⁰ Además de que “canta la poesía de la casa”, de que “alaba el ambiente de nuestras provincias y entona laudes a nuestras montañas”, Ma. Enriqueta -dice Delgado- “cuida la nobleza del fondo”, “cincela con benedictina paciencia sus estrofas”. Y sobre todo “no es solamente una emotiva sino una orfebre” (*idem*).

²⁵¹ A ello contribuyó la concepción de una cultura “viril” acuñada durante la Revolución Mexicana y en años posteriores a ella. Dicha concepción reforzaba los valores de la tradición más conservadora en el tema de los derechos de las mujeres y de la concepción misma de “lo femenino”. La “virilidad” del revolucionario y del caudillo se tradujo en sinónimo de valentía y prestancia, de machismo, conceptos que se fueron trasladando como un valor ético a otras esferas de la vida social y cultural.

²⁵² En su libro sobre las antologías, Susana González afirma: “El feminismo que surge en los años no ayuda particularmente a las intelectuales mexicanas, pues sin que se les tome en cuenta –aunque la diferencia entre éstas y las de los siglos anteriores es que, aunque siguen ‘cuidando el hogar’ –ya pueden acceder a la Preparatoria sin tener que disfrazarse como Sor Juana para hacer una carrera. Esta negligencia se explica porque la escena literaria, dominada por los Contemporáneos, es de plano conservadora en lo que respecta a los cambios sociales y sobre todo en lo referente a la mujer. Si admiran a alguna mujer por su capacidad intelectual, siempre se trata de extranjeras, inglesas o francesas, principalmente” (*ibidem*, pp.216). Habría que recordar y reconocer –sin embargo- que los Contemporáneos no tuvieron una actitud sexista en el terreno cultural, como lo prueba su relación estrecha con mujeres avanzadas de su época (María Antonieta Rivas Mercado, por sólo mencionar una de ellas).

²⁵³ Si bien es cierto que la poesía urquiziana no tiene una difusión tan grande como la han tenido las obras de Sor Juana, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y otras poetisas modernas, habría que matizar la afirmación de que no ha sido valorada en términos absolutos (ver aquí bibliografía sobre la autora).

Concha Urquiza escribió el grueso de su obra poética en el período que va de 1937 hasta 1945, año de su muerte.²⁵⁴ Sin embargo, existen poemas de sus inicios que muestran en germen ciertos elementos característicos de su poesía. En el conjunto de su producción, observamos cierto grado de evolución; su poesía no es monolítica pues no se limita al tema religioso, sino que muestra intereses variados. Por ejemplo, encontramos poesía dedicada al paisaje. Incluso, respecto del tema que la obsesiona, el tema de Dios, su obra no es del todo homogénea por lo que hace al tratamiento, al enfoque del asunto o las cualidades literarias.

La producción poética de Urquiza se divide en tres etapas, cronológicamente ubicables. Dichas etapas o fases se corresponden con ciertas circunstancias de su vida. Las tres etapas son:

De 1921 a 1936: Etapa de formación y primeros poemas. Esta etapa va desde los poemas creados en la niñez y en la adolescencia (de 11 a 17 años), hasta aquellos que propiamente se relacionan con su primera época de juventud (de 18 a 26 años). En términos muy generales, la poesía del período parte de temas y formas modernistas y transita a una poesía posmodernista, en el sentido de la producción poética posterior al Modernismo. Aparece en la poesía urquiziana el tema de Dios como gesto cultural de la época y tratado bajo una mirada esteticista.²⁵⁵

De 1937 a 1939. Poesía de la reconversión y de la segunda juventud. Esta etapa creativa abarca, de los 27 a los 29 años de la autora. Corresponde a los años en que Urquiza se afilia -no sin escollos- al catolicismo de su infancia, que había abandonado temporalmente. En esos años se inicia la “adulterez” creativa de la autora: de aquí en adelante, dedica la mayor parte de su poesía al tema religioso y místico. Urquiza retoma temas e imita formas poéticas que aprende de sus lecturas de obras que conforman la tradición española más señera (desde el Romancero Tradicional, Gonzalo de Berceo, Garcilaso, hasta los místicos españoles, fundamentalmente San Juan de la Cruz y Fray Luis de León). También, a partir de estos años utiliza en su poesía temas y personajes de *La Biblia*, sobre todo la figura de Cristo. Emula a los clásicos griegos y latinos (Homero, Teócrito, Virgilio y Esquilo), imitando temas y formas. Al final de este período las formas poéticas empleadas por la autora se diversifican los géneros poéticos (cuaderna vía, soneto, égloga, terceto, cuarteto, sexteto, romance, lira).

De 1940 a 1945. Continuidad y profundidad religiosa y poética. El período abarca los cuatro últimos años de vida de Concha Urquiza. La autora continúa cultivando fundamentalmente los mismos temas ascéticos y místicos, así como utilizando las formas ya empleadas en la etapa anterior. Sin embargo, hay matices respecto al tema de Dios, a los géneros y a las formas poéticas. El encendido amor hacia Dios, va transformándose en resignada lucidez que deviene al final en escepticismo. En este período cultiva con mayor frecuencia géneros de tipo popular como el romance y la canción; se interesa más por el paisaje, sobre todo el de la tierra natal. Escribe poemas -algunos largos y otros más breves- en forma de series, e incluso incursiona en la forma dialogada.

²⁵⁴ Concha Urquiza murió ahogada en las aguas del balneario “El Estero” del Golfo de Baja California, el 6 de junio de 1945. Su cadáver fue encontrado un día después.

²⁵⁵ Hay sin embargo algunos poemas de la etapa abiertamente religiosa de Urquiza (a partir de 1937) que pudieron haber sido escritos en 1936, como es el caso de “Como la cierva” (ver en Parte III de este trabajo).

2. El corpus de la obra urquiziana.

La obra de Concha Urquiza, fundamentalmente la poesía, fue difundida -como hemos señalado- a través de publicaciones periódicas (revistas, suplementos culturales, etc.), a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Asimismo, ha sido dada a conocer gracias a compilaciones específicas y antologías generales.

Los poemas de Concha Urquiza fueron reunidos y publicados por primera vez como un *corpus* en 1946, por el sacerdote y filólogo Gabriel Méndez Plancarte, un año después de su muerte. Éste los eligió bajo un criterio doble, estético e ideológico. A la vez que el padre hace una selección cuidadosa, basada en el mérito estético, pone de relevancia la producción religiosa y de corte místico de la autora. Antes de esa fecha, varios de estos poemas se habían dado a conocer individualmente en publicaciones periódicas de México, tanto de la capital (*Revista de Revistas, El Universal Ilustrado, Ábside, Rueca, Lectura, México al día, Juventud, Saber*) como de la provincia (*Labor, Aula, Logos, Bandera de Provincias, Trento*).

La publicación de sus poemas de juventud en periódicos y revistas no fue abundante aunque sí continúa. En varias ocasiones, sus primeros textos aparecen acompañados de pocos pero significativos comentarios de críticos, lo cual nos hace concluir que ya se le consideraba no como una promesa sino como una realidad poética. Si bien, se decía entonces, era una poeta casi niña y por tanto en plena formación, poseía ya una voz propia.

Por ejemplo, Juan del Sena (seudónimo de José Dolores Frías, 1891-1936), advertía ya en 1922, “los dones excelentes que mueven la mano de esta criatura extraordinaria”. El crítico queda admirado de la intuición poética de la escritora, de “la seguridad del dibujo en la línea del movimiento”; pero sobre todo de “...la idea que va uniendo las imágenes y encadenando los vocablos” idea que, como en los grandes poetas - afirma-, “anuncia la presencia del ‘Deus’ ”²⁵⁶.

En los años de madurez de Concha Urquiza, el reconocimiento de su obra poética fue dándose muy lentamente, como un goteo intermitente pero constante. El reconocimiento se había iniciado con la inclusión de su obra como parte del amplio y complejo *corpus* de la poesía mexicana del siglo XX y XXI, según había afirmado Gabriel Méndez Plancarte.²⁵⁷ En el “Prólogo” a *Concha Urquiza.Obras*, editado Bajo el signo de

²⁵⁶ Juan del Sena, “Conchita Urquiza. (sic) Una poetisa mexicana de 12 años”, *El Universal Ilustrado*, jueves 20 de julio de 1922, p. 34.

²⁵⁷ Gabriel Méndez Plancarte, que se firmaba también como “Píndaro Mengarenzo”, nació en Zamora, Michoacán en 1905 y murió en la capital del país en 1949. Hizo sus estudios en colegios católicos hasta que en el Colegio Pío Latino Americano y en la Universidad Gregoriana obtiene el grado de Doctor en Filosofía en 1924 y el de Teología en 1928. En 1927 se había ordenado sacerdote y posteriormente pasó a la Universidad de Lovaina, en Bélgica, para especializarse en sociología. De regreso a México ocupó las cátedras de latinidad y literatura en el Seminario de Zamora y, desde 1932, las de historia universal, teología y filosofía en el Seminario Conciliar de México, donde desempeñó la cátedra hasta su muerte. Impartió cátedra en universidades extranjeras así como en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el Colegio de México. Además de los importantes cargos dentro de la Iglesia mexicana, fue socio correspondiente a la Academia Mexicana de la Lengua. Méndez Plancarte “unió su inquebrantable fe cristiana al profundo conocimiento de los clásicos grecolatinos, de la misma manera que lo hicieron los humanistas novohispanos, los cuales fueron permanente objeto de estudio”. Así lo prueban su *Índice del humanismo mexicano*, las antologías de Pagaza y de los autores neolatinos de los siglos XVI y XVIII, al igual que *El humanismo mexicano*, recopilación póstuma de trabajos periodísticos. Esta visión humanística lo llevó, en 1937, a fundar la revista *Ábside* que, en su larga existencia, constituyó la expresión más acabada de la cultura católica mexicana. *Horacio en México*, libro que además de ser continuación de los trabajos dedicados al tema por Marcelino Menéndez y Pelayo, “precisa los hitos fundamentales para un mejor conocimiento de las huellas del poeta latino en México, desde los siglos coloniales hasta el presente”. También se le debe un estudio sobre el aspecto menos conocido de Miguel Hidalgo, su pensamiento filosófico, así como el rescate de la

Ábside, el sacerdote y filólogo llamaba a la michoacana “poeta” y no poetisa, homologándola a poetas mujeres “en la madura plenitud del vocablo” como Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz, o “la montañosa y abrupta Gabriela Mistral”. La razón principal que Méndez Plancarte esgrime es la siguiente:

...porque en Concha Urquiza -como en la autora de *Desolación* y de *Tala*-, esplende, sin mengua de su exquisita feminidad, una poesía viril, o mejor, una poesía sin sexo, una poesía humana.²⁵⁸

Como puede observarse, el criterio de “virilidad” en la creación que esgrime el padre Méndez Plancarte, obedece en parte a la visión surgida con la Revolución Mexicana que enarbola un arte “viril” y que sostienen los defensores del arte y la literatura de contenido social (Vasconcelos, Caso, etc.). En parte se debe también a la visión humanista que considera que hay un arte y una poesía (los de los clásicos griegos y latinos) que trasciende las barreras temporales y espaciales, concepción defendida por intelectuales como Alfonso Reyes, pero también por miembros cultos de la iglesia progresista de la época.²⁵⁹

En 1948, Alejandro Ruiz Villaloz -contemporáneo de la autora-, en una nota publicada en “La Nación”, aprueba la idea de llamar a Urquiza “poeta”, considerándola en el mismo nivel de calidad de Gabriela Mistral, Guadalupe Amor o Margarita Michelena. Afirma Villaloz que Concha Urquiza es “Poeta, simplemente por su poesía madura, humana, por su intensidad sólida y vigorosa”.²⁶⁰

Un crítico posterior, Joaquín Antonio Peñalosa en su artículo “La poesía religiosa de México” de 1957, señala que entre los poetas seculares que cultivan este tipo de poesía, se destaca la obra de Concha Urquiza, “poesía entrañablemente mística y acabada que bien le ha valido el plebiscito de ‘nuestra más alta mujer poeta después de Sor Juana’ ”.²⁶¹

obra de la poeta Concha Urquiza, “una mística mexicana contemporánea”. Es autor de una numerosa obra poética en la cual intentó adaptar las características del versículo bíblico -como el paralelismo y el verso largo- a temas cristianos (*Diccionario de Escritores Mexicanos*, Tomo V (Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días), México, 2000, pp. 240-246).

²⁵⁸ Las partes que escribe Gabriel Méndez Plancarte en su “Prólogo” a la antología de 1946, fueron publicadas antes de la aparición de ésta en el periódico *Novedades*: “¿Poetisa o poeta?”, texto con el que da comienzo el citado prólogo, apareció el 25 de febrero de 1946; después le seguirían “Raíces de Concha Urquiza”, el 4 de marzo, “Humanismo de Concha Urquiza”, el 11 de marzo y, finalmente, “Itinerario de Concha Urquiza”, el 18 de marzo.

²⁵⁹ En este trabajo llamé a Concha Urquiza “poetisa”, no por un afán de disminuir su estatura y jerarquía dentro de las letras mexicanas, no como un término que implica un juicio de valor -según lo ha considerado el propio Méndez Plancarte- sino como corresponde al femenino de “poeta” aceptado por la mayoría de los diccionarios en español.

²⁶⁰ Alejandro Ruiz Villaloz, “Poeta” en *Notas críticas*, revista *Ábside*, t. XII, núm.3, julio-septiembre, 1948, p. 379.

²⁶¹ El texto de Peñalosa está recogido en la compilación llamada *Artículos de periódico y ensayos (1957)*, Biblioteca del Seminario Conciliar de San Luis Potosí. Se trata de textos publicados posiblemente en la sección “Revista de la Semana” de *El Universal*. Joaquín Antonio Peñalosa (San Luis Potosí, 1922-1999) era ensayista y poeta. Realizó sus primeros estudios en su tierra natal y pasa a la capital de la República a estudiar humanidades y filosofía en el Colegio de Misioneros del Espíritu Santo, congregación religiosa a la que también pertenecía Tarsicio Romo, confesor y amigo de Concha Urquiza desde 1937. De regreso a su tierra natal, estudió teología en el Seminario Conciliar de San Luis Potosí y fue ordenado sacerdote. Años después, cursó la carrera de letras en la Universidad Iberoamericana, en donde obtuvo su doctorado (1955). Catedrático en la Universidad Potosina y en el Seminario Conciliar. Dirigió la revista cultural *Estilo* (1945-1961) y colaboró en las revistas *Lectura*, *Ábside*, *Señal*, *Humanitas* y *Letras Potosinas*, entre otras. También escribió para *El Heraldo de San Luis Potosí* (1948-1979); en los diarios de la cadena García Valseca y en los suplementos culturales de los principales periódicos de la ciudad de México, como la mencionada “Revista de la Semana” (1952-1954) de *El Universal*. Sus colaboraciones en publicaciones periódicas de la capital “pasan de tres mil”. Perteneció también a un gran número de asociaciones culturales y recibió varios premios y reconocimientos. Su trabajo ensayístico se plasmó en estudios literarios sobre Manuel José Othón, Ignacio Montes de Oca, Ipanandro Acaico, Diego José Abad, Luis de Mendizábal, Sor Juana Inés de la Cruz, Joaquín Arcadio Pagaza, Góngora y Rafael Landívar, entre otros; así como en aquellos sobre la poesía guadalupana del siglo XVII al XX, la historia de la literatura y los cantos de San Luis Potosí, el vocabulario refranero religioso de México, la psicología del mexicano y de temas educativos para todas las edades y grupos sociales de México. Como poeta, Joaquín Antonio Peñalosa, es considerado un renovador de la poesía religiosa mexicana. “Con una gran gama de recursos técnicos, desde sonetos hasta procedimientos contemporáneos y con un humor que le es esencial, nos

La parte más abundante y más conocida de la obra de Concha Urquiza es la poesía, sobre todo la de corte religioso, aunque escribió un buen número de poemas no religiosos (19), muchos de ellos inspirados en formas métricas tradicionales y populares. Habría que anotar, sin embargo, que sus inquietudes creativas la llevaron a probar otras vertientes literarias como es la prosa novelesca, la prosa autobiográfica (cartas y diario) y la ensayística (artículos). Incursiona también en la traducción y el guión cinematográfico.

3. Los poemas de Concha Urquiza.

Para el presente trabajo, contamos con 112 poemas de Concha Urquiza. De éstos, 11 son total o parcialmente inéditos. Entre ellos, se cuentan un poema incluido dentro de un texto de otro género y cuatro letras para himno, como puede cotejarse en la “Summa poética” que describo más adelante. Es resultado de esta investigación el haber localizado los textos en sus versiones originales.²⁶²

Con excepción de 7 poemas, todos han sido compilados.²⁶³ Por referencias de sus contemporáneos y otras personas que la conocieron, se sabe que Urquiza escribía en cualquier papel y lo regalaba a algún amigo o conocido, o lo dejaba por ahí sin preocuparse por su destino. De hecho, alguno que otro poema suyo fue dado a conocer años después de que apareciera la antología de 1946, ya porque estaba dentro de una carta de la autora dirigida a otra persona o porque había sido regalado por Urquiza a quien se lo dedica. En este último el caso se encuentra “Elogio a Pierrot” (1926) y de “Despedida del Juglar” (1940), por lo que pueden existir otros poemas suyos hasta ahora desconocidos.

El *corpus* poético de la autora está formado por textos que acusan variedad de formas que corresponden a géneros clásicos y tradicionales: sonetos, tercetos, liras, églogas, canciones, romances. Pero, aún dentro de dichos géneros, la poetisa evidencia un afán de salirse de los marcos rígidos y de los esquemas establecidos para cada uno de ellos.

Summa Poética

La producción que corresponde a los inicios poéticos de Concha Urquiza, consta de 17 poemas: siete fueron escritos entre 1921 y 1922, y diez, entre 1923 y 1926. De ellos, once poemas han sido publicados. El resto es parcial o totalmente inédito y prácticamente desconocido.

Los 11 poemas publicados en sus años de adolescencia y primera juventud son: “Tus ojeras”, “Los bohemios”, “Plegaria de Luz”, “Conventual”, “Canto del oro”, “La sombra de Cristo”, “Arrepentimiento”,

presenta las realidades de todos los días desde ángulos realmente novedosos” (*Diccionario de Escritores Mexicanos*, tomo VI, *op.cit.*, pp. 438-442).

²⁶² Luego de una pesquisa tanto en Morelia y Zamora, Mich., como en San Luis Potosí y Monterrey, los poemas referidos fueron localizados en el Archivo Gabriel Méndez Plancarte, propiedad del TEC de Monterrey.

²⁶³ Ver antologías en “Bibliografía de la autora” al final de este trabajo.

“Elogio a Pierrot”, “Para el que todavía no es”, “Las piedras del camino”, “Dolor”.

Los poemas de esta misma época que todavía siguen totalmente inéditos son “Tu cabecita”, “Mi rosa” y “Calla”, mientras que de otros tres (“Para tu Amada”, “Noche Azul” y “Carnaval”) ha sido publicado sólo un fragmento.²⁶⁴

Existe un período intermedio que va de 1927 a 1936 en el que sólo contamos con 2 poemas: uno sin título que forma parte del texto narrativo *El reintegro*, escrito en 1933; y otro poema independiente: “A una mujer aureolada por los cabellos” (1936), recogido con mucha posteridad (1957), en una revista mexicana.²⁶⁵

De 1937 a 1939 se tienen 37 poemas de Urquiza, algunos aparecieron en revistas anteriores a 1946, año de la primera compilación y antología de la autora, hecha por Gabriel Méndez Plancarte, en la cual fueron todos incluidos:

-Once poemas corresponden a 1937, todos publicados: “Como Alonso Quijano”, “Marinero del claro romance”, “Al yoglar de nuestra Señora”, “Como la cierva”, “La canción de Sulamita”, “Ya corre el corazón por este suelo”, “Canciones en el bosque”, “Sulamita”, “Aunque tu nombre es tierno como un beso”, “Job”, “Ruth”.²⁶⁶

-Son -en estricto sentido- 11 los poemas escritos por Urquiza en 1938: “Hijas de la gran ciudad”, “Yo para no vestir mi vestidura”, “Dafnis”, “Elogio de Esquilo”, “La llamada nocturna”, “La oración del temor”, “A Jesús llamado ‘El Cristo’” (partes I, II y III), “Mons Dei”. Todos están ya publicados.²⁶⁷

-Se conservan 14 poemas publicados de Urquiza que corresponden a 1939: “Pastor enamorado cuyos brazos”, “Aunque tan sierva de tu amor me viste”, “Cuando el herido cuerpo desfallece”, “Loores por Cristo”, “Cristo en la Cruz”, “Égloga en tercetos”, “Romance del juglarillo simple”, “A Jesús llamado ‘El Cristo’” (partes IV y V), “La oración en tercetos”, “Beatus Ille”, “Memorare Novíssima Túa...”, “Invitación al amor” y “Manojillo de mirra entre mis pechos”.²⁶⁸

A ellos se suman dos himnos inéditos: uno dedicado al confesor y amigo de Urquiza (“Para el M.R.P. Tarsicio Romo”) fechado el 15 de agosto: y tiene como título el de “Ofrecimiento”. Por su contenido se colige que se escribió para celebrar el cumpleaños de Romo. Hay un segundo texto titulado “Himno” que tiene como

²⁶⁴ Juan del Sena, en su citado artículo de 1922 incluye sólo algún fragmento de “Para tu amada”, “Noche Azul” y “Carnaval”. Los poemas “Tu cabecita”, “Mi rosa” y “Calla” no aparecen mencionados en artículo, prólogo o estudio anterior a esa fecha, ni están reproducidos en publicación posterior, por lo que constituyen un hallazgo de la presente investigación. Los publicados son: “Tus Ojeras”, “Los bohemios”, “Plegaria de luz”, “Conventual”, “Canto del Oro”, “La sombra de Cristo”, “Arrepentimiento”, “Elogio a Pierrot”, “Para el que todavía no es”, “Las piedras del camino” y “Dolor”.

²⁶⁵ Algunos versos de este poema aparecieron en una carta que Urquiza envía a Arqueles Vela, según puede cotejarse en el artículo de Emma Susana Speratti, “Temas bíblicos y greco-romanos en la poesía de Concha Urquiza”, publicado en la revista *El Centavo* de Morelia, *La poesía de Concha Urquiza (1910-1945)*, vol. XI, núm. 117, enero-febrero 1983, pp. 5-17.

²⁶⁶ En los poemas “Marinero del claro romance”, “Al yoglar de Nuestra Señora”, “Como la cierva” y “Ruth”, en la antología de Méndez Plancarte el año aparece con una interrogación (1937?). El signo de interrogación está en los propios originales que pude cotejar, con excepción de “Como la cierva” que aparece con fecha de 1936.

²⁶⁷ “A Jesús, llamado ‘El Cristo’” (I, II, III así como IV y V) en realidad es un conjunto de cinco poemas que fueron al final agrupados por Gabriel Méndez Plancarte bajo un mismo título, como si fuera un único poema. Las fechas de su creación así como las versiones que de éstos tenemos, indican que fueron escritos en diferentes años y que -a pesar de coincidir en el tema de Cristo- son poemas independientes, de ahí que sean considerados uno por uno en la cuenta total del *corpus*.

²⁶⁸ Los poemas que toman su título del primer verso son: “Pastor enamorado cuyos brazos”, “Aunque tan sierva de tu amor me siento” y “Cuando el herido cuerpo desfallece” y “Manojillo de mirra entre mis pechos”.

propósito alabar, *post mortem*, la valentía, la pureza, la fuerza y el amor de Romo; su versión mecanografiada no tiene fecha.²⁶⁹

Los poemas publicados que corresponden a 1940, son 10: “Romance de la lluvia”, “Égloga del pastor nocturno”, “Cancioncillas”, “La canción intrascendente”, “La canción de junio”, “Canciones”, “Romance del Romero”, “Dicha”, “Cándida fui, mi Dios, aquella hora”²⁷⁰ y “Despedida del Juglar”.²⁷¹

Son 13 poemas los publicados en 1941: “La cita”, “¿Cuándo?”, “Pax”, “Retrato del Amado”, “El Romance de la luna” (partes I, II y III), “Nostalgia de lo presente”, “Las canciones del Cupatitzio” (partes I, II, III, IV), “Sed Moriar”.²⁷²

De 1942 son los poemas de la serie titulada “El Geraseno” (partes I, II, III, IV), también los titulados “Caminos”, “Bion” y “Soneto en dos rimas”. Todos están publicados. En ese año, el número de textos se eleva a 8, pues se suma un poema, titulado “Himno de las yedras” o “Yedras de Nieve”.²⁷³ Este último poema es en realidad la letra de una pieza musical -para piano y voz- creada por el célebre compositor michoacano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956)²⁷⁴, y con dedicatoria “Al Rev. P. Tarsicio Romo M.S.S., a cuyo celo sacerdotal deben su vida y espíritu las yedras”.²⁷⁵

²⁶⁹ La versión de “Ofrecimiento” -poema en tercetos- es manuscrita y fue encontrada en un cuaderno dentro del Archivo Gabriel Méndez Plancarte. El “Himno” que consta de cuatro estrofas, aparece en una única versión mecanografiada y también fue encontrada en el legajo donde están las versiones originales de los poemas de Concha Urquiza. El estilo simple y directo, así como las siglas “A.m.p.” que aparecen al final, nos podrían hacer dudar de su autoría; sin embargo, hay dos cosas que abonan en un sentido contrario. Una, la corrección manuscrita del verso 11 con letra de la autora y el hecho de que siendo un poema escrito para ser musicalizado, aprendido de memoria y repetido a través del canto -quizá por un coro de niños-, requería de frases contundentes y sencillas.

²⁷⁰ “Cándida fui...” -como sucede con otros poemas- toma su nombre del primer verso. En muchos casos los títulos fueron puestos por Gabriel Méndez Plancarte, aunque éste señalaba en la “Introducción” a su antología de 1946, que ha “...respetado absolutamente los poemas o grupos de poemas que la autora dejó ordenados y titulados como son los ‘Sonetos Bíblicos’, las ‘Variaciones sobre el Evangelio’, la ‘Égloga del Pastor Nocturno’, los ‘Cinco sonetos en torno a un tema erótico’ y el díptico de sonetos ‘Nox’”. Esto se pudo comprobar cotejando los textos del legajo que sirvió de base a la antología, donde algunos poemas conservan sus títulos, pero otros -que sólo fueron llamados por la autora como “sonetos”- son titulados por el antologador, muchas veces retomando una frase del propio poema. Lo mismo sucede con aquellos integrados como una serie sin serlo y bautizados por Méndez Plancarte con un solo nombre. Es el caso del poema “La canción de Sulamita” que en las versiones originales aparece como “Sulamita”.

²⁷¹ “Despedida del Juglar” fue integrado en la compilación de 1990, en la sección “Poemas sueltos”, agregada por José Vicente Anaya a la antología de Méndez Plancarte editada en 1946 y reeditada en 1971. En la nota no. 5 con que Anaya acompaña al poema se dice: “Concha Urquiza escribió este poema en 1940; lo empezó en una cafetería de Ruapan, Michoacán, y lo continuó en un automóvil viajando rumbo a Morelia, según cuenta el poeta sacerdote Xavier Guzmán Rangel, a quien Concha escribió el texto cuando él, aun joven, le comunicara su decisión de convertirse en sacerdote” (José Vicente Anaya, *El corazón preso*, 1ª edición en Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 1990, CONACULTA, pp. 204-205).

²⁷² Dos de estos poemas que constituyen una serie, esto es, que tienen varias partes, fechadas en diferentes meses del año 1941, están contados como uno sólo. “El Romance de la luna” y “Las canciones del Cupatitzio”, están ambos formados por las partes I, II y III. Según el cotejo en originales y de acuerdo al tema alrededor del cual giran, fueron poemas sueltos que luego la autora o el propio Méndez Plancarte pudo haber agrupado en uno.

²⁷³ El “Himno a las yedras” (1942), fue registrado en *Miguel Bernal Jiménez. Catálogo y otras fuentes documentales*, como una pieza para voz y órgano. La música es de la autoría del michoacano y el texto es de “Concepción Urquiza”. El catálogo fue elaborado por la historiadora y músico, Lorena Díaz Núñez, y publicado en coedición por El Conservatorio de las Rosas/ CONACULTA/ CENIDIM, en Morelia, el año 2000. La versión original mecanografiada del mismo poema tiene una dedicatoria con puño y letra de Concha Urquiza; y aparece titulado como “Yedras de Nieve”, aunque, en ambas versiones, el texto es el mismo. El sustantivo “yedras” parece referirse a un grupo de mujeres pertenecientes a la Universidad Nicolaita, en la Morelia de los 40, con quien pudo haber tenido contacto la escritora michoacana.

²⁷⁴ Miguel Bernal Jiménez nació en Morelia, Michoacán. Fue uno de los compositores mexicanos más importantes de la primera mitad del siglo XX. Miembro del movimiento musical nacionalista encabezó -dice Lorena Núñez- el “nacionalismo sacro”, el cual tuvo vigencia aproximadamente de 1939 a 1956. Bernal Jiménez logró un arraigo muy fuerte en diversas ciudades del país. Estableció escuelas como el célebre Conservatorio de las Rosas, en Morelia (1945); fundó coros importantes como el Coro de los Niños Cantores de Morelia (1944); fue director fundador de la revista *Schola Cantorum* (1939-1974); publicó libros y partituras de música sacra (*ibidem*, pp. 11-14).

²⁷⁵ Si bien la existencia del poema fue notificada por Gabriel Méndez Plancarte en la antología de 1946, no fue incluida en ella. Durante la presente investigación fue localizada la versión original de la letra, mecanografiada, fechada y firmada por la autora, así como la edición príncipe de 1942. Dicha edición consiste en un cuadernillo que contiene la letra de Concha Urquiza y la partitura de la música creada por Miguel Bernal Jiménez. El cuadernillo pudo haber circulado entre los feligreses admiradores del padre Tarsicio Romo, a quien fuera dedicada la obra, aunque no sabemos si esto sucedió antes o después de su estreno. El ejemplar al que tuve acceso perteneció a Romo, pues tiene una dedicatoria a mano del mismo que reza: “A Concha cariñosamente” y está firmado por él. Por su parte, el original

En 1943 contamos con 7 poemas: la serie “Cinco sonetos en torno a un tema erótico” -publicado- y dos himnos inéditos. “Huestes de Paz”, es un largo poema escrito por Urquiza en San Luis Potosí, el 15 de mayo, para el XXV Aniversario de la A.C.J.M., la organización juvenil de Acción Católica. El tema y la forma del texto (varias estrofas y un estribillo que se repite a lapsos) es la de un himno, por lo que -se deduce- pudo haber sido musicalizado y ejecutado durante el referido festejo.²⁷⁶ Es el mismo caso del poema que tiene el título de “Coro” dedicado a los Misioneros de Cristo, orden a la cual pertenecía el Pbro. Tarsicio Romo, mencionado en la tercera estrofa.²⁷⁷

Son sólo 2 poemas los que corresponden al año de 1944: “Jezabel” y David”. Ambos poemas están fechados en el mes de agosto y fueron incluidos en la antología de 1946, en el apartado “Sonetos Bíblicos”.

La obra poética de Concha Urquiza se cierra en 1945 con 2 sonetos agrupados bajo un mismo título: “Nox”. Los dos poemas fueron publicados de manera póstuma y concluyen la antología de 1946.²⁷⁸

En las siguientes páginas se ofrece una descripción más detallada del *corpus* de la obra de Urquiza. Esto nos lleva a observar las circunstancias de vida de la autora, en qué contexto histórico-cultural fueron creados los textos, así como la estética a la cual se adscriben.

4. La prosa de Concha Urquiza

Si bien Concha Urquiza fue esencialmente poeta, ello no fue obstáculo para probarse en otros géneros literarios y en actividades que la mantuvieran en contacto con el mundo. Por una parte, tuvo constante correspondencia con otros poetas y amigos, no sólo para tratar asuntos poéticos sino espirituales.²⁷⁹ Por la otra, además de trabajar como profesora en diferentes épocas de su vida, ejerció el periodismo cultural y colaboró con organizaciones religiosas. Incursionó también en la prosa de tipo novelesco y en el guión cinematográfico.

En síntesis, el conjunto de la prosa urquiziana se constituye de la siguiente forma:

En primer lugar, la *prosa autobiográfica* conformada por textos que ella no habría destinado a la publicación. Se trata de una serie de cartas enviadas por la poetisa a su confesor y amigo el Pbro. Tarsicio Romo, entre 1937 y 1945. También están las páginas de su “Diario” que son reflexiones sobre su situación existencial y religiosa. Tanto el epistolario como el diario fueron incluidos por Gabriel Méndez Plancarte en la mencionada 1ª edición de las obras de Concha Urquiza de 1946.²⁸⁰

mecanografiado tiene al final el nombre de Urquiza, también mecanografiado, el lugar, la fecha y el motivo para el que fue escrito.

²⁷⁷ Por estar dedicado al padre Romo y por el tono laudatorio, concluyo que puede ser secuela del homenaje que se le hiciera al presbítero en Morelia en 1942.

²⁷⁸ “Nox” fue publicado antes de la antología de 1946, en la revista *Ábside* (IX, 5, julio-septiembre, 1945, pp. 261-263) con una nota de Gabriel Méndez Plancarte y dos poemas de Francisco Alday, “A la muerte de Concha Urquiza”. Ambos textos de Alday serían incluidos en la edición de 1946.

²⁷⁹ Amigos de Urquiza han conservado algunas cartas enviadas por ella y que con el tiempo se ha sabido que existen; algunos fragmentos se han dado a conocer. Entre ellas están las dirigidas a Rebeca Buchelli, Guillermina Llach, José Cardona y Arqueles Vela. Están además las misivas enviadas a su confesor publicadas en la antología de 1946 y se conservan varias cartas a don Gabriel Méndez Plancarte.

²⁸⁰ En esta primera edición aparecen cartas y reflexiones espirituales con los títulos de “ ‘Hacia las Cumbres’ - Páginas Epistolares ”, y “ ‘Meditaciones’ -Páginas de Diario” (Concha Urquiza, *op.cit.*, pp. 131-218; 221-284). Las cartas y las páginas del diario de Urquiza serían

En segundo lugar, Urquiza escribió una serie de narraciones fragmentarias, prosas de tipo novelesco agrupadas bajo el nombre de *El reintegro*, que corresponden posiblemente al período de 1928 a 1933 y las cuales están todavía inéditas.²⁸¹ En tercer lugar, están los *textos de periodismo cultural*. Entre ellos se encuentran dos entrevistas-encuestas hechas por Urquiza, publicadas en la página 32 de la *Revista de Revistas*, del año 1926. La primera titulada “¿Qué opina de la nueva generación?” y fechada el 16 de mayo. La segunda, “¿Quiénes son el mejor poeta y el mejor prosista mexicanos?”, publicada el 4 de julio.

Entre noviembre de 1943 y julio de 1944, la revista *Saber* publica 7 artículos de reflexión que han sido prácticamente ignorados por los estudiosos de Urquiza²⁸². Dichos artículos abordan variados asuntos: la literatura y la poesía en América y el mundo, el pensamiento y la sociedad de la época, cuestiones humanas como la felicidad, los sentidos, las creencias. Títulos como “Nuestras letras en Sudamérica”, “Los problemas modernos hace 2500 años” o “El peligro de ser feliz”, dados por Urquiza a algunos de sus artículos, resultan muy ilustrativos respecto de las preocupaciones que tenía en los años 40. Existe un artículo más que, parece, no fue publicado y cuyo título es “El país de las contradicciones”.²⁸³

En cuarto lugar, se encuentran los guiones y las adaptaciones que Urquiza realizó para el cine. Por referencias de Alejandro Galindo -su amigo y hermano de su cuñado-, la autora se involucró en la industria cinematográfica, entre los años de 1929 y 1935.²⁸⁴ De entre estos trabajos solo se conoce la adaptación para cine que Concha Urquiza hizo de la novela *Corazón, diario de un niño*, de Edmundo D’Amicis. El guión puede ser apreciado a través de la propia película, como luego comentaremos.²⁸⁵

En quinto lugar, están aquellos *textos de militancia religiosa* que dejan ver su fidelidad a la institución de la Iglesia y desmienten cualquier sospecha de que su convicción católica fue impuesta por otros. Testimonios y pruebas documentales hablan de la duradera amistad que la poetisa mantuvo con sacerdotes y monjas hasta el día de su muerte.²⁸⁶

también incluidas en la reimpresión de 1971. Las antologías posteriores recogen total o parcialmente los poemas de la edición hecha por Méndez Plancarte, pero las prosas no han vuelto a publicarse.

²⁸¹ Es hallazgo de la presente investigación el haber localizado la versión mecanografiada de *El reintegro*.

²⁸² A partir de una breve mención de Gabriel Méndez Plancarte quien en su “Prólogo” a la antología de Urquiza señalaba que, después de 1939, “...Concha dio a conocer varios de sus poemas y artículos en prosa, en diferentes revistas...”, es que empezamos la búsqueda en periódicos de la época y que pudimos localizar los referidos artículos. (“Introducción” a Concha Urquiza, *Poesías y Prosas*, *op.cit.*, p. X) Entre la lista de publicaciones, el estudioso menciona a la revista *Saber*, cuyo primer número apareció en la ciudad de México, el mes de marzo de 1940. Su director era Teodoro Torres. La revista, como su nombre lo indica tenía como propósito general “...satisfacer [...] este humilde y sagrado deseo de saber”, contribuir a través de la “noticia” que “vendrá de las más altas regiones del pensamiento”, a la “gran labor de cultura que se desarrolla en este histórico momento en nuestro país” (Revista *Saber*, marzo de 1940, núm. 1).

²⁸³ El artículo referido versa sobre el estado moral, cultural y social de los Estados Unidos de Norteamérica. Es posible que Urquiza lo haya sido escrito especialmente para *Saber*.

²⁸⁴ Parece que la participación de Concha Urquiza en el cine se prolongó años después, pero hasta ahora no se cuenta con pruebas accesibles en este sentido. En una carta enviada por ella a Tarsicio Romo, el 3 de septiembre de 1937, la escritora describe sus tareas cotidianas, habla de sus clases de Griego, de sus visitas al templo en la noche. En un momento señala: “...mi vida ha de seguir como siempre, salvo que ahora tendré que trabajar unas horas más para atender a ese negocio del cine (12)”. En la nota 12 del editor se dice: “En ese tiempo Concha trabajó en hacer alguna adaptación para el cine” (Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 155).

²⁸⁵ La versión cinematográfica de *Corazón, Diario de un Niño*, se ha reproducido en formato de video.

²⁸⁶ Martha Robles en el capítulo dedicado a “Concha Urquiza” de su libro *La sombra fugitiva. Escritoras en la vida nacional*, le atribuye a los sacerdotes y a las monjas que estaban cerca de ella, el haberse aprovechado de su angustia y de haberla dominado “fortaleciendo sus temores hasta apropiarse de sus manuscritos, enjuiciarla como escritora y gobernar su vida” (“Concha Urquiza”, México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1985, Col. Letras del XX, p. 185).

Hay una faceta de Concha Urquiza que hasta ahora ha sido soslayada, la de maestra. Existen testimonios orales y algunos escritos sobre la importancia que ella le daba a su labor docente.²⁸⁷ Rosario Oyarzun señala en una carta que dirige a Méndez Plancarte, que la poetisa preparaba un libro de tipo didáctico que serviría como una guía de lecturas para sus alumnos. Hasta la fecha se desconoce si existe o en poder de quien está el libro o los apuntes que habrían de conformarlo.²⁸⁸

Además de sus cartas y de su diario, donde puede apreciarse la sinceridad de su fe católica y de su convicción, hay otros documentos que dejan vislumbrar hasta dónde pudo haber llegado su filiación ideológica. En 1941, Urquiza colabora con la organización política de derecha, Acción Católica. Realiza tareas de distribución para el *Boletín mensual gratuito de la Junta diocesana*, órgano de difusión de dicha organización en San Luis Potosí.²⁸⁹

Existe también un discurso de encomio titulado *El párroco ideal*, dedicado a un sacerdote amigo de Urquiza -por entonces responsable de una de las iglesias del Barrio de San Miguelito de la capital potosina- con motivo de su aniversario religioso. El discurso de Urquiza, escrito en San Luis Potosí, en 1945, fue publicado *post-mortem*, en la Colección Lux (folleto, núm.3). Ediciones Breves, Guadalajara, Jal., en 1955. Se trata de una pieza oratoria que habla de la fe, la entrega y el bien prodigado por el “parroco ideal” a su grey.²⁹⁰

CAPÍTULO II. La poesía de Concha Urquiza (seguimiento de temas y formas en los primeros textos)

1. La blanca página de tu alma...(Poemas adolescentes)

El primer poema: 1921

Como hemos dicho, el interés de Concha Urquiza por la poesía aparece a una edad muy temprana. Dicho interés parece haber surgido en la ciudad de México, a donde la familia se trasladara desde Morelia a causa

²⁸⁷ El Lic. Salvador Quilantán Antiga, en una carta al Dr. Joaquín Antonio Peñalosa (San Luis Potosí, 8 de agosto de 1995), habla del paso de Concha Urquiza como profesora en la Universidad de San Luis Potosí, de enero a agosto de 1944, en distintos grados escolares de la Preparatoria. Por los comentarios de Quilantán, se colige que le daba a éste Literatura Universal en 4º grado, y “de Literatura Mexicana e Iberoamericana en 5º año”. Urquiza impartió también clases de diversas materias en colegios católicos durante su estancia en aquella entidad, por ejemplo en la Escuela Particular Incorporada “María Luisa Olanier”, así como en la Escuela Secundaria, anexa al Colegio Hispano-Mexicano. En 1945, la poetisa viaja a Tijuana, invitada por “sus antiguas amigas”, las Hijas del Espíritu Santo, a dar clases en el colegio de su congregación. Este viaje terminaría trágicamente con la muerte de la escritora en las aguas del Golfo de California (“Introducción” a Concha Urquiza, *op.cit.*, pp. XXVIII-XXIX).

²⁸⁸ Quien habla del citado libro de texto es su amiga Rosario Oyarzun en la carta dirigida a Gabriel Méndez Plancarte a propósito de la edición de la poesía de la autora en 1946 y citada en páginas anteriores.

²⁸⁹ Concha Urquiza estuvo una época a cargo de los “Pedidos” -como reza una nota a pie de la última página- de los números 137 y 138 del *Boletín mensual de la Junta Diocesana*, 1ª época, fechados en marzo de 1941.

²⁹⁰ En su publicación “El párroco ideal” el texto estuvo acompañado por un “Preámbulo” del Sacristán Rafael Sánchez Vargas, con fecha del 30 de mayo de 1955, que reza: “He de satisfacer una justa curiosidad ¿Cómo obtuve estas desconocidas y olvidadas páginas? El favor se lo debo y agradezco a la Srita. Luz Lazo M. -media hermana del padre Manuel- que bondadosamente me las remitió hace varios meses, para ayudarme en el sano propósito que tengo de ir logrando algo más de lo aun disperso de Concha Urquiza”. El folleto también incluyó “Algunos juicios sobre Concha Urquiza” de Gabriel Méndez Plancarte, Antonio Castro Leal, Joaquín Antonio Peñalosa, Pedro Gringoire, Francisco González Guerrero y Mauricio Magdaleno.

de la muerte del padre, cuando ella tenía apenas dos años de edad.²⁹¹La autora había nacido en la capital michoacana, entre el 24 y 25 de diciembre de 1910; fueron sus padres el señor don Luis Urquiza y la señora doña Concepción del Valle de Urquiza.²⁹²

Maria Luisa Urquiza, hermana de Concha, comenta a propósito de la temprana inclinación literaria de la poetisa:

Cuando Conchita tenía 4 años me pedía, insistentemente, que le leyera cuentos o poemas. Ella se los aprendía de memoria y luego los andaba repitiendo en cualquier momento. Pocos años después, la veíamos ahí, tirada de barriga en el suelo, con un papel sobre el piso, escribiendo. Empezó a escribir desde muy niña.²⁹³

El poema más antiguo que tenemos de Concha Urquiza es “Para tu amada”²⁹⁴, fechado en diciembre de 1921, cuando la autora tiene once años. De este poema se reprodujeron sólo dos estrofas en *El Universal Ilustrado* (jueves 20 de julio de 1922), página 34, dentro del artículo de Juan del Sena -seudónimo de José Dolores Frías Rodríguez-²⁹⁵, titulado “Conchita Urquiza. (sic) Una poetisa de 11 años”. Una de las estrofas de “Para tu amada” dice:

Como tinta tu roja sangre toma
por cantar a tu linda castellana

²⁹¹ En los años 70, Luis Noyola Vázquez consignaba: “En mis rastreos de su huella lírica, he aquí la más antigua poesía suya que me ha sido dable encontrar”, y reproduce el poema “Plegaria de luz” de 1924. Al respecto afirmaba que el texto había sido encontrado en la revista *Aula* y que el hallazgo compartido por miembros del grupo de San Luis (Medina Romero, Luis Calvillo el escultor, Everardo Hernández) había sido recibido “como expresión de una faceta de nuestra admirada Concha que no conocíamos”. Por otra parte, Noyola señalaba que la propia Concha Urquiza, le había platicado sobre su temprana iniciación poética descubierta por “el vate Muñóz y Domínguez en una modesta casa de asistencia en la calle de Donceles” (Luis Noyola Vázquez, “Concha Urquiza. Azucena del dolor” en *Letras Potosinas*, XXXI, 195, sep-dic, 1973, pp. 6-10).

²⁹² En la parte III (“Itinerario”) del “Prólogo” a la 2ª edición, 1ª reimpresión, Guadalajara, 1971, de la antología de Concha Urquiza, don Gabriel Méndez Plancarte, comenta en su nota 42 que, según los datos del acta de nacimiento que existe en Morelia, la poetisa nació “a las 12.45 minutos de la mañana del día 25 de diciembre” en la casa núm. 166 y medio de la Calzada de Guadalupe, en Morelia (*op.cit.*, p. XXI). Los poemas analizados en este trabajo provienen todos de esta reimpresión -con excepción de los recogidos en años posteriores- y han sido cotejados con los originales ya manuscritos, ya mecanografiados.

²⁹³ José Vicente Anaya, “Voces sobre Concha Urquiza” en *La Cultura en México*, núm. 2083, pp. VI y VII, 1993. Con la entrevista a María Luisa Urquiza, Anaya inició una serie de “Conversaciones para una biografía de Concha Urquiza”. Todas fueron apareciendo en dicha publicación, en el lapso de mayo a julio de 1993.

²⁹⁴ Ma. Luisa Urquiza, hermana de Concha Urquiza, en la misma entrevista de 1993 para *La Cultura en México*, hace énfasis en un detalle de los inicios poéticos de ésta: “Ha de haber tenido once años cuando escribió aquel poema (todavía lo recuerdo) que decía ‘Son ellos que cruzan la calle ruidosa, / al amparo de una negra mariposa...’” El poema citado por Ma. Luisa es “Los bohemios”, fechado en 1923 y publicado por *Revista de Revistas* en 1924, por lo que no coinciden los años de creación. También es el mismo poema que Alejandro Ruíz Villaloz reproduce en su texto “Concha Urquiza de trece años” de la revista *El centavo* de Morelia (Vol. XI, 1983, pp. 21-24). Si damos por buena la fecha que da Ruíz Villaloz, “Los bohemios” fue escrita a los trece años y no a los 11. Si por el contrario, le damos crédito a Ma. Luisa, la hermana de Concha, el poema sería de 1921. Por su tema y su factura, creo que el texto corresponde -en su versión acabada- a 1923, aunque es posible que lo haya empezado a escribir antes, lo cual explicaría la alusión de Ma. Luisa quien pudo haberlo conocido en una versión temprana. Por otro lado, no sabemos si su hermana ignoraba que existía “Para tu amada”, un poema de 1921, o sólo menciona “Los bohemios” por ser el que más recuerda, o el que más la impresionó.

²⁹⁵ José Dolores Frías Rodríguez (1891-1936), entre cuyos seudónimos se encuentran también “El Vate Frías”, “Rigoletto”, “El Licenciado Vidriera”, “Fradique”, “Fide Bona”, fue periodista y poeta queretano. Estudió en el Seminario Conciliar y en la Escuela de Música Sagrada del Conservatorio de su ciudad natal. Combinó su oficio periodístico con la docencia en la Escuela Nacional Preparatoria (1922); con el trabajo en la Biblioteca Nacional, en la Dirección Editorial de la Secretaría de Educación Pública (1924-1925); con el puesto de traductor y encargado de la promoción turística en la Legación de México en París (1934-1935). Sobresale por sus crónicas de guerra, culturales y de espectáculos que escribió para *El Universal* (1917-1919), *El Universal Ilustrado* (1919-1927) y *Revista de Revistas* (1919-1927), a través de las columnas “La semana lírica”, “Estampas de provincia” y “Cuentos rápidos y comentarios breves”. Sus textos periodísticos, señala el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, “contribuyeron a dar un panorama sociocultural de Francia e Inglaterra en las épocas de la guerra y la posguerra; así como del México de los años veinte”. En *Versos escogidos*, reeditado como *Los días vagabundos*, correlaciona la música clásica con las imágenes y el lenguaje místico. Constantes de su poesía son la soledad, el amor fraterno, el placer por el alcohol y, en general, un contexto bohemio (Tomo II (D-F)), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios, 1992, pp. 230-232).

y dale el corazón de una paloma
quedando quieto al pie de su ventana.

Se trata de un poema -ya en su versión completa- constituido por tres cuartetos endecasílabos de rima consonante y cruzada (*abab*).²⁹⁶ Son endecasílabos polirrítmicos (unos son melódicos, esto es, tienen acento en 3ª y 6ª como el verso 1 y 2; otros son del tipo heróico o trocaico (acentos en 2ª, 6ª y 10ª como el verso 3 y 4). La estrofa que elige Urquiza fue la más utilizada en la poesía romántica, y su uso se extendió a la del MModernismo.²⁹⁷ Igualmente se destacan en el texto ciertas frases y palabras consideradas “poéticas” por los románticos como “blanca página de tu alma”, “arrullos de la serenata”, o “mi niño rubio del amor de plata”.

La fuente de inspiración más evidente del poema es la tradición medieval española, que pasa a la poesía mexicana a través de autores como Sor Juana Inés de la Cruz.²⁹⁸ Concha Urquiza debió haber tenido sus primeros contactos con dicha tradición, ya a través de las primeras lecturas hechas de manera autodidacta, ya durante sus estudios en la primaria y secundaria públicas. En la enseñanza pública de esos años, se daba gran importancia al idioma español y a los clásicos de la lengua castellana.²⁹⁹

En los versos del cuarteto arriba citado, como en el resto del poema, se aprecia el influjo de la poesía juglaresca que pasa al Romancero Tradicional Castellano³⁰⁰, cuya cadencia le habría llegado a la poetisa por diversas vías: a través de las canciones mexicanas populares, la canción mexicana romántica y sentimental e

²⁹⁶ Habría que recordar que se considera como “rima consonante” cuando hay identidad de sonidos vocálicos y consonánticos al final de los versos: *soberana*, *mañana*. Por el contrario, “rima asonante”, llamada también rima parcial, vocálica, imperfecta, pobre o semirrima, se produce cuando al final de los versos de un poema, la identidad de sonido se da sólo entre las vocales, a partir de la tónica: *fiesta*, *contienda*. Por otra parte, cuando alternan las rimas en una combinación *abad*, como en este caso, se dice que se trata de una “rima cruzada” (cfr. “Rima” en Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2006, pp. 444-445).

²⁹⁷ Tomás Navarro Tomás señala que el cuarteto endecasílabo, junto con el soneto y la silva fueron las estrofas más cultivadas durante el Modernismo. Destaca que del tipo llano con rimas cruzadas, *abab*, hay numerosos ejemplos en las poesías de Díaz Mirón, Darío, Valencia, Lugones, Nervo, Machado. La variante *abba*, o rima abrazada, aunque menos frecuente que la anterior, tuvo mayor número de cultivadores en la poesía modernista que en la romántica (González Martínez, Nervo y Mistral) (*Métrica Española*, Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1966, pp. 391-392).

²⁹⁸ Además de la lírica trovadoresca presente en la poesía de juglares en España de los cuales se tienen noticias desde el siglo XII -como señala R. Menéndez Pidal-, están las gestas y los romances. Los juglares eran artistas populares que iban de un lado al otro de la península ibérica, ya contratados por grandes señores para que dieran cuenta de sus hazañas y viajes, ya relatando lo que sucedía en villas y pueblos. Menéndez Pidal dice que las noticias más abundantes sobre los juglares corresponden a la mitad del siglo XIV, época en la que alcanzó en Castilla su mayor desarrollo: “Sobresale en este período la figura del Arcipreste de Hita, cuya obra *El Libro del Buen Amor*, con sus cantigas devotas y sus trovas cazaras, de escolares y de ciegos y con su habitual mezcla de elementos cultos y populares, es considerado como el monumento más importante de la lírica juglaresca en los países románicos. El mismo Arcipreste declara que no cabrían en diez pliegos las coplas que salieron de su mano para ser utilizadas por cantadoras cristianas, judías y moras y por diversas clases de gentes pediguéñas y andariegas” (p. 23) (*Romancero Hispanico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí). Teoría e Historia*, tomo I, Madrid, Espasa-Calpe, 1968).

²⁹⁹ En el Porfiriato y bajo la dirección de Justo Sierra Méndez (1848-1912) la educación pública estaba regida por los principios del positivismo. El “maestro” Sierra, ocupa la Secretaría de Instrucción Pública entre 1905 y 1911. El énfasis en la lengua española se reavivará durante el vasconcelismo. Para José Vasconcelos, el niño debe empaparse de la “herencia espiritual de la civilización en que ha nacido”. Dentro de dicha herencia está la lengua propia. Claude Fell, al describir las materias de Primaria, durante la reforma educativa que propone Vasconcelos al principio de su gestión, habla de la importancia que le otorgaba el ateneísta al lenguaje concebido como impulsor de la creatividad: “El lenguaje servirá a los niños para hablar de lo que les interesa y no ya para reproducir las frases estereotipadas del ‘lenguaje correcto’: el idioma recobrará sus prerrogativas en tanto que vínculo social”. Los propios miembros del Ateneo de la Juventud -al que perteneció Vasconcelos- estimularon el interés por los clásicos griegos y latinos, así como por la lengua y la tradición españolas, aunque seguía predominando la influencia francesa, a través del Modernismo (Claude Fell, “La enseñanza primaria y técnica” en José Vasconcelos. *Los años del águila*, México, UNAM, 1989, p. 177).

³⁰⁰ El canto popular deriva, según Vincent d’Indi, citado por Vicente T. Mendoza, de la “monodía religiosa secularizada”, mientras que otros como López Chavarri, afirman que “... viene a ser una transformación de los cantos de los trovadores cribados a través de los juglares; pero principalmente haciendo uso de la poesía de verso rimado y estrofa regular, creación de los trovadores, quienes hacían arte para la nobleza; en tanto que los juglares, muchas veces criados de los anteriores, imitaban las producciones de sus amos creando a su vez romances y coplas para el vulgo. Así nacieron las canciones populares de forma recortada y simétrica” (Vincent d’Indi y López Chavarri en Vicente T. Mendoza, *La Canción Mexicana*, 2ª edición, México, FCE, 1982, pp. 11-12).

incluso la canción ranchera y los corridos que, como ecos del XIX y de la Revolución de 1910, se difundían en los 20.³⁰¹

En efecto, un rasgo que desde sus inicios caracteriza a la poesía de Concha Urquiza es la importancia de la melodía y del ritmo. La elección del cuarteto endecasílabo y otros metros regulares, habla del importante lugar que la autora le da a la música y a su poder nemotécnico. La poetisa posee un fino oído y una memoria auditiva aguzados con los que puede captar esquemas rítmicos básicos, sobre todo, aquellos con características melódicas muy marcadas como el octosílabo y el endecasílabo. El endecasílabo es un metro que el género “canción”, adoptaría durante su desarrollo.³⁰²

La poetisa adolescente usa también otras formas poéticas como la silva y la lira,³⁰³ Se interesa asimismo en experimentar con la rima, tanto la interna como al final del verso, con lo cual se inclina hacia la trasgresión de la ortodoxia de la rima exacta. En esta inclinación influye el Modernismo, las vanguardias y otras tendencias poéticas posmodernistas.³⁰⁴

La preponderancia dada por Concha Urquiza al ritmo está presente desde sus inicios poéticos. Ya en su madurez, sigue concibiendo varios poemas como canciones -muchos titulados tales (“La canción intrascendente”, “Cancioncillas”, etc.), otros que son letras a las que se les puso música (“Himno a las

³⁰¹ La canción como género literario-musical pudo haber tenido origen en la Edad Media en forma de *cantinelas*: pequeños trozos musicales sobre palabras de carácter religioso y profano. “Estas formas de canto a una o varias voces, con o sin acompañamiento -dice Vicente T. Mendoza-, tuvieron en España una larga persistencia desde los tiempos del Rey Sabio, siglo XIII, puesto que en sus famosas *Cantigas a la Virgen Santa María* hay, además de fórmulas de canto llano, de canto español popular, canciones de rueda y hasta *tsortzicos*”. El estudioso continúa diciendo que ya para los siglos XV y XVI hallamos en el *Cancionero de Palacio* canciones cazurras que indican bien claro su procedencia popular castellana. Al referirse a México, afirma que no solamente se mantiene la tradición española de los siglos XVI y XVII ostensible en los instrumentos populares de origen peninsular como el arpa, la vihuela, el rabel y la guitarra, sino que también se conservan las formas de acompañamiento (tango, guajira, bolero y seguidilla españoles). La canción cazurra, dice por último, “se manifiesta en las de picaresca intención y de doble sentido en las palabras” (*ibidem*, pp. 26-27).

En este caso nos referimos también al *romance* (una larga tirada de versos monorrimos y asonantes en los versos pares); al *corrido* (series de cuartetas o coplas romaneadas, es decir, que llevan rima asonante en los pares, dejando los impares libres o bien, en cuartetas independientes en cuanto a las rimas, pudiendo ser asonantes o consonantes), pero sobre todo a la *canción*, que no narra, sino simplemente “...expresa ideas o sentimientos hondos concebidos dentro del límite estrecho de las dos estrofas, sea cual fuere el metro en que estén concebidos los versos. Cuando el pensamiento y la emoción que engendra es tan intensa que no cabe en este molde, puede crecer indefinidamente hasta concluir, de acuerdo con la prosodia de los versos” (*Idem*).

³⁰² La canción en su *forma normal* incluye *ritornello*, y repetición melódica -a veces también literaria- en los versos primero y segundo, como en “Paso del Norte”, (9+5 (14), 5+8 (13)/ 5+8 (13), 6+8 (14)/ 8+8 (16), 8+8 (16)/ 6+8 (14), 6+8 (14)); hay también la canción de verso corto o de *aliento entrecortado*, que tiene su verso dividido en tres fracciones como en “Mírame bien...” (5, 6+9 (15)/ 7+8 (15), 6+8 (14)/ 8+9+4 (21), 8+9+4 (21)/ 9+8 (17), 8+9 (17)), así como las canciones rancheras muy desarrolladas que tienen en algunas de sus estrofas cinco versos, en tres de ellas aparece el verso inicial corto, lo que sugiere como antecedente la canción de aliento entrecortado, como en “Agua le pido a mi dios...” y en “¡Qué chulos ojos...!” (5, 7+8 (15)/ 8+5 (13), 7+8 (15), 8+5 (13), 5+8 (13)/ 8+5 (13), 5+8 (13) / 8+5 (13)) (Vicente T. Mendoza, *op.cit.*, p. 46).

³⁰³ En el Siglo de Oro, se dio el nombre de *silva* a la composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas y estrofas (p. 235). Desde esa época hasta el Romanticismo -dice Tomás Navarro T.-, la silva había extendido progresivamente su dominio, mientras que, la poesía modernista, convirtió a la silva en una de las formas métricas más corrientes y variadas. Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Enrique González Martínez y Antonio Machado son algunos poetas que la usaron ampliamente. Por su parte la *lira*, está constituida por la combinación de dos endecasílabos y tres heptasílabos (*aBabB*). La lira fue introducida en español por con su canción *A la Flor de Gnido*. Señala Navarro Tomás que en el periodo romántico se cultivó con una extensión que no había vuelto a alcanzar desde Fray Luis de León. Entre los numerosos ejemplos que hay están *Oda a España triunfante*, del Duque de Rivas y *Profecía del Plata*, de Esteban Echeverría (p. 340). Durante el Postmodernismo, la lira renacentista (*aBabB*) fue empleada por Federico García Lorca en una oda de homenaje a Fray Luis de León y por el argentino Ricardo E. Molinari en *El ido y Poema como el desierto*. El estudioso acota que la lira, como estrofa regular, se haya en varias composiciones y como forma aislada, para expresar pensamientos sueltos en una sola estrofa, como sucede en *Poesías Completas* de Guadalupe Amor, México, 1951 (TNT, *op.cit.*, pp. 388-389 y p. 464).

³⁰⁴ La experimentación de la rima viene desde los simbolistas franceses y luego pasa a los modernistas americanos (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, etc.).

Yedras”, por ejemplo)³⁰⁵- así como la alusión constante en sus obras al sonido a través del uso de términos como “música”, “susurro”, “canto”, etc., habla de su concepción de la música como arte generador de la poesía. En este sentido, la poetisa en sus primeros textos muestra que no es ajena ni a la tradición poética española (juglaresca y trovadoresca), ni a la concepción modernista de la época. En esta última predomina una poesía regida por los principios del ritmo y la musicalidad del verso.³⁰⁶

El influjo “místico” de José Vasconcelos.

La elección poética de Urquiza en estos años -como se ha visto-, tiene también relación con el ambiente cultural posrevolucionario, animado por el proyecto de José Vasconcelos. Estas ideas tuvieron un peso significativo en las posturas ideológicas y poéticas de escritores e intelectuales de la época, incluyendo a la nueva generación de universitarios.³⁰⁷

Para José Vasconcelos la música jugaba un papel fundamental en el desarrollo de la cultura y del arte mismo, en tanto producciones espirituales. La música era un elemento de nacionalización, un arte creador y removedor del alma patria. Vasconcelos reconocía que de la música emanaba una fuerza civilizadora tan grande como la de las religiones, pues la música transformaba la belleza abstracta en “una cosa profunda y humana”. La tarea de los músicos debería de ser la de “afinar y ennoblecer las emociones de su raza”; de ahí que sea importante para el desarrollo humano, el “misticismo musical” o “misticismo auditivo”.³⁰⁸

Afirmaba José Vasconcelos:

³⁰⁵ En su producción hay varios poemas de género romance y de género canción. Urquiza escribió entre otros textos: “Romance del juglarillo simple”, “Romance de la lluvia”, “La canción intrascendente”, “Romance del romero”, “Canciones: ‘Oh Cristo maduro’”, “Cancioncillas: ‘Amor, corriente escondida’” y la serie de romances dedicados a su tierra natal, Michoacán. En cuanto a las letras que escribió para ser musicalizadas está “El himno de las yedras”, “Huestes de Paz”, “Ofrecimiento” y “Coro”.

³⁰⁶ Entre 1919 y 1920, las figuras consagradas seguían siendo Amado Nervo (*La amada inmóvil*), Salvador Díaz Mirón (*Los poemas escogidos*), Luis G. Urbina (*Poemas selectos*), Ramón López Velarde (*Zozobra*), José Juan Tablada (*Li po y otros poemas*), María Enriqueta Camarillo de Pereyra (*Antología general de María Enriqueta*), mientras que se colaban en el panorama cultural algunos libros de los “nuevos”: *Fervor* de Jaime Torres Bodet, y *Colores en el mar y otros poemas* de Carlos Pellicer. Se suman a éstos, los libros más famosos de Fernández Ledesma y de Alfonso Cravioto. Varias de estas figuras aparecerían en la célebre antología publicada por *Cultura* en 1920 y atribuida a López Velarde y a Julio Torri, *Antología de poetas modernos de México* (PAP, *op.cit.*, p. 64).

³⁰⁷ En la década anterior, desde que José Vasconcelos ingresó a la Preparatoria, entró en contacto con el círculo de jóvenes intelectuales de la época, que luchaban contra la corriente positivista impuesta por los Científicos; esto es, por una apertura cultural. Así, en 1907 participó en la Sociedad de Conferencias y en 1909 fue miembro del Ateneo de la Juventud. En 1919, luego de su intervención en el movimiento antirreleccionista y de su adhesión al constitucionalismo, Vasconcelos realizó varias tareas diplomáticas fuera de México. A su regreso fue nombrado director de la Escuela Nacional Preparatoria, cargo del que fue destituido por sus críticas a Venustiano Carranza. Después de un período de autoexilio y de regreso a México fue nombrado Ministro de Instrucción Pública y de Bellas Artes. Bajo la presidencia de Álvaro Obregón, fue designado rector de la Universidad Nacional (9 de junio de 1920), puesto en que permaneció hasta el primero de octubre de 1921. El 30 de marzo de ese año se aprobó la reforma para establecer la Secretaría de Educación Pública, y Obregón lo nombró Secretario. En ese puesto, que ocupó del 2 de octubre de 1921 al 2 de julio de 1924, logró desarrollar una amplia labor a nivel nacional. La influencia de Vasconcelos tiene que ver con sus acciones dentro de los grupos culturales a los que perteneció, a sus cargos públicos, a su cátedra en la Preparatoria, así como a través de sus ensayos y escritos, como es el caso de aquellos reunidos en el volumen *El monismo estético* de 1918 (*Los protagonistas* (N-Z). “Indíces”, México, SEP, 1986 (Col. “Así fue la Revolución Mexicana”), p. 1721).

³⁰⁸ La música jugaba un papel fundamental en el desarrollo de la cultura, afirmaba Vasconcelos en su estudio *Pitágoras. Una teoría del ritmo* (México, *Cultura*, Tomo XIII, No. 2, 1921). En la práctica, Vasconcelos continuaría la tradición de los conciertos que desde Justo Sierra llevara a cabo la Sociedad de Conferencias, llevando a los grandes clásicos de la música sinfónica a lugares donde nunca habían escuchado este tipo de creaciones y donde nunca habían presenciado la actuación de una orquesta sinfónica.

El impulso hacia lo desconocido, el arranque sublime, lo entienden mejor los músicos, los poetas, -mejor que los escultores, por lo general siervos de la línea,- pues es cosa que percibe el oído. Es muy importante, pues, el misticismo musical. La esencia de la música no se halla en el sonido sino en el ritmo, y así el oído no tiene valor como aparato de repercusión, sino como sentido que orienta.³⁰⁹

En efecto, para el ateneísta, el sonido -específicamente el de la música- resulta un elemento superior en las obras de arte por su poder de penetración “en la esencia del mundo” y por ser un arte “sintético”, esto es, desprovisto de formas. El oído, por tanto, es el sentido del espíritu por excelencia: “Los místicos modernos han refinado un sentido nuevo, mucho más penetrante que la vista: el oído, que ha creado la música”.³¹⁰

En los 20, se planteaba la construcción de un arte y de una cultura “nuevos”, como resultado del proceso de institucionalización de la vida social y política de México, bajo el mandato del presidente Álvaro Obregón, (elegido en noviembre de 1920). El país atravesaba por un período de relativa paz, luego del cruento saldo que arrojara la Revolución armada, como bien señala Claude Fell.³¹¹

Desde los inicios de su gestión como rector de la Universidad, Vasconcelos denunciaba el estado deplorable en que se encontraba no sólo esa institución, sino la educación toda en México. Para superar esa situación, el ateneísta, elabora “un plan de regeneración de la educación nacional”,³¹² dentro del cual juega un papel fundamental la lengua castellana y las tradiciones que forman “nuestra cultura”.

En su “Proyecto de ley para la creación de una SEP federal”, dice el ministro:

Está en el idioma el tesoro más íntimo y el alma misma de una raza, por eso declara nuestro proyecto en su artículo trece, que el cultivo celoso de la lengua castellana debe ser recomendado como una de las formas más elevadas de patriotismo.³¹³

“Nuestra tradición” incluía no sólo el pensamiento y el arte de los “clásicos” españoles, mexicanos e hispanoamericanos, sino todas aquellas obras que son las fuentes en las que abreva el pensamiento y el arte occidental de todos los tiempos.³¹⁴

³⁰⁹No sólo para Vasconcelos, contaba la música de grandes clásicos como Beethoven, Mozart, Rachmaninov, sino también aquella que nace de las entrañas del pueblo. La música mexicana -para él- reunía lo mejor de la tradición venida de Europa, fundamentalmente de España y de su tradición originaria, indígena. La utilización de la forma del octosílabo y del romance por parte de Urquiza, habla de su preferencia por la poesía y la tradición musical popular y de raíz española, quizá atizada por las ideas vasconcelistas que circulaban en la época (José Vasconcelos, “Introducción” a *El monismo estético (ensayos)*, México, Cvltura, tomo IX, no. 1, 1918, p. 7).

³¹⁰ *Ibidem*, pp. 30-31.

³¹¹ Sin embargo, dice Claude Fell: “Hasta 1923 -a fines de ese año y principios del siguiente el país se hundió de nuevo en la guerra civil- [...] México disfrutó de un período de paz y de prosperidad relativas, que le permitieron emprender la reorganización de un país con un territorio en gran medida devastado, una economía tambaleante y un gobierno que no contaba con el reconocimiento del poderoso vecino norteamericano” (“Introducción”, *op.cit.*, p.9).

³¹² En el número 1, de la revista *El Maestro* (1921), Vasconcelos señalaba “Proscribiremos la crítica destructiva, ensalzaremos todo lo que sea obra, aunque sea modesta, todo lo que sea virtud aunque sea humilde; seremos constructores hasta en la crítica. Nuestro modelo de hombre será el arquitecto, seremos arquitectos y constructores y donde veamos el mal, no mencionaremos sino el remedio” (*idem*).

³¹³ Vasconcelos en Claude Fell, “La cultura a través del libro”, *ibidem*, p. 487.

³¹⁴ La consigna de Vasconcelos se basa en las teorías contenidas en su *Monismo Estético*, en el que se plantea como elemento de unidad nacional y continental a la lengua castellana. Esta idea parte de otra, la de revisar y conservar en un primer momento, para luego

Cuando llega Vasconcelos a la dirección de la máxima casa de estudios, pone en práctica las ideas que planteara en su ensayo de 1917, *El monismo estético*, pues además de considerar como prioritario el fortalecimiento de la lengua como fermento de la cultura, concibe como tarea urgente el poner al alcance del mayor público posible, las obras fundamentales de autores universales consagrados.³¹⁵

Desde enero de 1921 -señala Claude Fell- Vasconcelos hará una lista de autores, cuyas principales obras publicaría la Universidad y luego la Secretaría de Educación Pública. Eran aproximadamente diecisiete obras las publicadas, tres se quedaron en prensa y otras en proyecto de serlo.³¹⁶

Los autores elegidos para ser publicados por la SEP eran considerados hitos importantes de la tradición literaria occidental, tanto antigua como moderna. Había desde la perspectiva vasconceliana -si interpretamos la elección de autores y obras- continuidad y congruencia entre pensadores y poetas como Homero y Esquilo, entre Platón y Plotino, entre los Evangelios y Dante. Como integrante del Ateneo de la Juventud, Vasconcelos pretendía que los frutos de la cultura dejara de ser privilegio de una élite, señala Engracia Loyo, y llegaron efectivamente al pueblo e impregnar la educación de un sentido humanista.³¹⁷

A la nómina de escritores en otras lenguas se suman los españoles antiguos y modernos, desde Berceo, Calderón, Cervantes hasta los poetas de la Generación del 98. Esta generación, por cierto, coincide en tiempo con el Estridentismo; comparte con él ciertos propósitos, como es el ataque a los valores burgueses. Mientras en España, los “nuevos” se dividirán entre pro y anti-modernistas, los nuevos hispanoamericanos son todos

innovar, pues la creación no surge de la nada, sino de algo que ya existía. Vasconcelos propone una cultura y un arte de síntesis de los más disímiles elementos. Es totalmente coherente entonces considerar a ciertos autores (Juan Ruiz de Alarcón, Gonzalo de Berceo, Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, etc.) como forjadores de nuestra tradición literaria, como la mejor muestra de nuestro mestizaje y pilares en la construcción de una cultura moderna. Esto es explicable por su vigencia. En el caso de Sor Juana, el interés y el influjo de su obra y su personalidad ha sido constante desde el siglo XVII hasta nuestros días, como bien señala Tarsicio Herrera. Esto lo muestra el cúmulo de estudios y artículos sobre la “Séptima musa”. Algunos de ellos son: Amado Nervo, *Juana de Asbaje*, 1910; Ermilo Abreu Gómez, *Bibliografía y biblioteca de S. J.* y *Semblanza de S. J.*, ambas de 1934; Julio Jiménez Rueda “Santa Teresa y Sor Juana. Un paralelo imposible”, *Discurso de ingreso en la Academia Mexicana correspondiente de la Española*, leído el 23 de octubre de 1942, y respuesta del académico de número Genaro Fernández Mac Gregor. A la lista se suman la serie de artículos de *El Universal* -entre septiembre de 1944 y junio de 1945- dedicados a Sor Juana. Entre los trabajos sobre la escritora barroca están también la edición de las *Obras completas de Juana Inés de la Cruz*, preparada por Alfonso Méndez Plancarte y el texto de Alfonso Junco, “El amor de Sor Juana” de 1951 (Tarsicio Herrera, “Prólogo sobre el sorjuanismo actual”, *Buena fe y humanismo en Sor Juana*, México, Porrúa, 1984, pp. 9-16).

³¹⁵ A lo largo de *El monismo estético*, Vasconcelos comenta entre otras obras, la de Platón, Plotino, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Ibsen, Hyden y sobre todo de Bethooven (*op.cit.*, p. 29).

³¹⁶ En su interesantísimo estudio “Lectura para el pueblo (1921-1940)” (revista *Historia Mexicana*, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, Vol. XXXIII, núm. 3, enero-marzo, 1984, pp. 299-345), la investigadora Engracia Loyo dice al respecto: “Es difícil saber con exactitud cuántas fueron las obras publicadas. Vasconcelos habla de diecisiete volúmenes: *La Iliada* ‘que es la fuerte raíz de toda nuestra literatura’ (dos volúmenes), *La Odisea*, Esquilo, Eurípides, *Diálogos* de Platón (tres volúmenes), *Los Evangelios* -que para Vasconcelos representan ‘el más grande prodigio de la historia y la suprema ley de todas las que norman el espíritu’-, Plutarco (dos volúmenes), *La Divina Comedia*, *Fausto*, un volumen de Tagore, Rolland y Plotino, ‘que es como una anunciación de la moral cristiana’”. La estudiosa dice que los títulos eran elegidos por una comisión técnica integrada por Vicente Lombardo Toledano, Julio Torri, Narciso Bassols; también informa que su tiraje era variado (se imprimieron 38 940 ejemplares de *La Iliada*, 15 000 de Esquilo y de Dante sólo 6 300) (pp. 304-305). Claude Fell coincide al afirmar que “Las diecisiete obras publicadas son: Homero (*La Iliada* -2 vols.- y *La Odisea*); Esquilo (*Tragedias*); Eurípides (*Tragedias*); Dante (*La divina comedia*); Platón (*Diálogos* -3 vols.); Plutarco (*Vidas paralelas* -2 vols.); los *Evangelios*; Romain Rolland (*Vidas ejemplares*); Plotino (las *Enéadas* -selección); Tolstoi (*Cuentos escogidos*); Tagore (*Obras escogidas*); Goethe (*Fausto*). Señala Fell que tres libros estaban en prensa en el momento en que Vasconcelos dejó la Secretaría, pero no fueron publicados: un *Romancero*, una *Antología iberoamericana* y un tomo de obras de Lope de Vega. A éstos se suman otros de autores varios que estaban proyectados: Calderón, Shakespeare, Ibsen y Bernard Shaw. Refiere el estudioso que “Las restricciones de presupuesto, la ausencia de Vasconcelos y la hostilidad casi general de la prensa capitalina acabaron con todos estos proyectos” (*op.cit.*, pp. 487-490).

³¹⁷ “En 1910, como miembro del Ateneo de la Juventud, Vasconcelos se pronunció contra la educación positivista a la que, si bien concedía grandes valores como ‘ser demostrativa y sincera’ y ‘estar fundada en el altruismo y la solidaridad’, le censuraba haber sido incapaz de proponer ideales a la juventud mexicana de la época. Los jóvenes integrantes del Ateneo se mostraron inconformes con el pragmatismo del positivismo e intentaron transmitir los ideales del cristianismo por medio de la literatura y el arte. Vasconcelos en su nueva posición intentó imbuir en la educación una dimensión espiritual y de ahí su afán de proponer lecturas ‘que elevaran el alma de los mexicano’s”

“modernistas” en cierto sentido vago que tendría que ver -dice Blanco Aguinaga y Rodríguez Puértolas- con su enorme voluntad esteticista.³¹⁸

Los poetas españoles -entre ellos Unamuno, Machado y Valle Inclán- tendrían un intercambio sostenido y estimulante con modernistas mexicanos e hispanoamericanos, como Gutiérrez Nájera o Darío, contacto que se prolongaría hasta muy entrado el siglo XX. “Los reúne la edad -afirman Blanco Aguinaga y Rodríguez Puértolas-, la lengua en la que escriben, el asalto a la retórica anterior, a ciertas ideas tradicionales y, por primera vez, en la historia de las relaciones intelectuales entre España y América, un cierto reconocimiento mutuo derivado no sólo del trato personal, sino de las ideas comunes”³¹⁹. Varios hispanoamericanos llegan a publicar en España (libros, artículos, prólogos); a su vez, algunos españoles colaboran en periódicos de Hispanoamérica y unos pocos, cruzan el océano.³²⁰

Algunos miembros de la generación del 98, (Unamuno, Machado y Jiménez) parten del casticismo y de la lucha contra la sociedad burguesa, para luego arribar al humanismo de inspiración espiritualista.³²¹ Este humanismo viene a coincidir en parte con la concepción de Vasconcelos, para quien la estética era una mística que buscaba la adhesión mediante la emoción más que por medio del razonamiento. Para Vasconcelos, el propósito del arte era despertar en sus receptores simpatía y placer desinteresados.³²² Por su parte, Antonio Machado, en el “prólogo” a la edición de 1911 de sus *Soledades*, afirmaba que el elemento poético de la palabra no es “su valor fónico”, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino “una honda palpitación del espíritu”.³²³

(Loyo, *op.cit.*, pp. 305-306).

³¹⁸ “Este ataque a los valores burgueses, que va desde el esteticismo de Gautier y Baudelaire, el antidemocratismos de Flaubert y el impresionismo pictórico, hasta el religioso y el cubismo, es el sello de la rebeldía cultural de la larga época que, en los centros del capitalismo europeo, va desde la primera fase de la llamada Segunda Revolución Industrial (1840-1898), aproximadamente, hasta la guerra en que estallan las contradicciones imperialistas (1914)”. Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala siguen diciendo: “La vida española e hispanoamericana del XIX se caracteriza por su entrada dependiente en esta problemática durante la segunda fase de esta Segunda Revolución Industrial (o sea, entre 1880 y 1914); época que coincide con la llamada “Gran Depresión” que no afectó a la prosperidad de la burguesía, de ciertas capas obreras, ni de las oligarquías dependientes (muy al contrario); época que es, por tanto, a nivel de la inteligencia más culta de los dos continentes y de la plenitud burguesa del XIX, *La Belle Époque*” (“IV.3. Afirmación e inseguridad Burguesas. La Generación del 98”, *Historia Social de la Literatura Española (en lengua castellana)*, tomo II, Madrid, Castalia, 1979, pp. 197-199).

³¹⁹ *Idem*.

³²⁰ La llamada Generación del 98, surge -entre otras razones- como resultado del triunfo de la burguesía en España que se da entre 1860 y 1900. Los miembros de esta generación, eran aquellos escritores españoles e hispanoamericanos, nacidos entre 1860 y 1875, los cuales pretenden transformar de diversas maneras la cultura recibida. En un orden, más o menos cronológico están Salvador Rueda, Manuel Gutiérrez Nájera, Alejandro Sawa, Julián del Casal, Miguel de Unamuno, José Asunción Silva, Ángel Ganivet, Ramón del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Rubén Darío, José Enrique Rodó, Pío Baroja, José Martínez Ruiz conocido como “Azorín”, Antonio Machado, Ramiro de Maetzu y varios más (*ibidem*, pp. 197-199).

³²¹ Blanco, Rodríguez y Zavala, al hablar de la evolución y las directrices que toman los miembros de la generación, señalan: “Y andando el tiempo, los más volverán al redil, ciertamente los más famosos, abandonando tarde o temprano su pensamiento revolucionario: bien sea por vía del esteticismo subjetivista que toma posiciones nihilistas anarquizantes (Sawa, Benavente, Valle-Inclán) o se inclina sin tapujos a la reacción (*Azorín*, Manuel Machado), o por el subjetivismo que sin dejar la preocupación ya más nacional que ‘social’, encaja en el regeneracionismo existencialista y angustiado característico del 98 en su madurez (Unamuno, Machado, Baroja). Habrá incluso quien llegue más tarde al fascismo (Maetzu)” (*ibidem*, p. 204).

³²² Y es que, señala Vasconcelos: “La intuición creadora no aumenta, como el pensar ordinario, por inducciones más y más amplias de lo particular a lo general, y viceversa, sino por contagios, sugerencias y afinidades mágicas” (p. 27). Después, citando a Alfonso Reyes en sus estudios sobre el romance español, donde habla del “impulso lírico” del compositor, el ateneísta concuerda con aquél cuando observa “cómo se desvía dicho impulso, fuera del campo del sentido común, pero fiel a las variaciones de la emoción, acorde siempre con una armonía instintiva” (p. 27). Hablando específicamente de la poesía, señala Vasconcelos que “La lírica, a semejanza del canto popular, constituye un género fundamental que nunca se extingue a través de los períodos literarios, que fructifica y ennoblece el constante latir de las pasiones, y sirve de base para el triunfo de los géneros más elevados” (p. 32) (José Vasconcelos, *El monismo estético, op.cit.*)

³²³ Antonio Machado reconoce que cuando escribe *Soledades* (a partir de 1899), y no obstante que admira a Rubén Darío, tanto el de *Prosas Profanas* como el de *Cantos de Vida y Esperanza*, intenta “seguir” un camino bien distinto. Machado es uno de los poetas que antecede y luego es parte de la generación del 98, constituida por miembros de aquella burguesía progresista que se afirma en España a

1922: *En la rueda del ensueño... (otros poemas de adolescencia)*.

Al mismo grupo de poemas -escritos en este periodo por Concha Urquiza- parecen corresponder los también inéditos “Calla...” y “Mi rosa” este último con dedicatoria “Para mamacita”. Ambos poemas están fechados en “México, mayo de 1922”. El poema “Tu cabecita” no obstante carecer de fecha, por su tema y su forma parece corresponder al mismo período. “Tu cabecita” está dedicado “Para la nunca bien ponderada belleza de Carmencita Calderón”, en un gesto que era usual entre los poetas románticos.

Estos poemas inéditos posiblemente pudieron ser conocidos por los miembros de la familia de Urquiza, o por los amigos a los que fueron dedicados. En ningún caso hay referencias directas o indirectas a su existencia en antologías y estudios sobre la autora.³²⁴ Citamos aquí la primera estrofa de cada uno de ellos:

Calla zenzontle, calla...No desgranes
Los mágicos joyeles de tus notas...
¿No ves que duermen todos los sultanes?
¿No ves que las gardenias están rotas?

(*Calla...*)

Vierte sus oros el verso sobre mi alma silenciosa
Que en la rueda del ensueño está hilando una ilusión,
Y en lugar de tela surge de la rueda alguna rosa
Que se esconde temblorosa en mi pobre corazón.

(*Mi rosa*)

Bajo el bosque enmarañado de una rubia cabecita
Brillan los soles inmensos de dos rojas arracadas
Y junto al marfil divino de la nevada carita
Las negrísimas pupilas por dos arcos enlazadas.

(*Tu cabecita*)

Se trata de poemas de un “Modernismo refrenado” como era la mayor parte de la poesía posmodernista.³²⁵

finales del siglo, como hemos señalado antes. En sus inicios sus miembros fueron antitradicionalistas y defensores de la libertad; pero escépticos, “demasiado teñidos de un subjetivismo que, tarde o temprano, termina en el pesimismo y en el rechazo de la historia” (Blanco Aguinaga, *et. al., op.cit.*, p. 203).

³²⁴ Los poemas fueron tomados de versiones mecanografiadas, encontradas durante la presente investigación. La versión de los fragmentos publicados de “Para tu amada”, coinciden con el texto mecanografiado. Los otros dos poemas, no han sido encontrados en ninguna publicación consultada, por lo que los consideramos inéditos.

³²⁵ En su “Introducción” a la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Onís señala que el Modernismo “...no sólo removi6 profunda y radicalmente el suelo literario, sino que ech6 los g6rmenes de muchas posibilidades futuras. Estas son las que se han desarrollado despu6s, durante el siglo XX, en una multitud de tendencias contradictorias [...] seg6n signifiquen un intento de reaccionar contra el Modernismo, refrenando sus excesos ¿postmodernismo?, o de superarlo, llevando mas lejos aun su afan de innovaci6n y de libertad ¿ultramodernismo?. Estos dos modos de aparente terminaci6n del Modernismo, en rigor de su consolidaci6n y

En su calidad descriptiva tienden a la sencillez lírica, a pesar del uso de metáforas e hipérbatos como en “Vierte sus oros el verso sobre mi alma silenciosa”. No falta en ellos la nota simbolista y decadentista -en términos de José Juan Tablada- ,³²⁶ como en los versos “Y en lugar de tela surge de la rueda/ alguna rosa/ Que se esconde temblorosa en mi pobre corazón”. Estos versos se aproximan a la de Ma. Enriqueta de *Rumores de mi Huerto* (1918) y *Los rincones románticos* (1922). Sin embargo, todavía no está muy definida la nota sombría y dolorosa que sí hay en la veracruzana.³²⁷

En los citados poemas también se nota la preferencia por la observación del entorno inmediato, las escenas y asuntos cotidianos. Evocan los *Recados* de Gabriela Mistral (“Lolita Arriaga, de vejez divina”) o sus poemas dedicados a los niños -*Canciones de Cuna* y poemas *Casi Escolares*- en donde predomina la ternura.³²⁸ De hecho este sentimiento permea algunos versos de Urquiza en la época, y se expresa, por ejemplo, a través del uso del diminutivo: “Bajo el bosque enmarañado de una rubia cabecita...”³²⁹

Estos poemas primerizos son candorosos, ingenuos respecto al enfoque de los temas: la ensoñación frente al paisaje, la poesía y la descripción idealizada del cuerpo. Son, sin embargo, bastante maduros en cuanto a su forma, sobre todo si pensamos en que fueron escritos por una poetisa de 12 años.³³⁰

continuidad, fueron iniciados por los poetas modernistas mismos, necesidad de rectificar o superar su obra anterior”. La reacción contra el Modernismo que fue el Posmodernismo, según el estudioso, se inicia hacia 1905 y termina en 1914, mientras que el Ultramodernismo se da entre 1914 a 1932. Desde su perspectiva “la poesía modernista es comparable tan solo a la del siglo de oro por el número y calidad de sus poetas y por su poder de creación de formas, sentimientos y mundos poéticos nuevos” (Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas - Centro de Estudios Históricos, 1934. pp. XIII – XXIV).

³²⁶ En la carta titulada “Decadentismo”, que José Juan Tablada dirige desde el periódico *El País* “A los señores Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco Olaguíbel”, la cual desataría una polémica alrededor del término, define al Decadentismo literario - como “...el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral, con un poder para sentir lo supra sensible, que no por ser raro deja de ser un hecho casi fisiológico en ciertas idiosincrasias nerviosas, en ciertos temperamentos hiperestesiados”. Jesús Urueta, señala en su misiva de respuesta (19 de enero, 1893), tratando de aclarar el término que, para él, “Decadentismo moral, es pues, un descenso en la escala de la moralidad; decadentismo literario, un descenso en la escala literaria”. Luego de refutar a Tablada por utilizar “la palabra con un sentido que no tiene en el lenguaje”, Urueta conviene en que lo que aquél llama “*Decadentismo* literario, es “*arte literario*”. Más adelante -siguiendo el pensamiento de Taine- concluye que si “La obra de arte está determinada por el estado general de los espíritus”, el Decadentismo literario “es, pues, la *notación* literaria del decadentismo moral”. Los pormenores de la discusión y del intercambio epistolar entre el joven Tablada y sus detractores puede seguirse en Belem Clark de Lara, y Fernando Curiel Defossé, *El Modernismo en México a través de cinco revistas*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Colección de Bolsillo, 16). También consultar el “Estudio preliminar” de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, *Índice de la Revista Azul* (1894-1896), México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 39-57). También aparecen referencias en el “Estudio Introductorio”, *I. Índices. Revista Moderna de México. 1903-1911*, coord. y estudio de Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé, México, UNAM/Centro de Estudios Literarios, 2002 (Ediciones Especiales, 26), pp. 16-89. Los textos fueron tomados de “La producción poética de los años 1891-18979” en Esperanza Lara Velázquez, *La iniciación poética de José Juan Tablada [1888-1899]*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas, 1988 (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios), pp. 31-43.

³²⁷ María Enriqueta, por ejemplo, exclama en su poema “Tornó mi dolor”, de *Rumores de mi Huerto*: “Ah de la triste canción/ por tanto tiempo olvidada/ desde ayer que oí su son, / tengo una espina clavada/ en medio del corazón” (p. 29). En el poema “Pregunta” del mismo libro, dice: “Arroyo que arrastras tus ondas/ huyendo entre acacias en flor, / te pido que al punto respondas: -¿Con qué se alimenta el amor?”. En “Piedras Preciosas” de *Rincones románticos*, la veracruzana dice: “Raros parecen tus ojos, / y en tales tintas se bañan, / que a veces son dos turquesas, / y a veces dos esmeraldas” (p. 155) (Ambas obras están editadas en México, CONACULTA, 1990 (Col. Lecturas Mexicanas, 15 -Tercera Serie).

³²⁸ Gabriela Mistral tenía gran influencia poética en México, desde antes de 1922, cuando llega invitada por José Vasconcelos y años después de que deja el país. De tal suerte, no resulta arriesgado pensar que Concha Urquiza conocía su poesía y que hubiera sido influida por ella en sus inicios.

³²⁹ En “Sueño Grande”, dedicado “A Adela Formoso de Obregón”, Gabriela Mistral dice: “A niño tan dormido/ no me lo recordéis/ Dormía así en mi entraña/ con mucha dejadez.” (p. 192). En “Piecitos”, dedicada “A doña Isaura Dinator”, dice: “Piecitos de niño, / azulosos de frío, / ¡cómo os ven y no os cubren, Dios mío!”. En el poema “Manitas”, dice “Manitas blancas, hechas/ como de suave harina, / la espiga por tocarlos/ se inclina” (Gabriela Mistral, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1964).

³³⁰ En “Calla”, Urquiza emplea el endecasílabo enfático (acentos en 1ª, 6ª y 10ª) en el primer verso y el endecasílabo heroico (acentos en 2ª, 6ª y 10ª) en los siguientes tres versos. En el segundo y tercer ejemplos observamos que la poetisa ha recurrido al cuarteto de hexadecasilabos polirrítmicos, formados por dos hemistiquios de 8 sílabas, con acento en 1ª, 4ª, 7ª, o en 3ª y 5ª. El hexadecasilabo polirrítmico fue utilizado durante el Romanticismo. Rosalía de Castro recurre a él en varias poesías, “unas veces con asonancia

La joven escritora recurre al endecasílabo (“Calla”) o como vemos en el segundo y tercer ejemplos, utiliza el cuarteto de hexadecasílabos polirrítmicos, formados por dos hemistiquios de 8 sílabas, con acento en 1ª, 4ª y 7ª, en 3ª, 5ª y 8ª, combinados en ocasiones con el alejandrino dactílico: “Que en la rueda del ensueño está hilando una ilusión”.³³¹

Aunque en ellos resuenan ecos románticos, es ya notoria la asimilación total del Modernismo, en tanto síntesis de estéticas anteriores, sobre todo francesas,³³² Puede observarse también en el poema de Urquiza la predilección por la imagen plástica: “y en lugar de la tela, surge de la rueda una rosa”, o “El sol cae ensangrentado sobre el bronce de su escudo/ y la rosa de mi ensueño tiene el color del marfil”. Ella utiliza palabras que aluden a lo suntuoso y a lo exótico, en la línea de los modernistas (joyeles, sultanes, harenes, perlas, satines, princesa). Así por ejemplo: “y mi rosa parece corazón de sultán”, o “No miras que en los mágicos harenes”. También está presente en los poemas tempranos, una adjetivación profusa que tiende al sentimentalismo romántico a un tiempo que a cierto lujo.

En “Tu cabecita”, la poetisa recurre al soneto. En el poema hay versos de 16 y de 19 sílabas (“Y es tu cabecita tan alborotada como de bohemia”) combinados con otros de gran ductibilidad y musicalidad como

monorrima en toda la composición, otras en series monorrimas de desigual número de versos y otras en forma de sextetos: AAB: CCB”. Por otro lado, “Del mismo metro, evocador del antiguo pie de romance, se sirvió el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde en su traducción de *El cuervo*, de Edgar Allan Poe” en 1887. También tradujo el poeta sudamericano a Heinrich Heine; *El cancionero*, 1885 (TNT, *op.cit.*, p. 356). Esto último es significativo, pues –según se sabe– Urquiza leyó la citada obra de Poe a temprana edad, aunque no sabemos en qué edición y a qué edad precisa. En una misiva dirigida a Arqueles Vela, pero cuatro años después, Urquiza le dice al escritor estridentista: “Ahora que me acuerdo, jamás hemos leído juntos *‘El Cuervo’*, ¿verdad? ¡Qué maravillosos versos éstos!” (cfr. Carta 1º de febrero de 1926, citada por Emma Susana Speratti en sus Notas a “Temas bíblicos y greco-romanos...”, *op.cit.*, p. 17).

³³¹ El verso citado tiene un ritmo que se acerca al dactílico (acento en 3ª y 6ª ó 3ª y 5ª en ambos hemistiquios). El dactílico es una variedad del polirrítmico. Su uso se remonta al Mester de Clerecía, aunque en una variedad fluctuante como en *El mío Cid* (p. 34). Como modalidad independiente, aparece por primera vez en el Romanticismo, en un poema de Rosalía de Castro, “En las orillas del Sar” que entre otras cosas dice: “Ya no mana la fuente, se agotó el manantial” (p. 358). El alejandrino dactílico (de período trisílabo con dos sílabas en anacrusis, fue una modalidad iniciada por de Castro; alcanzó “fama resonante” en el Modernismo, con la “Sonatina” de Darío, el cual parece que no volvió a usarlo nunca más, aunque tuvo influencia en otros poetas hispanoamericanos (Salvador Rueda, José Santos Chocano, Amado Nervo) (p. 410). Finalmente, en el Post modernismo, el alejandrino dactílico descendió en el uso frecuente que tenía junto con el endecasílabo durante el Modernismo. Su disminución ocurre sobre todo en sonetos, sextetos y pareados. Sus combinaciones suelen limitarse actualmente al cuarteto cruzado, a la serie arromanzada y al verso suelto. En cuartetos ABAB aparece en varias composiciones de *Colores en el mar*, de Carlos Pellicer, también en “Elegía a doña Juana la Loca” y en algunos pasajes de *Mariana Pineda* de García Lorca (TNT, *op.cit.*, p. 471).

³³² El eclecticismo del Modernismo ha representado un problema difícil para los estudiosos de esta estética. Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez señalan: “Es verdaderamente complejo el problema de desanudar el nudo promiscuo en que se atan sin clara distinción, términos como ‘decadentismo’, ‘simbolismo’ y ‘modernismo’. El uso de los primeros vocablos, aun dentro de la terminología empleada por los propios historiógrafos de la literatura francesa, resulta ambiguo. Y por lo que se refiere a México, la confusión es todavía mayor, sobre todo en la década final del siglo XIX”. El término decadente y decadentismo tiene varias acepciones, según describen los estudiosos. Al principio señalan que “Ya en 1858, a propósito de Baudelaire, Gautier había dado una definición del estilo decadente, considerándolo como fruto de maduración extrema de las civilizaciones que envejecen, como instrumento complejo y sutil que apresa lo menos asible y logra expresar ideas nuevas con formas nuevas y palabras no oídas todavía [...] Hacia 1880, en Francia, se advierte un cambio en el tono general del pensamiento; aparece en el arte y en la literatura una nueva sensibilidad a la que se denomina ‘espíritu decadente’, la cual prepara la opinión general para que se acepte el mensaje, reputado como delirante, de los precursores del simbolismo. Testigo de la época a que nos referimos fue J.K. Huysmans, quien escribe en 1884 lo que puede escribirse el breviario de la decadencia: *À Rebours* [...], obra en la que ofrece un retrato fiel de este incidente intelectual de la época cuyas características principales podrían resumirse en el pesimismo, el artificio y la búsqueda de alucinaciones provocadas [...] revela el clima característico en el lapso que va de 1880 a 1885, en el que se hace posible el advenimiento de la literatura simbolista y se prepara al público despertándole su interés hacia los precursores y los verdaderos maestros. Por esa misma fecha -1885- [...] Gabriel Vicaire y Henri Beauclair, contribuyen a la divulgación del espíritu decadente y al advenimiento del simbolismo con la parodia *Les Délivrescences d’A Floupette*, en la que hacen fina burla de los procedimientos del lenguaje, temas y angustias fingidas de los discípulos de Verlaine, Mallarmé, Laforgue y Tailhade. Preparada así, convenientemente, la atmósfera presimbolista, la doctrina simbolista tomará cuerpo en el prefacio de Stéphane Mallarmé al *Traite du verbe* (1886), de Rhené Gil y en el “Manifeste symboliste” de Jean Morreas, publicado en el suplemento de *Le Figaro* el 18 de septiembre de 1886. Pronto la palabra “decadentes” se esgrimió como un estigma, pero en seguida los propios aludidos la ostentaron como un pendón distintivo de superioridad. En México, dicho vocablo se identificaba con ‘neurósis’, y a quienes imitaban los procedimientos literarios franceses se les llamaba indistintamente decadentes o simbolistas, místicos o delicuescentes” (Luz Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, “I. Estudio preliminar. ‘Espíritu decadente’”, *Índice de la Revista Azul (1894-1896)*, *op.cit.*, pp. 39-41).

son los endecasílabos; en otro momento dice: “y entre suspiros se esconde un poema”. La combinación de versos de diversas medidas (polimetría) por parte de la poetisa, se repite en “Mi rosa” donde hay versos de 17, 16, 15, 14 y 13 sílabas, e incluso uno de 18 sílabas (“Ha surgido Diana gallarda y hermosa como una princesa”). Aquí se recurre de nuevo al esquema de rima cruzada (*abab*) en los dos primeros cuartetos (*ia/aa/ia/aa*, *ea/ae/ea/ae*) y en los dos primeros versos de los tercetos, cambiando la rima en el último verso (*ia/ea/ao/*, *ia/ea/oo*). El resultado es un ritmo regular, machacón, de sonsonete, al que introduce de repente una ligera variante. Los logros poéticos en dichos textos -algunos felices- son producto de un acendrado oído musical, pese a la inexperiencia y al desconocimiento lingüístico propios de una poeta casi niña. ³³³

¿No miras que en los mágicos harenas
tienen las perlas palidez de cirio?
¿No ves que sueña envuelto en sus satines
el temprano capullo de algún liro? [sic]

Ahora bien, aparte de esos avances infantiles, podemos considerar que la primera incursión de Concha Urquiza en el mundo literario, es la publicación en *Revista de Revistas* del soneto “Tus Ojeras”, fechado en México, julio de 1922. ³³⁴ El poema dedicado “Para mi hermana María Luisa” se encuentra reproducido completo en el mencionado artículo de Juan del Sena. Por el tema que aborda es romántico; por otros rasgos poéticos como el uso del adjetivo, de la sinestesia ³³⁵, el uso del símbolo y la actitud esteticista, es plenamente modernista. El soneto reza:

Hay en tus ojeras lunas diluidas
y olor de jazmines, y triste cantar
y nostalgia en ellas quedóse dormida
disuelta en las perlas de dulce mirar.

Cuando lloras cantan tus lágrimas puras
los himnos sagrados que Eros formó,
y hay en tus arcanas pupilas oscuras
los hondos misterios que Apolo cantó.

Desmayan los sueños en sus tristes rasos
que mudos semejan pálidos ocasos...
pálidos ocasos de riente ilusión...

Mientras sus hogueras tus labios encienden

³³³ La palabra “liro” pudo haber sido utilizada por la poetisa, como el masculino de “lira”, aunque no hay en el poema completo otros elementos que nos conduzcan a tal conclusión. Se trata de una errata y un descuido repetido en las sucesivas copias que se tienen.

³³⁴ El poema sería publicado años más tarde por Alejandro Ruíz Villaloz en la revista *El Centavo* (*op.cit.*, p. 23). Después se reprodujo en *La cultura en México* del día 26 de mayo de 1993, pp. 6-7. Finalmente fue recogido en la compilación de 1999 preparada por José Vicente Anaya (*op.cit.*).

³³⁵ La sinestesia o transposición sensorial es un tipo o grado de la metáfora “que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido” (Beristáin, *op.cit.*, p. 476). En el poema de Urquiza se asocian las ojeras y las lágrimas al sonido (“triste cantar”, “cantan tus lágrimas puras”) y al olfato (“olor de jazmines”); además de utilizar la prosopopeya como en “desmayan los sueños en sus tristes rasos” o “y tus dos ojeras en tu rostro prenden / el lirio azul pálido de su corazón”.

y tus dos ojeras en tu rostro prenden
el lirio azul pálido de su corazón...

En la poesía de la Urquiza adolescente están presentes las huellas de algunas estéticas de finales y de principios del siglo que el Modernismo recoge y reutiliza como el Simbolismo, el Parnasianismo, el Impresionismo, entre otras.³³⁶ Aparecen frases y figuras que son reminiscencias clásicas y neoclásicas (“himnos sagrados que Eros formó”, “los hondos misterios que Apolo cantó”).

La autora usa también expresiones, en las que se combinan el misterio y la indefinición, la lejanía y la vaguedad, la tristeza y sobre todo la nostalgia: “y hay en tus ojeras lunas diluidas” o “nostalgia en ellas quedose dormida” o “Desmayan en sus tristes rasos/ que mudos semejan pálidos ocasos”. Recurre al uso de sustantivos y adjetivos como “ojeras”, “lunas diluidas”, “olor de jazmines”, “dulce mirar” que son lugares comunes de la poesía romántica, aunque pasados ya por la criba de la serenidad parnasiana.³³⁷

Por otra parte, un verso como “y hay en tus arcanas pupilas obscuras”, (subrayado mío), nos remite al simbolismo baudeleriano, bagaje del que abrevaron muchos de los simbolistas y modernistas americanos.³³⁸ Para el francés es factible que el poeta pueda “evocar poco a poco un objeto que manifieste una condición anímica: o, por el contrario, seleccione un objeto y descubra en él, un estado del alma, por una serie de

³³⁶ El carácter abierto del Modernismo es expuesto por Max Henríquez Ureña en estos términos: “El modernismo no era propiamente una escuela, y por lo tanto, no cabían en él exagerados pruritos de escuela. Por lo general, aunque con dejos ocasionales de gongorismo, el modernismo no fue a beber en fuentes españolas. En cambio, en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX: el parnasismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, para completar el cuadro, también el romanticismo cuyos excesos combatía, pues los modernistas no repudiaron el influjo de los grandes románticos, en cuanto tenían de honda emoción lírica y de sonoridad verbal [...] La reacción modernista no iba, pues, contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clichés[...] del parnasismo francés recibió, en buena parte, el anhelo de perfección de la forma [...] A esas ansias de perfección se sumó el propósito de renovación de la expresión poética. El impulso renovador acreció bajo la influencia del simbolismo, que repudiaba muchas limitaciones impuestas por la retórica tradicional, sin que la revolución romántica hubiera logrado hacerlas desaparecer [...] El modernismo rompió con los cánones del retoricismo seudoclásico, que mantenía anquilosado el verso dentro de un reducido número de metros y combinaciones”. Señala el crítico que, además de que cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles (endecasílabo dactílico, estrofas populares de la ‘gaita gallega’, el monorrímo, el zéjel), también los poetas modernistas recurrieron al “metrolibrismo”, y al exámetro de la tradición greco-latina “que ya en diversas épocas se había intentado introducir en el idioma español” y que, fue objeto también de un nuevo empeño de adaptación. Pero, agrega, “el modernismo no se limitó a resucitar: aumentó el número de los versos, tanto simples como compuestos, que se usaban en español: surgieron nuevos metros de diez, once, doce, quince o más sílabas, y nuevas combinaciones métricas, entre ellas la estrofa de molde francés [...] y sonetos de medidas muy diversas, como los de doce, catorce y diecisiete sílabas [...] Además, los metros ya conocidos y en uso alcanzaron toda su flexibilidad y armonía, gracias a un más exacto conocimiento de la distribución de los acentos rítmicos [...] El impulso inicial del modernismo se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma” (Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, México, FCE., 1957, pp. 11–34).

³³⁷ “La serenidad parnasiana -a fuerza de majestuosa- deviene indiferente -estado antipoiético- y pierde el contacto estremecible. El último indicio estético se recluye en la inteligencia, que descubre y envuelve al mundo en una sugerencia glacial, inmóvil y disipada de los sentidos. Los objetos se convierten en ornamentos sonoros; los actos sensorios, en mecanismos de ilusión. La única realidad es la definida por el intelecto, al recrearse en la contemplación de sus propias formas” (Arqueles Vela, *El Modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica.*, México, Porrúa, 1972 (Col. “Sepan-Cuántos...”, 217). Respecto a la herencia romántica en el Modernismo, Sobejano señala que en éste “Las calificaciones teñidas de pasionalidad u horror no son frecuentes. Con el Modernismo, los poetas se descargan mucho de este lastre sentimental y truculento. No hay que olvidar que, entre las pretensiones de los modernistas, está la actitud de serena aristocracia artística frente a las realidades y el amor, a la claridad que primordialmente impone la Belleza en el sentido pagano y antiguo, y que esto, excluye, desde luego, la excesiva presión y mostración del sentimiento y la inclinación de esa sublimidad de lo oscuro tan del gusto romántico” (Gonzalo Sobejano, *El epíteto en la literatura española*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1956, pp. 9-410).

³³⁸ El Modernismo y específicamente Rubén Darío -señala Sobejano-, “...recoge cuanto la poesía francesa coetánea le ofrece de interesante y renovador, sea pictórico-parnasiano, sea musical-simbolista, o siga una tendencia al prerrafaelismo, al decadentismo de los malditos...(además de que)...hay un estrato romántico...que nunca llega a perderse y hay también un estrato clásico, que se enraza en sus lecturas del entonces semi-re-descubierto Góngora, y, sobre todo, en su devoción por la antigüedad pagana, por la mitología greco-latina y los modelos poéticos de las dos antiguas culturas mediterráneas” (*ibidem*, pp. 409-410). Por otra parte, el influjo de los poetas simbolistas en los mexicanos fue tardía y se dejó sentir a través de la lectura que hacen de Baudelaire los modernistas. En el simbolismo el poeta tiende más a sugerir ideas y sentimientos, a multiplicar los aspectos poetizables de la naturaleza y de la vida; se ve empujado a

desciframientos”.³³⁹

La interminable angustia de la anemia... (Decadentismo y Simbolismo).

El espíritu decadentista y el simbolista que el Romanticismo y luego el Modernismo en su carácter ecléctico y sintético, habían recogido de la literatura francesa del XIX (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, etc.) hacen acto de presencia en los poemas de Urquiza de esta época.³⁴⁰ Aparecen en sus textos primerizos -citados arriba- los típicos toques preciosistas, al modo del *Darío* de la primera etapa modernista, cuando emplea palabras como “perlas”, “rasos” o el sensualismo donde se resaltan los colores, las texturas, la imagen sinestésica y plástica de los objetos; pero a la vez se filtran algunos toques sombríos. Se observan también relaciones libres e inusuales (correspondencias) entre elementos de la frase, como es el caso del verso “Desmayan los sueños en sus tristes rasos”. En este verso se le atribuye a los ojos que duermen en medio de las ojeras cualidades yuxtapuestas: primero la palidez tiene la connotación de tristeza, silencio, decadencia (“que mudos semejan pálidos ocasos”), cualidades que luego aparecen matizadas pues se hace referencia a cierta claridad, esa “claridad suficiente”, esa “deliciosa oscuridad de la armonía” -de la que hablaba Baudelaire-³⁴¹ a la que se suman la alegría y la ilusión: “pálidos ocasos de riante ilusión”.

Entre otros poemas escritos en esta época, se encuentra “Noche Azul”, fechado también en julio de 1922 y todavía inédito. El poema empieza:

Vierte el ensueño su ánfora sagrada
en la mágica copa de la noche.

proceder por analogías sin considerar trabas ni reglas gramaticales.

³³⁹ Arqueles Vela, en su descripción del Simbolismo, sigue diciendo que los poetas simbolistas conservan y superan las excelencias formales de “el arte por el arte”, con una finalidad que puede resumirse en “establecer relaciones entre el estado interior y el mundo objetivo, en correspondencias melódicas”, esto es, “La esencia espiritual del arte –afirma el autor de las *Flores del Mal*- está en la musicalidad; y en las correspondencias –agregamos- de sonidos y colores”. Dicho de otro modo: “Cada pensamiento, cada sentimiento, en el dominio plástico, musical o poético, tienen su melodía propia, según las particularidades de la individualidad que capte la tensura de sus vibraciones, y establezca sus correspondencias” (“El simbolismo” en *El Modernismo... op. cit.*, pp. 15-22).

³⁴⁰ En la *Revista Azul*, Ruben Darío había publicado el texto “Páginas de arte” (v. (16), 16 de agosto, 1896, pp. 249-250), donde hace la defensa del Decadentismo, contra la idea de reducirlo a la pura sensualidad. Reconoce el poeta que si bien los “llamados decadentes han consagrado parte de los cuidados a los prestigios de la forma”, no se han quedado en “el mundo mármoleo de la Grecia, tan caro a las escuelas académicas por lo que tiene de limitado, de lineal y de comprensivo”, sino que han buscado por todas partes, tanto en el Oriente como en el Norte, “las manifestaciones profundas del alma universal”. Declara que los decadentes “han reconocido y proclamado la inmanencia y totalidad del Arte; han quitado todas las trabas que pudiesen encontrar las alas de la psique; han aspirado a la consecución de una vida inmortal y triunfante en la Obra; jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano, como en esos tiempos en que han aparecido, mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal, los grandes artistas que han sido apellidados Decadentes...A ellos [se debe] los santos ímpetus hacia la Fe, y las defensas y los diques delante de los tanteos peligrosos de la tiranía científica; a Wagner el inmaterial florecimiento del éxtasis artístico y la más honda comprensión de la Misa; a Verlaine el Católico, los más admirables himnos litúrgicos, los mejores cánticos desde Jacopone de Todi, al más puro y augusto de los símbolos, al adorable Misterio de la Virgen; a Baudelaire, las decoraciones incógnitas del Pecado, iluminadas por el “rayo nuevo” de su lírica visionaria; a Mallarmé raras sensaciones de la vida inmaterial y asibles velos del ropaje del ensueño”. El texto aparece reproducido en Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez, *op. cit.*, pp. 41-42.

³⁴¹ En “La habitación desdoblada” de sus *Textos en prosa*, Baudelaire describe una habitación que se parece a un sueño, “una “habitación verdaderamente *espiritual* en que la atmósfera estancada queda teñida de azul y rosa. Allí el alma toma un baño de pereza, aromático de pesares y deseos. Es algo crepuscular, azulado rosáceo; un sueño voluptuoso durante un eclipse. Los muebles tienen formas alargadas, postradas, languidecientes. Los muebles parecen soñar; diríase que están dotados de sonámbula vida, como el vegetal y el mineral. Las pañerías hablan lenguas mudas, como las flores, los cielos, como las puestas de sol. En las paredes, ninguna abominación artística. Relativamente al sueño puro, a la impresión sin analizar, el arte definido, el arte positivo es blasfemia. Aquí todo goza de la claridad suficiente y de la deliciosa oscuridad de la armonía”. Las citas sobre decadentismo y sobre Baudelaire, provienen también de las fuentes citadas por Coral Velázquez Alvarado, *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, Tesis que presentó en octubre del 2007, para obtener el Título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. presentara en octubre del 2007, p.23.

Palidece un lucero en el oriente
y nace en el jardín una gardenia.

Y vive entre los cantos de la fuente
la interminable angustia de la anemia³⁴²

De nueva cuenta –amén de una retórica conocida- ³⁴³ están presentes el esteticismo modernista, el idealismo romántico ³⁴⁴; la preocupación por la forma que es característica del Parnasianismo; pero sobre todo la alegoría, el símbolo y la metáfora, el énfasis en la música como último, se puede apreciar que como en los poemas simbolistas de Baudelaire, los objetos no corresponden a sí mismos, “sino que se ven reflejados en otros por la semejanza plástica que el poeta quiere resaltar, apareciendo estas imágenes para el lector como símbolos a descifrar”. Como señala el poeta francés “*el hombre atraviesa entre bosques de símbolos! / Que le contemplan con miradas familiares.*³⁴⁵

Otros elementos interesantes se destacan en “Noche azul”. Por ejemplo, el elemento de misterio y de religiosidad a la que apuntan ciertas palabras (ensueño, sagrada, noche), pues nos descubre el estado del alma del yo lírico que al final del poema se revela clara expresión del “espíritu decadente”. El “mal del siglo” – como también se le llamó al decadentismo- y sus manifestaciones (“pesimismo mórbido”, locura, duda y degeneración), eran considerados “una dolencia” -como señalaba Carlos Díaz Dufoo quien se inspira en Charles Baudelaire-, “una enfermedad” provocada por la vida moderna, llena de indefiniciones e inestabilidad; una modernidad caracterizada por la falta de ideales, de caída de todas las creencias, de científicismo, todo ello agravado por el abuso del alcohol y de las drogas (la morfina y otros estimulantes). En pocas palabras el espíritu decadente es “un alma enferma que soporta un cadáver”.

La locura en germen, lo que podría llamarse el principio universal del desequilibrio, esta latente, se palpa: es una neurósisis que invade a los hijos de este último tercio del siglo XIX y que amenaza transformar el criterio del espíritu humano. ³⁴⁶

³⁴² Juan del Sena en su artículo se pregunta ¿Dónde pudo aprender a decir en un poema (“Noche Azul”), tales palabras? y muestra su azoro pues dice: “Yo tiemblo ante el brutal destino que acecha a los niños precoces, por esta dulce poetisa diáfana y ardiente, en cuyos azules ojos prematuramente poblados de infinitas visiones ha dejado myosotis de dulzura tranquila un hada benévola” (Juan del Sena, *op.cit.*, p.34). Una respuesta posible a las interrogantes planteadas por el articulista, sería que, no obstante su corta edad, en la poetisa hay un afán de poner en práctica algunas ideas que posiblemente le sugieren sus lecturas.

³⁴³ En el poema se combinan el endecasílabo enfático (tiempo marcado sobre la primera sílaba; apoyo intermedio en la sexta) con el endecasílabo melódico (acentos en tercera, sexta y décima), ambos cultivados por Boscán, y Fray Luis de León. Durante el Modernismo, la modalidad melódica del endecasílabo ocupó, después de la sáfica (acentos en cuarta, octava y décima o en cuarta, sexta y décima) el segundo lugar en importancia. Le siguen la modalidad trocaica o heroica (con acentos en segunda y sexta) y, por último, la variante enfática ya descrita.

³⁴⁴ Señala José Emilio Pacheco en su “Introducción” a la *Antología del Modernismo (1884-1921)*, que “A la lógica racionalista los románticos oponen lo subjetivo, lo demoníaco, el conflicto y el caos. Aspiran a recobrar la unidad mágica con el todo mediante un proceso que vuelva a fundirlos con la naturaleza, de la que el hombre ha dejado de ser parte y se ha vuelto explotador. Se niegan a confinar la realidad exclusivamente en el orden físico. El mito y el símbolo se reinstauran como instrumentos artísticos universales. Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*, 1818) postula como únicas vías de escape del horror violento de estar vivo y el delito de haber nacido, la contemplación estética y la ascesis mística que anulan las apariencias” (*op.cit.*, pp. 90-91).

³⁴⁵ La descripción del Simbolismo esta tomada de Coral Velázquez Alvarado en su tesis sobre Couto Castillo, pues me parece puntual; también de este trabajo tomo los versos de Baudelaire que provienen de los *Diarios íntimo*, “XVI” (*cf. op.cit.*, p. 26).

³⁴⁶ En otro momento Dufoo había señalado: “Nuestra generación es una generación de tristes...arrastramos dolores de muchos siglos...padecemos por todo; llevamos dentro de nosotros esperanzas sin ideal, sufrimientos sin causa; nos sentimos infinitamente fatigados...somos un alma enferma que soporta un cadáver” (“Estudio preliminar. Espíritu decadente” en Díaz Alejo y Prado Vázquez, *op.cit.*, p. 44).

En el poema de Urquiza se destacan el tercero y el cuarto versos. En ellos la descripción del paisaje nos recuerda un poco la progresión de imágenes contenida en el aparente estatismo del objeto del que habla Baudelaire. Dicho estatismo es un instante que se eterniza³⁴⁷, como bien expresa la mexicana:

Palidece un lucero en el oriente
y nace en el jardín una gardenia,

El sexto verso, por su parte, nos remite a ciertos poemas de Baudelaire:

la interminable angustia de la anemia.

Es evidente que todas estas influencias no tienen que ver con un objetivo calculado y consciente por parte de la “Conchita Urquiza” de 12 años. Está muy lejos su actitud poética del voluntario afán decadentista, de ese decadentismo por el cual “La eterna gota de la duda ha cavado la blanca lápida de nuestras creencias”, como afirmaba José Juan Tablada,³⁴⁸ o la intención de evadirse completamente de la realidad que es inherente al simbolismo. A la par del contexto poético que le tocó en suerte, en ella -sobre todo- juega un papel importante su sensibilidad a flor de piel, su habilidad innata para la poesía, alimentada por su don especial para transmutar sus lecturas en los propios poemas.

Detrás de ciertos rasgos formales (imágenes, léxico, música, tono) en la poesía de esta primera etapa, hay un esbozo de lo que para Urquiza serán en el futuro valores fundamentales como la honestidad y la espiritualidad. La espiritualidad en tanto motor de toda actividad creativa; la honestidad entendida como la originalidad de los sentimientos personales y de la conciencia individual. También se observa el propósito de que el lenguaje que represente tales valores, sea único y tenga gran poder expresivo (justeza en lo dicho). Y es que “Conchita”, como le decían entonces, si bien no es indiferente a las estéticas en boga, más allá de los juegos retóricos, pone en sus poemas sus propias obsesiones, su intuición.

De otro poema, “Carnaval”, también de 1922, se conocen sólo dos versos que sospechamos estaban al inicio ³⁴⁹ :

Topacios es la fuente, y perlas el rocío
que duerme blandamente sobre las azucenas.

El crítico Juan del Sena consideró, en su citado artículo de 1922, que estos versos estaban inspirados en el

³⁴⁷ Baudelaire citado por Velázquez Alvarado, *op.cit.*, p.23.

³⁴⁸ José Juan Tablada, “Decadentismo”, Carta de renuncia al periódico *El País*, dirigido “A los señores Balbino Dávalos, Jesús Arieta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco Olaguibel”, como reacción a las “ ‘protestas airadas’ ” por la publicación de su poema “Misa Negra” (Esperanza Lara Velázquez, *La iniciación poética de José Juan Tablada (1888-1899)*, México, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp.32-34).

³⁴⁹ Podría tratarse de un avance de otro poema, o de una idea inicial que generará un texto diferente. Nos referimos a “Conventual”, poema del mismo grupo y del cual hablaremos párrafos adelante, pues ambos coinciden en parte en la idea de la fuente y el entorno contemplativo; además, ambos poemas tienen la misma fecha. Hasta ahora no se tiene una versión completa de “Carnaval” para poder

Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz.

¡Oh, Juan de la Cruz, enardecido amante del Carmelo, no recuerdas lo que tu escribiste en el “Cántico Espiritual”, leyendo estos renglones de Conchita?³⁵⁰

El articulista parece apuntalar su afirmación en el hecho de que Urquiza retoma imágenes y símbolos utilizados por el santo español (el agua, la fuente, las azucenas). Por otro lado, Urquiza -según él- evocaría en estas líneas la contemplación y desasimiento espiritual propios del estado místico.³⁵¹

De acuerdo al comentario de Juan del Sena, la poesía de Urquiza salía del común de la poesía postmodernista en boga pues -se colige de sus opiniones-, se afiliaba a una estética que podríamos llamar “trascendente” como la de San Juan. Aunque no lo explicita el crítico, la poesía incipiente de la autora mexicana, sería ajena a las propuestas vanguardistas que por entonces habían irrumpido en el panorama literario de México, Futurismo, Dadaísmo, Creacionismo, Ultraísmo). Ajena fundamentalmente a aquellas hechas por una parte de la vanguardia mexicana, específicamente el Estridentismo, con algunos de cuyos miembros la autora tendría por entonces sus primeros contactos.³⁵² Más bien se acercará -años después- a los intereses de algunos miembros de la otra parte de la vanguardia, los Contemporáneos, que revaloraban la tradición española vía Garcilaso, Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz y el propio San Juan. En este sentido, Max Enríquez Ureña, al hablar de “los adelantados” del movimiento de renovación de esos años, esto es, a las vanguardias, señala que

hacer una comparación. Ambos poemas tienen la misma fecha de *El Universal Ilustrado* (10 de junio de 1922) donde aparecieron.

³⁵⁰ Cfr. Nota 295 de este trabajo.

³⁵¹ Al comentar el poema de Urquiza, Del Sena pareciera estar pensando en la Canción 12 del *Cántico Espiritual* que comienza: “¡Oh cristalina fuente!”, pero la poeta utiliza para describir al agua y a la fuente, términos como “Topacios” y “perlas” que son parte de dos metáforas modernistas; las piedras preciosas en el poema urquiziano corresponderían a las “esmeraldas” del poema de San Juan de la Cruz. En este sentido, la utilización de dos símbolos tan importantes en la poesía de San Juan, son las primeras referencias al símbolo del agua y el antecedente más temprano de su uso por la poetisa mexicana, aunque en este caso no con el sentido místico profundo que se le atribuyó, sentido que sí tendría en su producción madura. Los versos también sugieren ser una alegoría en la cual los ojos (la fuente), son los topacios, las perlas es el rocío que son las lágrimas y las azucenas el rostro -suave y blanco- que duerme plácida y serenamente. Las dos únicas líneas que constituyen “Carnaval”, tienen relación con otros versos del *Cántico*, pero de manera más puntual y explícita con su primera versión, esto es, con las *Canciones del cuerpo y del alma* de San Juan, que en una de sus estrofas dice:

*Quedéme y olvídeme
el rostro recliné sobre el Amado;
cessó todo, y dexéme³
desando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.*

En el poema sanjuanista, el término “dexéme” significa “dejéme”, “abandóneme” mientras que, “olvidado” y “entre las azucenas”, significa el abandono de todo, de los miedos y aprehensiones, cuando se está en brazos o en el territorio del amante, Dios. Las “azucenas”, por su parte, signo de pureza, belleza y fragilidad, tienen en las “Canciones...” de San Juan un significado místico que quizá no alcanzan a tener en los versos de la Urquiza adolescente. (San Juan de la Cruz, “Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de perfección, que es la unión con dios, por el camino de la negación espiritual. De el mismo autor”, *Cántico Espiritual*, edición de Cristóbal Cuevas, *op.cit.*, pp. 335-336).

³⁵² Concha Urquiza parece haberse relacionado con los Estridentistas tanto porque vivió cerca del lugar donde se reunía el grupo, como por las propias noticias que tuvo del movimiento. Respecto a lo primero, Luis Noyola Vázquez, periodista potosino y amigo de Urquiza, señala que -viviendo en San Luis-, Concha Urquiza le había contado sobre la etapa en que se reunía con los Estridentistas: “Ella vivía entonces en el Edificio Balmori, en la Avenida Jalisco, a sólo una cuadra de donde vivió y murió el poeta de *Fuensanta* y de *La mancha de púrpura*. A poco de esto, y tras de dejar flotando en mis tímpanos algunos versos de ese poema, me dijo de paseatas lánguidas, con novelas en las manos, acompañada por un escritor novel en el parque que circundaba el viejo Estadio Nacional y que antes había sido cementerio” (*op.cit.*). Con referencia a lo segundo, habría que recordar que las primeras noticias sobre las vanguardias en México, fue a través de revistas y periódicos, señala Luis Mario Schneider en su imprescindible trabajo sobre la vanguardia mexicana, *El Estridentismo o Una Literatura de la Estrategia*: “Primero *Revista de Revistas* y después *Zig-Zag* y *El Universal Ilustrado*, son los tres semanarios que insertan noticias sobre la vanguardia, escritas principalmente por corresponsales *ad hoc* durante breves visitas a Europa o por mexicanos

No muchos años después de iniciarse la moda del verso libre, buen número de poetas se dedicaron a revivir formas tan rígidas y clásicas como el soneto, el terceto dantesco, la espinela de Calderón y Zorrilla y la lira de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. En ocasiones adoptaron una lucidez de expresión igualmente clásica, pero muy frecuentemente las viejas formas contienen atrevidas metáforas del estilo más moderno.³⁵³

Las vanguardias: el México de los jóvenes.

La confrontación de posturas contrarias entre quienes pretendían mantener intacto el campo literario y quienes creían en la necesidad de una renovación del mismo, se habían dado desde la primera década del siglo XX, como bien ha descrito Luis Mario Schneider. Es el caso de las reacciones de varios poetas hispanoamericanos respecto a las primeras noticias que se tuvieron de algunas corrientes vanguardistas, como el “futurismo” de Marinetti.³⁵⁴

En el capítulo “El vanguardismo” de su libro *Ruptura y Continuidad. La Literatura Mexicana en polémica*,³⁵⁵ Schneider señala que ya en la segunda década del siglo (entre 1924 y 1925), hubo una descarnada lucha entre escritores. La “rebeldía vanguardista” -afirma el estudioso- venía conmocionando, desde 1922, el ambiente intelectual nacional “al cuestionar los cimientos mismos de instituciones como la Academia de la lengua”.³⁵⁶ No sólo la actitud de Rafael López cuando rechaza un sitio dentro de la Academia, sino la irrupción del Estridentismo y la violencia física y espiritual que la Revolución Mexicana había infundido en la sociedad -dice Schneider- propiciaron cambios en los valores establecidos.³⁵⁷

A las primeras discusiones a las cuales intentaban tímidamente convocar Febronio Ortega, Carlos Noriega Hope y Arqueles Vela, le seguirían otras, cuyo objetivo era buscar respuestas a los nuevos caminos trazados por la Revolución, para forjar -señala Schneider- un camino propio rechazando las “imitaciones burdas de lo europeo”. Tales inquietudes cristalizarían en la ya célebre polémica (1924-1925) sobre el

residentes allí” (*op.cit.*, p.21).

³⁵³ Max Enríquez Ureña señala: “Hoy al cabo de veinte años, sobreviven al movimiento el uso atrevido de la metáfora, una gran variedad de asociación de imágenes y una sintaxis libre y viva. Como era de esperar, también el verso libre se puso de moda, y aunque, contra lo que muchos imaginaron y pareció probable en algún momento, no ha venido a ser el único tipo aceptable de verso, sigue siendo vehículo normal de expresión para poetas tan distintos unos de otros...” (Pedro Henríquez Ureña, “VIII. Problemas de hoy (19-19)”, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, 4ª reimpresión, traducción Joaquín Diéz-Canedo, México, FCE, (Col. Biblioteca Americana, serie Literatura Moderna; Pensamiento y Acción), pp. 194-195).

³⁵⁴ Señala Schneider que posiblemente quien da la primer noticia de las vanguardias, y específicamente del futurismo, sea Ruben Darío, quien desde París manda al periódico *La Nación* de Buenos Aires su artículo “Marinetti y el Futurismo” (marzo de 1909). En su artículo, Darío critica no tanto la agresividad y el ímpetu destructivo, los excesos del futurismo, sino la soberbia de Marinetti cuando afirma los valores de la juventud como única posibilidad de hacer nueva poesía. Por su parte Huidobro, igual que Darío rechaza la supuesta “originalidad” y novedad de las propuestas futuristas, cuyo antecedente americano estaría encarnado en las de Gabriel Alomar y en el *auguralismo* de Vasseur. El poeta considera que además de ser ridículo declararle la guerra a la mujer, “todo eso de cantar la temeridad, el valor, la audacia, el paso gimnástico, la bofetada, es demasiado viejo. Lea si no, el señor Marinetti, la *Odisea* y la *Iliada*, la *Eneida* o cualquiera de las *Odas* de Píndaro a los triunfadores en los juegos Olímpicos y encontrará allí toda su gran novedad” (p. 16). Amado Nervo, desde México, subestima la supuesta radicalidad y novedad del futurismo, pues no lo asustan ni sorprenden “los incendios...los gritos...los denuestos...” de los futuristas quienes habrán finalmente de terminar por asimilarse a las instituciones: “Todo esto acaba en los sillones de las academias...” (Schneider, *op.cit.*, pp. 15-19).

³⁵⁵ México, FCE, 1975.

³⁵⁶ *Ibidem*, p.160

“afeminamiento de la literatura mexicana”, y la existencia o inexistencia de “una literatura viril” en México, iniciada formalmente por Julio Jiménez Rueda.³⁵⁸

Pero no sólo los estridentistas representaban a la vanguardia, sino que había otros escritores y artistas que desde principios de los 20s, quizá antes, planteaban que era necesario una renovación en todos los aspectos de la vida cultural. Algunos poetas que conformaban el Ateneo de la Juventud y otros jóvenes que habían trabajado en las filas vasconcelistas (Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Gorostiza, entre otros) irrumpían en un medio literario que había estado dominado por los mismos cuadros académicos en las postrimerías del porfirismo y durante la Revolución. Al respecto señala Guillermo Sheridan:

Los jóvenes traducían, escribían, redactaban los periódicos, armaban congresos (como el Primer Congreso Internacional de Estudiantes, México, 1921, presidido por Cosío Villegas), ingresaban a los cuadros del poder político y bancario (Jorge Prieto Laurens presidía el Ayuntamiento de la capital a los 25 años), ocupaban las cátedras siempre bajo el impulso noble y desinteresado que era privilegio de la juventud vasconcelista, un poco por el contagio de la retórica juvenil europea posterior a la primera Guerra, un poco más por la capitalización que logró Vasconcelos de toda la energía juvenil iniciada por Caso en la cátedra y por el resto de los viejos ateneístas.³⁵⁹

Varios de estos jóvenes, junto a otros intelectuales se habían agrupado alrededor de la revista *El Maestro* (1921) y un año después fundarían la revista *La Falange* (1922). Otros como Rafael Lozano, edita desde París la revista *Prisma* (1922). Esta última publicación ha sido considerada por Sheridan como “antecedente del vanguardismo mexicano”, debido a su “voluntad poética aunada a una vocación de cosmopolitismo que su editor veía como la única manera de conseguir ‘un renacimiento de la poesía castellana’, empresa en la que se enfrasca en Europa la generación española del 27, paralelamente.”³⁶⁰

La adopción o rechazo de las estéticas vanguardistas por parte de Concha Urquiza, parece responder en esta etapa a un ejercicio de aprendizaje, aunque ella elige básicamente las ideas y las formas canónicas de la época. Concha Urquiza no se sumará -poéticamente hablando- a las respuestas airadas y desacralizadoras frente a lo establecido que proponen los estridentistas; pero tampoco se afiliará al cosmopolitismo ni a las actitudes de *enfants terribles* de algunos poetas que conformarían el “grupo sin grupo”³⁶¹, no obstante habrá de coincidir con ellos y otros poetas en la búsqueda de cierta pureza y lucidez a través de una expresión clásica. Animada por una idea de continuismo histórico, optará por el camino de humanistas que, como

³⁵⁷ *Idem*.

³⁵⁸ Luis Mario Schneider refiere puntualmente la trayectoria y los contenidos de la polémica. La inician Ortega, Hope y Vela. Amparados bajo el supuesto nombre de “José Corral Rigán”, publican en *El Universal Ilustrado*, el 2 de noviembre de 1924, el artículo “La influencia de la Revolución en nuestra literatura”. A través de él, tratan de definir quiénes son realmente los autores “revolucionarios” que -señalan- “no son los que estuvieron en la Revolución”, pues “Apenas han tenido tiempo de surgir de ese caos de toda renovación”. El precursor de la “renovación” es para ellos López Velarde, seguido por Tablada, Novo, Taniya y Villaurrutia que afirman ser “producto literario subconsciente del movimiento revolucionario” (*ibidem*, pp.160-161).

³⁵⁹ Guillermo Sheridan, “Lamecazuellas contra vanguardistas”, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, pp.1-146.

³⁶⁰ *Ibidem*, p.121.

³⁶¹ *Ibidem*, p.124.

Alfonso Reyes, se proponen ir más allá de enconos políticos e ideológicos, pues están convencidos de que sólo a la luz de lo universal se puede medir la estatura de lo propio.³⁶²

1923: “Canto del Oro” y “Conventual” (dos poemas poco conocidos).

La Revista de Yucatán publica en 1923 dos poemas poco conocidos de Concha Urquiza: “Canto del Oro” y “Conventual”.³⁶³

En “Canto del Oro” resuenan las notas de *Azul* de Rubén Darío. En su primer estrofa dice:³⁶⁴

Viejo rey del mundo, Rey de las naciones
Florece en mis sueños tu barba amarilla
Tu barba en que rugen todas las pasiones
Como una leyenda azul de maravilla...

La presencia del nicaragüense en la poesía urquiziana de esos años no puede soslayarse. La poetisa admiraba a Darío por su “su virtuosismo”; también admiraba a Nervo, a quien le llamaba “Nuestro pobre y querido Amado Nervo”.³⁶⁵

Ahora bien, en el poema de Urquiza, los ecos de Darío han tomado otros caminos. La visión moderna del oro en su poder omnímoto para cambiar hombres y situaciones, que propone el nicaragüense, ha sido sublimada por Urquiza. El “Oro” para la poetisa mexicana es el sol, un sol legendario, un fuego que transforma las cosas y la propia mirada. Sin duda hay optimismo y un tono de admiración ante la riqueza que radica en el poder de la luz y el calor del astro. La segunda estrofa reza:

³⁶² Alfonso Reyes trata el tema no sólo en algunos ensayos suyos, sino en su obra de teatro *Ifigenia Cruel*, considerada la obra más importante de los : “Reyes prefería llamarla un poema dramático, y aunque le preocupaba contar el tema griego...-el de Ifigenia arrebatada en áulide por la diosa Artemisa a manos del sacrificador-, sobre todo por la terrible decisión de Ifigenia de preferir un destino atroz para vencer la fatalidad de su raza, la obra se centra en la agnórisis o reconocimiento de los héroes. Ése es el sentido moderno que quiere imponerle Reyes al poema dramático, ayudado por sus lecturas de Ibsen. Oigamos a Reyes sobre el valor histórico de reescribir la tradición griega: Ifigenia opta por su libertad y, digámoslo así se resuelve a rehacer su vida humildemente, oponiendo un ‘hasta aquí’ a las persecuciones y rencores políticos de su tierra, opera en cierto modo la redención de su raza...” (PAP, *op.cit.*, p.919).

³⁶³ El dato lo proporciona Gabriel Méndez Plancarte en la nota 58, de su “Prólogo” a la antología de 1946. Señala que ambos están fechados en 1923. (*op.cit.*, p.XXXI). Durante la presente investigación, tales datos fueron cotejados en los recortes de la publicación citada que estaban en poder del filólogo, aunque en dichos recortes no aparecen la página u otros datos editoriales como la fecha de la revista en cuestión. Lo que sí está impreso en ambos casos, es la leyenda “Para LA REVISTA DE YUCATÁN”, el nombre de la autora (“CONCHITA URQUIZA”) y , al pie de ambos textos, la fecha: “En México, 1923”.

³⁶⁴ La poesía de Ruben Darío -en la poesía hispanoamericana de finales del XIX- y la de Amado Nervo -en la poesía mexicana, entrado el XX- seguían teniendo gran influencia todavía en poetas de los s.

³⁶⁵ En una carta a su amiga Rebeca Buchelli, del 19 de abril de 1943 -citada por Méndez Plancarte- refiere que “Prontito te mandaré (o a “La Nación”), el artículo que quieres sobre Amado Nervo” . Por su parte, la Srta. María del Rosario Oyarzun, de San Luis Potosí, muy amiga de Urquiza, en una misiva del 16 de abril de 1946 dirigida a Méndez Plancarte, afirmaba que a la escritora: “...le gustaba muchísimo González Martínez; Othón, de quien recitaba con mucha frecuencia el *Idilio Salvaje*. Entre los centro y sud-americanos gustábale mucho el ‘Nocturno’ de José Asunción Silva; de Rubén Darío su virtuosismo; en Herrera Reissig admiraba su manera de adjetivar y le encantaba su poesía”) (Gabriel Méndez Plancarte, notas () y (41) del “Prólogo” a Urquiza, *op.cit.*, pp. XX-XXI).

Dichosa la vida que bese tu boca,
Tu boca que tiene grandeza de lises,
Porque es sangre viva fundida en la roca,
Sangre que derramas sobre los países...

En su soneto, la escritora combina dodecasílabos dactílicos (dos hexasílabos o hexámetros dactílicos, esto es, con acentos en segunda y quinta) como en el primer y segundo versos, con hexasílabos trocaicos (la suma de dos hexasílabos o hexámetros trocaicos con acentos en las sílabas impares: óo óo óo; óo óo óo), como en el cuarto verso y el primer hemistiquio del tercero. Los dodecasílabos guardan un esquema rítmico ABAB/ABAB/CCD/EED, metro muy empleado en composiciones románticas y modernistas.³⁶⁶

En ese mismo año, aparecen dos poemas más de la autora en la antología *Literatura Michoacana*, preparada por Rubén Romero Flores y publicada en Morelia, Mich., en 1923. Dicha publicación recoge por primera vez ambos textos en sus páginas 222 y 223.³⁶⁷ Se trata de “Conventual” y “La sombra de Cristo” - fechados en 1923 aunque pudieron haber sido escritos en 1922. Los dos poemas fueron posteriormente reproducidos en dos números de *Nosotros* -periódico quincenal independiente-, editado en Maravatío, Mich. (“Conventual” el 1º de marzo y “La sombra de Cristo” el 1º de abril de 1936). Desde entonces, dichos textos no han sido recogidos en compilaciones o antologías.

Concha Urquiza nació en el estado de Michoacán, pero radicó en la ciudad de México desde sus primeros años de vida. Ya en su juventud y adultez vivió por temporadas en Morelia, capital del estado. Desde épocas tempranas la obra de la autora ha sido tomada en cuenta en antologías poéticas michoacanas y ella misma ha sido considerada como un valor local.³⁶⁸

“Conventual” y “La sombra de Cristo” están a tono con el contenido general del *corpus* propuesto por Romero Flores, quien da cuenta de la poesía michoacana desde el siglo XVI hasta el XX.³⁶⁹ En este recorrido por la poesía de esa entidad, es posible vislumbrar la preferencia de los poetas del estado por el tema de Dios y por las figuras bíblicas. Se interesan también por los clásicos españoles, griegos y latinos, así como por el paisaje pueblerino y de la región.

³⁶⁶ El dodecasílabo polirrítmico fue el más practicado por los modernistas. Darío la utilizó repetidamente en poemas como *Era un aire suave, El faisán, Letanía a nuestro señor don Quijote y La rosa y la niña* (TNT, *op.cit.*, p.415).

³⁶⁷ Jesús Romero Flores, era miembro “de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz, España” como reza en la carátula de *Literatura Michoacana*. Romero Flores está a cargo de la “Selección, el Prólogo y Notas”. En la copia que conservo de esta antología sólo aparece el lugar y año de publicación, pero no la editorial ni la imprenta.

³⁶⁸ Muestra de ello es que la obra de la autora ha sido incluida en varias antologías michoacanas posteriores a la de 1946. Entre ellas están *Romancero Michoacano*, pról. y selec. De Tomás Rico Cano, Morelia, Editorial “Erandi”, 1961, p.80; *Jardín Moreliano de Poetas*, pról. de Porfirio Martínez Peñaloza, selección de Ramón López Lara y Agustín García, Morelia, Basal editores, Col. Bicentenario, 1970. La poesía urquiziana está incluida también en *Autores Michoacanos. Poemas y romances de poetas contemporáneos* (Selección Rubén Romero Flores, Biblioteca Michoacana, Núm.87, 1977, pp. 3-4); también está en Raúl Arreola Cortés, *La poesía en Michoacán (desde la época prehispánica hasta nuestros días)*, tomo II, Morelia, Fimax Publicistas, (Col. “Policromía Michoacana”), 1979, pp. 175-176 y pp. 464-465).

³⁶⁹ Entre los poetas incluidos en *Literatura Michoacana* están Carlos López, Atenógenes Segale, Manuel Orozco y Gómez, Mariano Ramírez, Antonio Florentino Mercado, J. Rubén Romero, Rubén C. Navarro, el propio Jesús Romero Flores y muchos más. Entre las

“Cipreses que se duermen soñolientos”: la presencia de Antonio Machado.

En el poema “Conventual”, es innegable la presencia del Antonio Machado de *Soledades*,³⁷⁰ sobre todo en la actitud contemplativa del sujeto poético frente al entorno. En el texto de Urquiza, ante la austeridad franciscana del patio de un convento de pueblo, la voz poética comienza diciendo:

Cipreses que se duermen soñolientos
Junto al aljibe conventual y viejo
Y al ritmo perezoso de los vientos
Parecen sollozar su triste deajo.

Además de “la fuente”, en el poema urquiziano están la atmósfera de somnolencia y la idea de reposo³⁷¹, de lentitud del agua a la sombra de los árboles, esos cipreses que son ya emblemáticos en el libro de Machado. El conjunto hace resaltar la paz y el silencio, la atmósfera bucólica y casi fantasmal, en contrapunto con el sonido del viento, el canto de los frailes y el sonido de la campana. La segunda estrofa dice:

Fantasmas esfumados en la sombra
de frailes silenciosos y devotos,
y una voz franciscana ¡cómo nombra
uno a uno los sueños ya remotos!.

El poema de Urquiza consta de tres cuartetos de endecasílabos heroicos (acentos en segunda, sexta y décima sílabas del verso) como en “Cipreses que se duermen soñolientos”, combinados con endecasílabos melódicos (acentos en tercera, sexta y décima) como en “sueños tristes de paz dicen los coros”). La primera estrofa es monorrima (é, é, é, é) mientras que la segunda y tercera siguen un esquema de rima cruzada o alterna (*abab*)³⁷².

mujeres están, además de Concha Urquiza, Esther Tapia de Castellanos, María G. Álvarez, Primitiva Quiroz de E., Carmen Baez.

³⁷⁰ El libro de las *Soledades*, fue editado en 1917 y vuelto a publicar en los s. La poesía de Machado como la de otros miembros de la llamada Generación del 98 (Ganivet, Valle-Inclán, Benavente, Baroja, Azorín, Machado), era conocida por los poetas mexicanos e hispanoamericanos de la época. De hecho algunos de los miembros destacados de la Generación eran hispanoamericanos (Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Rodó y el propio Darío), mientras que algunos españoles colaboran en periódicos de Hispanoamérica (Salvador Rueda, Valle Inclán, Maeztu) (Blanco Aguinaga, *et. al., op.cit.*, pp. 198-251).

³⁷¹ Machado comienza su poemario con “La tarde” que dice: “Fue una clara tarde, triste y soñolienta,/ del lento verano, La hiedra asomaba/ al muro del parque negra y polvorienta.../ Lejana una fuente riente sonaba” (p.63). En el poema “La fuente”, también de *Soledades*, señala: “Misterio de la fuente, en tí las horas/ sus redes tejen de invisible hiedra;/ cautivo en tí mil tardes soñadoras/ el símbolo adoré de agua y piedra”. (p.73) En “Invierno” habla de “El cipresal sombrío...” mientras que en el poema XII dice: “Las ascuas de un crepúsculo morado/ detrás del negro cipresal humean...” (p. 97) y en “Cenit” dice: “Me dijo el agua clara que reía, /bajo el sol, sobre el mármol de la fuente...” (p.76). Todas las citas de Antonio Machado son tomadas de *Soledades*, 3ª edición, Madrid, Taurus, 1971 (Temas de España, 69).

³⁷² El poema de Urquiza sigue las tendencias rítmicas del que continuaron los poetas modernistas, al privilegiar en parte el elemento melódico que combina con el elemento sáfico o el trocaico (TNT, *op.cit.*, pp.398-0). Por su rima se trata de un serventesio formado por cuatro versos de arte mayor (ABBA). El cuarteto, con su variante, el serventesio se comenzó a utilizar a mediados del siglo XVI. NI Boscán ni Gracilaso lo ensayaron como estrofa independiente (Antonio Quilis, *Métrica Española. Edición actualizada y ampliada*, 11ª edición,

Igual que en Machado³⁷³, el agua en su misteriosa diafanidad y fluidez -como en este caso concreto- o en su suciedad y rapidez turbulenta -en poemas futuros-, será una verdadera obsesión para Urquiza. Entre el poema de Machado y el de la mexicana existen, por supuesto, diferencias. Primero, el yo lírico en “Conventual” observa y describe a distancia, sin que la soledad, el silencio y luego las voces, sean internalizadas. En *Soledades*, por el contrario, lo observado viene a formar parte de la persona, del observador mismo. Segundo, frente a la universalidad de la experiencia contemplativa en Machado, Concha Urquiza se atiene a lo inmediato, a un ámbito acotado, pues la mirada y el oído se constriñen a describir el escenario doméstico sin mayor análisis y penetración que la lleve a un nivel de trascendencia. Su poema se queda en un costumbrismo romántico que acusa cierta ingenuidad espiritual.

A pesar del coqueteo con el Modernismo ornamental del primer Darío, Urquiza se decidirá -desde sus inicios- por el camino marcado por Enrique González Martínez en *Los senderos ocultos* (1911)³⁷⁴ y por López Velarde en *Zozobra* (1919)³⁷⁵. Finalmente -en poemas posteriores- dominará en ella la influencia de los poetas españoles de la Generación del 98, luego la del 27 y de Contemporáneos, en su preferencia por la profundidad, la sencillez y la pureza formal (Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez).³⁷⁶ La poesía de Urquiza -con el tiempo- tenderá a cierto grado de claridad, aunque no deja de recurrir a imágenes, a metáforas, a símbolos, o a palabras que oscurecen la frase para conservar la línea musical a través de la rima. La estrofa referida dice:

Cansancios indolentes y desoros (sic)
de la vieja molicie del convento
sueños tristes de paz dicen los coros
y el alma franciscana de este viento.

En la primera línea, como pudo observarse en el poema “Calla”, la poetisa comete una errata, reflejo de su falta de cultura poética, que los años, las lecturas y la experiencia habrían de subsanar.³⁷⁷

Barcelona, Ariel, 1999, (Col. Letras e Ideas), p. 102).

³⁷³ Dámaso Alonso estudia el tema del agua, con sus fuentes de jardín en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965 (Biblioteca Románica Hispánica).

³⁷⁴ En *Los senderos ocultos*, la mirada del poeta mexicano -hasta entonces fija en lo externo- se vuelve al interior; el elemento decorativo se simplifica y hasta desaparece para ceder paso a valores más sustantivos.

³⁷⁵ Tanto en *La sangre devota* (1916) como en *Zozobra* (1919), de López Velarde, domina la nota religiosa, una religiosidad de tipo erótico, y el tema amoroso. En cuanto a la expresión, el poeta mexicano está muy influido por Lugones, a quien admiraba.

³⁷⁶ La idea de “pureza” o de “poesía pura” en los jóvenes de la época, sobre todo en quienes se constituirían en Contemporáneos, se debe a la influencia de la poesía de Juan Ramón Jiménez que representaba una depuración dentro de los cánones del simbolismo. El español había practicado -dice Anthony Stanton- en su segunda época, en sus libros *Eternidades* (1918) y *Piedra de cielo* (1919) una depuración esencialista de su poesía en un intento en lo que llamaría “lirismo de la inteligencia” o “sensualismo intelectual”. “Esta ‘poesía desnuda’ se manifestó en poemas breves y escuetos que parecen ser el resultado de un despojamiento expresivo en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico. La simplificación extrema desemboca en exclamaciones que eternizan el instante al cristalizar impresiones fugitivas”. En 1922, publica la *Segunda antología poética donde se subrayan las palabras*, en la “carta-prólogo” y en las notas que se incluyen, se subrayan las metas del poeta español, “sencillez sintética”, “perfección”, “concentración”, “exactitud”, “precisión, “lo espontáneo sometido a lo conciente” (“Los contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura. Los ámbitos de la pureza” en *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, COLMEX- Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/FCE (Serie Estudios de Lingüística y Literatura, 28), 1998, pp. 127-134)

³⁷⁷ En todas las versiones del poema que se publicaron aparece la misma errata, lo que sugiere que hay un repetido error en todas las copias que se hicieron.

2. El incensario de las almas llorosas... (primeros rastros de Dios en la poesía adolescente de Concha Urquiza).

1924: *Cristo entre las sombras.*

“La sombra de Cristo”, junto a otros dos poemas, “Los bohemios” y “Plegaria de Luz”, todos de 1923³⁷⁸, son los primeros textos de Concha Urquiza que se centran en la figura de Cristo. Figura que funciona ya como inspiradora de cierto sentimiento religioso frente a la naturaleza, ya como generadora de imágenes plásticas.

Las tres primeras tercetas de “La sombra de Cristo” dicen:

Callan los olivos en el huerto,
el viejo sueño yace muerto.....
el viejo sueño del desierto.

Un rumor triste que agoniza.....
sobre el ramaje que se irisa
prende un relámpago su risa.

como la risa de los muertos
muertos de sed en los desiertos...
lloran las aves en los huertos.

En el poema de Urquiza resuenan los ecos de otros poemas que recogen el espíritu decadente, escritos a finales del siglo, como un resabio de sus lecturas juveniles. Por ejemplo de la *Revista Azul* donde apareció el poema “Almas tristes” de Manuel Reina que –en un tono y con un léxico muy parecido, comienza diciendo: “Yo amo las tristes almas dolorosas /que la intensa amargura ha devorado/ el valle, por la lava calcinado, /da ricas vides y fragantes rosas”. En otra estrofa, Reina dice: tétrico es el amor como la muerte; lúgubre el corazón de los poetas, /y amargos son los dilatados mares”³⁷⁹ En su texto la poetisa ya ha transitado del “enfermizo rinconcito enfermizo” del alma decadente a un estado de serena contemplación.

En el poema está presente el tono espiritual dado por la atmósfera de quietud (“Callan los olivos...”, “Un rumor triste que agoniza”) y de penumbra (“...el sendero que se ensombra”) de la escena. Quietud y oscuridad que son alteradas apenas por un relámpago, por el canto de las aves, o el susurro de una oración.

³⁷⁸ “Los bohemios” y “Plegaria de Luz” fechados en “México, 1923” aparecieron publicados por primera vez, en *Revista de Revistas* en 1924, según consigna Alejandro Ruíz Villaloz en su artículo “Concha Urquiza de trece años” de la revista *El Centavo*, *op.cit.*, pp. 21-24. Luis Noyola Vázquez dice en esa oportunidad: “En mis rastreos de su huella lírica, he aquí la más antigua poesía suya que me ha sido dable encontrar: ‘Plegaria de Luz’”. Noyola Vázquez afirmaba que era “poseedor de un número de *Revista de Revistas* que consiguió en “Línea de fuego”, esto es, “baratillo de libros, equivalente potosino de la Lagunilla” (“Concha Urquiza. Azucena del dolor” en *Letras Potosinas*, XXXI, 195, Sep-Dic., 1973, pp. 6-10). Posterior a esta fecha, el poema ha sido recogido en publicaciones sueltas y compilaciones, como la de José Vicente Anaya, de 1999; y 1ª reimpresión de 01, *op.cit.*, p. 199.

³⁷⁹ El soneto de Manuel Reina, apareció en la *Revista Azul*, iv (17), el 23 de febrero de 1896, p. 261 (El texto está incluido en Díaz Alejo y

Las similitudes y aliteraciones debidas a la repetición y a la proximidad de los mismos sonidos como en “huerto”, “muerto” y “desierto” contrastan con palabras como “irisa”, “risa” y “risa” para expresar la grave tensión que inunda el ambiente.

En las siguientes tres estrofas, se describe la escena principal que corresponde a un episodio muy conocido de la vida de Cristo: cuando éste ora en el Huerto de los Olivos antes de ser arrestado por quienes lo juzgarán y lo crucificarán. La descripción que hace el poema de la escena y del escenario juega con los elementos inmóviles, como si la lente congelara el momento en el que Cristo está orando, mientras que, en el fondo del cuadro, los apóstoles duermen. Sin embargo, el uso de la prosopopeya (animismo) en frases como “Un rumor triste que agoniza”, “Bajo la sombra de un olivo / que se ha quedado pensativo”, “Prende sus luces el cocuyo”, “Tienden las hojas suave alfombra”, le otorgan un poco de movilidad a la escena que parece estar congelada. Las estrofas referidas dicen:

Bajo los pinos doctorales,
hay doce sombras espectrales
que duermen sueños de cristales

Y allá en el viejo huerto esquivo,
bajo la sombra de un olivo,
que se ha quedado pensativo

Ora Jesús: bajo la sombra...
por el sendero que se ensombra,
tienden las hojas suave alfombra.

El poema se inicia con un decasílabo trocaico simple (acentos en sílabas impares): “Callan los olivos en el huerto”, aunque está constituido fundamentalmente por siete tercetos eneasílabos monorrimos de ritmo trocaico, cuyo acento recae fundamentalmente en cuarta y octava sílabas (ooo óo oo óo)³⁸⁰. “La sombra de Cristo” contiene versos que acusan un trazo rapidísimo y un contenido acotado, limitado. También hay en ellos una concentración en el entorno natural y una especial capacidad de alusión. Por todo ello, podemos decir que por la intención de captar en una instantánea escenas de la naturaleza, por su brevedad y contundencia semántica, algunas estrofas se acercan a un impresionismo sintético, muy cercano al espíritu de la poesía japonesa.³⁸¹

Prado Velázquez, *op.cit.*, p.45

³⁸⁰ Urquiza utiliza una variedad del trocaico, pues el verso sólo tiene dos acentos, mientras que el “eneasílabo trocaico”, tiene acentos en cuarta, sexta y octava; es una variedad incluida en el polirrítmico. Fue usado por Rubén Darío en *El clavicordio de la abuela* (“En el castillo, fresca, linda”) (TNT, *op.cit.*, p.499). Quilis señala que los tercetos monorrimos independientes, pero de 14 sílabas, (AAA, BBB, CCC), fueron usados en *La novia abandonada* de Santos Chocano (*op.cit.*, p. 101)

³⁸¹ José Juan Tablada había introducido a la poesía en español formas de la poesía japonesa. En 1920 -ya habíamos señalado- se publica *El jarrón de flores*, libro que marca definitivamente el orientalismo del autor. El *hai-kú*, como el *tanka* son dos formas poéticas tradicionales en Japón. Se trata de poemas muy breves, que dicen mucho con poco, pues comprimen en un trazo rapidísimo, todo un contenido limitado. Como bien refiere Sergio Mondragón, el poeta Susano habría de “movilizar desde el principio y durante mil quinientos años la forma del poema japonés en el molde de 5 y 7 sílabas”. Ya en la segunda mitad del siglo XVII, el poeta Basho Matsúo lleva a la cumbre expresiva la forma *haikú*. El *haikú* de 17 sílabas había sido en el pasado la primera parte, los tres primeros versos de una composición más larga, de 31 sílabas llamada *tanka* o *waka*. Con la medida de versos de 5 y 7 sílabas como principio rítmico, el *tanka* había sido en ocasiones la parte final, comentario o despedida que algunas veces se añadía al término del *choka*, “poema largo” de

Y allá en el viejo huerto esquivo,
bajo la sombra de un olivo,
que se ha quedado pensativo.

Ó

Prende sus luces el cocuyo,
y óyese apenas un murmullo,
como un divino y claro arrullo.³⁸²

Urquiza se ocupa en su poema de la contemplación del paisaje sin explicación o razonamiento alguno. Así, adjetivos como “pensativo” o “divino” parecen atender a un animismo “elemental”, como sucede en la poesía japonesa. En “la sombra de Cristo”, el ámbito o paisaje externo predomina sobre el interno que es propio del diálogo con la divinidad. No obstante ello, la escena bíblica proyecta cierto sentimiento numinoso, no sólo por el propio tema, sino causado por la figura orante de Jesús entre una atmósfera construida por la media luz de las tinieblas y la música suave, susurrante.

“Los bohemios”, denuesto contra la frivolidad

Tanto en *El Universal Ilustrado* como en *Revista de Revistas* siguieron apareciendo, durante la primera mitad de la década, los poemas que corresponden a la adolescencia de Concha Urquiza. Algunos de ellos fueron incluidos en compilaciones posteriores. Es el caso de “Los bohemios”, poema escrito en 1923 y publicado en 1924.³⁸³

Las primeras dos estrofas de “Los bohemios” dicen:

Son ellos que cruzan la calle ruidosa,
al amparo de una negra mariposa
que tiende las alas sobre sus cabezas,
donde la Neurosis puso la engañosa
miel de los venenos y las bellezas...

Quién sabe a qué Cristo negaron el agua,
y del triste pecho en la ardiente fragua
hay una infinita sed desesperante....
Y vagan en una remota piragua
Altivos y solos, como el Judío errante...

El poema está compuesto de cinco quintetas, constituidas por dodecasílabos dactílicos (acentos en 2^a,5^a,8^a,11^a), como en el verso “Son ellos que cruzan la calle ruidosa”. A veces aparece un endecasílabo o un

extensión indefinida. El tanka, “poema corto” sobrevivió al *choka* y fue el progenitor del *renga*, “verso unido”, eso es, series de tankas escritos por dos o más poetas, aunque en el principio se trataba de sólo dos personas escribiendo un tanka (Sergio Mondragón, “Prólogo” a *Un rebaño bajo el sol. Poesía japonesa moderna*, Trad. Atsuko Tanabe y Sergio Mondragón, México, UAM-Dirección de Difusión Cultural-Departamento Editorial, (Col. De Cultura Universitaria/serie Poesía) 1988, pp. 9-33).

³⁸² En Rubén Romero Flores, *Literatura Michoacana, op.cit.*, p. 223.

³⁸³ Alejandro Ruíz Villaloz, *op.cit.*, pp. 21-23.

verso de trece sílabas (“tristemente pálidos como los beleños”). La variante del dodecasílabo usado por Urquiza, nos recuerda el empleado por Amado Nervo en *El metro de doce* que empieza: “El metro de doce son cuatro donceles”³⁸⁴.

La tercera estrofa del poema reza:

Son ellos que pasan en noches de ensueños,
bajo nuestros ojos pequeños, pequeños...
son ellos que pasan en noches de orgía
tristemente pálidos bajo los beleños
de la noche blanca, luminosa y fría...

El poema guarda la siguiente rima AABAB: los dos primeros versos pareados de cada estrofa (ruidosa/mariposa, agua/fragua, ensueños/pequeños, ruidosa/ tediosa, Buena/ melena, etc.), riman con el 4º verso, mientras que el tercero mantiene a su vez una rima cruzada con el quinto: orgía/ beleños/ fría.

De este poema, María Teresa Estrada Sámano, ha señalado como defectos los “infantiles adjetivos” y el ripo.³⁸⁵ Como cualidades consigna “el detallamiento objetivo de la realidad” y la “preponderancia intelectual sobre lo afectivo, extrañísima en una chica casi niña”.³⁸⁶

En efecto, es notable la sensibilidad que muestra la autora para captar el ambiente cosmopolita que la rodeaba y en el que predomina una bohemia frívola y decadente por moderna.³⁸⁷ La poetisa se rebela contra dicho ambiente, el cual ha sido descrito por Alejandro Ruíz Villaloz en los siguientes términos:

...estaban de moda el tango, el foxtrot, el blues; se usaba el pelo a la bob; y las mujeres se pintaban la boca en forma de corazón, se ‘standarizaban’ los rostros con cejas inverosímilmente depiladas y se usaban las pestañas cargadas de rimel; Hollywood influía casi definitivamente en todas las muchachas que se sentían un poco ‘girls’ cinematográficas; se hablaba todavía de bohemia y había cenáculos literarios en los que se extremaba la nota pintoresca, los poetas usaban sombreros de anchas alas y negros corbatones; se bebía ajeno; el literato se sentía autorizado a colocarse al margen de las normas sociales; y había quienes admiraban la bohemia astrosa y maloliente; era de buen tono refugiarse en paraísos artificiales y se soñaba en el Barrio Latino de París...³⁸⁸

³⁸⁴ TNT, *op. cit.*, p. 505.

³⁸⁵ Se considera que hay “ripio” cuando se introducen en escritos o discursos, palabras de relleno, palabras inútiles o insustanciales.

³⁸⁶ *La poesía de Concha Urquiza*, tesis de Licenciatura en Letras Españolas por la Universidad Iberoamericana, 1966, pp. 11-13.

³⁸⁷ Pero parece referirse al hombre moderno del siglo XX, uno muy parecido al decadente del siglo XIX que “educado en el cristianismo” –dice Dufoo- ha sustituido “la creencia en Dios por la creencia en la Libertad, en la Ciencia, en la Democracia”. Ahora, no es el moderno que tiene miedo, que está invadido de “pavor infinito”, sino de uno que desafía sus propias creencias –pues ya no tiene temor de Dios- y sus antiguos miedos por una actitud segura, abierta y desafiante. Como dice Ivan Shulman -citando a Guerra- “la Modernidad es ante todo la ‘invención’ del individuo[...] y en esta nueva racionalidad el individuo viene a ser el sujeto normativo de las instituciones, el ser que transforma los valores culturales y el imaginario social” (Shulman

³⁸⁸ Alejandro Ruíz Villaloz, *op. cit.*, pp. 21-23.

La poesía declamatoria y sentimentalona -dice Villaloz- contaba con gran aprecio, sobre todo cuando estaba a cargo de figuras famosas de la farándula como eran las actrices Isabela Corona y Berta Singerman. Los temas preferidos de los poetas y de las poetisas -provenientes de los “malditos franceses”- eran la neurosis y el insomnio, la oscuridad y la promiscuidad, o al menos los amores incomprensidos simbolizados por Pierrot y Colombina. Pero -sigue diciendo Ruiz Villaloz- “...ya aparecían las poesías inéditas de un señor licenciado Ramón López Velarde”³⁸⁹

Frente a este panorama, la poetisa adolescente intenta deslindarse y fijar su postura. Como podemos observar en “Los bohemios”, en la vida frívola y el alejamiento de Cristo, símbolo de Dios, Urquiza ve el origen de los males de su época. De una manera intuitiva, se opone por una parte a los resabios decadentistas de la bohemia trasnochada y, por la otra, a las corrientes del escepticismo y del nihilismo nietzscheano en boga durante la época. El sentimiento numinoso parece surgir de la negatividad de su propia experiencia del entorno social. En la segunda estrofa dice:

Quién sabe a qué Cristo negaron el agua,
y del triste pecho en la ardiente fragua
hay una infinita sed desesperante...
y vagan en una remota piragua
altivos y solos, como el Judío errante...

Si bien -como señala Sámano- hay un grado de intelectualismo en la penetración que Urquiza logra de su entorno, en mi opinión, los tonos afectivos no están ausentes. Además de la pregunta con la que empieza la estrofa, no podemos ignorar los adjetivos en frases como “y del *triste* pecho en la *ardiente* fragua / hay una *infinita sed desesperante*...” que describen una situación extremosa.

Los “bohemios” en el poema de Urquiza son, por una parte, los poetas decadentes -románticos y modernistas- que frecuentan cafés y redacciones en esos años³⁹⁰; pero también aquellos individualistas y nihilistas, que han renunciado a Dios: “Quién sabe a que Cristo negaron el agua”. Por ello están destinados a un destino trágico, destino que asumen sin rebelarse. En la cuarta estrofa, Urquiza dice:

Son ellos que cruzan la calle ruidosa
arrastrando apenas su vida tediosa,
borrachos de gloria, de amor y de vino,
al amparo de una negra mariposa
que bate las alas sobre su destino...

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 22

³⁹⁰ El término “bohemio”, se acuñó en Francia –*bohème*– por el Romanticismo a mediados del siglo XIX –según Manuel Aznar Soler. Usado como apelativo se aplicó a los artistas que no seguían las reglas sociales; designaba una forma de vida: libre y desordenada, que se desarrollaba fuera de las costumbres dominantes de la sociedad burguesa. La actitud bohemia era de inadaptación social y de protesta romántica e individualista contra el capitalismo y la burguesía. En sus orígenes románticos, la bohemia representaba una reivindicación de la libertad, del hedonismo vital, del placer de la literatura y el arte, es decir, “de valores despreciados socialmente por la mentalidad burguesa dominante”. Las actitudes bohemias se prolongaron en artistas posteriores, incluyendo a los propios poetas Modernistas latinoamericanos. (“Modernismo y bohemia”, en *Bohemia y literatura [De Bécquer al Modernismo]*; ref. en Coral Velázquez Alvarado, *op.cit.*, pp. 52-53)

Hay un expreso afán edificante en estos versos, pues en su crítica a los “bohemos”, se perfila un llamado a volver a la espiritualidad y a la fe, para contrarrestar ese especie de “spleen” que invade los espíritus, ese “mal del siglo” que como dice José Emilio Pacheco, es “destructor del ideal, mezcla de tedio y melancolía del hombre que transforma la naturaleza y al hacerlo sustituye lo orgánico por lo inorgánico”.³⁹¹

Y el Cristo blanco sueña desde la negra cruz.

De 1923 es también el poema “Plegaria de Luz” que se publicara en la sección Letras y Artes de *Revista de Revistas*, el 6 de enero de 1924. Bajo el titular “Conchita Urquiza y María Luisa Denison”, se incluyeron además de estas dos poetisas a María Luisa Espinosa y a Rosario Sansores. Tanto en los poemas de Urquiza como en los de las otras autoras, puede observarse que pervive la influencia romántica y modernista, aunque hay un intento por abrir nuevas brechas.³⁹²

En su poema, Urquiza dice:

Suspira sus delirios la luz del medio día
en el alma llorosa de una oración fugaz...
palidecen los rostros en la melancolía
de una plegaria blanca, de música y de paz...

Arde, en el incensario de las almas llorosas
algo como un ensueño de perfume y de luz;
hay en los labios lívidos floraciones de rosas,
y el Cristo, blanco, sueña desde la negra cruz!...

En un letargo rubio, sumiso como esclavo
que como un perro dócil se adormece a sus pies,
sangra el ensueño triste de un marfileño clavo...
y solloza, a lo lejos, la flauta de un ciprés...

Como una barcarola de ritmos soñolientos
dicen los labios trémulos la plegaria de luz,
y en la penumbra vaga donde lloran los vientos
se esfuma la silueta cristiana de Jesús.

Palpita en el santuario un beso de poesía,
de misticismo ardiente, un hálito de lloros...
palidecen los rostros en la melancolía
de una plegaria tibia de soñolientos oros...

³⁹¹ José Emilio Pacheco, basado en las ideas de Walter Benjamín, señala que, en las últimas décadas del siglo XVIII, surge en Europa la llamada “bohemia” que considera una etapa intermedia entre el mecenazgo y la aceptación del mercado. “El proceso industrial convierte el arte en mercancía sujeta a las leyes de la competencia y al artista en productor. El avance técnico encierra el arte en la torre de marfil. El arte que comienza a tener dudas acerca de su función y deja de ser inseparable de la utilidad es obligado a hacer de la novedad su mayor valor” (“Introducción”, *op.cit.*, pp. XXIII- XXVV).

³⁹² Además de “Plegaria de Luz”, de “Conchita Urquiza”, a mi juicio, el mejor poema de la sección, *Revista de Revistas*, publicó en su página 43: “Al través de la lluvia” y “Might have been” de María Luisa Denison ((Presidenta de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Miguel Lerdo de Tejada); de María Luisa Denison, “Jardinero de ensueño”, “Amor perdido”; mientras que de la cubana, Rosario Sansores, es el poema “El vuelo irrealizable”. Las poetisas utilizan diferentes combinaciones de versos monorrimos (como en Denison y Espinosa) y de estrofas de rimas cruzadas (en todas ellas); también utilizan versos de diferentes metros en una misma estrofa (Denison, Espinosa, Sansores), lo cual habla de que experimentaban con la rima, quizá como una herencia del Modernismo.

Arde en el incensario de las almas llorosas,
algo como un ensueño de perfume y de luz;
hay en en los labios tibios floraciones de rosas,
y el Cristo, blanco, sueña desde la negra cruz.

El poema tiene un aire posmodernista, aunque su factura acusa las formas experimentadas desde el Modernismo.³⁹³ Se trata de un poema alejandrino polirrítmico. Está compuesto de seis cuartetos -dos de ellos usados a manera de estribillo- de rima cruzada (ABAB), en los que se combinan diversas variantes del alejandrino. Por ejemplo, en la primera estrofa, el primer verso es un alejandrino trocaico (acentos en 2ª, 4ª y 6ª sílabas de cada hemistiquio: o óo óo óo); el segundo y tercer versos son alejandrinos agudos que resultan de la suma de un hemistiquio dactílico (acentos en 3ª y 6ª sílabas: oo ó oo óoo) y uno trocaico (4ª y 6ª sílabas: o óo óo óo).

En la segunda estrofa del poema que corresponde al estribillo, se combinan dos variantes del alejandrino. El primero y segundo versos son "mixtos": su primer hemistiquio es un heptasílabo con acento en primera y sexta sílabas: óoo oo óo,³⁹⁴ mientras que el segundo hemistiquio es un heptasílabo dactílico (acento en tercera y sexta: oo ó oo óo), pero el primero terminado en grave ("llorosas") y el segundo en aguda ("luz") . En el tercer verso, el primer hemistiquio es esdrújulo (8-1) y constituye un heptasílabo trocaico (acentos en 4ª y 6ª sílabas), mientras que el segundo es un tipo de dactílico. El último verso es un alejandrino ternario agudo (oóo; óo; óo oo oó ó). La experimentación de ritmos y candencias que Urquiza realiza dentro del propio verso, habla de su curiosidad y de cómo pone a prueba los metros que poetas reconocidos proponen.³⁹⁵ Aunque parece guiarse más por su fino oído. En efecto, Urquiza no sólo usa el encabalgamiento sino que distribuye sus versos combinando los grupos silábicos binarios con los ternarios y cuaternarios, aunque prefiere los últimos: "Suspira/ sus delirios/ la luz/ del medio día", "en el alma llorosa/ de una oración fugaz" ó, "y el Cristo/ blanco/ sueña/ desde la negra cruz". Además, la poetisa muestra una relevante capacidad metafórica -como lo han hecho notar sus críticos- que la hace escribir versos como: "En un letargo rubio, sumiso como esclavo/ que como un perro dócil se adormece a sus pies."³⁹⁶

En "Plegaria de luz" destacan lo bucólico de la escena, así como la suavidad y la evanescencia logradas gracias a la combinación de sustantivos y adjetivos: "alma cansada", "oración fugaz" "labios lívidos", "ritmos

³⁹³ Tomás Navarro Tomás nos recuerda en su estudio que el desarrollo alcanzado por el alejandrino, junto con el dodecasílabo y el eneasílabo durante el es notable. Varios poetas hispanoamericanos, intentando tener más libertad en la composición, se ejercitan en el cultivo del alejandrino francés que privilegiaba el encabalgamiento, entre artículo y nombre, entre sustantivo y adjetivo, en partícula débil o dividir los hemistiquios dentro de una palabra. Se cultivaron en este periodo el alejandrino trocaico que había sido dominante en la poesía romántica; el alejandrino dactílico, que alcanza "resonante fama" con la *Sonatina* de Darío; el alejandrino polirrítmico (combina los distintos tipos de alejandrino), que contó con cultivadores desde la etapa premodernista (Díaz Mirón y José Asunción Silva) hasta poetas posteriores como Lugones, Jaimes Freyre, Juan Ramón Jiménez y Gabriela Mistral; el alejandrino ternario, que se basa en el encabalgamiento (*op.cit.*, pp. 407-412).

³⁹⁴ El alejandrino mixto resulta de la suma de dos heptasílabos con acento en primera y sexta de cada hemistiquio. Es componente del alejandrino polirrítmico. Lo utiliza Enrique González Martínez en "Luna eterna", "Bajo el huerto solemne" (TNT, *op.cit.*, pp. 508-510).

³⁹⁵ No tenemos mayores datos sobre las lecturas de la autora en esta época, pero hay cierto aire de Darío en el uso del alejandrino ternario (a base del encabalgamiento) donde la disposición de los elementos gramaticales del alejandrino se distribuyen a veces en tres grupos silábicos en lugar del corriente orden binario de los hemistiquios, como en el *Nocturno I*: "Hace sonar/ un ruiseñor/ en lo invisible"; Darío también utiliza el alejandrino a la francesa, donde los catorce versos están divididos en dos hemistiquios, el primero con terminación aguda, con sinalefa posible o con encabalgamiento^{oo} (*ibidem*, pp. 407-414).

³⁹⁶ Luis Loyola Vázquez se admira de que Urquiza haya escrito el poema en alejandrinos, "un metro inusual para poetas principiantes que por lo general recurren a facilidades del 'arte menor'. Pero además, evidencia -según él, gran audacia metafórica: 'solloza a lo lejos la

soñolientos”, “labios trémulos”, “penumbra vaga”, “plegaria tibia”. A través de ellos se consigue una atmósfera de melancolía, característica del romanticismo, al modo del José Asunción Silva de “Día de difuntos” y de “Nocturnos”³⁹⁷.

La figura de Cristo en “Plegaria de luz” se aparta de las imágenes realistas y atroces de los cristos sufrientes del siglo XVII, que perviven hasta nuestros días. Se acerca más bien a la visión lópezvelardiana en la que las huellas del martirologio están ausentes. De López Velarde es también esa intención de convertir en estético y, por tanto, en trascendente, las percepciones del entorno inmediato, un entorno pueblerino, provinciano. En Urquiza, el entorno es más restringido (el interior de un templo o una capilla) y está creado por la “luz” (la del mediodía, la de las velas y las que emanan del “incensario que arde”). La figura de Cristo aparece filtrada física y psicológicamente por una suerte de prismas luminosos y contemplada bajo una mirada esteticista.³⁹⁸

3. La culta desnudez, poemas modernos que no vanguardistas.

“Arrepentimiento” (1925)

En *Revista de Revistas* del 19 de julio de 1925 (número 793, año XVI, p. 20) se publica el poema “Arrepentimiento”. El poema dice:

Por lo que te he ofendido, dulce cariño mío,
quiero ser a tu anhelo cual sería el rocío:
tierna, dócil y humilde como el agua que mana
y se ofrece a las llagas de la miseria humana.

Yo enseñaré a mis manos a ser mansas contigo,
Tal como las entrañas sonrosadas del higo,
Para que te acaricien con tan suave caricia
Como la voz del ave de la blanca novicia.

Yo enseñaré a mis plantas a que pisen tan quedo
Como el viento que mueve las hojas del viñedo,
Y a mis claros cabellos a quebrarse en tus manos
Como frágiles tallos de lirios franciscanos.

flauta de un ciprés’” (*op.cit.*, p. 8).

³⁹⁷ En el primer poema José Asunción Silva dice entre otras cosas: “un oscuro velo opaco, de letal melancolía/ y no hay nadie que en lo íntimo no se aquiete y se recoja/ al mirar las nieblas grises de la atmósfera sombría” (*Cit. en Onís, op.cit.*, p. 91)

³⁹⁸ El caso contrario sería por ejemplo, el poema “La crucifixión” - manuscrito anónimo de principios del siglo XVII- que, entre otras cosas dice: “Estaba el sacro cuerpo moreteado,/ de golpes y caídas mal herido, de fatiga y de polvo denegrido:/ el cabello sangriento y repelado/ y por distintas partes esparcido:/ la soberana barba remesada,/ también de polvo y de carmín cuajada” (*Deítico de Poesía religiosa mexicana*, prólogo, selección y notas de Raymundo Ramos, Buenos Aires-México, Lumen, pp. 52-54).

Apoyaré mis dedos sobre tu excelsa frente
Y será mi caricia sosegada corriente
Para que fertilice tu pensamiento bello
y haga brillar tus ojos con singular destello.

Seré quieta y humilde como la arena rubia
Y rozaré tus labios como agua de la lluvia
Para llenar las horas del dulzor de las vidas,
Que tú perdones y para siempre olvides.³⁹⁹

El poema consta de cinco cuartetas alejandrinas, (7+7), donde el último verso de la última estrofa es un dodecasílabo. En ellas se combinan diferentes ritmos, pero siguiendo un esquema más o menos fijo, la suma de dos hemistiquios heptasílabos: un trocaico + un dactílico; un dactílico + un trocaico; dos dactílicos o dos trocaicos. Ello, le proporciona un ritmo sostenido a todo el poema, con ligeras variantes que evitan la monotonía. El uso de la sinalefa y del encabalgamiento contribuyen también a producir el mismo efecto.

El primer alejandrino de la primera estrofa (“Por lo que te he ofendido, dulce cariño mío”), es la suma de dos heptasílabos trocaicos (acentos en sílabas pares: 2ª Y 4ª). Le siguen en el segundo y tercer versos la combinación de dos heptasílabos dactílicos (acentos en tercera y sexta sílabas), lo que suaviza el tono un poco duro del principio (“Por lo que te he ofendido::”), sobre todo para expresar conceptos como anhelo, ternura, docilidad y humildad, así como la suavidad del rocío y del “agua que mana”. La estrofa se cierra con la suma de un heptasílabo dactílico y uno trocaico. El dactílico aquí resalta el valor del ofrecimiento, mientras que el trocaico vuelve a endurecer el tono para enfatizar el sentido de “la miseria humana”.

La habilidad de Concha Urquiza para convertir la forma en fondo, está demostrada a lo largo del poema; a pesar de lo ripioso de versos como el que dice “para llenar las horas del dulzor de las vidas”. Al introducir entre hemistiquios o versos totalmente trocaicos, el ritmo dactílico, la estrofa adquiere flexibilidad y musicalidad. Otro ejemplo de este recurso se presenta en el primer verso de la segunda estrofa. El verso se inicia con la suma de un heptasílabo trocaico (“Yo enseñaré a mis manos”) y de un dactílico (“a ser mansas contigo”); le siguen el tercero y el cuarto versos que son completamente dactílicos. La tersura del sonido en “sonrosadas del higo” hace resaltar el propio contenido del verso sin que pierda fuerza la connotación dada a “entrañas”. Del lado contrario, el poner un trocaico luego de un verso dactílico, resalta el componente racional de la frase que enfatiza el tono reflexivo: “Y será mi caricia sosegada corriente/ para que fertilice tu pensamiento bello”

“Arrepentimiento” aparece enmarcado por un artículo de Alba Hernández, sobre el Congreso de Mujeres de la Raza que se llevó a cabo por esas fechas en México. El texto nos deja ver las cuestiones que se discutían en torno a la cultura y al papel que en ella tenían las mujeres. El artículo habla del surgimiento del “movimiento feminista cultural” que se da en Europa y cuyas noticias empiezan a circular entre las mexicanas. La autora del texto señala que pueden distinguirse tres tipos de mujeres: la “ultraemotiva”, conservadora u atávica que constituye la mayoría. La culta o “evolutiva” que forma un grupo selecto. La

³⁹⁹ El poema sería incluido en la compilación de 1990, por José Vicente Anaya (*op.cit.*, p. 203).

tercera -a caballo entre las dos primeras- es la “masculinizada”, es decir, la radicalmente feminista, a la cual Alba Hernández critica severamente. El lugar que se da al poema de Concha, en el centro del artículo de Alba Hernández, sugiere que la poetisa pertenecía al grupo selecto de mujeres cultas. Sin embargo, si nos atenemos al contenido del poema, estaría colocada en el grupo mayoritario de las “ultraemotivas” y conservadoras.⁴⁰⁰

Hay en el artículo de Alba Hernández otros elementos que resultan interesantes, cuando lo tomamos como referente social y cultural del poema de Urquiza. Efectivamente, en “Arrepentimiento”, amén del tema amoroso, del tono sentimental romántico y del uso de frases-cliché, hay una reflexión de cierta profundidad, quizá reflejo de las preocupaciones alrededor del ser, de la identidad, propias de la adolescencia -la autora tiene entonces 15 años-, y de cierta búsqueda religiosa. Las ideas surgidas de una virtual visión franciscana o franciscanista, están presentes en el poema, como cuando su creadora señala que quiere ser “tierna, dócil y humilde como el agua que mana/ y se ofrece a las llagas de la miseria humana”. Como podemos observar, en este único poema del período 1924-1925 que conservamos, y quizá en otros que pueden estar perdidos o inéditos, están ausentes rasgos de la poesía vanguardista, tanto de la latinoamericana como de la mexicana, específicamente del Estridentismo.⁴⁰¹

Habría que recordar que el Estridentismo dio sus primeros pasos en 1922, cuando es lanzado el primer manifiesto estridentista en *Actual* (Hoja de Vanguardia No.1. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce.).⁴⁰² Antes de esa fecha, habían circulado ya noticias de las vanguardias, sobre todo del Creacionismo y del Dadaísmo.⁴⁰³ La autora mexicana pudo haberse puesto en contacto con las ideas y discusiones que se daban en *Revista de Revistas*, *Zig-Zag* y *El Universal Ilustrado*. Este último periódico se había convertido en el órgano oficial del Estridentismo antes de que apareciera *Actual*. Quizás también y desde entonces la joven

⁴⁰⁰ En efecto, Alba Hernández habla de ciertos logros intelectuales y espirituales de las mujeres, sobre todo las latinoamericanas, que en general -considera- son “ultraemotivas”, conservadoras y atávicas. Sin embargo -refiere la articulista- hay un 10% que corresponden al tipo de mujer “evolutiva”, culta y que constituye la “intelectual moderna”, esto es, aquella que “...está impregnada de la cultura europea”. Hay un tercer tipo que corresponde a la mujer en plena transición entre la mujer culta y la mujer vulgar, a la cual Hernández censura acremente pues se trata de una mujer modernizada y modificada “hasta un grado rayano en la psicosis, es una mujer que presume de culta o de espiritual, y por lo tanto, lee fervorosamente a los grandes literatos modernos y procura imitar a las heroínas en todo y por todo; se viste a la última moda; baila los bailes actuales y simula una gran excentricidad; juega a los deportes bien; en suma, es una histórica algo masculinizada; pero ante todo, es una simuladora que no puede ocultar su falta de talento y su exagerada vanidad” (*op.cit.*, p. 20).

⁴⁰¹ Figuran también en lo que sería el núcleo que inició el Estridentismo, Luis Quintanilla y Salvador Gallardo. Además de estos cuatro, pertenecen al movimiento los siguientes escritores, ya poetas, ya prosistas: Xavier Icaza, Elena Álvarez, Luis Felipe Mena, Miguel Aguillón Guzmán, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha; el escultor Germán Cueto y los pintores Manuel Alva de la Canal y Rafael Sala (Luis Leal, “El movimiento estridentista” en Oscar Collazos *et al.*, *Los vanguardismos en América Latina*, Barcelona, Ediciones Península, 1977, pp. 105-122).

⁴⁰² En 1922 aparecería también *Andamios interiores*, de Maples Arce. Es un libro donde su autor pone en práctica por primera vez una estética diferente de la que venían practicando los modernistas y postmodernistas. Luis Leal, acota que aunque predominan las imágenes futuristas, esto es, dinámicas, también encontramos algunas de filiación cubista, o de tipo estático. El material de los poemas de Maples Arce, procede el mundo mecanizado, como bien apunta Leal: “por la calle planchada se desangra un eléctrico”, “locomotoras, gritos, (arsenales, telégrafos... y florecen algunos aeroplanos de hidrógeno... y la vida, automática) se asolea en los andamios de un vulgar rotativo” (Leal en Collazos, *ibidem*, p.7). Un pormenorizado comentario sobre la obra de Maples Arce, lo ofrece Luis Mario Schneider (1970, *op.cit.*, pp. 45-50).

⁴⁰³ Luis Mario Schneider refiere que la información sobre las vanguardias tuvo dos maneras de darse a conocer. Primero, a través de lo que sobre ellas publicaban los escritores modernistas; segundo, por vía de los escritores del posmodernismo, algunos de los cuales se transformarán en creadores de la vanguardia latinoamericana. Schneider señala que Rubén Darío fue el primero en hablar del Futurismo en Hispanoamérica en un artículo publicado en *La Nación* de Buenos Aires, pocos días después de que Marinetti publicara el “Manifiesto del Futurismo” en el *Figaro*, el de febrero de 1909. Ese mismo año, pero en México, Amado Nervo -residente por entonces en España- hace lo propio en su artículo “Nueva escuela literaria” en el *Boletín de Instrucción Pública*, del mes de agosto. Después, en 1919, *Revista de Revistas*, del domingo 21 de diciembre de 1919, publica uno de los primeros escritos acerca de “El Creacionismo”. En 1921, aparecen muchas notas y artículos sobre el dadaísmo (“El endemoniado Dada se adueña de París” en *El Universal Ilustrado*, 3 de febrero de 1921)

Urquiza pudo haber conocido a los miembros del movimiento, sobre todo a Germán List Arzubide y a Arqueles Vela, poeta éste último al que se la ha ligado sentimentalmente.⁴⁰⁴

Concha Urquiza y el Estridentismo

Siguiendo la cronología del Estridentismo elaborada por Luis Mario Schneider⁴⁰⁵ deducimos que cuando Arqueles Vela escribe y publica “La Señorita Etcétera”, en *El Universal Ilustrado*, en 1922, es posible que Urquiza ya estuviera en contacto con su autor.⁴⁰⁶ En una entrevista que José Vicente Anaya le hiciera a List Arzubide, éste responde a la pregunta de cuándo y cómo había conocido a la poetisa:

-Un día hice un viaje de Jalapa a la ciudad de México. Fui a visitar a Arqueles Vela, y él me llevó al famoso “Café de Nadie” donde estuvimos platicando con Conchita Urquiza. La recuerdo bien: era una muchacha bastante joven, delgada, muy espiritual (esto se sentía, nada más de ver su físico se le sentía lo espiritual). Y Arqueles ahí, con su planta de buen escritor, de divulgador de la metáfora nueva. Yo advertí que Conchita estaba verdaderamente enamorada de Arqueles, él fue siempre todo un conquistador, aunque la verdad es que así fuimos todos los estridentistas. Arqueles Vela conseguía penetrar en el espíritu de las mujeres, de tal manera que ellas se sentían muy halagadas, las fascinaba totalmente. Aquel día platicamos de cosas poéticas y, mientras hablábamos, yo advertía en Conchita a una mujer expuesta con admiración ante un hombre a quien ella sentía su igual espiritualmente.⁴⁰⁷

La amistad entre Concha Urquiza y los estridentistas era muy estrecha y duraría varios años. La reedición de “El Café de Nadie” de Arqueles Vela en 1926, se hizo cuando el autor se encontraba ya en Europa y cuando prácticamente estaba terminada su relación personal con Urquiza, como refiere el mismo List Arzubide.⁴⁰⁸

La relación entre la poetisa y Vela implicaba también un intercambio de ideas estéticas, si bien ello no tuvo repercusiones en la visión literaria y poética de Urquiza. Esto puede constatarse en algunas cartas que ella dirigió al estridentista, conservadas por Emma Susana Speratti.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Cfr. “Urquiza, enamorada de Arqueles Vela”, entrevista de José Vicente Anaya a Germán List Arzubide en *La Cultura en México*, núm. 2143, julio 20, 1994, p. 7.

⁴⁰⁵ El Estridentismo surge cuando el Cubismo y el Dadaísmo predominan en la literatura europea, aunque se considera que es un reflejo del Futurismo italiano de Felipe Tomás Marinetti. Iniciado en 1909 y considerado como el primer movimiento de vanguardia en México, el Estridentismo duró escasos cinco años, pues declina en 1927 (Luis Mario Schneider, 1970, *op.cit.*).

⁴⁰⁶ JVA, “Urquiza, enamorada...”, *op.cit.*, p. 7.

⁴⁰⁷ Según el testimonio del padre Xavier Guzmán Rangel, el doctor Raúl Cardiel Reyes afirmaba que “el escritor Mauricio Magdaleno la introdujo al café de los Estridentistas” (“Tras 50 años, la muerte de la poeta michoacana Concha Urquiza sigue siendo un misterio, como su vida”, entrevistas hechas por Roberto Ponce y José Alberto Castro, revista *Proceso*, no. 974, México, 3 de julio de 1995, pp. 650-651).

⁴⁰⁸ Al inicio de la entrevista a List Arzubide, José Vicente Anaya refiere que “Se conocen algunas cartas de Arqueles Vela, y se sabe que el escritor y Urquiza se conocieron desde que ella era adolescente. También se ha dicho que en las narraciones de éste, la poetisa es un personaje importante; pero conocemos poco de la cotidianeidad que tuvieron, aunque algo de eso pretende conocer esta entrevista” (“Urquiza, enamorada...”, *op.cit.*, p.7). Por su parte, Alejandro Galindo coincide con Arzubide en que Arqueles Vela tenía una personalidad arrolladora y un atractivo muy especial para las mujeres. Señala también que Urquiza también tenía lo suyo: “unas piernas estupendas, con un cuerpo estupendo”, por lo cual “no es de sorprenderse que la hubiera enamorado Arqueles” pues, agrega Galindo “Arqueles era inquieto en ese sentido” (*La Cultura en México*, no. 2142, julio 13, 1994, p. 61).

⁴⁰⁹ List Arzubide afirma que cuando Arqueles Vela decide a irse a Europa, pasó a Xalapa para despedirse de él y de Maples Arce. Consigna que Vela le pidió que le escribiera una carta de despedida “para Conchita, que vamos a firmar Maples, tú y yo”. Refiere que los tres pretendían “hacer una carta que fuera tan espiritual y de escritura tan limpia para que Concha sintiera gusto al recibirla”. Al recordar el contenido de la carta, Arzubide consigna que fue una carta de “hasta luego” por parte de los tres escritores y amigos de la poetisa. Por lo que señala el escritor estridentista, fue la última vez que la vio, pues refiere que “se había perdido” hasta que tuvo noticias de ella y de su amistad con los Méndez Plancarte (“Urquiza, enamorada...”, José Vicente Anaya, *op.cit.*, p. 50).

⁴⁰⁹ Speratti cita fragmentos de dichas cartas para reforzar sus opiniones sobre la idea de que Urquiza sentía rechazo por las propuestas Estridentistas (“Temas bíblicos y greco-romanos...”, revista *El Centavo*, *op.cit.*, pp. 5-17).

Los estridentistas defendían una manera singular de nacionalismo y una radicalidad en cuanto a los temas elegidos por ellos (elementos urbanos, ciudadanos e industriales). Pedro Angel Palou, reconoce en *La Señorita Etc.* y en *El café de Nadie* de Arqueles Vela, “un espíritu desbocado a lo moderno y a lo vanguardista” y, junto a Azuela, lo “más valioso de los inicios de los años locos”.⁴¹⁰

La Señorita Etcétera no es una novela ni un cuento, dice Schneider, quien la califica como “una breve crónica poética” y “una de las mejores prosas estridentistas que se escribieron en México”. En ella -sigue diciendo- no existe una trama y prácticamente no hay acción, sino una sucesión veloz de imágenes, comparaciones y metáforas que no le da respiro al lector y lo introduce en un clima de “vértigo estético”.

La fábula, sin acción, trata de perseguir a través de una serie de mujeres de ambientes distintos el reencuentro, o la reencarnación, de una, de la primera que selló el conocimiento amoroso en el escritor. Nuevas y más mujeres, pero siempre la obsesión de la única, una que se prolonga en todas. De allí el adjetivo etcétera del título.⁴¹¹

Esa mujer, la “primera” y la más importante en la narración tiene el nombre de Mabelina. Su figura y su actitud, así como algunos pasajes del texto estridentista, tienen cierta relación con los de las narraciones de Urquiza que constituyen *El reintegro*. Éste es un conjunto de textos narrativos escritos por la poetisa entre finales de los 20 y principios de los 30 y que hasta ahora permanecen inéditos. De *El reintegro* hablaremos en las siguientes páginas.

En 1925 se publica *El Café de Nadie* de Arqueles Vela y un año después se reedita.⁴¹² En su segunda edición, el texto aparece acompañado con una doble dedicatoria: “a Manuel Maples Arce, cómplice de este Café” y “a Conchita Urquiza, amiga intransferible”.⁴¹³ En las páginas de la obra de Vela pululaban aquellos intelectuales y escritores que desde 1923 se habían congregado en un pequeño café de la colonia Roma, el Café “Europa”.⁴¹⁴ En un pasaje de *El reintegro*, donde se habla en forma explícita de “El Café de Nadie”, Juana, una de las protagonistas, luego de una noche de orgía, tiene una especie de alucinación durante la cual se le aparecen varios “fantasmas”. Algunos son meros recuerdos; otros, su propia voz en un constante monólogo interior, en el cual se pone en evidencia el cambio espiritual e intelectual del personaje:

⁴¹⁰ “La Señorita Etc.”, señala Luis Mario Schneider, “se había publicado en La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* en 1922”, específicamente el 14 de diciembre, aunque “se terminó de escribir en el mes de agosto, según el dato al calce del texto; está ilustrada por CAS -firma utilizada por el dibujante Guillermo Castillo- y tiene, además, un retrato-portada del autor hecho por Alfredo Gálvez. Contiene un “Prólogo del Director”, Carlos Noriega Hope, dedicado “A mis compañeros de cuartillas en *El Universal Ilustrado*”. Se volvió a publicar en el tomo “Novelas” en 1926 por la Editorial Horizonte, -sin el prólogo ni las ilustraciones-, igual que en la reedición de 1962, según consigna Schneider. El crítico considera a ambas novelas Estridentistas -*La Señorita Etc.* y *El café de nadie*- las obras vanguardistas más relevantes de los 20 (Schneider, 1970, *op.cit.*, p.57).

⁴¹¹ *Idem*.

⁴¹² Respecto a “El Café de Nadie”, se termina de imprimir en los talleres gráficos “de la revista de actividad contemporánea *Horizonte*” -publicación fundada por los Estridentistas-, en su número siete correspondiente al 15 de noviembre de 1926. En esa misma edición se agregan “La Señorita Etc” y “Un crimen provisional”.

⁴¹³ Arqueles Vela, *El Café de Nadie. Un crimen pasional, La señorita etc.* México, 1ª. Edición en Lecturas Mexicanas, 1990.

⁴¹⁴ Desde El Café de Nadie los Estridentistas lanzaron su primera ofensiva conjunta. El sábado 12 de abril de 1924 “a las cinco de la tarde” se inauguró en el citado café, la primera exposición del Estridentismo. “El acto consistió en una armónica fusión de literatura, música y plástica. Arqueles Vela fue el encargado de abrir el ‘Té invitación’ con la ‘Historia del Café de Nadie’; leyeron poesía de Maples Arce, German List Arzubide, Salvador Gallardo, Humberto Rivas, Luis Ordaz Rocha y Miguel Aguillón Guzmán. Se exhibieron cuadros de Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Xavier Guerrero y Máximo Pacheco” (Schneider, 1970, *op.cit.*, pp. 85- 86).

Yo entonces tenía trece años -dijo Juana- y leíamos a Kempis. El paganismo había pasado, casi definitivamente. ¿Te acuerdas de la calavera sobre la mesa a la orilla de mi cama, y de los horrendos poemas?

-Ríe, pues -dijo otro-. El eco arrastró, por entonces, los primeros cantos triviales. En el Café de Nadie se reunían los estridentistas.

-No tenía sino quince años -replicaba ella- quince años.

-¿Te acuerdas? -dijo el eco- Pero entonces tenía los cabellos negros, y los ojos verdes. Sangre...

-Sangre y sonetos.⁴¹⁵

El “Café de Nadie”, era en la vida real una especie de “café de chinos”, según refiere List Arzubide, un local situado en el número 100 de la calle Jalisco, rebautizada después como Álvaro Obregón. El café consistía de una sola pieza en planta baja donde había cuatro mesas, un mostrador y sus aditamentos para platos y tazas. Tenía -dice- “...algo misterioso porque creo que ahí se vendía mariguana y esas cosas...”. List Arzubide comenta que Maples Arce descubrió el “Café de Nadie”, porque era “un cafetómano” (no podía vivir sin el café), “un día que pasó por ahí lo encontró vacío y misterioso, después nos llevó la noticia y fuimos nosotros”⁴¹⁶.

Al recordar esos años en que tenía contacto con Concha Urquiza, List Arzubide refiere que quienes ahí se reunían, veían al pequeño café como un lugar de reunión y de posicionamiento del Estridentismo:

El descubrimiento del “Café de Nadie” fue, de cierta manera, el descubrimiento de algo que sólo nos iba a pertenecer a nosotros, ahí encontrábamos la seguridad de que sólo nosotros íbamos a estar, y de que sólo nosotros lo llenábamos con nuestra presencia.⁴¹⁷

A ese coto exclusivo de los estridentistas se fueron sumando otros escritores. Como visitantes del “Café de Nadie”; figuran, entre otros, Xavier Villaurrutia y otros “Contemporáneos”.

Concha Urquiza convive con las ideas y prácticas de sus amigos vanguardistas pero, a pesar de que está expuesta al tono irreverente y por momentos escandaloso de los manifiestos y de los textos de creación estridentista, la poetisa seguirá básicamente influida por la poesía de Enrique González Martínez y de Ramón López Velarde. Ellos, junto a José Juan Tablada eran considerados, por los propios estridentistas y por los poetas de Contemporáneos, como una especie de “progenitores” y como referentes obligados para construir una nueva tradición. Es así que la actitud de Urquiza de mantenerse en la línea de González Martínez, no puede considerarse excéntrica o pasatista, sino consecuente con su visión de la poesía. Los propios escritores vanguardistas (estridentistas, creacionistas, dadaístas, ultraístas, etc.), ellos mismos posmodernistas,

⁴¹⁵ *El reintegro*, p. 118. En las primeras páginas del texto, en “La clave”, parte que es una especie de introducción titulada “El andrógino”, los protagonistas visitan un pequeño café solitario en Nueva York, donde se han quedado de encontrar con una mujer de ojos enigmáticos. Durante el encuentro en dicho lugar, evocan cómo se reunían ahí “artistas y revolucionarios” y “las mujeres ¡tan bellas!”, en una clara evocación a El Café de Nadie. Al observar el local, los personajes en un momento comentan, “Los cafés de México son, por lo visto, como todos los cafés del mundo”.

⁴¹⁶ German List Arzubide, “Urquiza, enamorada...”, *op. cit.*, p. 50

⁴¹⁷ *Idem.*

herederos del Romanticismo y del Modernismo -como señala Luis Leal-, eran una especie de románticos vergonzantes:

La ligereza intransigente registrada entre 1916 y 19 (fechas aproximadas) solo tiene, en relación con los movimientos anteriores (romanticismo o modernismo) un tono más desmesurado [...] La beligerancia ideológica de los románticos se prolonga en la excentricidad y arrogancia de los primeros vanguardistas. En su irracionalidad, seguramente más desesperada y menos histórica; en su rechazo a cualquier forma expresiva, los ismos de las dos primeras décadas del XX (¿es necesario recordar que hipotéticamente nuestro presente siglo empieza en 1910?) mantienen el espíritu de un romanticismo vergonzante. El poeta continúa siendo un demiurgo, el artífice de toda creación, fuente de revelaciones, mago y exorcista. ¿No es ésta la ilusión adolescente del primer Huidobro? ¿No es ésta la certeza del muy joven y pronto 'arrepentido' Borges de 1922? ⁴¹⁸

Romántica y modernista, como lo fueron en su momento casi todos los vanguardistas hispanoamericanos, Urquiza no pasa sin embargo por el escaño del vanguardismo para llegar al punto de arranque de lo que se conocería después como "poesía moderna". Parece que Urquiza no tiene en mente -en esta primera época de su producción- fundar el presente con la abolición del pasado, como lo harían los estridentistas. Más bien, de manera intuitiva, se afilia a la idea de continuidad que conlleva toda apropiación cosmopolita: "Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres", dice Octavio Paz a propósito de los poetas "modernos", sus contemporáneos. ⁴¹⁹ En efecto, en sus búsquedas poéticas, vislumbramos a una Concha Urquiza, más cercana a la postura de los jóvenes poetas de Contemporáneos, que a los estridentistas, sobre todo en su afán a un tiempo renovador y conservadurista. ⁴²⁰

Para la poetisa mexicana, la adolescencia y primera juventud son etapas de intenso aprendizaje y de intentos creativos, apoyada por el bagaje que va adquiriendo a través de los autores y de las obras que lee, bagaje del cual tiene absoluta conciencia. Por ejemplo, en una misiva a su amigo Arquéles Vela, declara:

⁴¹⁸ Luis Leal en Collazos, *op.cit.*, p. 10.

⁴¹⁹ Al explicar la continuidad y la ruptura entre y respecto de las vanguardias, Luis Leal señala que más que el ejercicio de un nuevo concepto alrededor de la literatura y el arte, o específicamente alrededor de la poesía, las vanguardias surgen apoyadas en "una idea un tanto primaria de lo nuevo". Señala que la generación emergente se vuelve hacia Europa con "una ambigua sensación de insuficiencia", de ahí que la "contemporaneidad más radical" del dadaísmo, del futurismo, etc. al que se afiliaron, es una suerte de detonador, de punto de partida "para una ruptura exigida por el epigonismo modernista" (Leal en Collazos, *ibidem*, p. 7).

⁴²⁰ Luis Leal señala que los Estridentistas prefiguran la tradición de la ruptura que los contemporáneos habrán de fundar. Si los Estridentistas, dice Leal, "...hablaban de 'lo nuevo', increpaban 'lo viejo' e invocaban, con un anecdotario romántico, la modernidad, los segundos la afrontan y dan forma". De hecho, "Vanguardistas de vocación, los Estridentistas fueron el punto de partida de esa trayectoria que en la poesía mexicana se inicia con Los Contemporáneos y que, una década más tarde, se continúa en la empresa literaria de 'Taller' (Octavio Paz, Efraín Huerta, etc.)" (*ibidem*, p. 13). Por su parte, Guillermo Sheridan, al hablar de la pugna entre los Estridentistas y quienes conformaban en 1922, el Nuevo Ateneo, señala: "El enfrentamiento entre los dos grupos, o las dos intenciones, pudiera haber resultado fructífero de haberse puesto en juego sus versiones sobre la modernidad, sobre el oficio de escribir o sobre las necesidades literarias de una cultura que, como la suya, acababa de emerger de una confrontación violenta consigo misma. Si el afán conservadurista del Nuevo Ateneo, si su profesión de fe hacia una tradición cautelosa ante las rupturas determinantes y su renuencia a adoptar los signos de las vanguardias europeas y sudamericanas se hubieran puesto frente a la iconoclastia estridentista y hubieran considerado para su beneficio algunas de las proposiciones de los ultraístas españoles (por decir algo), es indudable que su *métier* se hubiera visto favorecido y su subordinación temática a los tópicos modernistas no hubiera sido tan estricta. Lo mismo se podría decir de los Estridentistas: sin merma de su radicalismo o de su emotividad creativa (que Cuesta creyó romántica), un contacto menos espinoso hacia las proposiciones de López Velarde o de Gorostiza le hubiera dado a su movimiento los signos probables de una identificación mayor con el gran cauce de la poesía mexicana. Ni unos ni otros tuvieron la curiosidad ni la paciencia para atender sus respectivas proposiciones y ambos perdieron por ello" (Sheridan, "1922: Lamecazuélas contra vanguardistas", en *Los Contemporáneos Ayer*, *op.cit.*, pp. 133-136).

“...cuando escribo cuentos me acosan los reflejos de todos los libros que he leído...”⁴²¹

En otros párrafos de la misma carta, le reprocha a Vela que trate de influirla y cooptarla para el Estridentismo:

...me arrastras al Estridentismo; por eso, quizá, siento a veces contra tu personalidad literaria esa irritación áspera de las calles. Me parece que mudo de piel, como las serpientes y por eso estas largas exasperaciones, como si tuviera los pensamientos desollados, puestos al sol.⁴²²

La amistad que desde los primeros años de los veinte sostuviera Concha Urquiza con Arqueles Vela y su grupo -reiteramos-, no se tradujo en poemas de corte estridentista,⁴²³ aunque sí influirá años más tarde en ciertos escritos en prosa, concretamente en algunas partes de *El reintegro*.

Tanto en poemas de la época como posteriores la escritora no se hace eco de la estética y de las posturas extremas del Estridentismo; está alejada de la actitud irreverente y destructiva respecto del pasado que éste adopta. Más bien, sus ansias de renovarse se traducen en recrear algunos elementos de la tradición poética mexicana y universal, afincadas ambas en la tradición clásica (humanismo grecolatino), siguiendo el ejemplo que dejara el Ateneo de la Juventud.

Respecto de la literatura española -componente de nuestra tradición- Concha Urquiza hará una revisión de aquellos hitos de su desarrollo histórico: desde los poetas primitivos y medievales hasta llegar a los poetas de la generación del 98 - en su etapa conservadora- y los poetas de la del 27 en sus tendencias puristas.⁴²⁴

La poesía “nueva” para ella (como para los poetas ateneístas) y, en su caso, la “poesía nacional”⁴²⁵ será aquella que surge y se desarrolla de cara a “lo propio”, esto es, al pasado y sus componentes, pero sin demérito de la calidad poética. Con referencia a esto último, afiliándose a la concepción de “arte puro” que inaugura Juan Ramón Jiménez y continúa la Generación del 27, Urquiza ve a la nueva poesía como aquella donde la palabra revela “la esencia de las cosas”.⁴²⁶ En efecto, del poeta español la mexicana aprenderá e

⁴²¹ Urquiza menciona que escribe “cuentos” en esta época, según sus palabras dirigidas a Arqueles Vela, pero lo cierto es que de dichos “cuentos” -intentos narrativos- no sabemos nada. Existe sin embargo la posibilidad de que algunos fragmentos de *El reintegro*, constituyan dichos ensayos o intentos narrativos.

⁴²² Estas declaraciones, consigna Emma Susana Speratti, fueron vertidas en una carta de febrero de 1926 que Urquiza envía a Arqueles Vela (*op.cit.*, p. 6).

⁴²³ Es imposible saber si escribió Urquiza algún poema en el cual intentara alguna incursión en el estilo estridentista, pues hasta la fecha no contamos con ningún texto que así lo indique.

⁴²⁴ Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala, señalan que “...lo característico de la ‘gente nueva’ española entre el 90 y el 1900 es no separar la literatura de la lucha contra la sociedad burguesa, a la que llaman por su nombre: capitalismo”. Dicha actitud -refieren- fue cambiando al entrar el siglo. Por ejemplo, Miguel de Unamuno (1864-1936), de ser un socialista marxista ortodoxo -miembro del Partido Socialista Obrero Español-, sufre una crisis religiosa y vuelve al catolicismo de su niñez y, en su etapa de madurez, al espiritualismo y existencialismo individualista. El cambio se produce concretamente a partir de la *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) y de *Mi religión y otros ensayos* (1910) (*op.cit.*, pp. 5-211).

⁴²⁵ En la mitología del Ateneo de la Juventud la vuelta a los clásicos significa “adquirir pasado, presente y porvenir, es cobrar identidad y ser nacional, es captar plácidamente las circunstancias inmediatas”, esto es, que el fundarse en el análisis de la antigüedad para comprender y aquilatar el presente, constituye en sí misma una actividad clásica por excelencia (Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. III. El Ateneo de la Juventud”, *Historia General de México*, *op.cit.*, pp. 1390-1403).

⁴²⁶ Anthony Stanton, señala que la noción de pureza “no era ninguna novedad en 1926”, pues una década antes Juan Ramón Jiménez había practicado en libros como *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919), “una depuración esencialista de su poesía en un intento de equilibrar emoción, sensación e intelecto en lo que llamaría ‘lirismo de la inteligencia’ o ‘sensualismo intelectual’”. Esta ‘poesía desnuda’ se manifiesta en poemas breves y escuetos que parecen ser el resultado de un despojamiento expresivo en todos los niveles: léxico, sintáctico, métrico, estrófico, temático y simbólico. La simplificación extrema desemboca en exclamaciones que eternizan el instante al cristalizar impresiones fugitivas” (“Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía”, *Inventores de Tradición. Ensayos sobre poesía moderna*, México, FCE-COLMEX, pp. 130 -131).

intentará aplicar en su poesía de madurez, la “sencillez estética”, la búsqueda de “perfección”; estará presente el afán de “concentración”, “exactitud”, “precisión”, así como “lo espontáneo sometido a lo consciente” que enarbolaba Juan Ramón como una forma de depuración dentro de los cánones del simbolismo.⁴²⁷ Estos valores adoptados de manera intuitiva al principio, serían refrendados por ella en años posteriores con una conciencia más profunda y un conocimiento más amplio. Urquiza considerará el desarrollo de la literatura hispanoamericana y mexicana, de cara a su pasado español, y aunque no totalmente de espaldas a los derroteros de otras tradiciones (la norteamericana, por ejemplo), sí la vislumbra afincada en la tradición de nuestra lengua.⁴²⁸

A través de algunas misivas de esos años, como las mencionadas, puede verse la negativa de Urquiza a adoptar el Estridentismo, el grado de desconfianza que sentía frente a tal estética, pero sobre todo nos muestra el intercambio intelectual y literario que sostenía la autora con sus contemporáneos. En esas cartas, la poetisa ofrece pistas sobre los autores y las obras que en esa época frecuentaba. En algunas de ellas envía poemas y hace alusiones y comentarios a sus lecturas. Por ejemplo, en una carta del 5 de mayo de 1926 que dirige a Arqueles Vela, le envía los versos de su poema “Las piedras del Camino”. En otra de ellas la autora refiere sus recientes lecturas de Herrera y Reissig, de *El Cuervo* de Edgar Allan Poe; habla también de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, así como de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. Así, nos enteramos de que Urquiza estaba pendiente de lo sucedido en la literatura y en el pensamiento de los grandes escritores y pensadores de la época.⁴²⁹

La poetisa tiene una opinión negativa de la obra de Ortega y Gasset.⁴³⁰ En este sentido, Urquiza se identifica con la posición que adoptaron algunos de los Contemporáneos respecto al análisis que hace el español de las tendencias “a la deformación, la desrealización y el juego intrascendente...los síntomas de un alejamiento o fuga de lo vital, ‘un asco de lo humano’”⁴³¹ que apuntaban a un agotamiento y decadencia del arte moderno. Es el caso de Jorge Cuesta quien, en su ensayo “Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet”, señalaba:

Ortega y Gasset en su ensayo lleno de errores, dice del arte moderno que se deshumaniza cuando se hace más artístico. Más humano, más cerca de la realidad le parece el romántico. Si la que éste le revela es la naturaleza más verdadera para él, que se resigna a vivir a ella acomodado a su mentira, pero que no pretenda que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma; lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla. Es, al contrario

⁴²⁷ *Idem.*

⁴²⁸ En los artículos que Urquiza publica en la revista *Saber*, a principios de los 40, estas ideas han sido del todo concientizadas, matizadas o enriquecidas por otras que adquiere en el transcurso de los años, entre ellas su antipatía respecto de la cultura norteamericana y respecto de ciertas “filosofías modernas” que muestran sólo la “incapacidad” de la humanidad de crear cosas nuevas.

⁴²⁹ En las cartas que Speratti cita en su artículo, dirigidas por Urquiza a Arqueles Vela, entre 1924 a 1926, se constata el tipo de relación que mantienen el estridentista y la poetisa. Por ejemplo, en la misiva del 10 de febrero de 1926, Concha escribe: “Sería maravilloso que estuvieras aquí, para que me ayudaras a recordar aquellos estupendos versos de Reissig. ¿Te acuerdas?: ‘obsediendo la gloria/ como una insana clavija/ rechina su idea fija/ la turbadora veleta’ ” (nota 7). En la misma carta señala en otro momento “Ahora que me acuerdo, jamás hemos leído juntos ‘El Cuervo’, ¿verdad? ¡Qué maravillosos versos éstos!” (nota 8). En otra carta del mismo año, le dice: “Esta vaga ternura cordial que me inspira Platero...” (nota 9) (Emma Susana Speratti, *op.cit.*, p. 17) (Cfr. pp. 161-163 de este trabajo).

⁴³⁰ En otra carta del 19 de marzo de 1926, dirigida también al estridentista, Concha señala en uno de sus párrafos: “Acabo de terminar la primera parte del libro de Ortega y Gasset: después de decir de los románticos cosas admirables que he estado por gritarle ¡Hurra! como en un motín sentimental, cae en los 4 capítulos en un abismo de estupidez digno de Balzac solamente” (nota 10, *ibidem*, p.17)

⁴³¹ *Apud.*, Ortega y Gasset en Stanton, *op.cit.*, pp.-132-133.

la única manera como puede vivirla sin repugnancia y como puede apasionarse en ella. Esto lo limita, pero la guarda su sinceridad. Ortega ignora cuál es la virtud del preciosismo artístico. No es deshumanizar, sino desromantizar la realidad; es decir, humanizarla dándole interés, una utilidad. Pero para Ortega aún es cierta la teoría del desinterés estético, del goce puro y de la finalidad sin fin.⁴³²

Por su parte, el propio Torres Bodet en un artículo sobre *La deshumanización del arte*, señalaba que era “un libro europeo, con datos europeos, escrito para europeos” y que si bien esta circunstancia podía ser un mérito más para el que escribe, la obra del español, era “un peligro para los jóvenes de América que no se atreven a soñar aún un arte propio, libre de herencias sentimentales y de esclavitudes biológicas” y reitera que si bien “no tenemos rebeldías para España”, si ésta hace causa común con la decadencia de Europa, “no es ya obligación nuestra el seguirla”. Torres Bodet le reprocha al español el que haya olvidado las posibilidades del arte nuevo que se esconde en América. De ahí que los poetas americanos “más audaces [...] exigiremos al arte nuevo modalidades autóctonas y no postizas actitudes como las que ahora asume [Ortega]”. Lo que el mexicano se niega a aceptar es la idea orteguiana de que el placer estético emana del triunfo sobre lo humano pues constituye -a su juicio- una “*vuelta del revés*”, por ello afirma categórico: “No aceptaremos nunca la existencia de un arte invertido, sin raíces, sin ramas, solo flor y aroma”.⁴³³

Parece que no está en el temperamento poético de la Urquiza adolescente dado a la intrinspección, adoptar las propuestas del Estridentismo ni otras corrientes de pensamiento de la época. Y sin embargo, las conoce y toma partido. Parece oponerse -siguiendo a Cuesta y a Torres Bodet- a la idea orteguiana de que el arte nuevo corresponde a un “arte deshumanizado”, es decir, aquel donde predomina “una voluntad de estilo”; un arte a través del cual la realidad “se desrealiza”, “se estiliza”, “se deshumaniza”. En este sentido, se opondría a la idea -defendida por Gasset- de que la vida y el arte son dos cosas diferentes, como sostenían las vanguardias.⁴³⁴ A pesar de su juventud e inexperiencia, Urquiza intentará apartarse de cualquier ortodoxia poética e ideológica que violente su sentir profundo, su sentir “humano”.

1926: tres poemas que rematan el ciclo posmodernista (versolibrismo).

Tres poemas más aparecerían en la década, marcando un cambio en la poética de la autora: “Elogio de Pierrot”, “Para el que todavía no es” y “Dolor”. Los tres están fechados en 1926 y fueron publicados por

⁴³² Jorge Cuesta, *Poemas y Ensayos*. II. Ensayos Literarios, México, UNAM, 1964, p. 41.

⁴³³ Jaime Torres Bodet, “La deshumanización del arte”, *Contemporaneos: reflexiones sobre la novela*, México, pp. 123 -130.

⁴³⁴ Ortega y Gasset, sin duda, está a favor de un arte como el de los vanguardistas (Ultraísmo, Surrealismo, etc.) cuyo derrotero representa “el camino real del arte”. Señala el español: “Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra –piensan o, al menos sienten. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético” (“Sigue la deshumanización del arte”, *La deshumanización del arte – Velázquez, Goya*, México, Porrúa (“Sepan Cuántos...”, 497), 1992, pp. 19 – 22).

primera vez en *El Universal Ilustrado* del 25 de marzo bajo el título “Nuevos poemas de Conchita Urquiza”.

435

En estos poemas se muestra -sin dejar de lado ciertos logros modernistas- la marca de las nuevas tendencias poéticas que se agrupan bajo un mismo rubro: postmodernismo. Tomás Navarro Tomás, señala que después del periodo modernista, la actitud de los poetas respecto al verso reaccionó en sentido de restricción y sobriedad:

Fue rasgo general la renunciación a muchos de los tipos métricos que en años anteriores se habían practicado. Se advierte este cambio no sólo entre los escritores que se dieron a conocer en la etapa comprendida entre las dos grandes guerras, sino en los mismos poetas cuya actividad abarcó por entero o en su mayor parte la primera mitad del presente siglo.⁴³⁶

Dentro de esta tendencia general que venía desarrollándose⁴³⁷, se destaca la adopción del versolibrismo, iniciado por Ricardo Jaimes Freyre en su *Castalia Bárbara* (1899) y continuado por destacados poetas modernistas –tanto hispanoamericanos (Rubén Darío, José Asunción Silva, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Amado Nervo, Enrique González Martínez) como españoles (Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala).⁴³⁸ Estos autores bien difundidos en México, pudieron ser las primeras fuentes en las que la joven Urquiza abrevó.⁴³⁹ Pero, también, es posible que intentara probarse en este tipo de versificación irregular,⁴⁴⁰ no sólo atraída por el verso libre postmodernista en su modalidades de

⁴³⁵ Los tres poemas serían después publicados en la revista *Ábside*, julio 12, núm. III, 1948, bajo el rubro “Tres poemas no coleccionados”. José Vicente Anaya ofrece una versión diferente a la de *El Universal Ilustrado*, pues además de los cambios en algunos signos de puntuación y en el agrupamiento de los versos, en el tercer verso de “Elogio de Pierrot” se escribe “gala” en lugar de “gola”, en un evidente error de copia. Por otra parte señala en la nota 4, que “Este poema aparece tachado en una carta que Concha Urquiza dirigió a Arqueles Vela, el 5 de mayo de 1926, es decir, cuando ella tenía 16 años de edad” (cfr. JVA, *op.cit.*, p. 3).

⁴³⁶ Tomás Navarro Tomás alude a la evolución que tuvieron muchos poetas que se afiliaron al . Es el caso de Miguel de Unamuno quien en su *Cancionero, 1928-1936*, utiliza series asonantes de versos de once, nueve, ocho y siete sílabas, medidas que lo alejan de la variedad métrica de sus composiciones anteriores (*op.cit.*, p. 461).

⁴³⁷ Paraíso, señala había surgido una nueva sensibilidad que se extendía a los poetas hispánicos que habían nacido hacia finales del siglo XIX y principios del XX y que morirán en su mayoría en la década de 19. Se trata de poetas –dice la estudiosa- que, en general, comienzan a publicar entre 1910- y cran sus obras principales entre 19-. Se refiere específicamente a la literatura de vanguardia y a poetas como Vicente Huidobro que reaccionan contra el post-rubeniano, “como una consecuencia del creciente irracionalismo e individualismo de la lírica contemporánea y como reflejo de otros movimientos literarios de vanguardia fuera de nuestras fronteras” (*op.cit.*, p. 275-276).

⁴³⁸ Isabel Paraíso ubica los usos más tempranos del verso libre en “las formas multicientenarias de versificación popular: las versificaciones irregulares y acentuales” y señala que la casi totalidad de formas versolibristas basadas en ritmos fónicos “son solamente el desarrollo moderno de formas tradicionales preexistentes” (p.387). Así los antecedentes del verso libre moderno se remonta a José Martí y a Rosalía de Castro. La poetisa cubana, en el poema “No subas tan alto, pensamiento loco,” de su libro *En las orillas del Sar* (1884), combina dodecasílabos y decasílabos de muy diferentes tipos, agrupados y “sostenidos solamente por la débil asonancia arromanzada de los versos pares y por el metro fluctuante”. La ausencia de ritmo acentual -señala Paraíso- ha llevado a Tomás Navarro Tomás a incluir este poema dentro de la corriente del verso libre “avant la lettre”. Paraíso lo clasifica como “verso libre fluctuante” (*El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, p. 152)

⁴³⁹ Por ejemplo, la versificación libre de cláusulas, probada primero por José Asunción Silva en su poema “Nocturno” (1892) conmovió el panorama literario hispánico. “Consiste en la reiteración de un grupo rítmico-accentual, con acompañamiento de la rima -arromanzada casi siempre, según el modelo de Silva, aunque la consonancia de distribución dispersa, según el modelo de Rubén, tampoco es descartable. Las variantes más frecuentes son la tetrasílaba y la trisílaba; más rara es la bisílaba”. Rubén Darío la empleó en su célebre poema “Marcha triunfal”, y, tras él, una legión de poetas hispanoamericanos y españoles (José Santos Chocano, Ricardo Jaimes Freyre, Francisco Villaespesa, Amado Nervo, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, etc.) Isabel Paraíso consigna que “fue la forma versolibrista más utilizada por los modernistas, la más generalizada y difundida. Quizá por ello ha sido también la que antes ha desaparecido”. Si bien aparece todavía en la poesía de postguerra española, la versificación libre de cláusulas, la generación del 27 no recurrirá a ella; la del 50, la considera una antigualla. En América, es todavía cultivada ampliamente por Pablo Neruda en *La barcarola* que contiene un homenaje a Rubén Darío (*op.cit.*, pp. 393).

⁴⁴⁰ La versificación irregular o libre se contrapone a la regular o silábica -dice Quilis-, pues “el número de sílabas es indeterminado, pero puede manifestarse bajo un cierto ritmo acentual (*versificación rítmica*) o bajo agrupaciones periódicas de ciertos grupos fónicos

“versificación libre de base tradicional”⁴⁴¹, cultivado por varios poetas españoles del 98 y de la generación de 1927 inclinados hacia el “neopopularismo” (Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas)⁴⁴², sino por “el verso libre de imágenes” al que recurren varios poetas vanguardistas (Vicente Huidobro, César Vallejo).⁴⁴³

Las alas frívolas de Pierrot

“Elogio de Pierrot” se caracteriza por los encabalgamientos y la combinación de versos de distintas medidas: 9 + 6, 7+5, 12+5, 12+5+4, 7+5+12+12 +11 sílabas, siguiendo la tendencia versolibrista del Modernismo y del Postmodernismo.⁴⁴⁴

Pierrot de carnes ágiles como alas frívolas.	oó oóo óoo ; oóo óoo	5	8+2	Ab
Pierrot de suave gola sin armonía.	oó oóo óo óoo óo	5	7	cb
¡Quién tuviera tus labios fáciles como la buena risa!	o oóo oóo: óoo oo oóo óo	5	7+5	Ab

(*versificación peiódica*)” (Antonio Quilis, “3. El cómputo silábico. Clases de versos según el número de sílabas” en *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*, 11ª edición, Barcelona, Ariel, 1999, p. 47).

⁴⁴¹ El apoyo del verso libre de base tradicional se define en algunos casos por la estrofa (verso libre estrófico) y en otros, por el poema: silva libre, versificación fluctuante -cuya base suele ser el romance-, versificación libre estrófica y canción libre. Paraíso señala que “Verso libre de base tradicional es todo aquel poema que recuerda, por su morfología rítmica, otra forma del patrimonio métrico hispánico. Al ser tan rica la métrica española, las posibilidades de reproducción libre de esquema son también casi ilimitadas” (“Tipología”, en *ibidem*, pp. 387-1).

⁴⁴² De entre otros “ismos” que corresponden a las vanguardias de estos años, Isabel Alegría destaca el “neopopularismo”, cuya vertiente española “-basada en el folklore acutal y en los Cancioneros musicales medievales- fue cultivada espléndidamente por Federico García Lorca y Rafael Alberti...” (*ibidem*, pp. 277-278)

⁴⁴³ En cuanto a los rasgos comunes de “contenido” que caracterizan a las vanguardias poéticas, esto es, a los “ismos”, Isabel Paraíso destaca: “1º) Espíritu de rebeldía contra todo lo que les ha precedido. 2º) Exigencia de libertad creadora (y, a menudo también, ética). 3º) Deseo ilimitado de creatividad y novedad. Y 4º) Creencia -sí no general sí bastante extendida- en la capacidad de la literatura para incidir sobre la sociedad, bien positiva, bien negativamente (es decir, en forma de provocación)”. En cuanto a los rasgos comunes de “forma”, todas las vanguardias: “1º preconizan el verso libre como única forma métrica capaz de expresar la individualidad y el espíritu de rebeldía. 2º consideran la imagen como el principal procedimiento poético[...]Es la imagen la que justifica al poema, y el verso libre se pliega a la imagen. Los blancos de los versos aíslan las imágenes, las enfatizan, por eso en la gran mayoría de casos los versos contienen una imagen simple o desarrollada, coincidiendo así, involuntariamente, con el viejo precepto de Gustave Kahn de que cada línea versolibrista debía ser la expresión de una idea completa. 3º Todas las tendencias preconizan -aunque en distinto grado- la libertad de las palabras: libertad para ordenar las palabras y las frases de un poema; libertad del léxico (puesto que todos los temas están permitidos en la poesía, no hay ya ni palabras tabúes ni palabras poéticas...); incluso libertad para la grafía de las palabras o para introducir ‘collages’ de otras lenguas[...], o para la tipografía general del poema. Todos estos procedimientos -agrega la estudiosa- facilitan las imágenes en general y la metáfora de manera culminante. Agrega que “El verso libre de las vanguardias -con excepción del neopopularismo- es un verso, pues, con base de pensamiento, no fónica (aunque podamos encontrar esporádicamente algún elemento fónico como la rima). Es un verso apoyado en la imagen, en la yuxtaposición de imágenes afectivamente equivalentes”. (*ibidem*, pp. 281-285).

⁴⁴⁴ Navarro Tomás señala que “...en la abundante producción versolibrista del postmodernismo es posible diferenciar dos modalidades distintas...En unas de estas modalidades, la de límites menos dilatados, la versificación tiene por base unidades que insisten con relativa frecuencia en las medidas de siete, nueve y once sílabas; corresponden a este tipo composiciones como *Poema pródigo*, de Carlos Pellicer; *Amanecer*, de Jorge Luis Borges y *Soliloquio del farero*, de Luis Cernuda. La modalidad de cuadro más amplio abunda en unidades de más de quince y aun de veinte sílabas, aunque a veces descienda a medidas menos extensas; se dan estas circunstancias en extensos pasajes de *Altazor*, de Huidobro; en *Noche sinfónica*, de Aleixandre; en *Oda a Walt Whitman*, de García Lorca, y en *Singladura*, de Borges. Desde el punto de vista de la composición interior de los versos, la diferencia es ólo aparente entre las dos modalidades indicadas. Los versos de mayor extensión suelen ser conglomerados de las mismas medidas que caracterizan la modalidad menos amplia. (*ibidem*, pp. 479)

⁴⁴⁵ Recordemos que las formas que, cual, quien, donde, cuando, cuanto, como, cuando no funcionan como interrogativas ni exclamativas son “inacentuadas”. De tal suerte, la palabra que define el último acento es la esdrújula “ágiles” por lo que se suma una sílaba. El verso que les sigue

¡Quién tuviera tus dedos hoscos y torpes y movedizos como un cuento!	o oó oóo: óo oóo oo oóo oo óo	7+5 5 4	Cde
--	-------------------------------------	---------------	-----

Y tus pestañas <i>cortas</i> , Pierrot...Quién sabe si tu espíritu es claro como esos <i>versos</i> de los libros de <i>texto</i> , que siempre dicen: “Versos para recitar de memoria”. ⁴⁴⁶	oo oóo óo oóo; óo oo óoo óo: oóo óo o oóo oóo: oóo óo óo oo ooó oo óo	7 2+3 7+5 7+5 11 ⁴⁴⁷	bfGHB
---	---	---	-------

“Elogio a Pierrot” es poliestrofico⁴⁴⁸ y heterométrico: tres paraestrofas de dos versos, una de tres y uno de cinco. En el poema predominan el heptabilabo y el pentasilabo (solos o combinados para formar versos más largos), aunque el poema cierra con un endecasilabo polirrítmico (conservando el primer y último acento en 1ª y 10ª del enfático, amén del segundo acento en 7ª del dactílico). Urquiza acude al verso blanco “suelto” (2º verso, 3ª estrofa: “y movedizos”; 4º verso de la 4ª estrofa “...quien sabe...”). En este último caso, el suelto se coloca casi al principio de la estrofa para suavizar los sonidos *rt*, *rr*, y *t*, así como para poner de relieve la musicalidad lograda por la rima: externa (*oa*) e interna (*eo*) de “versos” y “texto”. El acento estrófico en la 6ª sílaba es el predominante. El *áxis rítmico* de todo el poema está situado en la penúltima sílaba,⁴⁴⁹ por lo que se trata de un poema grave u oxítono.

En cada estrofa y en cada verso se utilizan diferentes ritmos en diversas combinaciones: en las cláusulas bisílabas, el yámbico (oó) y sobre todo el troqueo (óo), combinados con el ritmo de las cláusulas trisílabas, fundamentalmente el anfibráco (oóo), y en segundo lugar el dáctilo (óoo) y el anapesto (ooó). Por ejemplo, en el primer verso de la segunda estrofa utiliza una cláusula trisílaba anfibráquica entre dos cláusulas bisílabas, la primera yámbica (“Pierrot”) y la segunda trocaica (“gola”). El uso de una métrica más o menos regular, la asonancia en las rimas, el ritmo variado pero sostenido, se suman al uso del encabalgamiento oracional⁴⁵⁰, de figuras como la anáfora (“Pierrot de...”, “¡Quién tuviera...!”) y la similitud para lograr una armonía y musicalidad generales,⁴⁵¹ sin que se produzcan en el lector una impresión de regularidad como el que logra ese “compas machacante de organillo” como señalaba Vicente Huidobro.⁴⁵²

⁴⁴⁶ El poema no fue incluido en la edición de 1946, ni siquiera se lo menciona en alguna nota al pie de la “Introducción” hecha por Méndez Plancarte.

⁴⁴⁷ Las letras al principio de la estrofa indican -de acuerdo a la convención generalizada- su composición métrica (minúscula para versos de arte menor y mayúscula para los de arte mayor). Los números que siguen a cada verso indican el número de sílabas; cuando hay dos números separados por signo de +, indican los hemistiquios que forman y su número de sílabas correspondientes. Los finales de verso que riman están en cursivas. El ritmo se indica con el signo *o* que se agrupa en cláusulas bisílabas (oo) acentuadas en primera o segunda; y trisílabas en los cuales se anota el acento fónico (oóo, óoo, ooó).

⁴⁴⁸ “Los poliestroáficos son poemas constituidos por varias estrofas. El número de estrofas que componen este tipo de poemas es prácticamente ilimitado [...] Es costumbre mantener en los poemas poliestroáficos el mismo tipo de estrofa, aunque a veces pueden alternar dos tipos diferentes” (Quilis, *op.cit.*, p. 123).

⁴⁴⁹ “Áxis rítmico”, es el patrón de acentuación que predomina en un verso. Es “el centro culminante de todos los elementos acústicos que, a través de cada verso, conforman la estrofa...En él se reúnen los máximos de timbre, de intensidad, de tono y canto. Es, en definitiva, el máximo acústico y el punto referencial de todos los elementos” (Quilis, *op.cit.*, pp. 31-33).

⁴⁵⁰ “Cuando la pausa se encuentra situada después del antecedente, en una oración adjetiva especificativa...” (Quilis, *op.cit.*, p. 88)

⁴⁵¹ Pedro Henríquez Ureña ha mostrado que la métrica española siempre ha permitido la asonancia, a diferencia de la francesa y la italiana, y además la fluctuación silábica, aunque con altibajos a lo largo de su historia (Isabel Paraiso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Biblioteca Románica-Hispanica, 339, Madrid, 1985, pp. 454).

⁴⁵² Huidobro en el “Prologo” al poema *Adán* en Paraiso, *op.cit.*, p. 287.

En la utilización del verso blanco libre ⁴⁵³, la combinación de ritmos y la asonancia, el uso constante del pie quebrado, ⁴⁵⁴ Concha Urquiza retoma la lección de los simbolistas franceses, de modernistas como Ruben Darío en *Prosas profanas*, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva y Santos Chocano ⁴⁵⁵; pero también la de poetas españoles como Juan Ramón Jiménez, Enrique Diez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala, o la de poetas como Edgar Allan Poe, quien en “El Cuervo” -traducido al español por el venezolano Pérez Bonalde entre 1875 y 1890- utiliza el verso libre. El poema de Poe y sus ideas poéticas, tuvieron gran difusión entre los poetas de habla española tanto en Europa como en América Latina, hasta muy entrado el siglo XX y Concha Urquiza no es la excepción. Es posible también que las preceptivas sobre la versificación irregular que se difundieron ampliamente, también por las Vanguardias, hubieran repercutido en los poemas de esos años ⁴⁵⁶

En el texto es el yo lírico añora ser como el bufón de la Comedia del Arte. (“Quién fuera...”, “Quién tuviera...”).⁴⁵⁷ El personaje de Pierrot es un sirviente pobre, honesto y cándido; es representado en el teatro como un pobre lunático, que siempre está añorando a su amada Colombina. Un verso de Urquiza hace referencia a la indumentaria de Pierrot, pues habla de la “gola sin armonía”, esa toca blanca con un lazo rojo llamada gola “a Camoes”, que lo caracteriza. ⁴⁵⁸

Desde la época de su invención hasta nuestros días, Pierrot es una figura vigente no sólo en el teatro sino en la poesía. Su raigambre popular está aludida en el texto de Urquiza. Pierrot tiene “dedos hoscos y torpes y movedizos como un cuento”. Pierrot en el teatro es solitario y nostálgico pero también joven alegre, despreocupado y elocuente. Estas últimas cualidades son las que el poema destaca (“carnes ágiles como alas frívolas”; “labios fáciles como la buena risa”). El Pierrot del teatro habla a la luna de su amada ausente, Colombina; a quien Urquiza no menciona en su poema. La capacidad poética de Pierrot está puesta en duda en el poema (“Quién sabe si tu espíritu es claro como esos versos...”).

Si como señala José Vicente Anaya “Elogio a Pierrot” está en una carta que Concha Urquiza dirigió a Arqueles Vela, el 5 de mayo de 1926, puede ser que el texto se refiera a su amigo estridentista, o por lo menos aluda a algún asunto discutido por ambos. Y es que para el yo lírico hay una poesía clara, simple y sonora,

⁴⁵³ Verso “suelto” o “blanco” es “1. El que carece de rima. Hasta tiempos recientes es llamado ‘suelto, blanco o libre’. 2. composición cuyos versos no tienen rima. V.gr.: endecasílabos sueltos, heptasílabos sueltos, etc.” (Isabel Alegría, *op.cit.*, p. 432).

⁴⁵⁴ Retomo la concepción de Isabel Alegría sobre el “pie quebrado”: “Verso* más corto que se intercala entre otros de mayor extensión, en las composiciones *heterométricas**. El pie quebrado más frecuente es el tegrasílabo combinado con el octosílabo; su empleo fue muy abundante durante la Edad Media. Si el metro es par, el quebrado es su mitad (8:2-4, o bien 14:2-7) si el metro patrón es impar, v.gr. el endecasílabo*, como no es posible su partición en dos, la función rítmica de *variación* que tiene el *pie quebrado* pasa a ser desempeñada por otro verso rítmicamente afin; v.gr., el de 5 o el de 7 sílabas actúan como *quebrados* del endecasílabo” (*ibid.*, p. 421).

⁴⁵⁵ Cfr. aquí nota 457.

⁴⁵⁶ No se puede soslayar la influencia de la preceptiva poética de la que Urquiza pudo estar enterada, ya vía las *Leyes de versificación castellana* de R. Jaimes Freyre, ya a través de *La versificación española irregular* de Pedro Henríquez Ureña, editada en 1929 obra que tuvo una gran difusión en México y en Latinoamérica. Pero también la poesía de vanguardia, donde la recurrencia semántica se encuentra en las imágenes, sobre todo en la metáfora.

⁴⁵⁷ Durante los siglos XVI y XVII, en Italia, se hace célebre un nuevo estilo teatral inspirado en la atelana romana. En la comedia del arte los personajes eran siempre los mismos y sólo variaban los argumentos, los cuales generalmente eran contruídos por parlamentos inventados, sobre la marcha. Arlequín -antecedente de Pierrot- era un personaje con visos picarescos. Pobre y ambicioso, pero fiel y buen criado, logra conquistar a Colombina, hija de su patrón, Pantalón. Pierrot, por su parte, un personaje triste y de cara blanca, será el eterno enamorado de Colombina. Es ya un Pierrot romántico, enamorado de la luna, una luna solitaria, porque su amada, Colombina ha desaparecido para siempre de la escena.

⁴⁵⁸ La indumentaria de Pierrot es vestido bermejo con adornos azules, mangas con orlas blancas y medias también blancas para contrastar con los zapatos negros. Utiliza también un gorro, llamado “gola” o gola “a Camoes”.

una poesía “popular” hecha para recitarse “de memoria”, de tal suerte que sea como la “de los libros de texto”.

Tanto el tema como la sencillez de las expresiones y giros que aluden a las reacciones interiores de la voz poética (deseo real o simple ironía), están en el tenor de ciertas tendencias postmodernas, que privilegian el contenido del poema, la versificación amétrica muy cercana al coloquialismo y a la poesía popular.⁴⁵⁹

Como mis manos duras, como mis fuertes lazos.

“Para el que todavía no es”, por su parte, es un poema que pretende jugar con el enigma que conlleva el futuro, en este caso, el destino amoroso y no el poético del que habla “Elogio a Pierrot”. La inquietud desvela al yo lírico, pues se alimenta del anhelo y de la ansiedad amorosos que, desea, se llegue a concretar en un ser de carne y hueso.

El poema dice:

Esta tarde fragante, después del aguacero 1 AABB
tiene henchido su seno de luz -así el que espero
tendrá grandes pupilas henchidas de destellos
y como la húmeda tierra serán sus ojos bellos.

Han de ser sus pestañas semejantes al grato 5 CDCD; CDDC
olvido de las tardes, cuando la noche llega.
Cuando venga a la casa, el perezoso gato
saltará a sus rodillas que el cansancio doblega
y las puertas abiertas le tenderán los brazos
como mis propios brazos –cuerda de amor que besa-
las ramas de mis árboles asirán su cabeza
como mis manos duras, como mis fuertes lazos.

Comerán en su mesa las golondrinas bellas 13 DCCD
como mi ser, que espera su amor en los ocasos
y encontrará mis labios al borde en los vasos
tras de los cuales pueden mirarse las estrellas.

El poema se basa en la experimentación. Es un poema poliestrofico. Está constituido por cuatro estrofas de cuatro versos (la segunda y tercera agrupadas como una octeta). El poema -con excepción del verso el 11- se constituye por versos alejandrinos agrupados de la siguiente manera: estrofa 1: un cuarteto compuesto por la suma de dos + dos versos pareados; estrofa 2: un serventesio (cuatro versos mayores; rima CDCD) que se encabalga a la estrofa 3: un cuarteto de rima abrazada (CDDC) y se cierra con otro cuarteto con rima también abrazada (DCCD: *ea, ao, ao, ea*).⁴⁶⁰ Los versos que riman se ajustan al modelo consonante o de *rima total*.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Además de las experimentaciones que hacen ultraístas y creacionistas, están las de aquellos poetas en quienes “...ha dominado el propósito de expresar sus reacciones interiores utilizando un modo de verso llano y fluctuante, como reflejo de los giros y movimientos del soliloquio reflexivo o de la comunicación corriente. Otros por su parte han tratado de exteriorizar efectos especiales de refinada sensibilidad tomando por modelo la suelta y ágil composición rítmica de las canciones de cuna, de los corros infantiles y de otros ejemplos semejantes de la lírica popular” (TNT, *op.cit.*, p. 477).

⁴⁶⁰ La poesía postmodernista se caracteriza por mezclar versos. Por ejemplo, en una combinación de octosílabos y eneasílabos; de eneasílabos y decasílabos como lo hace Carrera Andrade en *Canción de la manzana y Faena del alba*; también como lo hace José

Los alejandrinos del primer cuarteto⁴⁶² siguen el esquema 7+7; el segundo verso de 14 sílabas es la suma de tres hemistiquios (4+5+5), mientras que el último verso tiene 15 sílabas, por la suma de tres hemistiquios de 9+1+5 sílabas (“y como la húmeda tierra/ serán/ sus ojos bellos”). En la octeto que sigue, con excepción del séptimo verso de 16 sílabas conformado por dos hemistiquios de 8+8 sílabas: “las ramas de mis árboles asirán su cabeza”),⁴⁶³ todos son alejandrinos de ritmos variables. Los ritmos dactílico y el trocaico alternan dentro de los hemistiquios heptasílabos (el primero se logra con acentos en las 3ª y 6ª sílabas; el segundo con acentos en sílabas pares: 4ª y 6ª sílabas o 2ª y 6ª), pero también alternan de un verso a otro.

Por el tipo de verso, por el ritmo logrado y por el remate de las estrofas, nos recuerda al López Velarde de “El piano de Genoveva”, escrito en 1908 y publicado en Guadalajara en 1912, el cual reza:

Piano llorón de Genoveva, doliente piano
que en tus teclas resumes de la vida el arcano;
piano llorón, tus teclas son blancas y son negras,
como mis días negros, *como mis* blancas horas,...⁴⁶⁴
(subrayado mío)

Comparemos los anteriores versos con los del poema de Urquiza, que dicen:

Y las puertas abiertas le tenderán los brazos
como mis propios brazos -cuerda de amor que besa-
las ramas de mis árboles asirán su cabeza
como mis manos duras, *como mis* fuertes lazos.
(subrayado mío)

Observemos que la construcción es idéntica en la última línea: usan los dos la anáfora “como mis...como mis...”. Y es idéntico el orden de las palabras en las frases que componen el verso: sustantivo + adjetivo (“días negros” - “manos duras”); y adjetivo + sustantivo (“blancas horas” – “fuertes lazos”). Lo que se ha transformado son los términos de la comparación. En López Velarde es el tiempo al que se alude; en Urquiza se relata un acto de amor, el asir con manos y brazos (“las ramas de mis árboles”) la cabeza del amado. En cuanto al léxico, habría que destacar ciertas palabras que la poetisa usará como sinónimos en poemas futuros: “abrazo”, “cuerda” o “lazo de amor”.

El poema del zacatecano se refiere a una realidad concreta (el piano) pero elevada a un ámbito espiritual (“en tus teclas resumes de la vida el arcano”). Urquiza construye comparaciones y metáforas para describirse

Gorostiza quien a la unión ordinaria del endecasílabo y el heptasílabo añade el tetrasílabo en los cuartetos de *Pescador de luna* y en la silva de *Casa del silencio*. Pueden aparecer combinaciones de 11, 7,14 y 9 y, agregados a éstos, versos de 6, 8 o 10 sílabas como en numerosas poesías de Salinas, Guillén, Florit, Vallejo y otros autores (*ibidem*, pp. 477-480)

⁴⁶¹ “La *rima total* es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Este tipo de rima también se denomina *rima consonante* o *rima perfecta*. (Quilis, *op.cit.*, pp. 38-39)

⁴⁶² El cuarteto es la agrupación de cuatro versos de arte mayor, en este caso alejandrinos.

⁴⁶³ Como en el caso del cuarto verso de la primera estrofa, puede dividirse este verso como la suma de tres hemistiquios de 8, 3 y 4 : “las ramas de mis árboles- asirán- su cabeza”, repitiéndose el esquema anterior.

⁴⁶⁴ Ramón López Velarde, “Primeras poesías (1905-1912)” en *Poesías completas y El Minutero*, Edición y Prólogo de Antonio Castro Leal, México, Edit. Porrúa, 1983, (Colección de Escritores Mexicanos, 68), p.6

a sí misma y al amado durante un virtual contacto amoroso, que también es llevado de lo concreto a lo abstracto. (“como mis propios brazos -cuerda de amor que besa-”).

La presencia de López Velarde en la poesía de Concha Urquiza no resulta extraña si tomamos en cuenta la popularidad y la estima de que gozaba éste en los círculos poéticos, aún después de su muerte (1925).

“Dolor”: ...tan pequeña, como dentro de una alforja.

El poema “Dolor”, por su parte, sigue cierta tradición poética en cuanto a la elección del tema del dolor amoroso, expresión de la vida íntima del poeta. Son sentimientos extremos los que expresa Urquiza en sus versos a través de recursos como el uso de interjecciones constantes, amén del uso de símiles y comparaciones como “tus dientes de lobo” o “como a los cadáveres nuevos”. En “Dolor”, además del verso libre, se destaca la expresión que se ha vuelto más sencilla y elocuente.

El tema del deseo y del amor doloroso, aparecen juntos en el poema de Concha. La expresión es directa y cruda, realista, acercándose por momentos al erotismo torturado de Alfonsina Storni (*Poemas de amor*, 1926; *El dulce daño*, 1918; *Irremediablemente*, 1919), y a la pasión exaltada de Delmira Agustini (*El rosario de Eros y Los astros del abismo*, 1924) ⁴⁶⁵

El poema de Urquiza dice:

Siento, Amado, en las venas, un estremecimiento 1 ABCDA
como si todas fueran a partirse. Quisiera
que tú las contuvieras con tus dientes de lobo;
y que te viera frente a mí,
como un muro- con los brazos abiertos.

¡Ah, mis anhelos! ¡A todos, a pedazos, 6
se les cae la carne, tal como
a los cadáveres nuevos!
Mis brazos y mis manos
no me bastan siquiera
para apretarme el pecho!
¡Ah, por piedad! Ven solo
a sostenerme los cabellos.

¡Si supieras! Me pesa la sangre en las arterias, 9
y el mirar en los ojos, y hasta la piel. Quisiera
no tener ya saliva ni sangre. Eso quisiera:
estar como las cosas inmóviles y yertas, 13
sin esta red de nervios
que me golpean, hasta
las uñas y los flancos, ¡ay! los flancos me duelen,
tal como si por ellos ascendiera
mi pensamiento.

Quisiera que todavía me amases, 18
para, junto a ti,

⁴⁶⁵ Otros poetas románticos y modernistas, escriben poemas al dolor amoroso. Por ejemplo Amado Nervo, lo hace en su poema “¡Oh Dolor!” (*Elevación*, 1917), pero aquí el sentimiento aludido tiene un sentido casi ascético: *Oh dolor, buen amigo, buen maestro de escuela, / para el corcel rebelde..., hiere, hiere hasta el fin! / ¡A ver si de ese modo, / con un poco de lodo, / forjas un serafín!* (Noviembre 6 de 1915) (*Poesías completas*, México, Nueva España, 1944).

sentirme tan perdida, tan pequeña, como
dentro de una alforja.⁴⁶⁶

“Dolor” está constituido por las siguientes partes: una quinteta en la cual sólo riman en forma asonante el primero y quinto versos; una larga tirada de 21 versos, a manera de silva organizada de la siguiente forma: una estrofa de 8 versos (de “¡Ah, mis anhelos...” hasta “a sostenerme los cabellos”) y en la que riman el primero con el cuarto versos y el tercero con el sexto y el octavo ; una tirada de trece versos de diferentes metros. Se destacan los alejandrinos (dos hemistiquios de 7 sílabas, con acento en la sílaba sexta) combinados con octosílabos, endecasílabos y dodecasílabos (14, 14, 14, 8, 11 y 12, 10, 8, 7, 7, 7). Además de la utilización profusa del encabalgamiento, Urquiza acude a un tipo de silva libre⁴⁶⁷ basada en la versificación libre fluctuante, esto es, con rima consonante de libre distribución y estructura paralelística a trechos, (“ y el mirar en los ojos, y hasta la piel. Quisiera/ no tener ya saliva ni sangre. Eso quisiera”) y la combina con una forma cercana al verso libre de “ritmo de pensamiento” como la usada por las literaturas de vanguardia.⁴⁶⁸

Urquiza en los umbrales de la polémica.

Al ir avanzando la década y con ella el progreso creativo de la autora, la poesía de Concha Urquiza parece ir adquiriendo tonos nuevos, apartándose tanto del Modernismo como de la vanguardia⁴⁶⁹ y arriesgándose en pos de una nueva expresión.

Esto mismo sucedía, por ejemplo, con quienes luego se convertirían en los Contemporáneos, Ortíz de Montellano, Villaurrutia, Gorostiza, Torres Bodet, con quienes ella tuvo algún contacto personal. El contacto de Urquiza con los Contemporáneos se habría dado por la vía de las comunes amistades estridentistas⁴⁷⁰; y,

⁴⁶⁶ El poema apareció publicado por primera vez junto con “Elogio a Pierrot” y “Para el que todavía no es”, como hemos señalado antes. El poema no ha sido incluido en ninguna de las compilaciones publicadas hasta ahora.

⁴⁶⁷ La silva es un poema no estrófico, una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante, aunque muchas veces se introducen versos sueltos (Quilis, *op.cit.*, p. 167). Tomás Navarro Tomás señala que la silva es una serie más o menos extensa de endecasílabos solos o combinados con heptasílabos rimados libremente y de ordinario con algunos versos sueltos. Suele practicarse la misma forma con versos de otras medidas. A la sucesión alterna de heptasílabos y endecasílabos pareados [aAbBcC] se le ha llamado silva de consonantes. La poesía modernista introdujo la silva arromanzada en la que se mezclan distintos metros con uniforme asonancia en los pares (*op.cit.*, p. 534)

⁴⁶⁸ “El poema de este tipo no presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico; por el contrario, parece desligado, disperso, inconexo, extraño. Es porque su ritmo no radica en la forma versal (aunque en ocasiones encontremos incluso rima asonante, en Huidobro y Alberti, por ejemplo), ni en la estructura sintáctico-semántica, sino en la red de imágenes afectivamente equivalentes, que traducen un especial estado anímico del poeta –a veces lúdico, a veces inefablemente amargo. Suele conjuntarse con una disposición tipográfica anómala, reveladora de la ‘modernidad’ de su autor –es decir, de sus deseos de romper drásticamente con toda la literatura anterior mostrando su propia originalidad o genio-. Esta disposición tipográfica revela la intención de aproximar el poema a las artes plásticas” (*El verso libre hispanico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 339), 1985, pp. 20-21.

⁴⁶⁹ La actitud de Urquiza contrasta con lo que sucedía en el ámbito vanguardista. Por ejemplo, en enero de 1926, señala Luis Mario Schneider, se celebraba en Ciudad Victoria, Tamaulipas, el III congreso Nacional de Estudiantes, durante el cual, una de las resoluciones de la reunión es adherirse al Estridentismo y lanzar el *Manifiesto No. 4*. En este sentido, refiere el estudioso: “Así como el año 1925 fue un año débil en realizaciones y obras Estridentistas, sin embargo, desde los primeros meses de 1926 existe una especie de renacimiento en las actividades del grupo. El 11 de marzo *El Universal Ilustrado* da la noticia, en su sección ‘La musa frívola’, de que ‘Maples Arce -desde su insula- prepara la ofensiva y orienta una campaña nueva, de acuerdo con sus lugartenientes: Arqueles Vela y Germán List Arzubide...’”. Otro síntoma de dicho repunte, está la valoración positiva que se hace en periódicos y revistas sobre obras Estridentistas como *Urbe*, de Maples Arce que había aparecido en *El Universal Ilustrado*, 31 de julio de 1924; o *El meridiano lírico* del mismo autor en la misma publicación, pero del 25 de marzo de 1926) (Schneider, 1970, *op.cit.*).

⁴⁷⁰ Parece que a pesar de las diferencias había contacto entre los Estridentistas y los Contemporáneos, así lo testimonia Germán List Arzubide, en una entrevista que le hace José Vicente Anaya. Durante la misma señala: “Un día tuvimos en el ‘Café de Nadie’ una

por supuesto, también por los artículos y notas periodísticas que fueron tejiendo, primero, la polémica sobre el “afeminamiento del arte” (finales de 1923 a agosto de 1924); y después, ya en los 30, la disputa entre “el arte puro” y “el arte proletario”.⁴⁷¹

A través de las entrevistas o artículos-encuestas realizadas para *Revista de Revistas*, en 1926, Urquiza de algún modo participa en la discusión.⁴⁷² En su artículo-encuesta del 16 de mayo que titula “¿Qué opina Usted [sic] de la nueva Generación?”, página 32, dice:

La nueva generación, venida al mundo en una de las etapas más desconcertantes en la vida de éste, tiene sobre sí todas las miradas de los hombres. Su espíritu ágil, y sus vibraciones sentimentales, preocupan a los viejos; forman las perspectivas más múltiples e inquietantes; y cerca de ella -de su aparente invulnerabilidad- gira el interés de los espíritus avizores.

Hombres de la nueva generación, y de esta que se lanza apenas a la vida (puesto que no hay que olvidar el precepto de la sabiduría “Conócete a tí mismo”), hablan de ella.

Concha Urquiza entrevista a poetas y a novelistas, tanto a los consagrados como a los jóvenes que ya destacaban en el ámbito literario. Los comentarios de la entrevistadora y las propias respuestas de los encuestados muestran ya tres posturas fundamentales. Una confía en el papel de los jóvenes como una corriente de renovación “orientada hacia los mejores horizontes” tanto estéticos como sociales (Rafael López, Mariano Azuela). Otra postura se afilia a la idea de que la juventud está desorientada, desconcertada, “porque carece de principios” (Don Victoriano Salado Alvarez y don Federico Gamboa). Una tercera postura que enarbola la independencia respecto a la producción anterior, corresponde a los más jóvenes (los miembros de Contemporáneos), promoción que afirma Villaurrutia, no se parece sino “a sí misma”:

Me encuentro instalado muy a mi placer dentro de una promoción literaria que no se parece sino a sí misma. Mis amigos, huéspedes conocidos, tiene para mí –y tendrán muy pronto para todos- un rostro inconfundible ¿A qué poeta de ayer podemos referir a Salvador Novo? Su poesía surge de su tiempo. Y luego Carlos Pellicer que puede invadir el mundo entero con su provisión de metáforas. Y Gorostiza y Torres Bodet y Montellano, ávidos de perspectivas nuevas. Y los nuevos novelistas como que consiguen ponerse de canto el sobretodo de la novela, aburridos de verlo instalado tan “realista” y tan “naturalista” en hombros menos inteligentes que los suyos.⁴⁷³

exposición y lecturas, de esa ocasión hay una foto donde aparece Villaurrutia, muchos de los *Contemporáneos* se asomaron a ver aquella exposición” (“Urquiza enamorada...”, *op.cit.*, p. 50). El contacto también se dio a través de las encuestas y las notas periodísticas realizadas en *El Universal Ilustrado*, en *Revista de Revistas* y en otras publicaciones. José Gorostiza, por ejemplo, publicó en los inicios del Estridentismo una nota en *El Heraldo de México*, del 24 de agosto de 1922, sobre el libro *Andamios interiores* de Maples Arce, el cual había aparecido en *El Universal Ilustrado* del 15 de julio. El poema “Aritmética” de Salvador Novo, fue incluido en el no. 3 de la revista *Actual*, en 1922. (“1922”; Schneider, 1970, *op.cit.*).

⁴⁷¹ Luis Mario Schneider ha hecho una descripción puntual de la polémica desatada en los 30, en el capítulo “El vanguardismo” de su libro *Ruptura y Continuidad*, (1975, *op.cit.*, pp.159-193); también en su libro *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, capítulo “1924” (1970, *op.cit.*, pp.83-113). En este último señala que desde los últimos meses de 1924, la continuas y sorpresivas encuestas, reportajes y artículos que se publicaron en *El Universal Ilustrado*, en *Revista de Revistas* y en algunos otros diarios, son muestras de un debate solapado: “Solapado debate porque es fácil advertir que reinaba cierto desconcierto, indirectas y ataques, que hacían suponer que en un momento dado el ambiente iba a resentirse sobremanera” (pp.115-116), situación que se recrudce en 1926, cuando hay un repunte del movimiento estridentista (*cfir* “1926”, *ibidem*, pp. 142-174).

⁴⁷³ Villaurrutia sigue diciendo: “Y los pintores: Diego Rivera es, naturalmente, de esta nueva generación. Y Agustín Lazo tiene en su paleta la responsabilidad más fina, el concepto de la pintura sin trascendencia, como un simple placer para momentos escogidos. La generación existe, pero no se preocupa porque se le escuche, mucho menos aun porque se le entienda” (Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 32)

Dos meses después, en otro artículo-encuesta publicado también en *Revista de Revistas* del 4 de julio, Urquiza pregunta: "¿Quiénes son el mejor poeta y el mejor prosista mexicanos?". En la introducción a la encuesta, la escritora se muestra interesada en las nuevas orientaciones de la poesía mexicana, en un abierto afán de orientarse en medio de la crisis literaria que dice, "atraviesa el mundo". La poetisa opina que, entre los países latinos, "México se encuentra más exhausto, más pobre de literatura que ninguno de ellos".

La poetisa mexicana sostiene que el género en ascenso es la novela, mientras que la poesía está en decadencia pues los poetas parecen haber perdido la brújula. Su elección de poetas y prosistas así lo indica. La nómina de sus entrevistados, además, habla de su interés por encontrar una liga entre el pasado y el presente, entre tradición y novedad.⁴⁷⁴

Las piedras del camino

La Concha Urquiza de después de 1926 quiere despojarse de adornos y de metáforas que oscurecen el sentido de los versos. Se afilia así a la tendencia generalizada en la poesía hispanoamericana que se inicia con *Cantos de vida y esperanza* (1905) y que tiende a la depuración retórica y paralelamente hacia la interiorización de la experiencia poética. Tal afán depurativo -habíamos señalado- la hace simpatizar con la obra de los puristas españoles como Juan Ramón Jiménez, poeta muy conocido y reconocido en México. En cuanto a la prosa, su interés la llevará a saber lo que piensan y escriben escritores realistas y naturalistas como un Mariano Azuela o un Federico Gamboa, y hasta costumbristas como Salado Álvarez. Pero en la práctica -según confiesa- se siente atraída por la obra de Faulkner, de Henry James y de Joseph Conrad, sin que queden descartados los experimentos estridentistas en la prosa.⁴⁷⁵

A esta primera etapa en la obra de nuestra escritora pertenece también el poema "Las piedras del camino" fechado en 1926 y dado a conocer en los años 80s,⁴⁷⁶ el cual dice:

Las piedras del camino se llenan de ternura
y de musgos, los cielos contemplan con dulzura
los senos azulosos del agua que se estanca.

Clareando entre los charcos de sol todos deshechos,
se hinchan de luz las agrias venas de los helechos
tendidos sobre el fresco terror de la barranca.

⁴⁷⁴ En esta ocasión entrevista al pintor Carlos González, a José Gorostiza, a Jaime Torres Bodet, a García Cabral y a Carlos González Peña. La mayoría de ellos coinciden en considerar como el mejor prosista a Alfonso Reyes, mientras que como poetas, varios concuerdan en que es Enrique González Martínez, luego Gorostiza y los de la nueva promoción, es decir, los propios poetas de Contemporáneos (*idem*).

⁴⁷⁵ Nos referimos aquí a las anotaciones al calce que aparecen en el conjunto de narraciones que Urquiza bautizó con el nombre de *El reintegro* y que corresponde a los finales de la década y principios de la siguiente. También aludo al propio estilo de dicho texto que es quizá el único dentro de la producción de Urquiza que acusa ciertos rasgos Estridentistas.

⁴⁷⁶ El poema estaba contenido en una carta del 1º de febrero de 1926 que la escritora envía a Arqueles Vela. (El poema es reproducido por Emma Susana Speratti, en la nota 3 de su artículo de 1983, "Temas bíblicos y greco-romanos....", *op.cit.*, p.16). En 1990, el poema sería recogido por José Vicente Anaya, en Concha Urquiza. *El corazón preso, op.cit.*, p. 201).

El poema está constituido por dos tercetas de 14 versos (en su mayoría alejandrinos) de rima cruzada entre estrofas (tercer y sexto versos) y los dos primeros versos pareados (AAB/CCB). Los alejandrinos son la suma de heptasílabos trocaicos (acentos en sílabas pares: 2ª y 4ª sílabas)⁴⁷⁷ como los versos primero y último de cada estrofa. El segundo verso de cada terceto varía: “y de musgos, los cielos contemplan con dulzura” resulta de la suma de un hemistiquio de cuatro sílabas (acento en 3ª sílaba) y uno de diez (con acento en 2ª, 5ª y 9ª sílabas), mientras que el verso “se hinchan de luz las agrias venas de los helechos”, es un pentadecasílabo ternario, esto es, la suma de tres pentasílabos polirrítmicos, verso muy socorrido por poetas modernistas como Enrique González Martínez.⁴⁷⁸ Se destaca el primer hemistiquio cuyo acento recae en la palabra “luz”, mientras que los dos restantes son graves.

En el poema de Urquiza resuenan los ecos de “A una piedra del camino” de Enrique González Martínez que en sus dos primeras estrofas dice:

Piedra musgosa, cabezal pequeño
en que apoye la sien, en que dormida
la carne frágil, ascendió la vida...
Gracias te doy porque me diste un sueño.

La hierba gris, humedecida al lloro
de la reciente lluvia, era de plata,
y un pajarito gemía su sonata
bajo el tenue crepúsculo incoloro.⁴⁷⁹

En “Cuando sepas hallar una sonrisa” del mismo autor, reza:

Cuando sepas hallar una sonrisa
en la gota sutil que se rezuma
de las porosas piedras, en la bruma,
en el sol, en el ave y en la brisa;

Cuando nada a tus ojos quede inerte,
ni informe, ni incoloro, ni lejano,
y penetres la vida y el arcano
del silencio, las sombras y la muerte;

Cuando tiendas la vista a los diversos

⁴⁷⁷ El alejandrino trocaico consta de dos hemistiquios heptasílabos trocaicos: acentos en segunda, cuarta y sexta de cada hemistiquio; variedad comprendida en el alejandrino polirrítmico. Señala Tomás Navarro Tomás que es un tipo de verso que aparecía como independiente en poesías del siglo XVI y posteriores especialmente en el Romanticismo. Esta variedad del alejandrino continuó en los poetas pre-modernistas. En Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y Salvador Rueda, es “uniformemente trocaico”. A este tipo de verso se ajustan también los sonetos alejandrinos incluidos en *Azul* y las composiciones “Del campo” y “Margarita”, de *Prosas Profanas*. Se efectúa una evolución pues ya en *Coloquios de Centauros* había desaparecido, igual que en las traducciones e imitaciones que Darío hizo de Víctor Hugo; en el mismo caso están Nervo y González Martínez quienes se fueron apartando poco a poco de esta variedad de alejandrino, utilizada en sus primeros libros. Con pocas excepciones, A. Machado se mantuvo fiel a la forma trocaica durante toda su obra. (TNT, *op.cit.*, p. 9)

⁴⁷⁸ Como en su poema *Soñé* que dice: “Soñé en un verso vibrante y procer, almo y sonoro, / diáfano y vasto como los mares que agita el viento, / y en cuyas calmas, si duerme dócil, el firmamento / refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro” (citado por Tomás Navarro Tomás, *op.cit.*, p. 511).

⁴⁷⁹ Los textos de Enrique González Martínez fueron tomados de *Preludios. Lirismos. Silencios. Los senderos ocultos*, ed. y pról., Antonio Castro Leal, México, Porrúa, (Col. de Escritores Mexicanos), 1946.

rumbos del cosmos, y tu esfuerzo propio
sea como potente microscopio
que va hallando invisibles universos,

Entonces en las flamas de la hoguera
de un amor infinito y sobrehumano,
como el santo de Asís, dirás hermano
al árbol, el celaje y a la fiera.

Sentirás en la inmensa muchedumbre
de seres y de cosas tu ser mismo;
serás todo pavor con el abismo
y serás todo orgullo con la cumbre.

Sacudirá tu amor el polvo infecto
que macula el blancor de la azucena,
bendecirás las márgenes de arena
y adorarás el vuelo del insecto,

Y besarás el garfio del espino
y el sedño ropaje de las dalias...
y quitarás piadoso tus sandalias
por no herir a *las piedras del camino*⁴⁸⁰
(subrayado mío)

El poema de Urquiza es una suerte de continuación de su modelo y, a un tiempo, una replica en el diálogo poético con el autor de *Silenter* (1909), *Los senderos ocultos* (1911) y *La muerte del cisne* (1915). Intenta imitar el tono de la voz en sordina del poeta mexicano, su tono reflexivo, la diafanidad de la imagen. Pero la poetisa quiere ir más allá en su expresionismo y en la sutileza de las imágenes. El paisaje del que unos humildes guijarros son el centro de atención, alrededor del cual gira el poema. Sin embargo, en la aparente objetividad de las observaciones de la naturaleza está aludido el drama de la interioridad del yo poético. El objeto contemplado se vuelve casi transparente debido a la visión serena del que observa. Parece que su consigna es la misma que la del poeta mexicano: “No turbar el silencio de la vida”.⁴⁸¹

La poca acción es resuelta por el animismo sutil logrado a través de la prosopopeya: las piedras “se llenan de ternura”, los cielos “contemplan”. A ello se suma el uso del adverbio como en “...los cielos contemplan *con dulzura*” (subrayado mío), y la función adjetiva de frases y palabras (“fresco terror *de la barranca*”) y el uso de dos complementos adnominales: uno aparece en el verso que abre el poema (“Las piedras *del camino* se llenan de ternura”); otro en el verso que lo cierra (“tendidos sobre el fresco terror *de la barranca*) que alude a la experiencia psicológica producida por la sensación de abismo. Hay un toque personal y subjetivo que salva a los versos de ser una observación fría de la naturaleza.

Como puede apreciarse en el poema, Concha Urquiza no recurre a la consabida metáfora romántica o a la modernista, ni a los sentimientos desbordados. Es la serenidad y diafanidad en la observación de un detalle de la naturaleza la que se presenta ante los ojos como un cuadro. La descripción se ajusta a una forma de

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ El verso pertenece al poema “Psalle et Sile” incluido en *Los senderos ocultos*. La versión fue tomada de la antología de Onís, *op.cit.*,

decir depurada y precisa, sintética. Por otra parte, no se nos escapa cierto aire de Manuel José Othón, ya por la importancia de elementos como piedras, rocas, montañas, por la capacidad de observación, así como por cierto tremor o temblor religioso. Dice Othón, por ejemplo:

La piedra tiene acentos. Vibra cada
roca, como una cuerda, intensamente
que en sus moles quedó perpetuamente
del Génesis la voz petrificada.

(“La montaña”, *Poemas rústicos*, 1902)⁴⁸²

En cierto sentido, al ser “Las piedras del camino” parece ser el último poema al que tenemos acceso de la etapa anterior a 1937, adquiere relevancia porque parece anunciar el fin de un ciclo vital y poético.⁴⁸³ Arquéles Vela se va a España y se separa definitivamente de Concha.⁴⁸⁴ “Las piedras...” viene a ser la frontera a partir de la cual la poesía de Urquiza cambiará de rumbo. Ahora volverá a una tradición más antigua (cuaderna vía, endecasílabo, romance, etc.). Dicha vuelta está influida sobre todo por las búsquedas de un grupo de poetas españoles, que ha sido llamado, la Generación del 27 y también por aquellas que paralelamente llevaban a cabo los jóvenes de Contemporáneos.

1927 en adelante: los Contemporáneos... o modernos...

Luego de esta etapa de los inicios que conlleva un proceso de formación poética básica, luego de que parece entrar a una suerte de in *pax* poético, Concha Urquiza reorientará su pluma en la siguiente década. Sin renunciar ni dejar de incursionar por los caminos de la poesía que le era contemporánea en esos años, esto es, la poesía romántica, modernista y posmodernista, la poetisa no se pliega de manera absoluta a las tendencias poéticas de la época. Lo mismo sucede con las corrientes de vanguardia. Le da finalmente la espalda a la poesía vanguardista, representada por poetas como Borges, Huidobro, o Maples Arce; tampoco

pp. 491-492.

⁴⁸² Manuel José Othón, piensa que “La Musa no ha de ser un espíritu extraño que venga del exterior a impresionarnos, sino que ha de brotar de nosotros mismos para que, al sentirla en nuestra presencia, en contacto con la naturaleza, deslumbradora, enamorada y acariciante, podamos exclamar en el delirio sagrado de la admiración y del éxtasis, lo que el padre del género humano ante su divina y eterna desposada: “Os ex ossibus meis caro de carne mea!” (Prólogo “Al lector” en *Poemas Rústicos*, (*Poesías y Cuentos*), Selec. Estudio y notas de Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1985, p.32).

⁴⁸³ Sin contar dos textos más, uno incluido entre el conjunto de textos narrativos que constituyen *El reintegro* y que ubicamos a finales de los 20s y principios de los 30s y “Como la cierva” de 1936). De ellos hablaremos páginas adelante.

⁴⁸⁴ Es en el mes de julio de 1926, el mismo mes en que sale a la luz el número 5 de la revista estridentista *Horizonte* de Xalapa, cuando Arquéles Vela sale rumbo a España. Schneider consigna que *El Universal Ilustrado*, del cual Vela era secretario de redacción, da la noticia en su sección “La flecha en blanco” del 29 de julio: “...Todos nuestros lectores han leído algo de Arquéles Vela, el apóstol estridentista, que, en compañía del prominente político Maples Arce, intentó una verdadera revolución en la literatura nacional. Arquéles Vela, con el silencio que lo caracterizó siempre, salió de México rumbo a España en busca de nuevas corrientes de renovación espiritual. Arquéles, naturalmente, lleva la representación de esta revista a la Península, y muy pronto ofreceremos con una sonrisa, las experiencias Estridentistas del autor de La señorita Etcétera allende los mares. Deseamos a nuestro querido compañero una grata estancia en España y desde aquí le enviamos las rosas de nuestra fraternidad” (*cit.* en Schneider, 1970, *op.cit.*, p. 158).

se pliega ortodoxamente a una poesía “moderna y actual”, como aquella que se planteaban y escribían Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza y Ortiz de Montellano.

Quizá en esta década y en muchos aspectos, la joven Urquiza como otros poetas intentaba vislumbrar nuevos derroteros de entre el campo saturado de poetas y poemas, así como de entre posturas antagónicas. De un lado, estaban los nacionalistas, conservadores y defensores de una literatura “viril” y del otro quienes se colocaron en las antípodas, los jóvenes de Contemporáneos, quienes a su modo eran “nacionalistas y liberales”. Para algunos críticos como Manuel Durán, incluso eran “de izquierda”.⁴⁸⁵ Cosmopolitas y apolíticos, a este grupo de poetas que habían iniciado su carrera literaria en 1915, los distinguirá su eclecticismo poético, el uso atrevido de la metáfora, una gran variedad de asociación de imágenes y una sintaxis libre y viva, como bien hacía notar Max Henríquez Ureña, cuando hace un balance del movimiento vanguardista, a la distancia de veinte años.⁴⁸⁶ En el grupo, se presentan una serie de tendencias que estaban latentes también en el ambiente cultural de los 20, algunas de las cuales encontrarían su pleno desarrollo en las próximas décadas. Estas tendencias, “diversas y complementarias” son, según Durán, las siguientes:

....un nuevo interés por el folklore, las canciones populares, el lenguaje a la vez directo y poético del pueblo; un nuevo interés por los estilos del barroco; polémicas en torno a la “poesía pura”; interés por el subconsciente, los sueños, lo maravilloso y, por tanto, sensitivación hacia los temas que desarrollarán Bretón y los surrealistas franceses; experimentalismo en la novela, el teatro, la poesía; explosiones de humos, alegría, cínico desenfado, sobre todo en poesía, a las que se contraponen una soledad metafísica, un agudo solipsismo, una constante angustia frente a la muerte.⁴⁸⁷

En cuanto a sus conceptos de poesía, los Contemporáneos reconocen como sus mentores inmediatos a Enrique González Martínez del que heredan, según Bernardo Ortiz de Montellano, “el amor a una forma depurada, a un idioma justo, a un pudor intelectual muy severo”, a Ramón López Velarde, del que aprenden “la curiosidad de nuevas sensaciones, el deseo de una metáfora más original y plástica, el sentido del color y la voluptuosidad del tacto” y a José Juan Tablada.⁴⁸⁸

Tengo la impresión de que la poetisa mexicana, sin renunciar a los principios sociales del arte nacionalista de la época, y no obstante su cercanía personal o circunstancial con ciertos grupos y cenáculos, no militó de manera fiel y constante en grupo alguno, aunque pudo haber tomado en cuenta ciertas ideas y posturas que le parecían estimulantes e inspiradoras. En cuanto a lo poético, Urquiza se identifica más con los Contemporáneos que con los Estridentistas. Sin pertenecer “al grupo sin grupo”, la poetisa coincide con sus miembros en cuanto a su interés por la poesía popular, por la estética del renacimiento y del barroco, por cierto purismo en la expresión, amén de la primacía de la calidad poética, la trascendencia de la

⁴⁸⁵ Dice Durán en su “Introducción” a la *Antología de la revista “Contemporáneos”*, (México, FCE, 1973) que los miembros del grupo no están al margen de la política, “...no están en contra de la Revolución; casi todos ellos -yo diría que todos ellos- son liberales, revolucionarios, izquierdistas. Pero -lo mismo que Calles en aquellos años- creen necesario hablar en voz baja” (p. 31). También consultar en Schneider, “Problemas de hoy”, *op.cit.*, pp.194-195.

⁴⁸⁶ *Idem.*

⁴⁸⁷ *Idem.*

⁴⁸⁸ Bernardo Ortiz de Montellano, *Perspectiva de la literatura mexicana actual*, México, Ediciones de Contemporáneos, 1928, pp. 9-10)

individualidad del poeta y del poema, así como el carácter progresivo del hecho poético. En los años venideros, Urquiza habrá de seguir fiel a dichos valores.

En cuanto a la individualidad del poeta, intrínsecamente ligada a la originalidad de su obra, en el “Prólogo” a la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928, edit. Contemporáneos), Jorge Cuesta señalaba:

Los grupos, las escuelas, se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado... Quien no abandona la escuela en que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece.⁴⁸⁹

A esta necesidad de individualizarse del poeta aprendiz se aúna -según Cuesta- la necesidad de contar con modelos:

Mientras más fecunda es su influencia [la de los Maestros], menos la agotan los grupos o los individuos que la disfrutaban; después vuelve a renacer todavía virgen, todavía útil para un cultivo nuevo.⁴⁹⁰

Junto a la idea de renovación a partir de cierta tradición, está la de que el arte es un ejercicio progresivo. El mismo Cuesta afirma:

Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril y que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos.⁴⁹¹

¿Hasta qué punto siguió Concha esta constante incitación a “corregir” las obras de los poetas místicos que normarían su obra en años posteriores? Pareciera que la poetisa la tendrá presente hasta el final de su vida, como un acto de conciencia previa que le permitirá con lucidez y conocimiento abordar poéticamente su conflicto espiritual. Ella recurre a “influencias” que fructifican, aunque -en un principio- tal vez más con la intención de prolongarlas que de contradecirlas o corregirlas.

En cuanto al purismo en la expresión y a la calidad poética, la poetisa mexicana -como los Contemporáneos- se sentirá atraída no sólo por temas como la muerte o el misterio, sino por la perfección formal que muestran los grandes poetas del Renacimiento y del Barroco, elementos que habrán de retomar y de resaltar primero los modernistas y luego los miembros de la Generación del 27 y Contemporáneos. Pero, si éstos últimos se inclinan por el lado pagano del Renacimiento y del gran barroco español, Urquiza escribirá del lado religioso y dentro de coordenadas estrictamente cristianas, como sucedía con Sor Juana. Esto

⁴⁸⁹ Las citas fueron tomadas de Jorge Cuesta, “Prólogo” a la *Antología de la poesía mexicana moderna*, *op.cit.*, 1985, p..

⁴⁹⁰ *idem.*

último la hará tomar un camino original y distinto de entre la mayoría de poetas que crearon entre los 20 y los 30 en México.

La actitud de Urquiza de apartarse en años posteriores de las estéticas en boga, es un gesto que surge de su temperamento, pero también de intereses poéticos que fueron forjándose en esta primer década de su creación, a través del ambiente cultural y de sus lecturas, como hemos señalado (Edgar Allan Poe, Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, Amado Nervo, Juan Ramón Jiménez).⁴⁹², pero quizá también de un contacto incipiente con algunos autores como Garcilaso, Sor Juana, Góngora y obras como *La Biblia*.

Urquiza y la generación española del 27

Concha Urquiza seguirá -años más tarde y en cierto sentido- las propuestas de la generación del 27, la llamada “generación poética de la República” española, en cuanto a no rechazar nada de lo que se considere valioso. Lo mismo utiliza ciertas formas populares, siguiendo el ejemplo de Rafael Alberti y Federico García Lorca quienes reviven la copla andaluza; igual retoma elementos de la poesía de Garcilaso, Quevedo, Góngora; o bien de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús.⁴⁹³

El eclecticismo de la generación del 27 que lleva a sus poetas a valorar lo mismo a Unamuno que a Ortega, a Darío que a Galdós, a Jiménez que a Machado, estará presente en la poesía urquiziana, fundamentalmente en su época de madurez, cuando las intuiciones de la adolescencia se convierten en convicciones firmes.

Como en los poetas del 27, en la poetisa madura estará presente la intención de ceñir el poema a una especie de actitud clásica, intención que obedece a una voluntad de “objetividad”. En los españoles -Rafael Alberti-, como en la propia Urquiza, a partir de la década de los 30, dicha actitud puede observarse en el constante y exhaustivo uso del soneto clásico y del soneto alejandrino; en la revaloración del humanismo de Fray Luis de León y de otros místicos; en ese mirar hacia adentro de Antonio Machado (*Soledades*) sin dejar de mirar hacia fuera (*Los campos de Castilla*). Está en el ánimo de los poetas españoles de la generación del 27, la voluntad de decir de manera sintética, de asumir el estatus de poeta con responsabilidad en el trabajo cotidiano que aprenden de su gran maestro y mentor, Juan Ramón Jiménez. La lección de los grandes poetas españoles irá paulatinamente marcando el quehacer poético de la escritora mexicana.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ *Idem*.

⁴⁹² Las referencias de Urquiza, son directas. En una de sus cartas a Arqueles Vela señala: “Sería maravilloso que estuvieras aquí, para que me ayudaras a recordar aquellos estupendos versos de Reissig. ¿Te acuerdas? ‘...obsediendo la gloria/ como una insana clavija/ rechina su idea fija/ la turbadora veleta’ ”(carta del 1º. De febrero de 1926). En la misma misiva dice en otro momento: “Ahora que me acuerdo, jamás hemos leído juntos ‘El Cuervo’, ¿verdad? ¡Qué maravillosos versos éstos!”. En otra carta de 1926, le dice a Vela: “Esta vaga ternura que me inspira Platero...” Cartas referidas en la Nota (7), del citado artículo de Emma Susana Speratti, “Temas bíblicos y greco-romanos...” *op.cit.*, pp. 5-17.

⁴⁹³ En 1927, se lleva a cabo en España y con repercusiones en América, el Tercer Centenario de Góngora. Esto contribuiría años más tarde a hacer posible una reivindicación de Sor Juana Inés de la Cruz. En ese mismo año, Alfonso Reyes publica en Madrid, *Cuestiones Gongorinas*. Anthony Stanton, señala a propósito del “acercamiento más ecuánime” a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XX que, ello “exigió la previa valoración de Góngora”. Señala además que “Las recreaciones imaginativas de los poetas de la Generación 27 (sobre todo las de Lorca, Alberti, Diego y Guillén) fueron precedidas y acompañadas por la labor erudita de los filólogos (Foulché-Delbosc, Reyes y Dámaso Alonso) que editaron, depuraron y explicaron los textos del cordobés” (Anthony Stanton, *op.cit.*, p. 63)

⁴⁹⁴ Es conocida la influencia que tuvo Juan Ramón Jiménez en los poetas jóvenes de los años veinte, sobre todo en los que luego formarían

En cuanto a lo ideológico, en los versos de la Urquiza de estos años, no hay una filiación explícita a las ideas de los poetas del 27 en el sentido de criticar a la sociedad burguesa. Lo que hay es un desdén al irracionalismo germanizante de Ortega y Gasset quien proponía un nuevo estilo: “guerrero, deportivo y aristocrático”. Ortega defendía una revolución estética, a la cual podrían oponerse las “masas”. No es que Urquiza esté del todo en desacuerdo con él; sino que parece no compartir el radicalismo de ciertas ideas, a las cuales incluso tacha de “abismo de estupidez”.⁴⁹⁵

En efecto, en 1925 se había publicado *La deshumanización del Arte* de Ortega y Gasset (1883-1950), donde el autor proponía a los jóvenes un arte nuevo, independiente de la naturaleza y de la emoción que ésta provoca. Para el autor español, esta “deshumanización” en el arte nuevo tiene dos facetas inseparables: la voluntad de no imitar la naturaleza y la incompreensión de su contexto histórico.⁴⁹⁶

De la segunda mitad de los 20 en adelante, se registra un viraje en la poesía de Urquiza. Dicho cambio se basa, en parte, en su proximidad a las ideas del humanismo cristiano que representaba el grupo de Gabriel Méndez Plancarte; y, a una visión muy concreta respecto de las nuevas corrientes no sólo poéticas sino políticas de la época. Méndez Plancarte y otros fundadores de la revista *Ábside*, cuyos primeros números aparecen en 1937, encuentran en la ética cristiana una respuesta al nacionalismo revolucionario y al pensamiento socializante de la época. Y, en el bagaje humanista que proviene de la tradición clásica, vislumbran una salida al materialismo y al nihilismo, a la “deshumanización del arte” orteguiana.

Ahora bien, y como hemos observado, a través del conjunto de los poemas escritos en los 20 por Concha Urquiza, predomina el tema amoroso, sentimental, bajo una mirada doliente y por momentos desencantada. La opción sentimental y la religiosa son respuestas al entorno hostil y frívolo que privaba entonces en el ambiente cultural. En cuanto a la forma, la obra de esta época se pliega en parte a la tradición romántica y modernista, pero luego simpatiza con ciertas tendencias de renovación (Posmodernismo), como lo hacían otros poetas.

Conclusión II.

Durante la segunda mitad de los 20 y principios de los 30, Urquiza participa a su modo de las polémicas culturales que se llevaban a cabo -no sólo en México sino en España-, aunque sin tomar una postura clara o

la Generación del 27. Esta influencia va desde cuestiones de detalle (atención a la copla andaluza, versos e ideas que pasan a reelaborarse en Alberti, García Lorca, Prados, Guillén) hasta la más general y decisiva: el ejemplo cotidiano del trabajo poético. Juan Ramón es *el poeta* y de él aprenden los del 27, en gran medida, “...la alta responsabilidad que significa hacer bien lo que se hace; porque aunque el poeta nazca, el poeta se hace verso a verso, en el trabajo objetivo de la producción. Alto privilegio frente a la objetividad negativa (que es alineación o enajenación) de otros trabajos humanos. Por lo tanto, alta responsabilidad” (Carlos Blanco Aguinaga, *et.al.*, *op.cit.*, p. 273).

⁴⁹⁵ En una carta escrita por Urquiza a Arqueles Vela dice: “Acabo de terminar la primera parte del libro de Ortega y Gasset: después de decir de los románticos cosas admirables que he estado por gritarle ¡Hurra! Como en un motín sentimental, cae en los 4 últimos capítulos en un abismo de estupidez digno de Balzac solamente” (Carta a Arqueles Vela, 19 de marzo de 1926) en Emma Susana Speratti, nota (10), *op.cit.*, p. 17) (*cf.* *La deshumanización del arte* (1925) y *La rebelión de las masas* (1933)). (*Cfr.* pp. 139-140 de este trabajo)

⁴⁹⁶ En palabras de Blanco Aguinaga y de Puértolas: “Muy a la manera del vanguardismo futurista y fascitizante, Ortega llegará también a hablar de un nuevo estilo que es –y tiene que ser– guerrero, deportivo y aristocrático. Ya en este ensayo Ortega emplea la palabra “masas”: años más tarde escribirá *La rebelión de las masas* (19) y aunque pretende aclarar que no ha de entenderse tal palabra en sentido clasista, de hecho explica que son las ‘masas’ las que rechazan la revolución estética”. En 1921, Ortega escribió *España Invertebrada* (1921), interpretación histórica de un país que –según él– perdió su estructuración “auténtica” en el año 711, al ser destruida la España visigoda por la invasión musulmana (*cf.* Blanco Aguinaga *et. al.*, *op.cit.*, p. 260).

definitiva. Por otra parte, si bien no se muestra totalmente rupturista en cuanto al Modernismo, si bien no puede considerarse como una poetisa vanguardista cabal, Concha Urquiza incursionó –quizá en su mayor parte de manera intuitiva-, en un pequeño grupo de poemas escritos entre 1926 y 1928 (“Elogio de Pierrot”, “Para el que todavía no es”, “Dolor”, “Las piedras del camino”) en el Vanguardismo, aunque no en el Estridentismo, con el cual tuvo contacto directo. Entre los recursos vanguardistas que retoma están la versificación irregular (uso del verso libre e incluso del verso blanco; poliestrofismo y heterometría), la utilización de la imagen como en algunos poemas donde incluso la forma del haikú (José Juan Tablada) tiene cierta presencia; está presente también el Expresionismo y el Impresionismo. Por otro lado, en la interioridad y el subjetivismo de poemas como “Dolor”, resuenan los ecos de la corriente de la poesía femenina (Agustini, Storni, etc.).

En cuanto al tema religioso, “Los Bohemios”, “Plegaria de Luz”, y “La sombra de Cristo”, representan el antecedente más temprano y, sobre todo, anuncian la filiación cristocéntrica que habrá de caracterizar casi toda su poesía posterior. En ellos pueden apreciarse otros rasgos que prevalecerán a lo largo de su producción. Por ejemplo, la musicalidad lograda por el ritmo sostenido a través del uso de metros fijos, a un tiempo que de una acentuación flexible.

En estos tres poemas los elementos religiosos están mezclados con cierta indagación intelectual y estética. Cristo es para la adolescente un icono, en tanto representación de la fe y la espiritualidad profundas, como salidas a la frivolidad y a la crápula que azota a los poetas en “Los bohemios” ¿Acaso al hablar de “bohemios” Urquiza enfoca sus ataques contra los poetas modernistas y modernos, en general, contra la nueva figura del poeta incomprendido por la burguesía y el cientificismo, ese *voyeur* urbano, ese *flâneur* del que había hablado Baudelaire que se rebelaba hasta cierto punto contra el *status quo* pero que ahora se convertía él mismo en un poeta burgués, aquel cuyo Dios era el dinero? ¿Es por ello que con nostalgia recuerda a Pierrot, la figura del verdadero poeta bohemio, cuya figura y discurso idealista se alzaba como alternativa del mundo real? Parece que la joven poetisa reacciona –no contra la filiación a un “arte por el arte” que defendían los modernistas y posmodernistas a quienes leía e imitaba sino contra la actitud mercantilista a la que eran arrastrados los artistas y escritores, producto de la modernización de México. Ellos han olvidado a Cristo, los verdaderos valores morales que éste representa; han olvidado cultivar su espíritu, ya en ésta época una necesidad de primer orden para Urquiza.

Cristo es un objeto bello que a su vez produce belleza, como en “Plegaria de Luz”. Está presente a través de los seres y objetos de la naturaleza, como sucede en “La sombra de Cristo”. En efecto, lo que predomina en estos poemas juveniles es un sentimiento religioso que se confunde o se mezcla con la emoción estética, ya a través del valor icónico de la figura de Cristo, en su imagen plástica; ya por medio del tema amoroso y del paisaje.

En el primer caso, ese Cristo “blanco”, ese Cristo somnoliento, está desprovisto de sus terribles heridas y de la sangre que de ellas emana; es un Cristo pulcro y bello; no es uno que agoniza sino uno que desde la

altura se deja observar. Parece que Urquiza está influida por los cristos sublimados y poetizados de López Velarde, así como por los cristos simbólicos de Amado Nervo.⁴⁹⁷

Lo mismo ocurre con “La sombra de Cristo” donde la escena en que Cristo vela en el Monte de los Olivos, es vista a través de una lente a un tiempo expresionista e idealizadora. Los rasgos expresionistas matizan el tremendismo de algunas imágenes. Así, las sombras de la noche entre los árboles y la amenaza de tormenta son la expresión de un espíritu contemplativo más que de la angustia del personaje.

El sentimiento religioso presente desde los inicios en la poesía de Urquiza, se irá acendrando y haciendo consciente con el tiempo. En su producción de los 20, se trata casi de un gesto cultural que comparte con los poetas jóvenes que emulaban y, a un tiempo, querían apartarse de figuras como Nervo, Urbina, Díaz Mirón, González Martínez.

La poesía de la Urquiza adolescente irá transitando -durante la década y en lo futuro- por un camino parecido al eclecticismo de la Generación Española del 27. Este se caracterizaba por la voluntad de equilibrar lo nuevo con lo recibido de la mejor tradición popular y la tradición culta del siglo XIX.⁴⁹⁸

En este sentido, Urquiza está cerca de quienes como Alfonso Reyes y otros miembros del Ateneo de la Juventud, veían en ciertas figuras culturales del panteón clásico (Horacio, Virgilio), y del humanismo cristiano valores insustituibles. Insustituibles en lo estético y en lo social, en lo espiritual y en lo político. Desde tal perspectiva, la discusión sobre lo moderno tiene que ver con la recuperación de un pasado valioso donde radican los gérmenes de lo universal e imperecedero.

El bagaje poético de la Concha Urquiza de esos años tiene como fuentes primarias, grandes textos universales y clásicos de donde toma temas, léxico, etc., que mezcla con elementos de la poesía de las primeras décadas del siglo XX, utilizando –como hemos dicho- elementos vanguardistas. Se puede decir, observando las formas poéticas que emplea que su poesía adolescente transita del Posmodernismo y de éste a la vanguardia. Este tránsito, si bien breve, resulta importante para tener una visión más amplia de su proceso creativo, que parece dar en los próximos años un salto en cuanto a las formas y a los contenidos. Y es que, finalmente, la obra de madurez de Concha Urquiza habrá de asentarse en el humanismo cristiano y en la tradición clásica, ésta última interpretada desde una perspectiva religiosa.

⁴⁹⁷ Cfr. Herrera Sapién Tarcisio, *López Velarde y Sor Juana. Feministas opuestos y otros ensayos*, México, Porrúa, 1984.

⁴⁹⁸ Blanco Aguinaga/ Puértolas, *op.cit.*, p. 262.

CAPÍTULO III. Un puente sobre aguas turbulentas (finales de los 20 y primera mitad de los 30).

1. 1927-1935: Un primer silencio

En el lapso que va de 1927 a 1935 se desconocen textos poéticos de Concha Urquiza, con excepción de uno que es prácticamente inédito. Hasta donde se sabe, este hecho coincide directamente con las circunstancias que por entonces marcaban la vida de la autora. También se vinculan con la vida social del país.⁴⁹⁹ En efecto, en esos siete años pasan muchas cosas en la vida y en la creación de la escritora: se siente atraída por el comunismo; vive en Nueva York; incursiona en el guión cinematográfico y en la prosa autobiográfica y novelística.

El periodo comunista

A finales de los veinte y principios de los treinta, el ambiente político y social de México era de una gran turbulencia. Enrique Krauze ha descrito muy bien la tónica general que privó durante el callismo:

El complejísimo periodo presidencial de Calles tuvo muchos protagonistas políticos: los generales, los cromistas, los agraristas, los gabinetes ¡Había ocho mil partidos políticos en la República! Las luchas políticas tejieron una madeja casi inextricable en todos los niveles: nacional, estatal y local. Pactos, rompimientos, amenazas, enfrentamientos, campañas, peculados, escamoteos, bravatas, balaceras, motines. La vida política de México rebasaba violentamente los ámbitos formales del Parlamento, las reuniones de gabinete y los casinos. Martín Luis Guzmán recobró fielmente apenas una parte y un momento de aquel mundo que anda todavía en busca de su escritor.⁵⁰⁰

En el ámbito cultural, específicamente, el período también es complejo. Jorge Alberto Manrique refiere que quienes sustituyeron a Vasconcelos en la dirección de la política cultural del régimen, si bien aceptan formalmente su programa, “adelgazan su mística y van patrocinando mutaciones nacionalistas, de acuerdo con las oscilaciones del callismo”.⁵⁰¹ Se pierde -señala el crítico- el afán latinoamericanista y permanece, como medida defensiva y de autoelogio, “un nacionalismo cultural de apariencias variadas”. Este chovinismo

⁴⁹⁹ Durante el período de Plutarco Elías Calles (1924-1928), y no obstante los avances en la construcción de instituciones y de infraestructura en varios órdenes, la turbulencia y los conflictos políticos continuaron sobre todo al final del período presidencial, con el estallamiento del conflicto entre la Iglesia y el clero que se venía gestando desde principios de su administración y que culminó con la revuelta cristera. A ello se suma la crisis causada por la sucesión presidencial: la campaña presidencial de José Vasconcelos, las rebeliones de Francisco Serrano y Arnulfo R. Gómez, el asesinato del presidente electo, Álvaro Obregón, la imposición de Emilio Portes Gil como presidente provisional. Ya en 1929, durante la presidencia de Emilio Portes Gil, el caudillo sonoreense, por entonces Secretario de Guerra y de Marina, combatió la rebelión escobarista.

⁵⁰⁰ Enrique Krauze “México bronco”, *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución Mexicana (1910-19)*, 9ª edición, 4ª reimpresión, México, Tusquets, (Col. Fábula) 2004, pp. 356.

⁵⁰¹ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes”, *Historia General de México*, tomo II, México, 3ª edición, El Colegio de México, 1981, pp. 1460-1462.

a ultranza desembocaría en la “parodia involuntaria” con la campaña nacionalista de 1931, inaugurada para la defensa económica del país. El realismo socialista aparecía como antídoto o contraversión del esquema ideológico del callismo.

Respecto a quienes adoptan la segunda tendencia, Manrique afirma:

Son los primeros devotos del realismo socialista, quienes primero predicán la adopción nacional de la utopía soviética y quienes, víctimas de su propia rigidez estalinista, se van configurando después como dictadores sin poder.

Entre 1928 y 1934 los partidarios de la socialización del arte se agrupan y emiten definiciones y consignas, que se burocratarán inevitablemente en el periodo cardenista.⁵⁰²

A finales de los 20, México se resentía de los conflictos postelectorales así como de los reacomodos de los movimientos obrero y campesino, luego de la desintegración de la central oficial (CROM). A finales de la presidencia de Calles se desata una abierta hostilidad contra los comunistas. Respecto a esto último, habría que recordar que en 1928, el Partido Comunista Mexicano experimentó un giro ultraizquierdista, como resultado de la línea surgida en el VI Congreso de la COMINTERN⁵⁰³, que le atrajo no sólo la represión gubernamental, sino serios conflictos y rupturas internas.⁵⁰⁴

Es posible que el ambiente que privaba en el México de finales de los veinte, como resultado del intrincado proceso político y social, llevara a Urquiza a interesarse en participar de algún modo. Varios contemporáneos de la escritora coinciden en señalar que ella se sintió fuertemente atraída por ideas y figuras revolucionarias y que incluso llegó a militar en las filas del Partido Comunista Mexicano. Las constantes referencias en

⁵⁰² *Idem.*

⁵⁰³ El cambio de política de la COMINTERN que proponía como base “la lucha de clases” sustituyendo la consigna de establecer frentes unidos con otras fuerzas de izquierda, tuvo una serie de repercusiones no sólo en la actuación del Partido Mexicano dentro del movimiento obrero y político del país, sino en la vida interna de la organización. El giro ultraizquierdista condujo a patrocinar una coalición electoral independiente, el Bloque Obrero Campesino (BLOC), a oponerse a todas las reformas de inspiración estatal con el argumento de que éstas “pospondrían la inevitable explosión revolucionaria”. Así, señala Barry Carr, la Convención Obrero-Patronal que empezó a discutir asuntos de arbitraje laboral en noviembre de 1928, fue calificada de fascista, lo mismo que la Ley Federal del Trabajo promulgada en 1931. Como resultado de ese giro a la izquierda, algunas secciones del partido proponen la creación de una nueva confederación obrera y campesina opuesta a la CROM, ahora en desintegración, y a la debilitada CGT. Luego de muchos debates, se constituye la Confederación Sindical Unitaria de México (CSUM) que reunía a buen número de federaciones obreras y campesinas estatales y que constituyó un importante espacio para la izquierda a raíz de la desintegración de la CROM. El giro a la izquierda del PCM también produjo una ruptura interna entre aquellos cuadros y miembros que tenían dudas sobre la nueva línea, en particular sobre la creación del CSUM y del Bloque Obrero-Campesino. Quizá la pérdida más grave fueron las renunciadas y expulsiones de todas las figuras dirigentes de la Liga Nacional Campesina, que era la organización en que la influencia comunista era más importante. Entre aquellas se encontraban Manuel Almanza y Úrsulo Galván, Diego Rivera, Luis Monzón, Federico Bach, amén de sus aliados revolucionarios demócratas a quien denunció (Adalberto Tejeda –el socialista independiente con mayor influencia- y Ramón P. Denegri). Carr señala que “De un solo golpe se rompieron los principales canales de comunicación del partido con el ala izquierda de la Revolución Mexicana”. Otras consecuencias se reflejaron en las relaciones del PCM con el movimiento antiimperialista de América Latina, sobre todo en Nicaragua, donde el partido rompió con Sandino en 19, denunciándolo como traidor a la lucha por la liberación nacional (Barry Carr, “El giro a la izquierda”, *op.cit.*, p. 56) .

⁵⁰⁴ Y es que la línea de la Comintern -afirma Barry Carr- modificó la conducta del PCM y con ello garantizó su marginación en la sociedad mexicana durante los siguientes cuatro años. Señala el estudioso que tras la revuelta escobarista de 1929, otro pronunciamiento militar contra la autoridad del gobierno central (en que el PCM fue falsamente acusado de ayudar a los rebeldes), originó que el gobierno de Emilio Portes Gil lanzara una serie de ataques contra el partido y sus miembros. Varios comunistas serían asesinados una vez aplastada la revuelta. En junio de 1929, las oficinas de El Machete, órgano de difusión del Partido fueron clausuradas y tres meses más tarde la imprenta sería destruida por fuerzas gubernamentales. La hostilización sistemática contra los comunistas continuó con el arresto y la detención temporal de Rafael Carrillo y la expulsión de un gran número de exiliados comunistas extranjeros (la mayoría procedentes de Cuba) a principios de 1930, así como el rompimiento de relaciones diplomáticas con la Unión Soviética (*idem*).

artículos y entrevistas a la supuesta “experiencia comunista” de Concha Urquiza, me obligan a detenerme un poco en esta etapa, pues coincide con lo que he llamado “un primer silencio poético”. La ausencia de poemas en esos años parece tener estrecha relación con lo que la autora vivía personal y políticamente.

Recordemos que en esa época, ideas socialistas y anarquistas habían permeado al sector obrero y alcanzado al de los artistas y escritores. En el caso de la poetisa, tales ideas pudieron haberle llegado primero a través de los estridentistas y luego por medio de otros intelectuales y artistas que veían en el binomio arte-política un eje de la vida nacional.⁵⁰⁵ A propósito de esto, Germán List Arzubide, uno de los escritores estridentistas y amigo personal de Concha afirmaba:

Sostuve con ella conversaciones donde hablábamos del comunismo y el Partido Comunista, Sin embargo, siempre tocábamos el tema de la poesía, estaba muy interesada en lo que hacíamos los estridentistas.⁵⁰⁶

Por su parte, Rainer Feuer, sitúa dicha militancia antes y un poco después del episodio de Nueva York, pues las condiciones en las cuales se desarrolló aquella -afirma- propició que la escritora dejara el país y la casa materna.

En los años que anteceden a su viaje a esa ciudad y que se extienden a poco después de su regreso a México, Concha vivió una experiencia politizada con inclinación a la izquierda, que parece haber ido de la simpatía o militancia en el comunismo, al anarquismo crítico, terminando en una insatisfacción existencial que creyó sólo podría resolver en la vida religiosa, pasando así a una búsqueda mística en el catolicismo que la llevó a ser postulante en un convento de las Hijas del Espíritu Santo (monjas que se dedican a la educación).⁵⁰⁷

Gabriel Méndez Plancarte había afirmado ya en su “Prólogo” a la antología de 1946, que Urquiza había sufrido “...el asalto del materialismo rampante” y, que arrastrada por “su juvenil ardor por la Justicia” se había entusiasmado con el Comunismo “batallador y apostólico” de los tiempos de Julio Antonio Mella. La aseveración de Méndez Plancarte como las conclusiones a las que llega Rainer Feuer, son en cierto sentido apuntaladas por el poeta y sacerdote Xavier Guzmán Rangel quien, entrevistado por José Vicente Anaya respecto del pasado comunista de la escritora, responde:

⁵⁰⁵ Estamos hablando de quienes participaron en la política cultural del ministro de Educación, Vasconcelos, desde 1922 como los célebres muralistas mexicanos (Rivera, Orozco y Siqueiros), quienes tenían posturas vanguardistas en lo artístico y en lo político, orientados a la izquierda. Otros artistas afiliados al PCM fueron Juan de la Cabada, la cantautora Concha Michel, el propio Silvestre Revueltas, y varios artistas extranjeros que visitaban el país, como es el caso sobresaliente de la fotógrafa Tina Modotti (Barry Carr, “El papel de los intelectuales y artistas” en *op.cit.*, pp. 48-50).

⁵⁰⁶ El escritor estridentista, German List Arzubide en “Tras 50 años, la muerte de la poeta michoacana Concha Urquiza sigue siendo un misterio, como su vida” (Entrevista hecha por Roberto Ponce y José Alberto Castro, *Revista Proceso*, *op.cit.*, p. 63).

⁵⁰⁷ En Alejandro Galindo, “Recordatorio de Concha Urquiza”, *Memoranda*, 3, noviembre-diciembre 1989, pp. 23-24. En la entrevista que le hiciera José Vicente Anaya, Galindo dice que a él no le consta que Concha hubiera tratado al comunista cubano, que “nunca” se lo había dicho ella, sino que eso lo decían otros (“Urquiza, misteriosa y reservada”, *La Cultura en México*, núm.1244, julio 27, 1994, p. 69).

Yo conocí a algunos de los muchachos que fueron compañeros de Concha en la Preparatoria, uno de ellos fue Pepe Cardona, quien me habló mucho de la Concha que él conoció cuando ella tendría 18 ó 19 años: sumamente fogosa, no bullanguera pero sí mucho más idealista, mucho más entregada a la lucha por la justicia. Esto explica muy bien por qué ella se ligó con aquel grupo de izquierda que estaba muy conectado con Julio Antonio Mella.⁵⁰⁸

Guzmán Rangel aclara que a él no le consta que Concha Urquiza hubiera tratado a Julio Antonio Mella, pues -dice- “nunca me lo dijo”. Sin embargo, continúa:

Lo que sí me dijo fue que había estado relacionada con los comunistas en la Ciudad de México; y esto fue lo que después me confirmó Pepe Cardona, porque él también fue de izquierda, y también tuvo una especie de conversión...

Algunos amigos han señalado que fue solamente una simpatizante del comunismo, otros afirman que sí militó en esa organización.⁵⁰⁹

Alejandro Galindo -familiar político y amigo de Urquiza-, en una entrevista que le hiciera José Vicente Anaya, responde a la pregunta: “¿Fue realmente comunista?”:

-A mí me había tocado ver a Concha subida en un poste, ahí por la calle de San Ildefonso, ahí por la Prepa, arengando a los muchachos. Yo me había dicho: “Está loca...” Pero después, platicando con ella, cambió ni (sic) modo de verla. Ella hablaba de los ideales del comunismo, de que a través de él, el hombre tendría la posibilidad de alcanzar la perfección que ambicionamos, Conchita citaba pensamientos de Marx, de Lenin, también de Hegel. Tenía amigos del Partido Comunista. La inclinación política de Concha por el comunismo ha de haber sido por la influencia, muy comprensible por lo demás, de algunos amigos o compañeros de escuela, por la inquietud de la época. Ella ingresó al Partido Comunista y nosotros le hacíamos burla de eso.⁵¹⁰

Las convicciones de Urquiza pudieron haber sido reforzadas por la leyenda tejida alrededor de ciertas personalidades comunistas, como Julio Antonio Mella y Tina Modotti. Mella vendría a México en 1926, para luego involucrarse en actividades militantes dentro del PCM, hasta llegar a fungir como su Secretario General.⁵¹¹ El asesinato del líder cubano en 1929, en una calle de la ciudad de México, elevaba su figura. Valentín Campa, camarada de Mella, describe el impacto que causaba éste en quienes lo conocieron:

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ *Idem.*

⁵¹⁰ “Concha Urquiza y Marilyn Monroe”, en *La Cultura en México*, no. 2142, julio 13, 1994, p. 61. José Vicente Anaya –por su parte- ha ubicado el período de militancia política de Urquiza, entre 1928 y 1933.

⁵¹¹ Valentín Campa, en “Encuentro con Julio Antonio Mella” de su libro *Mi Testimonio (memoria de un comunista mexicano)*, refiere que “El PCM, dentro de sus actividades de agitación y propaganda, organizó a principios de 1926, una conferencia de Julio Antonio Mella, en Ciudad Victoria”, en el Teatro Principal. Explica la llegada a México del líder cubano, como resultado de la persecución del “esbirro Machado” y describe su primer contacto con él. El líder comunista señala que la conferencia de Mella lo impresionó “por su capacidad intelectual y de exposición”. En 1927 estallaría la huelga ferrocarrilera, cuando tuvo -dice- oportunidad de conocer “más ampliamente” a Mella, quien después llegaría a ser no sólo miembro del Comité Central del PCM, sino su Secretario General provisional, en junio de 1928 (México, Ediciones de Cultura Popular, 1978, pp. 63-65).

La presencia de Mella entre nosotros dejó una huella muy viva. Nos impresionaba su gran capacidad para disertar. Interesado sobre todo en temas relacionados con América Latina, mantenía una posición clara respecto al papel del imperialismo y de las burguesías nacionales.

Su preparación y actividad política lo convertían en el exilio en un enemigo poderoso de la tiranía impuesta por el dictador Machado en Cuba. Fue por tal razón que éste lo mandó asesinar (se comprobó que sus asesinos eran policías de alto rango de ese régimen despótico) en enero de 1929...⁵¹²

El influjo de las ideas comunistas en Urquiza apuntaladas posiblemente por el hábito legendario de dichas personalidades y acontecimientos, haría comprensible que ella se hubiera ocupado alguna vez de relatarlas. De ahí que no resulte disparatada la afirmación de algunos en el sentido de que la poetisa escribía por entonces un “diario”, que hablaba sobre su experiencia política. Guzmán Rangel se refiere al hecho con las siguientes palabras:

...él [Pepe Cardona] me platicó que Concha escribía una especie de diario en aquella época de comunista, y que en éste reflejaba sus inquietudes y temperamento de rebelde, de una Concha que se había separado de su familia para entregarse a una vida arriesgada, peligrosa (...)Sin embargo, nunca se ha sabido si realmente existe ese diario ni quién lo tiene(...)Concha no era muy explícita sobre aquella época de comunista; a mí sólo me dijo algunas cosas con amargura, como un pasado doloroso que ya no quería recordar.⁵¹³

Hasta la fecha no sabemos si tal diario existe o no, pero me parece que, por las fechas, partes de éste podrían constituir algunos fragmentos de un conjunto de narraciones hasta ahora inéditas que Urquiza tituló *El reintegro*. En el citado conjunto narrativo, hay ciertos elementos que me hacen concebir dicha hipótesis. Por ejemplo, en la portada del único ejemplar que existe hay una anotación que reza: “Copia (mecanografiada) del original manuscrito que posee José Cardona”; este último, como hemos visto, estaba enterado de sus andanzas en el comunismo. Otro elemento son las fechas que aparecen en las diversas partes o capítulos (1927, 1928, 1929, 1933), a pesar de que la copia del original manuscrito está fechado en “México, marzo de 1948”. La mecanografía del material manuscrito -se entiende- fue hecha tres años después de la muerte de la autora ocurrida en 1945.

Los últimos años de la década de los 20 y los tres primeros de la de los 30 que abarca *El reintegro*, coinciden con el lapso de la supuesta militancia comunista de Concha y con su estancia en Nueva York, lugar en el que están situados muchos pasajes de las narraciones. Y es que en *El reintegro* aparecen anotaciones significativas como la de la página 122 que reza “Fragmentos de un diario” y referencias indirectas a los comunistas.⁵¹⁴

La falta de información documentada sobre la militancia de Urquiza en el PCM,⁵¹⁵ o sobre una posible

⁵¹² Valentín Campa, *op.cit.*, p. 64-65.

⁵¹³ *Idem.*

⁵¹⁴ María Luisa Urquiza, hermana de Conchita señala : “Conchita andaba pegando propaganda comunista en las calles, cuando ella tenía entre 18 y 19 años, por eso mi hermano la mandó a Nueva York, esto fue como por 1929, y allá trabajó en la Metro Goldwin Mayer, en un departamento de publicidad” (“Voces sobre Concha Urquiza”, *op.cit.*, pp. VI –VII).

⁵¹⁵ En el caso del PCM ello es comprensible pues éste estaba proscrito y actuaba en el semiclandestineo, lo cual hacía casi imposible la

afiliación a organizaciones culturales revolucionarias de la época, por ejemplo a la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), fundada en 1933, se presta a especulaciones. Tenemos así que atenernos a lo que sugieren los comentarios de algunos miembros de la familia de la escritora (María Luisa Urquiza, su hermana y Alejandro Galindo, su cuñado), así como de amigos cercanos de la autora, en el sentido de que Urquiza se fue a Nueva York, no sólo por cuestiones familiares y personales,⁵¹⁶ sino con el propósito de alejarse de un ambiente político polarizado y enrarecido por fuertes disputas entre grupos y cenáculos culturales.⁵¹⁷

Urquiza y la polémica de 1932 (los Contemporáneos).

La célebre polémica propiciada por la aparición de la *Antología de poesía mexicana moderna*,⁵¹⁸ y que reavivaba viejas rencillas, seguía teniendo resonancia en el panorama cultural y literario de México.⁵¹⁹ En efecto, a principios de los 30, se desarrollaría la polémica entre nacionalismo y cosmopolitismo que protagonizaron los Contemporáneos⁵²⁰ y los escritores nacionalistas y socialistas.⁵²¹ Guillermo Sheridan señala que la pugna se daba entre dos posturas antagónicas: la literatura abocada a “edificar la auténtica nacionalidad a partir del corte impuesto por la Revolución”; en sentido opuesto, la literatura “que optaba por la naturaleza misma de sus intereses, sus temas, sus procedimientos, por contener, criticar y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un propósito temático, estilístico e ideológico privilegiado por la historia

conservación de un registro de solicitudes de ingreso y de carnets de militancia. Sin embargo, es importante recordar que, alrededor del PCM y de la LEAR gravitaban personas que, sin pertenecer a dichas organizaciones, simpatizaban con todas o algunas de las banderas enarboladas por éstas. Esto pudo haber sucedido en el caso de Urquiza

⁵¹⁶ Concha Urquiza mantendría una relación sentimental con Arqueles Vela, el escritor estridentista, en la cual se mezclaba lo pasional con lo intelectual. Germán List Arzubide comenta al respecto: “Un día hice un viaje de Xalapa a la ciudad de México. Fui a visitar a Arqueles Vela, y él me llevó al famoso ‘Café de Nadie’ donde estuvimos platicando con Conchita Urquiza. La recuerdo bien: era una muchacha bastante joven, delgada, muy espiritual (esto se sentía, nada más de ver su físico se le sentía lo espiritual). Y Arqueles ahí, con su planta de escritor, de divulgador de la metáfora nueva. Yo advertí que Conchita estaba verdaderamente enamorada de Arqueles, él fue siempre todo un conquistador, aunque la verdad es que así fuimos todos los Estridentistas. Arqueles conseguía penetrar en el espíritu de las mujeres, de tal manera que ellas se sentían muy halagadas, las fascinaba totalmente” (“Urquiza, enamorada...”, *op.cit.*, p. 50).

⁵¹⁷ Debido al entorno político de esos años, Concha Urquiza pudo haber tenido diferencias con sus camaradas, desacuerdos con la línea general del PCM y sobre todo un profundo desencanto político.

⁵¹⁸ Eugenio d’Ors -citado por Guillermo Sheridan- refiere que en la ciudad de México de 1926, “No pasa nada. Ni un movimiento, ni un pensamiento, ni un sentimiento”, resultado de una especie de prolongación de la paz porfiriana y a pesar de la Revolución Mexicana. Es en este contexto de molición que los miembros de lo que serían los Contemporáneos habrían de irrumpir en la escena literaria: “Sobre los cráteres que las bombas arrojadas por los Contemporáneos dejaron, se iban a levantar algunos edificios perdurables de la actualidad mexicana: la tradición de las revistas críticas, el teatro de curiosidad, la crítica social y cultural, la viva poesía” (pp.7-8). Señala el crítico que una de esas “bombas” sería precisamente la *Antología de la poesía mexicana moderna*. (D’Ors en Sheridan, “Presentación” a la *Antología de la poesía mexicana moderna*, México (Col. Lecturas Mexicanas 99), 1985) (Cfr. Schneider, *Ruptura y Continuidad*, *op.cit.*) Por su parte, Pedro Ángel Palou señala que la aparición de la *Antología de la poesía mexicana moderna* firmada por Cuesta reaviva en 1928 la polémica entre “afeminamiento y virilidad de la literatura mexicana” (PAP, *op.cit.*, p.169)

⁵¹⁹ Guillermo Sheridan, “XII. Entre la casa y la calle: la Polémica de 1932, entre nacionalismo y cosmopolitismo literario” en *Cultura e identidad nacional*, Roberto Blancarte, comp., México, CONACULTA/ FCE, 1994 (pp. 384-412).

⁵²⁰ La polémica se inicia con el artículo “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, publicado en marzo de 1932 por el periodista Alejandro Núñez Alonso en la revista semanal *El Universal Ilustrado*. El debate se da -dice Guillermo Sheridan- “cuatro años después de la aventura del grupo de Contemporáneos en la revista *Ulises* (1927-1928) y de la discutida aparición de antología de la poesía mexicana moderna (1928) de Jorge Cuesta, y poco después de que *Contemporáneos*, revista mexicana de cultura (1928), había dejado de existir” (*ibidem*, p. 388).

inmediata.”⁵²² Sigue diciendo el estudioso que esta pugna, con diferentes grados de intensidad y modulaciones a partir de 19, que -agrega- “generará diversas retóricas, usos, temáticas y hasta estrategias de divulgación”, constituye uno de los tensores característicos del debate cultural mexicano. ⁵²³ Al respecto, Sheridan señala que la polémica de 1932 es secuela de la que se inicia a partir del Congreso de Escritores y Artistas convocado en 1923 por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública. Después –agrega- se habrían replanteado los mismos problemas en la polémica “El afeminamiento en la literatura mexicana”, de 1925 y se registran con “cíclica regularidad, frecuentes escaramuzas en el ámbito literario”.⁵²⁴

La “simpatía” o pasión política por parte de Urquiza -sea por el vasconcelismo, el estridentismo, el comunismo o el anarquismo-, quizá estimulada por lo que sucedía en una escena literaria conflictiva, recobra importancia porque podría explicar cierta búsqueda intelectual, estética y espiritual, que de algún modo abonaría el terreno de la reconversión religiosa que experimentaría la autora en 1937. Ella misma respondía años después a su amigo Alejandro Galindo, quien la cuestionaba sobre el “brinco” que había dado del comunismo al catolicismo:

...‘Mira, las dos doctrinas persiguen los mismos fines: la perfección del hombre. El cristianismo aspira a ganar la salvación por medio de la perfección y el comunismo quiere alcanzar la perfección *per se*, por la perfección misma, para satisfacción de su calidad de hombre. Los comunistas se proponen sus fines por medio de la violencia; mientras que los cristianos por medio del amor, siguiendo las doctrinas de Cristo.’⁵²⁵

Este “salto” del comunismo al catolicismo es comprensible no sólo por los objetivos “comunes” últimos que -según Urquiza- ambos intentan alcanzar, sino también por un factor del cual la autora quizá no era del todo consciente: los comunistas, en tanto “revolucionarios” desarrollaban una actitud ética y “mística” en sus esfuerzos por alcanzar sus ideales, así como ante los ataques de sus detractores.⁵²⁶

Sin embargo, como puede comprobarse, a distancia de aquellos años de adolescencia, la autora se ubicará abiertamente del lado contrario del comunismo. Sus inquietudes sociales, reafirmadas por su temperamento, así como sus inclinaciones humanistas pudieron haber determinado su posterior filiación religiosa. En cuanto al aspecto estético, se inclina del lado de aquella vanguardia que entonces representaban los Contemporáneos, en cuanto a rechazar una ideología a la fuerza, fuera el nacionalismo o el comunismo; en cuanto a negarse a aceptar “la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición”, como afirmaba Jorge Cuesta ⁵²⁷. Parece que la autora implícitamente concuerda con los planteamientos del

⁵²¹ Una descripción pormenorizada de la célebre polémica la ofrece Guillermo Sheridan en el citado artículo (*ibidem*, pp. 385-413).

⁵²² *Idem*.

⁵²³ Cuando habla de “retóricas”, Sheridan aclara que abarca “Desde el nacionalismo lírico del ‘redescubrimiento’ a la revaloración del folklore y hasta el nacionalismo identificado con el ‘realismo-socialista de la década de los treinta’” (*ibidem*, p. 384).

⁵²⁴ Señala Sheridan quedese 1923 –aunque en circunstancias diferentes a las que habrá en 1932-, se desarrollaba “la primera tentativa de crear una política cultural revolucionaria” (*idem*).

⁵²⁵ Urquiza en Galindo, entrevistado por Anaya (“Concha Urquiza y Marylin...”, *op.cit.*, p.61).

⁵²⁶ *Cfr.* Valentín Campa y Barry Car sobre la moral comunista, *op.cit.*

⁵²⁷ Guillermo Sheridan, al hablar de la respuesta de Jorge Cuesta a Ermilo Abreu Gómez durante la polémica del 32, señala que el contemporáneo enfrenta a los nacionalistas, pues desde su punto de vista el nacionalismo atentaba contra el “clasicismo mexicano” y

brillante polemista de Contemporáneos, en cuanto a la defensa de un arte y una literatura “clásicos”, esto es, un arte y una literatura no fabricada desde las teorías sino “hacia las contradicciones” y que aporte “una conciencia de la nacionalidad”.⁵²⁸ Dicha conciencia es inherente a la experiencia; una que se manifiesta sin quererlo, una “que se expresa como un territorio espiritual común dentro del que se legitiman todas las divergencias”.⁵²⁹ Respecto de esto último, la Urquiza de esos años parece coincidir con la postura poética del “grupo sin grupo”, expresada con claridad por Xavier Villaurrutia a través de la metáfora del árbol, en el sentido de que si bien las raíces del poeta moderno debían ser profundamente mexicanas, sus inquietudes estéticas, su sensibilidad y su experiencia debían ser cosmopolitas: “Las raíces están presas, son las ramas lo que está libre; se mueven, se desprenden, viajan”.⁵³⁰

En cuanto a la ausencia de poemas en esta etapa de la vida de Concha podría tener diferentes explicaciones. Una de ellas es que, el vivir en situaciones de sobresalto -como las que sus “simpatías” políticas o sus cuestionamientos estéticos le pudieron acarrear- le haya impedido concentrarse en su poesía. Otra, es que encuentra en otros géneros literarios (prosa autobiográfica y de tipo novelesco),⁵³¹ una mayor flexibilidad para expresar sus inquietudes ideológicas y espirituales.⁵³² El contacto que tuvo con otras literaturas, más avanzadas o modernas (Joseph Conrad, André Gide, Henry James), así como una diversidad de experiencias de vida durante su estancia en una gran ciudad cosmopolita como era Nueva York, la preparaba para volver al catolicismo de su infancia, como lo prueban varios pasajes de *El reintegro*.⁵³³

Lo que resulta relevante de la información proporcionada por amigos y compañeros como José Cardona, Guzmán Rangel y Galindo es -en última instancia- que las inquietudes sociales de la autora, reafirmadas por su temperamento, explican su filiación humanista que, en parte, habría determinado su posterior elección poética.

2. La estancia en Nueva York: incursión en la prosa novelística (*El reintegro*)

contra lo que llama “conciencia nacional” (“XII. Entre la casa y la calle...”, *op.cit.*, p.393).

⁵²⁸ *Ibidem*, 396.

⁵²⁹ *Idem*.

⁵³⁰ Jorge Cuesta y Villaurrutia en Guillermo Sheridan, *op.cit.*, p.396.

⁵³¹ En varias partes de *El reintegro* se refleja en muchos momentos las inquietudes intelectuales de la escritora que se siente atraída por la obra de novelistas de habla inglesa y francesa. También está presente en la actitud cosmopolita y el temperamento “rebelde” de los personajes (la mayoría mujeres y quizá proyecciones de uno solo, la poetisa) quienes solos y lejos de sus familias, emprenden su propio proceso de independencia económica, ideológica y afectiva en otro país, con los riesgos que ello supone. En la realidad referencial las situaciones no son tan drásticas pues Urquiza vive en esos años en Nueva York con su cuñado Marco Aurelio Galindo, su hermana María Luisa y su madre, según refiere Alejandro Galindo. Esto último apuntala la idea de que varios fragmentos son ficciones de tipo novelesco.

⁵³² Quizá el prurito familiar o el de sus amistades católicas hayan impedido que se conozcan cartas, páginas de diario o reflexiones de tipo político-ideológico que puedan ilustrar las tendencias de Urquiza, de ahí la importancia de *El reintegro*.

⁵³³ En *El reintegro* las alusiones a sus influencias son directas. En una de sus páginas fechada en “México, 1927”, se señala en una notación con pluma: “En esta época estaba yo influenciadísima por Joseph Conrad.” (p.45); otras veces se sugiere que algún capítulo es un fragmento o recreación de algún pasaje de una obra ajena, como cuando al final de la página 56 -fechada en 1928- una nota entre paréntesis reza “((a lápiz: Francis Galton *Hereditary genius*))”. También existen pasajes o escenas donde -con lápiz o pluma- la autora corrige, tacha, hace anotaciones o cambios a su texto, mostrando las “costuras”, digámoslo así, de sus narraciones. Al final de un largo fragmento de dos partes, fechado en 1929, que es una especie de monólogo interior pero transferido a una voz en 3ª persona, el nombre del protagonista, Santiago Damián, está marcado con un asterisco. Hay también una anotación de quien mecanografió o copió el original que dice: “(Abajo, también a lápiz, y con letra de Concha, lo siguiente:) (*) En el texto Henry James, tachado, sustituido por Santiago

Concha Urquiza viaja a Nueva York en 1928, donde trabaja en el departamento de publicidad de la Metro Goldwyn Mayer.⁵³⁴ Su estancia se prolongaría hasta 1933.⁵³⁵ De esos cinco años hay apenas alguna prueba de su quehacer poético, pero -hemos dicho- se cuenta con un grupo de textos narrativos que Urquiza reunió bajo el título de *El reintegro*.⁵³⁶ Los textos -según su notación- abarcan el periodo 1927-1933 y aluden a hechos relacionados con la estancia de la autora en la ciudad norteamericana, aunque también es posible que algunas páginas pudieran haber sido escritas antes o después de esos años.⁵³⁷ El título mismo de *El reintegro*, que significa “premio igual al que se juega en la lotería”, tiene relación directa con su estructura fragmentaria, pues cada parte -en apariencia sin conexión con el resto- narra situaciones y toca asuntos diversos, los cuales tienen un común denominador que yo definiría como la búsqueda de lo inefable, estética y espiritualmente hablando.

Las primeras referencias a *El reintegro* fueron proporcionadas por Martha Robles⁵³⁸, quien lo definió en los siguientes términos:

...un conjunto de textos que reúne dos arranques de novela, relatos autobiográficos y cuentos inconclusos escritos en libretas, a manera de Diario, o en hojas mecanografiadas...⁵³⁹

Si tomamos al pie de la letra lo que dice Robles, en cuanto a los géneros tratados en *El reintegro*, encontramos en el conjunto, además de incursiones y experimentos literarios por parte de la autora, testimonios valiosos sobre su pensamiento y sus miras estéticas de entonces. Amén de las páginas autobiográficas (quizá componentes de un virtual diario), hay fragmentos plenamente narrativos o novelescos, que son las primeras muestras que tenemos de una escritura de ficción en Urquiza. En cuanto a lo primero, encontramos que en algunas partes de *El reintegro* se alude a pasajes de la vida de Concha, como es su estancia en Nueva York, su trabajo como traductora, así como sus lecturas e influencias literarias.

Por su contenido, *El reintegro* es un testimonio del espíritu de una época, más que de una ideología. En este sentido, concuerdo en parte con Martha Robles cuando señala que, los textos que lo constituyen, no responden a una filiación de izquierda que yo llamaría “consciente”.⁵⁴⁰

Damián” (p. 59).

⁵³⁴ En *El reintegro*, Susana Lesur, una de las protagonistas vive en Nueva York y entre sus actividades está la de trabajar en una compañía trasnacional como traductora; sin embargo, aquí no se trata de la Metro Goldwyn Mayer como aquella donde en efecto trabajó Concha Urquiza, ni otra compañía dedicada al cine, sino de una empresa editorial trasnacional.

⁵³⁵ El año del regreso de la autora a México, dado por Gabriel Méndez Plancarte en el esbozo biográfico que ofrece en el “Prólogo” a la antología de 1946 (p.XXII), no coincide con lo señalado por Alejandro Galindo, hermano de su cuñado Marco Aurelio en el sentido de que “Después del Crac del 29 Concha se vino de Nueva York a México, sola. Había estado viviendo en Nueva York con mi hermano Marco Aurelio, con su hermana María Luisa y la mamá de ellas...Se vino de Nueva York ¿Qué empezó a hacer? No lo sé. Coincidió con que yo también me vine de California porque las cosas allá se habían puesto de los diablos” (“Concha Urquiza y Marilyn...*op.cit.*, p.61).

⁵³⁶ El conjunto está constituido por 179 páginas. La numeración pudo haber sido puesta por José Cardona, cuando copia el manuscrito o versión original de Urquiza.

⁵³⁷ En la portada o carátula del texto mecanografiado, escrito a mano y con tinta negra, aparecen las siguientes aclaraciones: “Concha Urquiza. *El reintegro*. Copia del original manuscrito que posee José Cardona. México, marzo de 1948...”

⁵³⁸ Sin embargo, Robles no toca el contenido general y parcial de los textos, ni analiza su estructura (*cf.* Martha Robles, *op.cit.*, pp., 179-1.)

⁵³⁹ *Ibidem*, p.183.

⁵⁴⁰ Si bien es cierto que, como sugiere Robles, el interés de Concha Urquiza en ciertos procesos y fenómenos económicos y políticos es influencia, producto de su “interés” por lo que ocurría en el ámbito social de la época, no puede soslayarse su experiencia de los años

Robles afirma:

..no hay vecindad alguna con el materialismo dialéctico y sí, en cambio, pudo entusiasmarla el país de Roosevelt, el ascenso político de los trabajadores norteamericanos, el New Deal y la crítica al capitalismo, lo que no significa conducta militante, sino interés por la corriente social que dominó esos años.⁵⁴¹

En cuanto al propio texto de *El reintegro*, habría que pensar en Urquiza como dueña de una conciencia estética que le impide hacer una confesión íntima o un panfleto político de sus escritos, aún siendo autobiográficos. En *El reintegro*, Concha opta por las vías indirectas. A través de alusiones y de una serie de alegorías, nos percatamos de que, durante ese lapso de la vida, era presa del desencanto ideológico y político. Por ejemplo, es una constante en los diferentes fragmentos y a través de la narración de sus protagonistas (Juanita Gallarzón y Susana Lesur), la presencia de expresiones irónicas y hasta sarcásticas respecto de quienes fueran -en aquella época- sus amigos comunistas. Hay un sentimiento de dolor profundo ante el cuestionamiento o desprendimiento de ciertas creencias y mitos sociales y personales, pero fundamentalmente ante lo que ella considera sus propias debilidades. Por ejemplo, en un pasaje, señalado como capítulo "II", que parece corresponder a 1933, el narrador hace una amplia descripción, evocando los motivos por los cuales la protagonista, Susana Lesur, se había ido a vivir a Nueva York. El narrador en tercera persona dice:

Susana Lesur había venido a Nueva York sólo tres años antes, huyendo de la compañía de su familia y de sus amigos. Esa imperiosa necesidad de soledad absoluta que ataca a la mayor parte de los seres humanos en cierto periodo de su juventud, y que en Susana, a causa de su temperamento irritable, había adquirido características de enfermedad nerviosa, la había arrancado a la tibieza, monótona y pegajosa, de su hogar, precipitándola en medio de la gran urbe norteamericana en torno de la cual giran, trémulos y espantados, el odio y la admiración de América...En su temprana juventud había sido generosa, crédula y despreocupada. Sabía que tenía talento, y se la había educado en esa creencia, común a su época, de que el hombre de talento podía hacer lo que le viniera en gana. Tenía, por otra parte, la debilidad de confiarse a todo el mundo, y creía implícitamente en sus propias impresiones de la vida y la humanidad. Todo lo cual, unido a su impaciencia por hacer sentir su superioridad a los demás, la había conducido a errores, a desencantos, a ridículos [...] Su temperamento apasionado y su extraña juventud le vedaban todo término medio. Se vio de pronto, casi sin comprender la transición, desnuda, ignorante y miserable. Tuvo miedo, e hizo lo que, tarde o temprano, hacemos todos, huir [...] a los veintidós años, Susana Lesur no meditaba sus impulsos. Obró como un animalillo herido [...] Cuando se encontró en Nueva York, le pareció que había cambiado de espíritu...ante la monstruosa multitud de carne abismada en su propia angustia, le pareció hallarse recién nacida...Así había vivido tres años, obrando con cautela, vigilando ferozmente sus propios

previos durante los cuales la autora se supone -según hemos dicho en páginas anteriores- estuvo en contacto con la ideología y las prácticas revolucionarias, las cuales indudablemente tuvieron que influir en su sensibilidad, para luego "entusiasmarse" -como dice Robles- con lo que sucedía en el ámbito estadounidense. En esos años, los comunistas por lo general ignoraban o conocían parcialmente -ya a través de manuales o de las pocas traducciones o vía oral- los conceptos teóricos del materialismo dialéctico, aunque los temas que atribuye Robles sólo al ámbito norteamericano, como es la crítica al capitalismo, son de interés para los izquierdistas mexicanos de la época. Me parece entonces que la afirmación de la crítica es inexacta. Se puede hacer, sin embargo, otra lectura de sus afirmaciones, por ejemplo, que la autora, está alejada ya de la práctica social, e incluso -como se colige en las narraciones de *El reintegro*- muestra rechazo y cierto pesimismo respecto del actuar de los comunistas mexicanos.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p.184.

pensamientos. No tardó en comprender, empero, que se había equivocado, y que no habría escenario en el mundo que cambiara mucho el tembloroso escenario de su alma.⁵⁴²

A pesar de la vida vertiginosa de sus personajes en *El reintegro* se opta, en general, por una indagación de ciertos contenidos y valores provenientes de la sabiduría perenne que transmiten el arte y la literatura. En sus fragmentos se alude a autores como Kempis, Dante o San Juan de la Cruz; a obras como *El Quijote* y *La Biblia*. De esta última se tomará la célebre frase del Daniel de los Evangelios, “Mane, Thecel, Phares”, como guía estructural de algunos fragmentos del conjunto narrativo para dar cuenta de las crisis y conflictos internos de sus personajes femeninos.

Uno de los temas sobresalientes a lo largo de estas narraciones es el de la androginia. La androginia se presenta en el texto de Urquiza como un gesto de rebeldía ante la moral institucional; pero sobre todo, en tanto condición sexual-intelectual intrínseca en todo gran artista, visión esta muy cercana a la del *Orlando* de Virginia Wolf (1929). En *El reintegro*, se destacan ciertos rasgos de las mujeres que se consideraban “feministas” o “liberadas” en los 20 y 30. Rasgos como son la libertad sexual, el reconocimiento del propio erotismo, la autosuficiencia económica y laboral, la capacidad intelectual equiparable a la de los hombres, la participación en la vida pública; pero sobre todo, la voluntad de reconciliar la vida y el arte.

Lo anterior queda bien ilustrado en una parte de *El reintegro*, que a la cabeza dice “Fragmentos de un diario”, fechados, uno el 18 de septiembre y el otro, el 19 de septiembre, de 1933. En el primero, Juana Gallarzón evoca una noche de crápula donde de manera frenética baila y hace el amor con un hombre. Las referencias al placer carnal son bastante atrevidas. Al día siguiente, la protagonista cuenta cómo, frente a sus poemas y a sus libros (obras de Voltaire, Andersen, Herrera y Reissig) se despliegan una serie de “fantasmas”. En una escena alucinante desfilan amigos, amantes y figuras familiares “de hacía 25 años”. Lo que narra la protagonista en las páginas que corresponden a ese día, resulta muy significativo porque parece referirse a pasajes de la vida real de Urquiza. El personaje recuerda cuando tenía 13 años y leía a Homero y al célebre místico Kempis, para luego aludir a una época posterior, cuando “No tenía sino quince años”, tiempo -señala la protagonista- cuando “En el Café de Nadie se reunían los estridentistas”.⁵⁴³

Juana Gallarzón evoca cierta ciudad “blanca” junto al mar, quizá la ciudad de Veracruz de las primeras páginas y que fuera la capital del Estridentismo.

-Las plazas -continuó-las plazas desbordando de gente ¡Abajo los ricos! ¡Abajo los burgueses!
¡Abajo los capitalistas! ¿te acuerdas? -suspiraba aún- Cómo pasaban nuestros gritos flamígeros,
incendiando la noche?

-¿Te acuerdas?

-¿Te acuerdas?

-¿Te acuerdas?

-¿Cómo podría haberlo olvidado?

-Un hombre era alto y moreno, y recio; mas apenas un adolescente. “México hecho

⁵⁴² *Ibidem*, pp.70-71.

⁵⁴³ *Ibidem*, p.118.

carne”, le decíamos.

Y luego, la mesa de un café; siempre el mismo. Bebiendo, bebiendo siempre, siempre, siempre; y la luz de la noche, temerosa a la aproximación de las madrugadas; “Kitir ya albí”, “Kitir ya albí”; “lama rásc hagrac ya ha bi bi”.

-Los cabellos, negros; los ojos, verdes. En descomposición. Uno por uno, todos se fueron yendo.

-No es eso todo –dijo Juana- No; no es eso todo.

Y volviendo el rostro, encontró que sus fantasmas habían desaparecido. Quedaba, sin embargo, aquella intimidad de su androginismo.⁵⁴⁴

El personaje sostendrá un diálogo con uno de esos “fantasmas”, en el que se explica el significado de la frase “Mane, Thecel, Phares” que el profeta Daniel profiere como un anuncio de la destrucción del reino de Nabucodonosor.⁵⁴⁵ En el texto de Urquiza, la sentencia bíblica se aplica para -a través de la crítica a la soberbia de los hombres- describir la situación existencial y espiritual de Juana y de otros contemporáneos suyos.

-Mane, Thecel, Phares -dijo él sonriendo-. Porque el amor, la fe, la amistad, la esperanza; la imaginación y la esperanza han desaparecido; ya no tenemos el deseo de vivir, ni la satisfacción de haber vivido bien; ni el pasado; ya nada sino el tiempo; y ese, vacío.⁵⁴⁶

Como podemos observar, el significado que Urquiza da a la frase de Daniel, tiene que ver con una visión escéptica y desencantada de la propia vida y de las decisiones que en ella se toman. Quizá es por eso que, a lo largo de los fragmentos de su texto, las protagonistas parecen estar buscando precisamente lo contrario, esto es, un sentido trascendente a sus pensamientos y a sus acciones.

En *El reintegro*, predomina en los personajes femeninos la actitud contemplativa. En ciertas circunstancias, Susana Lesur y Juanita Gallarzón experimentan una suerte de estados espirituales que por su intensidad se acercan mucho a un tipo de fenómenos de mística profana. Por ejemplo, en la primera parte del texto mencionado, que Urquiza tituló “El andrógino”, un hombre y una mujer caminan por las calles de Nueva York, cuando de repente tienen un encuentro inesperado. Como consecuencia de ello viven una especie de ensanchamiento estético, de amplificación de su conciencia, una suerte de experiencia “oceánica”, característicos en ese tipo de mística⁵⁴⁷. Tal experiencia tiene una fuerte carga erótica, como podemos observar en las siguientes líneas:

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p.119.

⁵⁴⁵ En la *Santa Biblia*, se relata que “En el año tercero del reinado de Joacim rey de Judá, vino Nabucodonosor rey de Babilonia a Jerusalem y la sitió” (p.813). Daniel estaba entre un grupo de jóvenes del linaje real de Israel que el rey adoptó para hacerlos sabios. Mientras que los otros adquirieron conocimiento e inteligencia en todas las letras y ciencias, Daniel tuvo entendimiento “en toda visión y sueños”. Daniel le rebela al rey que su gran poder será destruido a causa de su soberbia. La división y destrucción del reino de Babilonia es la prueba de que “el Altísimo gobierna el reino de los hombres”. La frase “Mane, Thecel, Phares” en la *Biblia* significa: “MENE: Contó Dios tu reino, y le ha puesto fin; TEKEL: Pesado has sido en balanza, y fuiste hallado falto; PERES: Tu reino ha sido roto, y dado a los medas y a los persas” (“Daniel”, *La Santa Biblia*, México, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960, pp.813-8).

⁵⁴⁶ *El reintegro*, p. 1

⁵⁴⁷ *Cfr.* pp. 32-37 de este trabajo.

Mi compañero, que siempre narraba cosas inverosímiles, hablábame de cierto caballero que, incapaz de refrenar el impulso de su caballo, había saltado fuera del tiempo y del espacio, sobre los siniestros confines de la nada. Yo, por supuesto, sonreía; y de pronto tuve que detener el paso y la sonrisa, porque delante de mí acababan de abrirse como escotillones en las comedias de magia, dos ojos azules que miraban intensamente. Detrás de los ojos, vi una sonrisa que ya no era la mía, y mi compañero me señaló los senos curvos, con el espléndido gesto de un creador que los hubiese sacado de la nada.⁵⁴⁸

En otro momento, el personaje Susana Lesur, al encontrarse en la inmensidad y soledad de la Nueva York nocturna dice:

He aquí una ciudad fría, ciega, silenciosa, se dijo; fría, ciega y silenciosa como la blanca superficie de un lienzo. Y le pareció que un gran espíritu universal se levantaba de las aceras ardientes hasta los bordes inmóviles del cielo; y que todos los seres se movían dentro de aquel espíritu, lo compartían, dejaban que moviera sus miembros, impacientes o fatigados; caían apenas sobre él como imágenes sobre la superficie de un espejo. ¡Ah bien! Eso era lo que ella había buscado: un espíritu que se apoderase de su ser, que rigiera sus movimientos.⁵⁴⁹

La experiencia espiritual en los personajes puede producirse por contemplación de la naturaleza, en momentos de gran placer estético o sexual, o de caos y confusión respecto de la realidad, como en los citados “Fragmentos de un Diario”.⁵⁵⁰ Durante estos pasajes de *El reintegro*, la carga culpígena que abrumba a la protagonista, la conduce a un intenso deseo de morir. En un momento se colige que el personaje ha imaginado que se suicida, aunque esto “nunca había ocurrido en realidad”, como lo confiesa Juana “al día siguiente”. La muerte a la que alude es sobre todo una muerte simbólica: morir para nacer como otro ser.⁵⁵¹

Un poema desconocido e inédito que forma parte de El reintegro

En cuanto a la poesía, en una de las partes o “capítulos” de *El reintegro*, aparece un poema que consta de 45 versos. El poema, sin título, inserto en el conjunto, guarda una estrecha relación con los temas sobresalientes de que se ocupan el “Prólogo” y otros capítulos: los encuentros amorosos inesperados, el problema de la androginia -tema muy socorrido en la literatura decadentista de finales del XIX y vuelto a revivir en los 20 y 30-, los conflictos espirituales y morales, así como la búsqueda de un ideal estético y vital. En el texto de Urquiza, la actitud de los personajes y del propio narrador frente a la androginia, está más cercana a la del romanticismo tardío, e incluso a posturas avanzadas de principios de siglo, en cuanto a verla

⁵⁴⁸ *El reintegro*, p.1.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p.70.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, pp. 114 – 121.

⁵⁵¹ *Idem*.

Tal vez vagaba, ¡oh dioses! Tal vez vagaba un día 10
por húmedas callejas, detrás del claro sol,
más allá de los vientos, más allá de la ría,
más allá de los ecos que desflora el dolor.

O tal vez en la fresca luz del alba rendida, 14
en un pueblo iracundo, detrás del claro sol;
o en el joven regazo de la noche, una vida
que dispersara, aún joven, un viento de dolor.

Con los ojos abiertos en el seno estrellado 18
de la noche, vagaba,
vagaba como un eco la paz del corazón;
y así por vez primera la vi,
¡divina hora que nunca fue en la tierra,
que será para siempre dentro de mí!
Ancló en ella la paz del corazón...

La poetisa recurre de nuevo en las dos primeras estrofas, al cuarteto alejandrino de rima cruzada (ABAB), donde la base es la combinación de una variante del heptasílabo dactílico (acentos en 3ª y 6ª. sílabas) -que funciona como base rítmica- con algunos heptasílabos trocaicos, (o óo óo óo: o óo óo óo), ya en ambos hemistiquios o en uno de ellos. La tercera estrofa está constituida por siete versos en una combinación de alejandrinos, heptasílabos, decasílabos y dodecasílabos, constituyendo a su vez una especie de verso libre rimado, tomando la lección de Lugones quien afirmaba que “el verso puede liberarse de todo menos de la rima”.⁵⁵⁴ Ese ritmo flexible pero sostenido se logra a través de las rimas internas (*eo* en abiertos, *seno*, *eco* y *ea* en callejas, fresca), del uso de la anáfora (la repetición del verbo “vagaba”, a final del segundo verso y al principio del tercero), la cual le da énfasis al verbo que en el contexto denota desorientación. Un detalle interesante es el uso de palabras propias de un español castizo y ya en desuso en el lenguaje corriente como “callejas” y “ría”. Las tres estrofas citadas se integran a la estructura general del poema que adopta por su extensión, la forma de una silva, aunque está más cerca de la silva arromanzada⁵⁵⁵, pues si bien tienen predilección el pentasílabo y el heptasílabo, solos o con alejandrinos, aparecen mezclados con versos de distintas medidas (de 16, 15, 12, 10, 11, y 3 sílabas.).⁵⁵⁶

La flexibilidad que muestra el poema, en donde se usan distintas medidas en “amorfa serie de silva”, el

generalmente satírica que podía componerse en cuartetos cruzados o en otras estrofas (TNT, *op.cit.*, p.188).

⁵⁵⁴ En Carlos Obligado, “Prólogo” a Leopoldo Lugones, *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 10ª edición, 1968, p. 15.

⁵⁵⁵ “En el campo de la estrofa, el soneto y la silva fueron las formas a que el imprimió modificaciones importantes”. En cuanto a esta última “se abrió el más amplio margen a la mezcla de versos de distintas medidas, al arbitrio del poeta. Se desterró la octava segunda de la poesía romántica, pero continuó usándose el sexteto de este mismo tipo, especialmente en dodecasílabos y en alejandrino” (TNT, *op.cit.*, pp.459-460).

⁵⁵⁶ Los versos largos del poema son producto de la suma de metros más cortos: el ya mencionado alejandrino: 7+7; el verso 10 donde combina hemistiquios de 5, 4 y 7 (“que dispersara, aun joven, un viento de dolor”); o el verso 12 que reza “Y así por vez primera la vi” que es producto de la suma de tres hemistiquios breves (2+5+2); o versos donde combina el alejandrino con metros breves encabalgados.⁵⁵⁶ Es el caso de secuencias (como en los versos 23, 24 y 25) donde se suceden el alejandrino ternario (4+6+4),/ el heptasílabo (4+3)/ y el trisílabo –con acentos preferentes en 2ª. y 4ª sílabas de cada hemistiquio: “Ojos tristes, y manos estrechas, virginales,/ convulsivas, sensuales,/ ¡y mías!”. Se usan en combinación la asonancia (homofonía sólo en las vocales) y la consonancia (homofonía en todos los fonemas) como en los versos 23 y 24 (“virginales” con “sensuales”) y en los versos 34 y 35: “Nada existe en el mundo sino tus curvos senos/ cuando abriendo los brazos fecundos y serenos”.

verso amétrico de variable número de unidades repetidas y de sostenido ritmo trocaico o dactílico, así como la utilización profusa del encabalgamiento entre los hemistiquios es un logro de la corriente simbolista utilizada por la poesía postromántica y retomada luego por las vanguardias que sabe bien aprovechar Urquiza. Parece que hay en ella, como en los simbolistas, un intento por liberarse de toda preceptiva ortodoxa.⁵⁵⁷

Urquiza aludirá, en un momento dado, a esa mujer misteriosa -por la cual se siente fuertemente atraída- que aparece a grandes trancos a través de todo el conjunto narrativo, comparable al personaje bíblico de Ruth, cuyos ojos le despiertan intensos sentimientos y a la cual escribirá, años más tarde, un soneto dedicado al mismo personaje.⁵⁵⁸

¡Oh, manos de Ruth, que espiga obscuro 26
espigar!
Manos apocalípticas que clavan en el muro
el “Mane, Thecel, Phares” que tronchará las frentes
pálidas de pecar
Dulce mujer humilde, morena, triste, mía,
déjame que en la sombra te estreche todavía,
y que lloren mis ojos, ¡y que te hagan llorar!

Urquiza mezcla en sus expresiones el sentido alegórico de las frases con el sentido recto (como el de los versos 31, 32 y 33), así como la adjetivación para lograr imágenes y metáforas: las manos de Ruth serán manos “apocalípticas” y por lo tanto una suerte de vehículos del mensaje último de Dios. En los versos aquí citados destaca el encabalgamiento abrupto, pues separa “obscuro” y “espigar” para que coincidan a su vez con “muro” y “pecar” en el quinto verso y conservar así un ritmo general.

Respecto a lo religioso, además de las alusiones bíblicas, en el poema hay constantes referencias a un estado de desacomodo extremo, de exaltación que refleja una búsqueda existencial y espiritual. Esto nos habla de un estado interior en constante crisis. En el poema también hay momentos en que se hace presente un sentimiento numinoso de tipo panteísta frente a la naturaleza.⁵⁵⁹

En todo el poema -como hemos señalado- se aprecia que hay una exploración de formas (metros, rimas, ritmos), exploración que la lleva a intentar una especie de verso libre de base rimada, ⁵⁶⁰ gracias a la

⁵⁵⁷ La silva arromanzada fue introducida por la poesía modernista, en la que se mezclan distintos metros con uniforme asonancia en los pares. Navarro Tomás señala que en el campo de la estrofa, “el soneto y la silva fueron las formas a que el imprimió modificaciones más importantes. Al primero se le compuso en toda clase de metros y se le dio mayor libertad en la disposición de las rimas: en la segunda se abrió el más amplio margen a la mezcla de versos de distintas medidas, al arbitrio del poeta”. En el post se cultiva la silva en endecasílabos plenos, sueltos y rimados; también se usa la silva formada por metros impares, así como el enlazamiento de rimas consonantes sin orden definido y la mezcla de versos rimados y sueltos (TNT, *op.cit.*, pp. 459-463).

⁵⁵⁸ El poema está fechado en 1937 y será incluido por Gabriel Méndez Plancarte en la antología de la autora de 1946 (México, Bajo el signo de ábside), como en la reimpresión de 1971 (Guadalajara, El Estudiante)

⁵⁵⁹ Entendemos por “panteísmo”, la doctrina de Dios como naturaleza del mundo (p.888) (Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1982).

⁵⁶⁰ En el verso libre se presenta en dos modalidades: una, “la versificación tiene por base unidades que insisten con relativa frecuencia en las medidas de siete, nueve y once sílabas; dos, la modalidad que abunda en unidades de más de quince y aun de veinte sílabas, aunque a veces descienda a medidas menos extensas, como en largos pasajes de *Altazor*, de Huidobro, en *Noche sinfónica*, de Aleixandre, en *Oda a Walt Whitman*, de García Lorca, y en *Singladura* de Borges.” La diferencia entre ambas modalidades es aparente, pues los versos de mayor extensión suelen ser conglomerados de las mismas medidas que caracterizan la modalidad menos amplia. “Aun en los casos en que

combinación indistinta de metros cortos y largos (hasta de 15 sílabas) que -gracias al uso del encabalgamiento- suavizan el ritmo general del heptasílabo, y del alejandrino, metros predominantes. En momentos, el uso del *verso blanco* ⁵⁶¹ contribuye también a la flexibilidad rítmica, conservando su regularidad métrica.

Lacio el cabello, sobrio el gesto, virgen la vida 16
entre el dorado hechizo de su rostro, la boca
pálida, se apagaba
como la tierna llama de una lámpara
bajo el fuego del sol;
y se inmortalizaban, castaños, encendidos,
los ojos –tibias mieles de un lánguido panal.
(subrayado mío).

3. Los 30: el regreso a México y la incursión en el cine.

Cuando regresa Urquiza a México a principios de los 30, refiere Alejandro Galindo, “ya había dejado el comunismo, para entonces ya estaba muy metida en la religión”, declaración que se opone a lo que afirma Feuer, a quien hemos citado.⁵⁶² El cambio de actitud de la poetisa contrastaría con lo que sucede en su entorno. Esto puede ser explicado a la luz del panorama político-cultural mexicano y mundial que se había vuelto todavía más complejo y conflictivo. Respecto a los rasgos que caracterizará a la década, señala Francisco Reyes Palma que:

Una constante de la cultura de los años treinta ha sido la presencia de fenómenos de colectivización del quehacer artístico. Dentro del flujo ininterrumpido de vanguardias que se conforman y se disuelven, comienzan a ocupar un sitio preponderante aquellas de carácter artístico-social: formas compartidas de creación, inspiradas en programas políticos que respondían al clima generalizado de descreimiento sobre el futuro del capitalismo, incubado en la gran crisis económica, los brotes de irracionalismo totalitario y la amenaza bélica.⁵⁶³

Por su parte, en el capítulo IV titulado “Los años treinta en México” de su libro *La casa del silencio*, Pedro Angel Palou, aborda también la situación social y el ambiente cultural que prevalecía en el país a principios de la década, dice:

el verso libre parece más alejado de toda relación métrica, se le ve ligado en el fondo al mismo principio esencial del metro ordinario. Actúa de manera más suelta que éste en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus períodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta...” (TNT, *op.cit.*, pp.479-481).

⁵⁶¹ El verso blanco es un tipo de composición poética, que se caracteriza por tener una métrica regular y carecer de rima.

⁵⁶² Alejandro Galindo, “Concha Urquiza y Marylin Monroe”, *op.cit.*, p.61.

⁵⁶³ Francisco Reyes Palma, “La LEAR y su revista de frente cultural”, en *Frente a Frente (1934-1938)*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994, p.5. Además del gran Crac de 1929, el ascenso del fascismo y el paulatino del nazismo así como la inminencia de una segunda conflagración mundial, enrarecían el panorama mundial y tenían repercusión en los ámbitos nacionales de nuestros países.

El año 1932 es, para nosotros, aquél en el que comienzan los años treinta en México. Por un lado se intenta liquidar de una vez por todas al grupo Contemporáneos, y por otro, terminan de afianzarse las corrientes proletaristas, popularistas, regionalistas en nuestro país. En realidad un nuevo proyecto de nación -el que hoy merece el adjetivo cardenista- empezaba a vislumbrarse tras los últimos vagidos del maximato y el nacionalismo estatal cobraba sus primeras cuentas.⁵⁶⁴

Habría que recordar que en los primeros años de la década, luego de ocupar importantes cargos militares, de fungir como presidente del PNR y luego como gobernador de su estado natal, Lázaro Cárdenas, se postula como presidente de la República, cargo que ocupará en 1934. Cárdenas gobernaba en un país que experimentaba una intensa agitación laboral por los desastrosos efectos de la gran depresión de 1929 a 1933.⁵⁶⁵

La administración de Cárdenas se caracterizó por favorecer el movimiento sindical y obrero del país, lo cual le acarreó una fuerte oposición por parte de los patronos, a los cuales hizo frente con una estrategia inteligente que devino en la propia expulsión de Plutarco Elías Calles, cabeza de los inconformes.⁵⁶⁶ Durante su mandato hubo constantes campañas destinadas a poner fuera de la ley a los comunistas y a otros luchadores sociales, no obstante su general actitud de tolerancia y respeto políticos.⁵⁶⁷ La vocación democrática de Cárdenas se puso a prueba al estallar la guerra civil española. El presidente mexicano brinda todo su apoyo material y político a la República y a sus autoridades en contra de los militares golpistas. Cuando los republicanos fueron derrotados por Franco, Cárdenas abre las puertas del país para dar refugio a miles de exiliados españoles.

Entre sus decisiones económicas y políticas más trascendentes están la nacionalización de los ferrocarriles en junio de 1937; en 1938 la de las empresas petroleras. Destacan también su política agraria y su impulso a la educación “socialista”. Mientras afrontaba las consecuencias de su política nacionalista, decreta una serie de medidas a favor de los trabajadores. La administración cardenista tuvo que vencer una serie de dificultades, desde la oposición en el seno mismo de su gabinete hasta alzamientos armados, como el de Saturnino Cedillo, cacique de San Luis Potosí.⁵⁶⁸

En el panorama cultural durante los primeros años de 19, artistas plásticos, escritores e intelectuales participaban activamente en la vida social y política del país, ubicándose en opuestos frentes: unos del lado de la llamada “vanguardia” y otros del lado del “arte nacionalista y proletario”. Una serie de eventos definirían

⁵⁶⁴ PAP, *op.cit.*, p.131.

⁵⁶⁵ El primero de diciembre 1934, Lázaro Cárdenas empezó a gobernar con un gabinete de hombres leales a Plutarco Elías Calles, el llamado Jefe Máximo de la Revolución.

⁵⁶⁶ Desde los inicios de su administración Cárdenas mostró respeto por los sindicatos y permitió que el movimiento obrero planteara sus demandas sin cortapisas. Ante esta actitud, los sectores patronales orquestaron una propuesta a la que se unió Calles, quien reprobó las huelgas y a quienes las sostenían. El presidente, luego de responder con argumentos y acciones firmes a las concepciones antiobreristas de aquellos, funda el Comité Nacional de Defensa Proletaria para hacerle frente a las intenciones rebeldes de grupos callistas y fascistas que culminaron con la expulsión de Calles en 1936.

⁵⁶⁷ En efecto, el presidente Cárdenas no pudo impedir que continuara la campaña de la derecha, alentada y aun patrocinada por el fascismo alemán e italiano, que en los años treinta se hallaba en ascenso.

⁵⁶⁸ Finalmente Cárdenas aplasta el alzamiento cedillista, patrocinado por nazis y estadounidenses. Aun en medio de tales dificultades, Cárdenas lleva adelante su política agraria, impulsa la educación (a la que llamó “socialista”) y adopta diversas medidas a favor de los trabajadores. La CTM se constituyó en febrero de 1936, la Federación Nacional de Trabajadores del Estado (que luego sería la FTSE) en

de qué lado se situarían las personas y los grupos a lo largo de la década. Las publicaciones y polémicas culturales en ese lapso dan cuenta de lo que sucedía en el campo literario y, en cierta manera, nos permiten entender el entorno en el que se movía Concha Urquiza.

En 1932, aparece publicada *Examen*, revista editada por Jorge Cuesta, Rubén Salazar Mallén y Raymundo Ramos, y clausurada luego de tres números.⁵⁶⁹ Su trayectoria y fin marca también la disolución del grupo Contemporáneos. La revista viene a ser en cierto sentido un eslabón en la polémica de 1924, pues intenta definir el nacionalismo en el arte y que incluye o excluye a aquellos, pero también -de algún modo- continúa el cuestionamiento desatado por la *Antología de la poesía mexicana moderna*, de 1928, en cuanto a la necesidad de una poesía alejada de cualquier condicionamiento extrapoético.

A raíz de la encuesta que apareció en *El Universal Ilustrado*, en la que se formula la pregunta “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”,⁵⁷⁰ se desata una fuerte discusión en la que se enfrentan la defensa de un arte nacional y popular contra un arte cosmopolita y elitista, representado por el grupo de Contemporáneos.⁵⁷¹

En lo literario Urquiza pudo haberse sentido identificada con los artistas de Contemporáneos, considerados como “la vanguardia poética”, más que con los del lado opuesto; mientras que, en lo político, no sabemos si todavía a estas alturas seguía comulgando con algunas ideas y acciones de tipo nacionalista y populista, cuya difusión provenía de las corrientes y grupos de tendencia socialista que actuaban en el país, desde principios de la década. En estos últimos participaban escritores y artistas plásticos, como es el caso de Lucha Intelectual Proletaria (LIP) fundada en 1931 por el escritor Juan de la Cabada y los artistas plásticos David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Pablo O’Higgins, que luego crearían la LEAR, Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933-1938).

Si bien los miembros de la LEAR actuaban abiertamente, conservaban en cierta forma los aspectos reactivos de quienes experimentaron el clandestinaje y la atmósfera asfixiante creada por la persecución anticomunista que se había desatado durante el Maximato.⁵⁷² El órgano de difusión de la LEAR, *Frente a Frente*, -que circulaba en pocos números y de mano en mano- sería una tribuna de defensa y de difusión del ideal comunista tanto en política como en arte y cultura: la dictadura del proletariado y el arte “como un arma de la lucha de clases bajo la guía del partido comunista”.⁵⁷³ Tales ideas se difundían en medio de un ambiente de gran agitación debido a las manifestaciones del movimiento obrero y de organizaciones revolucionarias

septiembre de ese mismo año; en agosto de 1938 se constituye la Confederación Nacional Campesina.

⁵⁶⁹ Después de tres números la revista sería clausurada y los redactores acusados judicialmente por haber publicado un fragmento de la novela de Rubén Salazar Mallén, *Cariátide*, considerado un texto “obsceno”. El ataque a la revista parece haber sido realmente un ataque a Narciso Bassols, director de la Secretaría de Educación Pública. El conflicto llega al extremo de que tanto Cuesta como Salazar Mallén son sometidos a un juicio penal, acusados del delito de “ataques a la moral”.

⁵⁷⁰ Guillermo Sheridan, “Entre la casa y la calle...”, *op.cit.*, pp. 384 y ss.

⁵⁷¹ “Frente a los llamados escritores de la Liga Revolucionaria que anteponen la naturaleza al arte, (están) los seguidores de la vanguardia que proponen lo contrario, esto es, enarbolan la autonomía en la esfera estética y la libertad creativa.” (Lourdes Franco, “Presentación”. *Obras en prosa*. Bernardo Ortiz de Montellano, México: UNAM, 1988, p.13).

⁵⁷² Señala Reyes Palma que, a diferencia de su antecesora, la LIP: (Lucha Intelectual Proletaria, 1931), la LEAR lograría mantenerse activa como frente cultural por más de un lustro, y con una influencia notable a escala nacional, además de obtener el reconocimiento de importantes sectores intelectuales en el resto del continente” (*ibidem*, p.5).

⁵⁷³ *Idem*.

que como el PCM hacían esfuerzos por organizar a la clase obrera.⁵⁷⁴ No sabemos si en algún momento de su vida, la escritora michoacana pudo haber pertenecido a estas organizaciones político-culturales, o participado de algún modo en ellas.⁵⁷⁵

1933: Reincorporación a la vida productiva.

Según testimonios de su familia, recogidos por don Gabriel Méndez Plancarte, en 1933 regresa Concha Urquiza de Nueva York, para proseguir en México sus interrumpidos estudios que iniciara en la Secundaria Nocturna número 9 ubicada en la Ribera de San Cosme, en el edificio anteriormente ocupado por el Colegio del Sagrado Corazón-(instalado en el exconvento de San Pedro y San Pablo) y los cuales había interrumpido al irse.

Después, señala el filólogo sin dar fechas, Urquiza estudia en la Escuela Nacional Preparatoria, la siempre tumultuosa “Prepa” y, “al tiempo trabaja como empleada en el Archivo de la Secretaría de Hacienda”.⁵⁷⁶ En cuanto a otros estudios y a las lecturas que la escritora pudo haber hecho en esos años, sólo contamos con ciertos datos que proporcionan testimonios de contemporáneos suyos. Así sabemos que su asistencia a la escuela fue intermitente, que le molestaba que en “la Prepa” se pasara lista a los alumnos y que los estudios estuvieran sujetos a un plan determinado. También se sabe de su decisión de asistir a las clases que le gustaran sin inscribirse formalmente en el bachillerato. Se hace constante alusión a su amor por la máxima obra de Cervantes, *El Quijote*.⁵⁷⁷ Con referencia a esto último, no sabemos a qué época se remontan realmente las lecturas cervantinas de la poetisa. Sólo habría que recordar que el interés de escritores e intelectuales por la máxima obra de Cervantes se mantuvo vivo en México muy entrado el siglo XX. Por ejemplo, desde 1916, Alfonso Reyes había dedicado varios artículos a la obra del escritor español⁵⁷⁸; es posible que la autora haya tenido acceso a algunos de ellos o a los de otros estudiosos, los cuales habrían complementado su entusiasmo. También recordamos la amplia difusión que tuvo *Don Quijote* a través de las bibliotecas fundadas por

⁵⁷⁴ De hecho la LEAR es derivación de la LIP (1931), Lucha Intelectual Proletaria y del Partido Comunista Mexicano. La Lip como la LEAR -dice Reyes Palma- “...respondieron ante el contrario ideológico con un mismo sentido defensivo, de manera que la producción artística desempeñó en ellas el papel de artefacto eficiente. De ahí derivó una modalidad realista, cargada de acentos funcionales, propagandísticos que, sin excluir las búsquedas técnicas ni relegar las cualidades expresivas, acentuaba los contenidos políticos” (p.5). En su primer número la revista se oponía al Plan Sexenal en que se sustentaba la candidatura de Lázaro Cárdenas, incluida la llamada “educación socialista”, recelaban de los intelectuales vinculados al PNR quienes se proponían erigirse en portavoces autorizados de las “ideas revolucionarias”. por otra parte, Reyes Palma dice que el título de *Frente a Frente*, dado a la revista de la LEAR, trasplantó la consigna del VI Congreso de la Internacional Comunista: “clase contra clase” (*ibidem*, pp. 5 y 7).

⁵⁷⁵ Entre los nombres de los colaboradores de *Frente a Frente*, no aparece su nombre como articulista o creadora.

⁵⁷⁶ No tenemos fechas exactas de estos acontecimientos que refiere Méndez Plancarte, quien señala, se ha basado en “datos proporcionados por su señora madre”, aunque colegimos que se trata del mismo periodo (Gabriel Méndez Plancarte, “Prólogo” a Concha Urquiza, *op.cit.*, p.XXII).

⁵⁷⁷ Esto último parece coincidir con el testimonio de su hermana María Luisa en el sentido de que Concha era asidua cliente del ‘Café de Felipe’ que estaba frente a la preparatoria (la de San Ildefonso) donde dice “se sentaba a escribir y a leer”. Guillermina Llach, por su parte, recuerda que, en la Escuela Secundaria, tenía la obsesión de regalar la obra máxima de Cervantes a los muchachos más aplicados (“En torno a un recuerdo”, revista bibliográfica *Horizontes*, año III, núm. 14, agosto 15 -octubre 16, 1960, Edit. Librería Patria, p.3). Años más tarde, Urquiza escribiría un poema dedicado al protagonista de la máxima obra cervantina, “Como Alonso Quijano” (1937?), del que hablaremos en páginas adelante.

⁵⁷⁸ *Cfr.*: los artículos de Alfonso Reyes “La época del *Quijote*”, “El cura en Cervantes” (1917); “Novelas cervantinas”, “Sobre el *Quijote*”, “Cervantes en Inglaterra”, “Cervantes y el Romancero”, “Un interpretación del *Quijote*”, “Las mujeres en el *Quijote*”, “Leyendo el *Quijote*”, “Suárez y el *Quijote*”, “El *Quijote* durante tres siglos” (1918). (Alfonso Reyes, “Cuestiones gongorinas. Tres alcances de Góngora. Varia. Entre Libros. Páginas adicionales”, *Obras completas*, tomo VII, México, Fondo de Cultura Económica, 1958 (Col .Letras Mexicanas).

Vasconcelos durante su gestión en la SEP. En efecto, la obra cervantina, junto a otros doce títulos, habían formado el acervo principal, tanto de las bibliotecas públicas “básicas” como de otras más grandes.⁵⁷⁹ Ahora bien, respecto de su trabajo como escritora, Alejandro Galindo recuerda que, a su regreso de Nueva York, Urquiza trabaja en la adaptación para *Corazón, diario de un niño*, de Edmundo de Amicis. Hay una confusión en el tiempo en que esto se verificó, pues la fecha que da Mendez Plancarte no coincide con la sugerida por Galindo.⁵⁸⁰ Para el sacerdote y amigo de Urquiza, la intervención de ésta en dicha película fue en 1938, recién salida del Convento en Morelia y no entre 33 y 34, como se deduce de las declaraciones del cineasta mexicano; y parece que éste tiene la razón, como veremos más adelante.⁵⁸¹ De cualquier modo, tanto la obra del católico D’Amicis como la versión cinematográfica en la que participó Urquiza, concuerdan con su personalidad y con el momento que pudo haber vivido en cualquiera de los dos casos.

La repercusión que tuvo en México la novela de D’Amicis se remonta a 1924 o quizá antes.⁵⁸² En ese año, junto con el relevo político (Plutarco Elías Calles asume la presidencia de la República), se da un cambio de timón en la labor educativa y editorial de la SEP.⁵⁸³ El libro, que había sido considerado durante el vasconcelismo como un instrumento valioso para elevar la cultura de los humildes, perdió su preeminencia. Sería sustituido por el “folleto instructivo” que respondía al enfoque realista y pragmático con que se miraba a la educación. Los títulos de las publicaciones de la Secretaría que tuvieron grandes tirajes, hablan del carácter popularizante de gran parte de ellos: *El libro nacional de lectura*, el *Silabario* de Ramírez y *El método*

⁵⁷⁹ Engracia Loyo señala que, durante la administración de José Vasconcelos en la dirección de la SEP, se repartieron un promedio de diez mil obras al mes entre libros de texto y literatura, tanto en bibliotecas como en escuelas primarias urbanas, rurales y de municipios. Los libros que componían el cuadro básico eran: *Aritmética, Geometría, Astronomía, Física, Química, Ecología, Geografía*, la *Historia de México* de Justo Sierra, *Los Evangelios, Don Quijote* y *Las 100 mejores poesías mexicanas*. En cuanto a las bibliotecas, durante la gestión vasconceliana, se fundaron bibliotecas tanto en el Distrito Federal como en los estados dotándolas con una pensión anual lo cual impulsó su desarrollo. Fue tal el apoyo a las bibliotecas que proliferaron a un ritmo veloz “cien en promedio cada mes entre bibliotecas públicas, obreras y ambulantes. Las públicas estaban destinadas al pueblo en general pero a ellas asistían principalmente maestros; las obreras funcionaban en edificios ocupados por sindicatos obreros o en fábricas; las ambulantes consistían en lotes destinados a maestros misioneros y escuelas rurales y eran muy ligeros para poder ser transportados a lomo de mula” (p.311). La autora dice también que “A las bibliotecas básicas les seguían bibliotecas con veinticinco, cincuenta, cien y más de mil volúmenes y dos grandes bibliotecas públicas: la Cervantes y la Iberoamericana con 10 0000” (p.311). En un análisis de la proyección y eficacia de las bibliotecas públicas, Loyo señala que en la realidad, la repercusión de los libros y de la lectura encontró grandes escollos debido al bajo nivel académico de los usuarios, la mayoría analfabeta y los maestros rurales que apenas habían cursado segundo o tercer grado de primaria, situación que parece no aplicarse a Concha Urquiza, no sólo asidua lectora sino lectora culta (*op.cit.*, pp.311-313).

⁵⁸⁰ En una de las cartas enviadas a Tarsicio Romo, con fecha del 3 septiembre de 1937, la autora habla de su trajín cotidiano que consiste en ir “a la oficina”, ir “algunas mañanas” a la “clase de griego” y “Otras veces, por la noche”, al templo. Agrega que, además de estas actividades, “ahora tendré que trabajar unas horas más para atender a ese negocio del cine”. Los domingos, refiere, “no trabajo: oigo Misa un poco más tarde, me desayuno en el Café de la *Prepa* (13) y me quedo allí leyendo hasta las 12.; hora en que voy a San Francisco a oír al P. Iglesias esas exposiciones del Evangelio de San Lucas, que empiezan a interesarme mucho”. Méndez Plancarte señala en la nota (12), al pie de la carta, que la autora en ese tiempo “trabajó en hacer alguna adaptación para el cine”, pero no dice que se trata de la obra de D’Amicis. La afirmación de la escritora en su carta coincide -sin embargo- con lo que el sacerdote dice en su “Prólogo”, en el cual señala que la adaptación de *Corazón, diario de un niño* la hizo Urquiza cuando recién salió del convento de Morelia, en 1938. Por otra parte, en la nota (13) aclara que al decir “Prepa”, la autora se refiere a “La Escuela Nacional Preparatoria, donde Concha estudiaba -N. del E.”, por lo que parece referirse a 1935 ó 1936 (*Cfr.* texto y nota 43 de Gabriel Méndez Plancarte, en su “Prólogo”, *op.cit.*, p. XXII; también *cfr.* “Páginas epistolares”, *ibidem*, pp.155).

⁵⁸¹ Méndez Plancarte refiere el episodio en estos términos: “Con la salud muy quebrantada, torna, pues a la ciudad de México, y aquí vive nuevamente con su madre y su hermana María Luisa, trabajando en el cine, para el que hace la adaptación de ‘Corazón, diario de un niño’, de Edmundo d’Amicis, película que –como se recordará– logró bastante éxito y fue bien recibida por el público” (“Prólogo”, *op.cit.*, p. XXV).

⁵⁸² Señala Engracia Loyo que si bien Vasconcelos había expresado en más de una ocasión su desacuerdo con la imposición de poner un libro de texto de lectura en las escuelas primarias, pues consideraba que después del primer año en que los niños aprendían a leer y escribir deberían tener acceso a la literatura en general, recomendaba entre otros libros, *Corazón*, de Edmundo D’Amicis (*op.cit.*, p.145).

⁵⁸³ Las condiciones reales tanto del sector educativo, como los que propiciaba el cambio de estafeta política hizo que en 1924 (ahora ocupaba el cargo de Vasconcelos, el callista José Manuel Puig Casauranc), dieran un golpe de timón a la labor editorial: se privilegiarían la información general, de “utilidad” inmediata para el lector. “Se trataba de escoger las obras de manera que la cultura post-escolar se tradujera no sólo en el mejoramiento intelectual sino en avance económico y social, particularmente de la clase trabajadora. Se daría

*racional de lectura y escritura.*⁵⁸⁴

Después de que José Manuel Puig Casauranc, sustituyera a Vasconcelos en la dirección de la SEP, los criterios para la publicación de libros de texto cambiaron sobre todo respecto de los dedicados a la lectura. Se consideraba inútil y oneroso el que se publicaran textos de literatura universal, pues -dice Engracia Loyo- en zonas rurales “dichos textos no despertaban interés en los lectores”.⁵⁸⁵ Por ello se publicarían libros que tuvieran una utilidad directa, esto es, que respondieran a las necesidades de la región. Puig Casauranc -igual que Vasconcelos- creía en la inconveniencia de imponerle a los niños, de segundo de primaria en adelante, un libro de texto obligatorio. Hubo sin embargo algunos libros -como la citada obra de D’Amicis- que fueron recomendados como de uso elemental, pues “afrontaban un problema determinado”.⁵⁸⁶ Al respecto, Loyo dice que llama la atención el que *Corazón* un libro de un autor italiano, haya sido designado como texto de lectura oficial publicado por la Secretaría de Educación, “contradiendo su tónica de dar preferencia a los autores mexicanos” y que se haya considerado perjudicial la imposición de un libro determinado.⁵⁸⁷ La estudiosa explica la cuestión, atribuyéndola a que Puig Casauranc había ganado años antes un premio por un estudio sobre la obra del italiano en un concurso pedagógico abierto por la Dirección General de enseñanza normal. En dicho trabajo Casauranc vierte las siguientes consideraciones:

(*Corazón*) ...es de grandes alcances pedagógicos por la síntesis admirable que obliga a hacer a sus lectores infantiles y por que logra que en ellos nazcan las ideas que van impregnándose en su siquismo y queda como polvo de oro depositado el recuerdo de rasgos de deber, abnegación, filantropía, patriotismo y al agruparse después en la elaboración incesante de sus cerebros, surgen las nociones de su familia, escuela, patria, humanidad y de este choque entre actos buenos que forman o despierten sentimientos bellos que inclinan a actos buenos resulta un gran avance de la mentalidad del niño, un paso dado por el sendero que conduce a la adquisición de un criterio moral recto.⁵⁸⁸

preferencia a las obras didácticas sobre las literarias, y entre las literarias a las obras mexicanas” (*op.cit.*, pp.311-313).

⁵⁸⁴ Las publicaciones, dice Loyo, son de carácter diverso. *El esfuerzo educativo en México*, publicación de la SEP, hace una reseña de la labor que desempeñaba Talleres Gráficos, anexado por Calles al Departamento Editorial de la Secretaría de Educación convertida ahora en Dirección. En la citada reseña -dice la historiadora- destacan la diversidad de títulos y el carácter popular de gran parte de ellos. Se dividen en libros, folletos y publicaciones periódicas; los libros comprenden textos escolares, obras históricas; obras de utilidad higiénica y médica, de utilidad social y obras literarias y artísticas, las cuales contrastaban con las editadas en el régimen anterior por su limitado número ya que sólo se imprimieron el verso de Federico Escobedo sobre *Rusticatio Mexicana* y el segundo tomo de *Lecturas clásicas para niños*, un libro de leyendas tabasqueñas y algunas obras de Salvador Novo. En los libros se incluyen también monografías arqueológicas y monografías de educación. Además de que se publicaron memorias, noticias estadísticas, boletines de diversas secretarías de Estado, se continuó publicando el Boletín de la Secretaría de Educación Pública, ahora con más regularidad y mayor tiraje. Lo mismo ocurrió con *El Libro y el Pueblo*, al que se le cambió su carácter erudito y se le dio una orientación marcadamente nacionalista. Otras publicaciones periódicas de importancia fueron *Forma*, revista de arte nacional, *Coopera* y *Mexican Folkways* (*op.cit.*, pp.315-318).

⁵⁸⁵ “Los cambios que se efectuaron -dice Loyo-tuvieron dos objetivos: motivar al pueblo para que acudiera a las bibliotecas y hacer que éstas fueran efectivamente accesibles a la mayoría de la población. La nueva directora del Departamento de Bibliotecas, Esperanza Velázquez Bringas, dejó claramente sentado que se restablecerían e impulsarían las de carácter popular, preferentemente las rurales y que la acción inicial del departamento a su cargo sería intentar que el acervo de las bibliotecas correspondiera a las necesidades de la región dónde se establecían” (*ibidem*, p.325).

⁵⁸⁶ Un libro de lectura como *Rosas de la infancia* de María Enriqueta, también había sido considerado por José Vasconcelos como ideal para ser usado en las escuelas. Después, en los años de Calles, sólo quedaría *Corazón*, como el único libro de lectura considerado elemental para los niños de primaria (*ibidem*, p.324).

⁵⁸⁷ Loyo señala que el hecho de que se hubieran propuesto como textos de lectura las mismas obras que en 1922 habían sido escogidas por la SEP, provocó desacuerdos y protestas. Por ejemplo, la de la Compañía Nacional “El Águila”, casa editorial que señalaba que los textos elegidos no cumplían con los requisitos impuestos por la SEP. “Según la editorial eran libros que tenían más de cinco años de editados, como era *El libro de lectura* de Gregorio Torres Quintero, o contenían lecturas religiosas y algunos no eran de tendencias nacionalistas (*Corazón*), varias lecturas eran pesadas e inadecuadas para los niños” (*ibidem*, p.325).

Hacia fines del gobierno de Calles se emprenden acciones para profundizar y ampliar la penetración de conocimientos “útiles”, distinguiendo las particularidades del medio rural y del medio urbano.⁵⁸⁹ A finales de los 20 y entrados los 30 también hubo transformaciones en la labor editorial del gobierno. Los regímenes de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez trajeron consigo un renovado esfuerzo por popularizar la tarea editorial. Se requirió de una revisión y revaluación de lo realizado anteriormente.⁵⁹⁰ La política educativa de Narciso Bassols, secretario de Educación Pública, de 1931 a 1934, basada en la superación del desarrollo y la modernización de México a las posibilidades de la agricultura, pusieron el énfasis en la educación rural como un sistema colectivo. Si bien hubo una exaltación incansable de la misión del maestro, por lo general se trataba del maestro rural, a quien se consideraba un verdadero “héroe espiritual del campo”, aunque el término “espiritual” no tenía connotaciones religiosas. Por el contrario, en la educación se efectúa una especie de “laicización”. Bassols impone un estricto control a las escuelas privadas que deben cumplir rigurosamente con el artículo 3º de la Constitución Mexicana. A un tiempo hace una revisión cuidadosa de los libros de texto escolares para darles ordenamiento y coherencia; pero también para suprimir aquellos que “no respondieran a orientaciones modernas de la educación, o a los que de manera sistemática propagaran ideas religiosas”.⁵⁹¹ Parece que ya durante el régimen de Lázaro Cárdenas, el libro de D’Amicis, no fue totalmente abandonado como libro de lecturas. Si bien algunas ideas y expresiones (el sentimentalismo y el catolicismo, por ejemplo) de la obra del italiano pudieron chocar con las ideas más ortodoxas del régimen cardenista, sobre todo respecto de la educación socialista que a través de ellas se exaltaba, *Corazón...* no es del todo incoherente respecto de la intención edificante oficial. En los textos cardenistas se exhortaba a la lucha de clases para crear un orden más justo, más igualitario; se exponían los vicios de la clase burguesa, y se presentaba una sociedad modelo, la Rusia Soviética, donde la educación del proletariado era una prioridad. En la obra de D’Amicis, las personas tienen la posibilidad de salir de su miseria a través de una buena educación. Ello coincide con la ideología cardenista sobre la necesidad de que el pueblo se alfabetizara, la idea de que “la ignorancia era la causa principal de los accidentes de trabajo, de la explotación del hombre por el hombre”, pues constituye el peor obstáculo para su mejoramiento socio-

⁵⁸⁸ Casauranc en *Boletín*, marzo, 1925, T.III. p.13 (Ref. en Loyo, *ibidem.*, p.324)

⁵⁸⁹ Para lograr los propósitos planteados se editaron “silabarios”, el periódico *El Sembrador* y los libros de texto, sobre todo para la escuela rural: “ En estos libros se describía la realidad cotidiana del campesino y se evitaba trasladar al campo patrones urbanos o presentar al alumno circunstancias y situaciones que resultaban ajenas; al mismo tiempo se exaltaba el valor de las costumbres populares y se exhortaba al pueblo a mantener vivas sus tradiciones y valores”. Entre los libros que tienen tales características están: *Vida campesina*, *El niño campesino* de Ignacio Ramírez y los textos de lectura para cuatro años de la primaria rural, *El Sembrador* de Rafael Ramírez. El contenido de estos libros como de los folletos, silabarios y periódico escolar, además de los beneficios de una vida sana, sencilla e higiénica, consejos de utilidad para los campesinos, exaltación del trabajo, era el de poner de relieve valores como la generosidad, la cooperación, la honestidad y la diligencia. Característica distintiva en todas estas publicaciones era su visión de clase, pues resaltan la existencia de diferencias sociales, las causas y los culpables de la miseria del pueblo: la desigualdad económica causada por la explotación de los trabajadores por parte de los patrones que se adueñan del trabajo de los demás. Loyo cita como un discurso de este tipo, el “poema” “Cristo no era como los patrones”, conocido después como “Corrido de los pobres”, que comienza diciendo: “¡Qué pobres estamos todos/, sin un pan para comer/ por que nuestro pan lo gasta el patrón en su placer”. En su tercera estrofa reza: “Y luego los padrecitos/ nos echan excomuniones/ ¿A poco piensan que Cristo/ era como los patrones! A la huelga jornaleros!” (Loyo, *op.cit.*, p.328-329).

⁵⁹⁰ En una clara crítica a la labor editorial de las anteriores administraciones (sobre todo la de Vasconcelos), se consideraba que la publicación de numerosos títulos de autores clásicos en grandes tirajes y a todo lujo, se desentendía de “la realidad del nivel de cultura media del país” por lo que se optaba ahora “por la producción modesta y callada de material impreso elemental que respondiera a las necesidades urgentes de la mayoría iletrada del país” (Bassols, *Memorias*, 1932, p. 565; ref. en Loyo, *op.cit.*, p. 332).

⁵⁹¹ Se prohíbe *Rosas de la infancia*, como libro de texto en las primarias, pero no así *Corazón...* (*ibidem*, pp.335-336).

económico (los mejores alumnos de la escuela en *Corazón* tienen, gracias a la educación, la posibilidad de un futuro prometedor).

Las publicaciones educativas durante el cardenismo servían como un medio de difusión y de propaganda ideológica para buscar el apoyo popular.⁵⁹² Para poder realizar tales tareas, se requería de la labor del maestro en las escuelas, un maestro que se erigiera en un “colaborador del verdadero revolucionarismo”, esto es, que estuviera avocado a enseñar los derechos al pueblo, de incitarlo a pelear por ellos y brindarle todo su apoyo.⁵⁹³ Había entonces que “evitar” aquellas narraciones o textos de cualquier índole en los que se aceptara y justificara la miseria, aunque fuera de “buena fe”. Por ejemplo cuando se opinaba “que una choza o una pocilga son agradables por el hecho de estar muy limpias y adornadas con algunas macetas, o que una familia puede ser dichosa sufriendo escaseces o miseria por el hecho de ser honrada.”⁵⁹⁴ Bajo esta mirada, *Corazón, diario de un niño* no es un libro que coincida con la crítica cardenista al conformismo y al sentimentalismo, aunque sí está impregnada de patriotismo y de un afán regenerador de la sociedad a través de la educación que garantiza la movilidad social.

El acercarse al texto de D'Amicis y a la adaptación para cine que hiciera Concha Urquiza, resulta de suma utilidad para comprender la orientación ideológica de la autora y hacia dónde se dirigieron sus intereses literarios en esa época.

Corazón, diario de un niño

Establecida de nuevo en el país, Concha Urquiza tendrá la oportunidad de incursionar en el cine, gracias a su cercanía con Alejandro Galindo. Él mismo lo refiere:

Cuando volví a México (de California) el cine todavía estaba muy verde aquí, apenas iban a empezar a hacer una película, *Santa*(...) Yo había estado teniendo cierto éxito por la radio (no cantando, sino escribiendo y dirigiendo), cuando me encontré a un productor de películas que había conocido en Los Ángeles, al señor Alfonso Sánchez Tello, y a él le propuse que hiciéramos *Corazón, diario de un niño*, y lo aceptó(...) Luego se lo conté a mi hermano y Conchita se interesó en escribir la adaptación. En una plática que tuvimos, Conchita resolvió los problemas técnicos de la adaptación (...) ella escogió el cuento titulado “El pequeño escribiente florentino”, para darle coherencia a la historia (...)supo aprovechar los momentos dramáticos(...)Yo le respeté el guión(...) La película tuvo mucho éxito y hasta la fecha se exhibe y tiene público.⁵⁹⁵

No sabemos si cuando Concha Urquiza estuvo trabajando en Nueva York, escribió o adaptó algún guión para cine, por lo cual hubiera adquirido cierto oficio de guionista o adaptadora, lo que se sabe es que “...allí

⁵⁹² Los textos escolares que se difundían en las escuelas pretendían no sólo enseñar a leer, sino que se erigían en un medio de concientización y denuncia social; desempeñaron, dice Loyo, la función de “portavoces del gobierno” para difundir los problemas nacionales (*idem*).

⁵⁹³ *Ibidem*, pp.338-339.

⁵⁹⁴ *Idem*.

⁵⁹⁵ Alejandro Galindo, “Concha Urquiza y Marilyn...”, *op.cit.*, p.61.

en la Urbe de Hierro, gánase animosamente la vida trabajando en el Departamento de Publicidad de la ‘Metro Goldwyn Mayer’ y estudiando hasta lograr un perfecto dominio del inglés”.⁵⁹⁶ Es posible que la autora hiciera traducciones de textos, para llevar a la pantalla, cuando trabajó en esa gran empresa dedicada al cine.⁵⁹⁷

Ahora bien, en cuanto a *Corazón, diario de un niño (1886)*, no tenemos acceso al guión -que Galindo dice haber respetado- pero sí a la obra original y a la película.⁵⁹⁸ A través de esta última, podemos analizar los contenidos de la obra de Edmundo De Amicis que privilegió la adaptación hecha por Urquiza.⁵⁹⁹ Como lo señala Alejandro Galindo, Urquiza decide que el eje de la película sea “El pequeño escribiente florentino”, una historia más en el libro del autor italiano y a la cual se subsumen las historias particulares de los demás personajes. El fragmentarismo de la obra original es resuelto en la versión cinematográfica, a través del desarrollo ascendente de una trama unitaria: lo que sucede con algunos alumnos (el pequeño escribiente y otros cuatro niños) y el maestro de 6º año de primaria de una escuela pública de México, durante el curso de un ciclo escolar⁶⁰⁰. El escenario lo constituye el salón y otros espacios dentro de la escuela, la cual funciona en una enorme casona de techos altos, paredes blancas y grandes ventanales. Una arcada que resguarda largos corredores, rodea el gran patio de recreo. La escuela establecida en la capital de México, alberga alumnos de diferentes estados de la República y de distintas clases sociales. En esta adaptación de *Corazón*, los personajes principales son el maestro de 6º año, Profesor Perboso, protagonizado por Domingo Soler y el grupo de alumnos y algunos padres de familia.⁶⁰¹ Los personajes, muchos de ellos arquetípicos⁶⁰², como en

⁵⁹⁶ Méndez Plancarte, “Prólogo” a Concha Urquiza, *Poesías y Prosas, op.cit.*, p.XXII.

⁵⁹⁷ Esta suposición se basa en lo que Urquiza escribe en varias partes de *El reintegro*, donde una de sus protagonistas, Susana Lesur, trabaja en Nueva York como traductora de textos en editoriales comerciales trasnacionales, por ejemplo, la “Thalberg, Albert & Company” (*El reintegro, op.cit.*, p.86).

⁵⁹⁸ Emilio García Riera y Fernando Macotela consignan como fecha de la película el año de 1939 (*La guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión (1919-1984)*, 1ª edición, 1984; 1ª. Reimpresión, 1988, México, Editorial Patria, p.77).

⁵⁹⁹ Edmundo D’ Amicis fue escritor, periodista y militar. Nació en 1846 en Oneglia pero creció en el reino de Piamonte-Cerdeña. Vivió en una época en la que Europa estaba enfrascada en una serie de revueltas y batallas durante la configuración de las naciones. En el caso de Italia, por ejemplo, se estaba luchando en pro o en contra de que en Roma se concentrara el poder del Sumo Pontífice; también había una lucha por implantar una monarquía nacional a cuya cabeza estaría el rey de Cerdeña, perteneciente a la casa de Saboya. En su visión como escritor influyeron las teorías de Marx y Engels sobre el proletariado, su participación como militar en las guerras de Italia contra los austriacos, los rusos y los franceses, sus constantes viajes y su actuación en las polémicas de la época. Nacionalista y católico, patriota liberal y monárquico, el escritor italiano escribía y publicaba regularmente sobre asuntos de carácter militar, sobre sus viajes, sobre los escritores a quien había conocido y admiraba (Emilio Zola, Víctor Hugo). D’ Amicis escribe en 1882 *Los Amigos* y después, basado en gran parte de las experiencias escolares de sus hijos, Furio y Hugo, en las personalidades de sus compañeros y en el ambiente en que vivían, escribe *Corazón, diario de un niño*, obra situada en una escuela de Turín. “Los personajes son reales y sencillos y las situaciones enteramente dramáticas”, señala María Elvira Bermúdez. La estudiosa también afirma que *Corazón* vino a constituir un cambio radical en el enfoque de la literatura juvenil en el siglo XIX, sin perder su abierta función didáctica y moralizadora, que le acarrió un rotundo éxito. Socialista por convicción, D’Amicis elige para su novela como temas vectores la escuela, la patria sin que falte el tema de Dios y la religión católica. De cara a la posible recepción de *Corazón, diario de un niño*, por parte del lector moderno, María Elvira Bermúdez refiere que en la época actual la obra “... puede merecer de algunos los tildes de sentimentalismo y cursilería. Porque, injustificadamente, todo aquello que sin esbozo exalta el sentimiento y virtudes tradicionales como el valor o la entereza, es considerado sentimentaloido o cursi, sin más. Dichos cargos, en todo caso, carecerían en absoluto de fundamento. Porque cursi es, simplemente, lo que trata de ser elevado y elegante sin lograrlo nunca del todo y, en *Corazón*, no sólo no existe la mínima pretensión de lujo en el estilo, o de originalidad en los recursos, sino, por el contrario, una diáfana sencillez tanto en el lenguaje como en las situaciones”. Todo ello, más el “penetrante conocimiento del alma juvenil”, señala Bermúdez, le otorgan una innegable vigencia. (María Elvira Bermúdez, “Prólogo” a *Corazón, diario de un niño*, México, Porrúa, 1970 (Sepan Cuántos..., no.157), pp.9-XXV).

⁶⁰⁰ Emilio García Riera y Fernando Macotela señalan que la cinta *Corazón de niño* es una “Aceptable adaptación del famoso libro italiano *Cuore*(*Corazón*) de Edmundo D’amicis, que entrecruza varias historias edificantes de niños colegiales y cuentos ejemplares sobre heroísmo infantil. Uno de ellos es “El pequeño escribiente florentino”, cuya anécdota es el eje de la película” (*op.cit.*, p.77).

⁶⁰¹ Los actores que los personifican son, además del citado Domingo Soler, Vicente Molina, Aurora walter, Rafael Icardo, Julio Villarreal, Rafael del Río, Jorge Vidal, Narciso Busquets, Miguel Inclán, Icaro Cisneros. García Riera y Macotela señalan que “El pintor José Luis Cuevas, entonces un niño, hizo un papel secundario para la película, pero no es fácil reconocerlo” (*ibidem*, p.77).

⁶⁰² En la versión cinematográfica los personajes arquetípicos establecen marcados contrastes. Por ejemplo, “Deroso” es inteligente, generoso, guapo, mientras Franti es malvado, sucio, haragán. Garrón es el bueno que -a pesar de ser la solidaridad personificada- está destinado a sufrir.

De Amicis, conservan en la versión mexicana, sus nombres originales (Julio, Enrique, Estardo, Garofi, Garrón, Deroso, Franti, Croci, Precusa, Coela, etc.).

Emilio García Riera consigna que *Corazón de niño*, título con el que apareció la película, fue filmada en 1939 y dura 110 minutos. El guión corre a cargo de Alejandro y Marco Aurelio Galindo, la adaptación es de “Concepción Urquiza”; la fotografía de Alex Phillip y la música de Mario Lavista. La película fue rodada en los estudios CLASA (Churubusco), con los permisos correspondientes del Sindicato Único de Trabajadores.⁶⁰³

La historia original de De Amicis, que logró una gran difusión en su época como en años subsiguientes (en Europa, en América e incluso en Oceanía), ha sido traducida a muchos idiomas. La historia se presta muy bien a la adaptación para cine por la red de situaciones de los personajes alrededor de un eje común, la vida escolar. Los Galindo y Urquiza explotan con acierto su intención didáctica original, intención que responde con creces a la épica reconstructiva del nacionalismo vasconcelista, todavía vigente en los 20, aunque permeada por el socialismo del italiano⁶⁰⁴ y la visión “cardenista” del periodo.⁶⁰⁵

La trama del pequeño escribiente florentino en la película mexicana acentúa su desenlace edificante. No sólo -como sucede en el libro- el padre reconoce los sacrificios de su hijo sino la comunidad toda es testigo del alcance del amor de Julio hacia su familia, por lo que su actitud se vuelve un ejemplo para todos. En este sentido, Emilio García Riera y Fernando Macotela, opinan:

Quizá los niños resultan inverosímiles de tan buenos; más le cree uno al excelente villano Inclán (Miguel Inclán) en el papel de un malvado borracho que castiga a su hijito (Ícaro Cisneros) por el “delito” de ser estudioso.⁶⁰⁶

Los diálogos y las partes narrativas que escribe Concha Urquiza, se adecuan totalmente al estilo del cine que estaba vigente, encaminado a exaltar lo nacional en la expresión y a poner en primer plano la idea de la patria; pero se trata de un patriotismo a lo D’Amicis.⁶⁰⁷ En efecto, en la versión cinematográfica de *Corazón, diario de un niño* el acto de extremo amor, generosidad y solidaridad de Julio, “el pequeño escribiente”, alcanza puntos álgidos: Julio sacrifica sus horas de sueño, su salud y su estancia en la escuela para hacer el trabajo de su padre, un viejo ferrocarrilero. Este último labora “horas extras” -en altas horas de la noche-

⁶⁰³ Julio Bracho haría una segunda versión para cine en 1962 que dura 86 minutos. Los actores fueron Ignacio López Tarso, Eduardo Fuentes, Arturo Álvarez y Enrique Lucero, ubicando su acción en Taxco (*idem*).

⁶⁰⁴ El escritor italiano muestra en *Corazón, diario de un niño*, sus ideas socialistas: Por ejemplo, (nacido en Oneglia en 1846) considera como vectores principales de su obra a la escuela y a la patria. Respecto de la primera se deduce que “la escuela hace a todos iguales y amigos a todos” y en cuanto a la patria, en ésta y otras obras se pone de manifiesto el orgullo de pertenecer a una comunidad. Las ideas socialistas de D’ Amicis respecto a la educación, seguirán siendo afinadas por él en otros libros. En *La novela de un maestro* enfoca el conflicto que puede originarse entre la educación que se recibe en el hogar y la que se imparte en la escuela. Propone además algunas reformas urgentes: aulas higiénicas y amplias, repudio de métodos arcaicos, lecturas de obras contemporáneas, diálogo entre maestros y alumnos, enseñanza objetiva y un trato justo hacia los educandos, de acuerdo con sus capacidades.

⁶⁰⁵ Nos referimos no sólo al nacionalismo de Lázaro Cárdenas que lo impulsa a nacionalizar los ferrocarriles y el petróleo, sino a su idea de una educación “socialista” que consiste o se basa en una combinación de estudio en el aula y el entrenamiento en algún oficio o técnica que capacite para el trabajo.

⁶⁰⁶ *Op.cit.*, p.77.

⁶⁰⁷ En su libro Edmundo De Amicis hace, en pleno *Risorgimento*, una apología de la patria, pero dice María Elvira Bermúdez, no se trata de “un chabacano nacionalismo”, sino de “un patriotismo neto, limpio, cordial”. De ahí que, señala la escritora y prologuista “no es imposible que, *verbi gratia*, un lectorcito mexicano -en forma inconsciente tal vez -pueda leer Durango donde dice Turín, Distrito Federal donde se escribe Roma; Veracruz en Venecia....Y que detrás de Garibaldi mire a Hidalgo, o a Morelos cabe Manzini” (“Prólogo”, *op.cit.*, p. XXVIII).

como copista de una editorial, pues no le alcanza un solo sueldo para mantener una familia de cinco hijos y una esposa. Clandestina y silenciosamente Julio, en vez de dormir, hará el trabajo del padre sin que éste se entere. Como resultado de las continuas desveladas del niño, el padre gana más pero a costa del sacrificio de aquel: Julio reprueba los exámenes finales, cuestión grave porque cursa el 6º Año de primaria⁶⁰⁸. El Banco Metropolitano -narra la película-⁶⁰⁹ ofrece cada año al alumno de más altas calificaciones una plaza de trabajo en sus oficinas, una beca para estudiar en “la Escuela Técnica Hacendaria” y una “medalla de honor”. Todo ello constituye una forma de ascenso social y de progreso económico para una familia completa.

La vida en la escuela transcurre entre el estudio, el juego y las dificultades que surgen de un alumnado heterogéneo. El fin de curso se acerca y el profesor habla con el padre de Julio para informarle de las malas notas del muchacho. El padre no sabe qué está pasando con su hijo y lo reprende duramente. La noche anterior al examen aquel descubre la verdad sobre el jovencito, pero no comenta nada. En la mañana, un grupo de personas “honorables” (funcionarios de la SEP, el gerente del Banco Metropolitano y los padres de familia) se dan cita para asistir al examen. Al final de la jornada, el jurado da los nombres de los ganadores ante la angustia del pequeño escribiente quien no aparece en la lista. Luego de la premiación, el director de la escuela hace un balance general del desempeño durante el año, al que califica como “excelente”, con excepción de dos casos: el de Francis (o Franti), quien ha sido expulsado y llevado a presidio, y el de Julio que, no obstante haber empezado bien el curso, ha cedido a la flojera. La perorata del profesor por lo que juzga una actitud deshonrosa de Julio, tanto para la escuela como para su padre, no se hace esperar. En ese momento el padre del muchacho interrumpe la ceremonia para defender apasionadamente a ese hijo de nobles sentimientos, pues descubre ante todos cómo es que Julio se ha sacrificado por la familia. Como recompensa, el gerente del Banco le otorga al “pequeño escribiente” otra plaza de trabajo y una beca de estudios, iguales a las obtenidas por el ganador que, por cierto, es el alumno más pobre. El final feliz de la historia principal (y de los otros casos tratados) coincide con el final del ciclo escolar y la nostalgia del maestro que ve cómo, poco a poco, van quedándose solas y silenciosas las aulas, el patio.⁶¹⁰

Los discursos ejemplares en la película están a cargo de la actuación del maestro y de un narrador extradiegético el cual ofrece al principio, y a trancos, explicaciones sobre el valor ético del actuar de algún personaje. Las situaciones presentadas hacen énfasis en el esfuerzo, la ética y la visión del maestro, un hombre honesto, digno y amoroso, personificado por Domingo Soler. El profesor se las ingenia para convencer a sus alumnos de las virtudes de la educación. Los temas de historia y de literatura que éste aborda en clase se centran en el pasado clásico (la fundación de Roma y la hazaña de *La Odisea*) La educación -tanto en la película como en la concepción de la época- es la vía de redención en contra de la

⁶⁰⁸ En el texto original, Julio cursa el 4º año de primaria. En la adaptación mexicana se logra más dramatismo pues el niño y su grupo están ya en 6º, lo cual hace más grave el hecho de reprobado el año.

⁶⁰⁹ Estos elementos corresponden exclusivamente a la versión mexicana, pues no aparecen en el libro original.

⁶¹⁰ En la versión de Amicis, el final se reduce al descubrimiento de las labores nocturnas de Julio por parte del padre, el reconocimiento de éste por el hijo y el amor recuperado. La película va más allá, pues el niño sufre las consecuencias de sus actos en la vida real: es primero reprobado y por ende escarnecido públicamente, ante sus compañeros, maestros, autoridades de la escuela y un grupo de examinadores externos. Entre estos hay un empresario prominente que habrá de otorgar una beca como premio al mejor alumno. En este caso serán dos premios, uno para la calificación más alta en el examen y otro para el “pequeño escribiente florentino”. El final de la versión mexicana acentúa todavía más los contenidos edificantes y moralizantes.

pobreza material y espiritual, de la lacra de la ignorancia, los vicios y la degradación moral.⁶¹¹

La fotografía y la música del filme acentúan los rasgos de un estilo que indentificamos como propio de la época nacionalista del cine mexicano. En concordancia con dicho enfoque y estilo, la adaptación de Urquiza y el guión de los Galindo retoman el lenguaje culto de la clase media urbana -incluso con sesgos libresco como en el del Profesor-, en el cual se mezclan giros del habla popular, sobre todo en la jerga de los niños.

En *Corazón*, hay referencia indirecta a la llamada “educación socialista” impulsada por Lázaro Cárdenas.⁶¹² Se trata de una visión muy ligada a la ética y al humanismo. Se critican los vicios y la ignorancia; se prueban ciertos métodos de aprendizaje, por ejemplo, el del castigo físico para enmendar al alumno. Se exaltan el amor al conocimiento, el poder de la educación para transformar al individuo y a la colectividad; la unión indisoluble entre teoría y práctica; a un tiempo se ponen como prioritarios valores como el respeto, la igualdad y la tolerancia.

Ahora bien, la cuestión religiosa y la alusión a Dios, aparece de manera sutil en la película, como parte de la idiosincrasia del mexicano: están la imagen de la virgen Dolorosa en un cuadro que pende sobre la cabecera de la cama de Julio; los rezos y las velas que encienden algunas mujeres enlutadas, presentes en la casa del alumno Garrón cuando su madre muere. La religiosidad no tiene que ver tanto con la iglesia formal sino con la visión humanista del individuo y de la sociedad y, en última instancia, como rasgo de mexicanidad. En este sentido -si aceptamos plenamente que Urquiza hace la adaptación de la obra de D'Amicis entre 1938 y 1939- observamos que la escritora se pliega estrictamente a la verosimilitud de la historia, así como a los requerimientos de un estilo realista.

La experiencia en el cine de Concha Urquiza, iniciada con *Corazón, diario de un Niño*, pudo haberse prolongado en años posteriores, aunque la adaptación a la obra de D'Amicis parece ser su trabajo más sobresaliente.

4. 1936: Un puñado de monedas en el agua.

En un periodo de dos años, no se tiene noticia del quehacer poético de Concha Urquiza, con una sola excepción, el poema titulado “A una Mujer aureolada por sus cabellos”, fechado en “El Café París, dos de mayo de 1936”. Según datos proporcionados por Evodio Escalante, el texto se habría dado a conocer de manera tardía - 21 años después de que fuera creado- en 1957, en el número 55 de la revista *Las Letras*

⁶¹¹ Coincide así no sólo con la visión vasconcelista respecto de la educación y la cultura, sino con la que tenía el liberalismo mexicano, en cuanto a ver a la ignorancia como una lacra de la sociedad y a una “correcta” educación como una salida del atraso social, como vía de progreso. (Joaquín Fernández de Lizardi, por sólo poner un ejemplo).

⁶¹² En el prólogo a la antología *Rafael Ramírez y la escuela rural mexicana*, Concepción Jiménez Alarcón, señala las directrices dadas a la educación en el campo, las cuales seguían la orientación general dada a la educación oficial durante el periodo: “...se siguió realizando la importancia de la vinculación de la escuela con la comunidad, y de la labor formativa de la escuela no sólo con los niños sino también con los adultos en turnos nocturnos. Se trataba de crear conciencia acerca de las ventajas del sindicalismo y de la organización económica y social de la comunidad; se pretendía concienciar sobre las ventajas de modernizar las técnicas agrícolas y de mejorar el nivel y las condiciones de vida de los campesinos induciéndolos a habitar casas amplias e higiénicas, a observar las reglas de higiene y una alimentación adecuada; esta idea de modernización incluía también la lucha contra los vicios como el alcoholismo y contra supersticiones tales como los ‘malos agüeros’ y la consulta de curanderos” (México, SEP, Ediciones El Caballito (Serie Biblioteca Pedagógica), 1986, p.11).

Patrias, Revista del departamento de Literatura del INBA (pp.146-152). En 1986, fue prácticamente desenterrado por el crítico literario y vuelto a publicar en el periódico *Uno Mas Uno*. Según Escalante, el poema estaba precedido por un comentario de Rosario Castellanos. Sin embargo, según los datos arrojados por esta investigación, ello no es del todo exacto.⁶¹³

Poema de un erotismo sutil, “A una mujer aureolada...”, está construido por imágenes que recuerdan ciertos pasajes del “Lunario Sentimental” de Lugones, aunque sin las audaces combinaciones léxicas y sin la libertad que ostentaba la poesía del uruguayo, libertad acotada pues este afirmaba que “el verso puede liberarse de todo menos de la rima”.

El poema de Concha Urquiza dice:

Tu rostro en tu cabellera
es el faisán en el nido;
Eros en la red ligera
de la sonrisa primera
detenido.

Es de Astartea el rostro aciago
sobre sus muslos de oro,
espantable fruto ¡y mago!
Entre las ramas de un vago
sicomoro.

Es luna en las arboledas
y chispa sobre la fragua
y es, con su temblor de sedas
un puñado de monedas
en el agua.

El poema se caracteriza por la elegancia de la forma y la sutileza de las imágenes. Para comparar el objeto, el rostro y el cabello de “una mujer” se usa -como en todo poema descriptivo- una profusa adjetivación, en este caso a través del uso de adverbios, la fórmula sustantivo + complemento adnominal o frase adverbial que constituyen verdaderas metáforas (“Eros en la red ligera/de la sonrisa primera”; “muslos de oro”, “ramas de un vago sicomoro”, temblor de sedas”, “puñado de monedas”). Se describen partes del cuerpo y objetos que alcanzan dimensiones poéticas. Así, el rostro es “el faisán en el nido”, “luna en las arboledas”, “chispa sobre la fragua”, “un puñado de monedas en el agua”, además de “espantable fruto ¡y mago!”, aludiendo a su poder de seducción. La cabellera que enmarca el rostro toma un lugar prominente en el poema

⁶¹³ Este poema se volvería publicar en la sección “Sábado” del diario *Uno Más Uno*, núm. 474, 8 de noviembre de 1986, con una nota dirigida al periódico por Evodio Escalante, fechada a su vez el 27 de octubre de 1986. Escalante refiere en su nota que el poema apareció en *Letras Patrias*, “precedido de una nota de Rosario Castellanos, titulada “Presencia de Concha Urquiza”. Señala el crítico que en la citada revista aparece con una nota donde se lee: “Poema inédito copiado del original, escrito en una carpeta de notas del señor José Manuel Delgado”. Años más tarde el poema y la nota serían incluidos por José Vicente Anaya en la sección de “Poemas Suelos” dentro de la antología de 1996, *Concha Urquiza. El corazón preso, op.cit.*, p.0; también será incluido en la siguiente reimpresión, de 01. Sin embargo, al cotejar, la publicación referida por Escalante, encontramos reproducido el poema “Job” y no “A una mujer aureolada por sus cabellos” (p.153). Posiblemente la errata proviene de una confusión en el nombre de las publicaciones; no encontramos en nuestro rastreo ninguna revista fechada en 1957 que contenga el poema.

gracias a su metaforización, pues en una suerte de alegoría de la naturaleza se dice que es “las ramas de un vago sicomoro”, “arboledas” y “temblor de sedas”.

Como podemos apreciar, “A una mujer...” consta de tres quintillas regidas bajo un esquema fijo: cuatro versos de 8 sílabas y un pie de cuatro. Rimán los versos segundo y quinto (pie), y por otro lado, la primera, la tercera y la cuarta (*abaab*). Los versos son octosílabos polirrítmicos⁶¹⁴ en los cuales se mezclan de manera libre la variante trocaica (acento en sílabas impares) como en “y es con su temblor de sedas” (óo oo óo óo); y la variedad mixta (acentos en segunda, cuarta y séptima: o óo óoo óo) como en “tu rostro en tu cabellera”. La poetisa mexicana -tanto en el uso del octosílabo como en la quintilla- sigue la tradición iniciada por el Mester de Juglaría y de Clerecía, continuada durante el Renacimiento, el Siglo de Oro y retomada luego por el Modernismo.

En estos versos se continúa con el uso del encabalgamiento del que había hecho gala Urquiza en anteriores poemas, sin descuidar la musicalidad del verso, siguiendo la lección de Lugones.⁶¹⁵ Esto último está constantemente reforzado por el uso de sinalefas en los versos 1, 6, 7, 8, y 11. La *sinalefa*⁶¹⁶ será un recurso constante y profusamente utilizado por la poetisa mexicana durante toda su obra. Un aspecto interesante en el poema es el valor que se le da a lo gráfico, esto es, al “ritmo visual” como lo hacían los poetas vanguardistas y como lo hacen los modernos.⁶¹⁷ Dicho ritmo es provocado por la disposición gráfica que establece nuevas relaciones entre los versos de las estrofas: la suma del pie (5º verso) de cada estrofa genera un nuevo poema que constituye casi un haikú:

Detenido
sicomoro
en el agua

Siguiendo la tradición romántica de dedicar poemas a describir personas y objetos cercanos a través de

⁶¹⁴ El octosílabo polirrítmico, combina las variedades del trocaico, el dactílico y el mixto en sus dos modalidades. Es una forma ordinaria del metro octosílabo. Ejemplos de este tipo de verso se remonta al Mester de Juglaría y de Clerecía, pasa luego al Renacimiento (como en las obras de Gil Vicente o Lope de Rueda; la versión de Cristóbal de Castillejo a las *Odas* de Horacio); en su modalidad trocaica, el octosílabo es usado por Santa Teresa que lo utiliza con un tono especialmente lírico (“Vuestra soy, para vos nací”), mientras que el dactílico y el mixto son utilizados por la santa en expresiones más vivas y vehementes como en “Vivo sin vivir en mí”. (pp.194-195). El octosílabo fue rara vez empleado en la canción trovadoresca (Juan de la Cueva en la segunda jornada de *Los infantes de Lara* y Cervantes en algunas de las poesías intercaladas en los dos primeros libros de *La Galatea*). En el Siglo de Oro, el octosílabo fue utilizado, tanto en la quintilla en su variante *abaab* como en la redondilla. Quintillas y redondillas fueron ampliamente cultivados: alternaban en las comedias y en la poesía lírica.(p.248). En la primera etapa del , el uso de la quintilla y de la redondilla fue frecuente, sobre todo en su variante *abaab* . Tomás Navarro señala que la quintilla fue empleada por Manuel Gutiérrez Nájera en *Monólogo del incrédulo*, Salvador Rueda en *El caño de la alberca*, Ruben Darío en *El poeta*, y Leopoldo Lugones, en *El solterón*. Agrega que tanto Amado Nervo como Enrique González Martínez solían terminar con una quintilla las poesías compuestas en redondillas (p.2) (Tomás Navarro Tomás, *op.cit.*).

⁶¹⁵ El encabalgamiento “ ‘opone un ritmo mental, conceptual, un ritmo sentimental. El encabalgamiento es una forma de ironía, es desmentir un ritmo por medio de otro, es guñar el ojo al lector’...es la colisión de una métrica con una rítmica’ ” (J. Hierro en Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, III.Manuales), 1969, p.69).

⁶¹⁶ La sinalefa consiste en unir en una sola emisión de voz el final vocálico de una palabra con el principio -también vocálico- de otra, de tal suerte que se forma con ambas una sola sílaba. En el poema suenan como una sola sílaba las letras señaladas con cursivas: “Tu *rostro en tu cabellera*”, “Es de *Astartea el rostro* aciago / sobre sus muslos *de oro*”.

⁶¹⁷ En la “nueva poesía” del siglo XX en lengua española, el verso se establece como una pieza de carácter oral, pero conservando el “ritmo visual” que es propio de la lengua escrita. La composición gráfica caprichosa mezclada con tipos de letras distintos, ondulando y retorciendo los renglones y aun cerrándolos en círculos, esparciendo las palabras (y a veces las letras o sílabas sueltas) en la extensión de la página, es una aportación de Guillaume Apollinaire (1880-1918) en su libro *Caligramas (Calligrammes)*, inspirado en la Primera Guerra Mundial (Francisco López Estrada, *op.cit.*, pp. 111-113).

símiles, comparaciones e imágenes y como sucediera en los poemas de su adolescencia (“Tu cabecita”, “Para la amada”, etc.), Urquiza -como lo hacían los poetas neoclásicos y luego los modernistas- compara a “una mujer” con personajes de la mitología griega (Eros) y con figuras de otras tradiciones, lo cual le da cierta profundidad semántica. La alusión a Astartée o Astartea, por ejemplo, liga al poema con la cultura mesopotámica. Astartée es la Diosa de la fertilidad, la belleza, la guerra y el amor.⁶¹⁸ En su poema Concha le da un valor negativo al rostro que describe, pues es parecido al de Astartea, la deidad pagana, cuya expresión es -se sugiere- temible: el rostro “aciago” es un “espantable fruto”, y todavía más, tiene el poder de la magia (“¡Y mago!”).

Como podemos concluir ya, tanto en la primera como en la segunda mitad de los 30 y específicamente hasta 1936, no hay poemas de Urquiza que acusen un afán reivindicador de clase, o que se acerquen a la ideología marxista o a alguna estética con ella relacionada (Estridentismo, Realismo socialista). Tampoco -cabe adelantar- los habrá en los años que siguen. Pareciera que la autora fuera impermeable a propuestas ideológicas progresistas. Respecto de las novedades estéticas, la autora seguiría cierta dinámica de renovación que caracteriza a las corrientes posmodernistas y modernas (la poesía de los Contemporáneos, por ejemplo) en cuanto a la experimentación del lenguaje y, a la tendencia de romper con el cerco de la rima perfecta. En cuanto al tema religioso y místico, en la poesía de Urquiza -hasta antes de 1937-, no hay -con algunas excepciones- casos contundentes de su presencia, aunque sí hay visos de ciertas inquietudes espirituales que se mezclan con las estéticas vigentes.

CONCLUSION III

Entre 1928 y 1935 parece haber si no un silencio sí un desvío de los intereses poéticos de Concha Urquiza. Su acercamiento al comunismo, luego su alejamiento de éste, su estancia en Nueva York y su regreso final a México constituyen una especie de etapa de transición vital y poética. La autora parece estar relativamente alejada del cultivo de la poesía, aunque no así de la prosa -ya autobiográfica, ya de creación- y del guión cinematográfico, que expresan sus intereses intelectuales y las preocupaciones de tipo existencial y espiritual que enfrenta. A través del único poema con el que contamos de ese período, el cual aparece insertado en el grupo de textos narrativos titulado *El reintegro*, puede observarse ya cómo se va dando la transición tanto en

⁶¹⁸ *Astarte* es conocida en el viejo Levante como *Ashtart* y en la Biblia Hebrea como *Ashtereth*, la bella *Astarte* tiene muchas de las características de la *Ishtar* mesopotámica, igual que similaridad en sus nombres. Como *Ishtar*, *Astarte* parece tener fuerte relación con esta diosa de la guerra y la sexualidad. En épocas históricas, *Astarte* era adorada en la antigua Ugarit, Siria; su nombre aparece cuarenta y seis veces en los textos encontrados en esa ciudad. Uno de los lugares principales de culto fue Byblos, donde se le identificó con las diosas egipcias *Hathor* e *Isis*. En el siglo dos antes de Cristo, *Astarte* fue, como *Anta*, una diosa de la guerra para los egipcios. Un gran número de antiguos israelitas la veneraban, y versiones de su nombre aparecen al menos nueve veces en *La Biblia* hebrea. *Astarte* también era una importante deidad de los pueblos fenicios de Tyre y Sidon, desde donde su culto se esparció por los comerciantes fenicios a través del mediterráneo. En los poemas ugaríticos, *Astartea* se presenta como un modelo de belleza y se le asocia usualmente con *Baal*, el dios del trueno. *Ashtereth* es la forma hebrea del nombre *Astarte* y aparece tres veces en la Biblia hebrea. Originalmente el significado del nombre *Astartea* era el de “útero” o “matriz” o “aquello que es producto de la matriz”, un título apropiado para una diosa de la fertilidad. En la biblia hebrea *Astarte* aparece relacionada con *Baal* por lo que algunos estudiosos la han considerado como su esposa, lo cual la asocia con la fertilidad. También se le menciona como parte de un lugar, *Ashteroth Karnaim* (*karnaim* significa “de los dos cuernos”) que probablemente fuera un centro ceremonial donde *Astarte* estaba figurada como una deidad de dos cuernos. En un molde de una vasija encontrada en Israel está dibujada una diosa desnuda con un cuerno a cada lado de la cabeza. El sicomoro -por su parte-, es un árbol muy común en la poesía árabe y está presente en algunas representaciones de *Astarte*.

términos formales como de contenido, para conformar lo que será su estilo maduro, inclinado a los géneros poéticos clásicos (el soneto, la égloga, la lira, etc.). En dicho texto continúa con el cultivo del verso libre, pero “de base rimada” que la hacen mantenerse dentro de los límites de la poesía rimada. En cuanto al tema, aparece por primera vez una de las líneas temáticas de su poesía religiosa, la dedicada a pasajes y figuras de *La Biblia*. El sentimiento religioso, aunque inclinado al catolicismo, se queda todavía en ese sentimiento de criatura que caracteriza a lo numinoso.

PARTE III.

CAPITULO I. El redescubrimiento de Dios (de la segunda mitad de los 30 en adelante)

1. 1936-1937: Un golpe de timón.

¿Cuándo fue que realmente Concha Urquiza inició su reconversión religiosa? ¿Es, como han sugerido algunos críticos, resultado de la cercanía que la escritora sostuvo con prominentes miembros de la Iglesia y con miembros connotados de la intelectualidad católica, en un momento crítico de su vida? ¿Este contacto fue suficiente para que Urquiza retornara a la fe de su infancia y, por ende, que decidiera dedicarse fundamentalmente a la poesía religiosa y a cultivar formas poéticas del pasado? ¿Su reconversión es producto de una genuina experiencia extática, es decir, mística?

Si hemos de ser moderados, habría que decir que fueron varios factores los que jugaron un papel en la final elección religiosa y poética de la escritora. El año de 1937 marca un hito en la vida y en la obra de Concha Urquiza. De nuevo arraigada en México, Urquiza sigue escribiendo y publicando, si bien esporádicamente. Apartada ya del grupo de los estridentistas y de algunos comunistas amigos suyos, la autora parece andar indagando otros derroteros. De hecho, inicia por su lado una búsqueda en el catolicismo de su infancia, en el que finalmente su alma atormentada y su curiosidad poética habrán de anclarse.⁶¹⁹

También es en este lapso cuando la poetisa mexicana se acercará -con toda conciencia- a la obra de grandes escritores de filiación católica (Berceo, Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz). De entre sus contemporáneos pudo haber conocido las obras de Antonio Castro Leal, Carlos González Peña, Agustín Yáñez, A. Rodarte Valenzuela, Alfonso Reyes y los hermanos Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte. Éstos últimos fueron responsables de ponerla en contacto con la obra de los clásicos griegos y latinos -como se colige de la escasa correspondencia de la autora que se conserva-; probablemente también con la de algunos escritores clasicistas mexicanos como Ignacio Montes de Oca y Obregón o "Ipandro Acaico" (18-1921), Monseñor Joaquín Arcadio Pagaza o "Clearco Meonio" (1839-1918).⁶²⁰ Este

⁶¹⁹ Hay varios datos que indican que la "reconversión" de Urquiza pudo haberse iniciado, no de un momento a otro, sino progresivamente. Desde que regresa de Nueva York donde lee entre otros a Kempis y los Evangelios -como señala en *El reintegro*, la poetisa parece haberse internado en la lectura de otros escritores religiosos y, probablemente, haber iniciado el cambio definitivo en 1936 y no en 1937 como se ha creído siempre. De ahí que, algunos poemas incluidos en la antología de 1946, fechados en 1937 entre signos de interrogación -ya porque Gabriel Méndez Plancarte no estaba seguro del dato o porque realmente lo ignoraba- pudieron haber sido escritos antes. Habría que repensar entonces si, como el antologista dice, la decisión tomada por Urquiza fue producto de la entrevista que ella tuviera con Tarsicio Romo en un momento crítico de su vida, o sí, el Misionero del Espíritu Santo, sólo encauzó la tarea que ya había sido empezada, como la propia Urquiza señala en varias páginas de su Diario y de su Epistolario. En efecto, en una de sus llamadas "páginas epistolares", la del día 2 de julio de 1937 que apareció publicada con el título "Hambre del corazón" la escritora dice: "A marchas forzadas me lleva el corazón este sentimiento que todavía me parece nuevo. Si hace seis meses pensaba en las personas que guardan los Mandamientos divinos, ése era todo el cielo que me parecía existir. Desde entonces, ¡cómo me ha dado Cristo!" (p.131) Tal declaración y otras hechas en su correspondencia a Romo, nos dejan ver que sus lecturas de la Biblia -ubicadas aquí a principios del año y antes de conocer al Misionero- pudieron ser anteriores (cfr. "Prosas.Hacia las cumbres -Páginas epistolares", en Concha Urquiza, *op.cit*). Parece que -amén de cualquier propósito ideológico- el hecho de que Méndez Plancarte fije en 1937, el punto de este parteagüas en el proceso poético de la autora, responde a que es en ese año donde se concentran los poemas que tienen un tono religioso más vehemente y que son los más apegados a la letra de las obras bíblicas y místicas.

⁶²⁰ Es el caso sobresaliente de la poesía llamada "neoclásica o académica", la cual -afirma Octaviano Valdés- "es robusta manifestación del humanismo". La influencia del humanismo grecolatino influyó lo mismo en liberales que en conservadores, en románticos que en

último hace la traducción -perifrástica en unas y en otras literal- de las *Églogas* de Virgilio, obra de la que Urquiza también hará una versión, siguiendo la tradición de la poesía española del Renacimiento y del Barroco así como de la propia poesía mexicana.⁶²¹

Algunos de estos académicos y clacisistas ocuparían en las primeras décadas del siglo una silla en la por entonces influyente Academia de la Lengua, desde donde se dictaban las normas del “buen decir” en poesía, aunque a estas alturas, poetas como los estridentistas por un lado, y los contemporáneos por el otro, consideraban a estos académicos y sus obras como anacrónicas. En efecto, como una tercera vía respecto a la disyuntiva representada por ambos extremos del espectro poético, existía un grupo de escritores e intelectuales quienes desde su militancia católica se sumaban al concierto nacionalista y los cuales venían a representar la opción del humanismo cristiano. Entre dichos intelectuales se destacan, los hermanos Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte. Inquietudes comunes llevarían a Concha a mantener una estrecha amistad con el primero, como puede observarse en uno de los documentos que se conservan y que los involucra a ambos.⁶²² Pero también sostiene intercambio con otros jóvenes que tienen iguales inquietudes espirituales. Es el caso de José Cardona o “Pepe Cardona”, como Urquiza le llama, a quien le escribe, a principios de 1937, como ella le dice, una larguísima carta.⁶²³ La misiva -no incluida en la antología de 1946 y todavía inédita- está fechada el 12 de enero y se inicia diciendo,

clacisistas, aunque los literatos formados en instituciones eclesiásticas -cuya base había sido siempre humanista- se inclinaron al clasicismo, sigue diciendo el estudioso. Y es que la tradición humanística se cultivó esencialmente en los seminarios y, a través de éstos, se proyectó fuera de ellos en otras profesiones. Muchos -si no es que la mayoría- de quienes iniciaron sus estudios en los seminarios o en escuelas laicas, conservaron la orientación estética clacisista a pesar de que mudaran de ideología. La formación humanista y el credo estético clacisista -señala Octaviano Valdés- sobrevivieron a la Reforma, hasta que a medida que la educación se fue desvinculando de la iglesia y del humanismo se fueron debilitando hasta casi desaparecer. Entre otros poetas considerados académicos se encuentran Manuel José Othón (1858-1906), Enrique Fernández Granados (1867-19), Atenógenes Segale (1868-1903) (Octaviano Valdés, “Introducción” a la antología *Poesía neoclásica y académica*, México, UNAM, 1946 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 69), pp. VIII-XLIII).

⁶²¹ Es sabido que la obra de Virgilio fue objeto de admiración y estudio por poetas y estudiosos mexicanos, que hicieron traducciones y versiones de sus *Églogas* y de sus *Geórgicas*. El 15 de noviembre de 19, se llevó a cabo el *Homenaje de México al poeta Virgilio en el Segundo Milenario de su nacimiento*. Escriben para esa ocasión Francisco de P. Herrasti, Alfonso Reyes, Pietro d'Argent, Joaquín Cardoso, Tirso Sáenz y Félix Martínez Dolz. En 1931 se publica un libro con todas las participaciones del evento, bajo el auspicio del C. Presidente de la República, Ingeniero Pascual Ortiz Rubio. Entre las afirmaciones vertidas en aquella ocasión, se destacan algunas que Alfonso Reyes incluyó en su texto “Discurso por Virgilio”. Por ejemplo, “La lectura de Virgilio es fermento para la noción de la patria” (p.389); “Quiero el latín para las izquierdas...quiero las Humanidades como el vehículo natural para todo lo autóctono” (pp.391-392); “El ideal de la raza humana es -etimológicamente hablando y sin sombra de intención eclesiástica- un ideal ‘católico’, que quiere decir universal” (p. 2); “La más alta poesía es aquella que más contempla al hombre abstracto, y mucho más que el accidente que somos, el arquetipo que quisiéramos ser” (México, SEP, 1931).

⁶²² El hallazgo de la mencionada carta es resultado también de la presente investigación que entre sus tareas estuvo la revisión de la correspondencia de Gabriel Méndez Plancarte.

⁶²³ La carta está escrita a máquina y tiene una extensión de 7 páginas. En la parte superior se consigna “A Pepe Cardona”, en tinta negra y con letra manuscrita que -de acuerdo a comparación con otros documentos de la autora- corresponde a Urquiza. El destinatario pudo ser en realidad Alfredo Cardona Peña (San José de Costa Rica, 1917), periodista y poeta quien, entre sus aportaciones líricas, estuvo el “poner al día” las viejas formas poéticas, las cuales retoma de sus maestros San Juan, Lope de Vega, Góngora, Bécquer, Lautréamont, Whitman, Vallejo), pues cultiva una amplia gama de estrofas tradicionales: tercetos, sonetos, octavas reales, décimas o romances; octosílabos, endecasílabos y alejandrinos. Pero también rompe con toda barrera y cultiva el verso libre. Entre otras cosas, publica mucha de su obra poética en el periódico *El Nacional*, donde la propia Concha Urquiza publicara textos suyos. Colabora también con ensayos de literatura en *Letras de México*, *El Hijo pródigo* y *Cuadernos Americanos*. Existe otra posibilidad sobre la verdadera personalidad de “Pepe Cardona”, sobre todo por la cercanía del nombre y las fechas en que vivió: José Cárdenas Peña, poeta y católico (San Diego de la Unión, Gto. 1918-1963), quien además fuera comisionado por la Secretaría de Relaciones Exteriores en Europa y Sudamérica. Su poesía es esencialmente amorosa y elegíaca, aunque no faltan poemas religiosos. Publicó seis libros de poesía. Aquí me interesa destacar, *Llanto subterráneo* (1945), que es “un testimonio de angustia y desolación, donde la única salvación es el amor”. Por su parte *Conversación amorosa* (1955) “es una elegíaca lamentación ante el paso del tiempo, que sólo el amor consuela” (p.4) (Aurora Ocampo et. al., *Diccionario de Escritores Mexicanos. Siglo XX (Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días)*, tomo I (A-CH), Centro de Estudios Literarios-Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp.6-31; 4-5).

Amigo inolvidable:

No sé si esta carta te encontrará aún en este mundo de los muertos, o si habrás hallado aquella vida que tanto deseabas, y a la que se refería San Pablo cuando dijo: "Para mí la muerte es vida, y la vida es Cristo."⁶²⁴

Por ciertas expresiones de la carta se infiere que ambos personajes no se han visto desde hace tiempo (varios meses o un año), y se deduce que quizá la misiva nunca llegaría a manos del destinatario ("Y quién sabe cuánto tiempo pasará todavía para que sepa dónde estás, puesto que no has de contestarme"). Urquiza le comenta a su amigo que si le escribe es porque necesita de sus "palabras" para luego pasar a describir el estado de ánimo en el que se encuentra ("sintiendo un desfallecimiento y gran desesperanza en el alma"). La poetisa le irá confesando a Cardona los yerros y caídas de su alma pecadora, pero también expresa su refrendo del amor por Dios.

Mucho pequé en todo el largo transcurso de mi vida, hasta que Le conocí de veras; pero cuando me sentí perdonada tenía una seguridad tan absoluta de mí misma, que nada me hubiese hecho creer que caería de nuevo. Esto ya es reincidencia, he sido perdonada dos veces, y una tercera he vuelto a caer, cometiendo todos los pecados de que es capaz nuestro cuerpo demoníaco y nuestra mente que apenas se aleja de Dios y ya parece poseída...¿Cómo puedo esperar que él me crea? Lo único que podría decir por mi causa es que, en medio de las mayores vilezas, Su imagen no se ha apartado de mí.⁶²⁵

Luego de descubrirle a su amigo el estado desastroso en el que se encuentra, y citando a cada paso sus modelos a seguir (San Pablo, Fray Luis de Granada, San Juan de la Cruz, San Agustín, entre otros) y aquellos pasajes de la *Biblia* que la impresionan, Concha Urquiza va haciendo un desglose de sus pecados. Entre ellos, el llevar "a Cristo a una taberna", el besar "lascivamente a una criatura con los ojos clavados en Él" o en escuchar "a la gentuza que blasfema Su nombre".⁶²⁶

La poetisa hace en su carta una reflexión sobre el pecado como una manera de matar al espíritu, como vía de deshumanización y desnaturalización del individuo:

El corazón se endurece con el pecado; los ojos se secan; el cerebro se oscurece: y estas cosas las he sentido yo en mí misma; quiero arrepentirme, quiero dejar de pecar, aborrezco a todas las mujeres, tengo lástima de todos los hombres que no se llaman Suyos; me odio porque prefiero un vaso de vino a esa bebida imponderable de Su sangre, que mana de la cruz interminablemente -de llagas eternamente abiertas...⁶²⁷

⁶²⁴ La carta tiene un doble valor porque muestra una vez más que la búsqueda espiritual de Concha Urquiza es anterior a la "Primavera de 1937" cuando -según Méndez Plancarte- la poetisa habría entrado en contacto con Tarsicio Romo; también es una prueba de que desde antes de esa fecha sostenía intercambio de ideas con otros católicos fuera del ámbito institucional. (p.1) Este documento no fue considerado en el "Epistolario" que Gabriel Méndez Plancarte incluyó en la edición de las *Obras* de Urquiza de 1945. Quizá se deba a que todas las misivas publicadas -excepto dos- estaban dirigidas a Tarsicio Romo, confesor de Urquiza.

⁶²⁵ *Idem*.

⁶²⁶ *Ibidem*, p.3

⁶²⁷ *Ibidem*, pp.4-6

La escritora desea un milagro: que intervenga la mano del propio Cristo para dejar de pecar y redimirse. Pero, finalmente, reconoce que no hay milagro que la salve sino la propia voluntad para ser fuerte y resistir los embates del mundo. Urquiza tiene conciencia de que no sólo es el temor de perderse definitivamente lo que la atosiga, sino que su sufrimiento se debe a la sensación de “impotencia” contra el pecado, el “sacrilegio” diariamente cometido, la consideración de que Dios le dio todo lo necesario para ser feliz, y que nadie sino ella crea “este infierno, esta suciedad, esta tormenta incesante en que me voy hundiendo cada vez más” (p.6)

En el mismo tono culpígeno, propio de las etapas purificativas del proceso ascético, que ha conservado durante toda la carta, Urquiza afirma que el terror que siente es el de que antes de morir llegue a tener “el cerebro embrutecido”, el “corazón convertido en piedra”. Lo que teme es que un día el nombre de Cristo “no signifique nada” para ella y “sus llagas sean como pedazos de papel pintado”, en pocas palabras, que se convierta en una bestia como Nabucodonosor “cuya suerte es la de todos los pecadores”. De ahí surge la petición a Dios de que le quite la vida “cuando aún puedo comprender Su justicia; cuando todavía Le amo tanto” (p. 6).

Constantemente, pero con especial énfasis en los dos últimos párrafos, Concha le pide a su amigo José Cardona -el “único” con quien puede hablar de Dios y de estos sufrimientos- que le ruegue a Cristo que la ayude. Además le solicita pida a su madre (la de Cardona), que le escriba “unas líneas diciendo sólo que recibiste mi carta”. Su solicitud -dice- será “como el trago de agua que le pedía el condenado a Lázaro desde las profundidades del infierno” (p.7)

El estado anímico de Concha Urquiza durante esa época (entre 1935 a 1936) -como puede colegirse de su carta-, seguramente contribuyó a la crisis existencial y espiritual que hace comprensible en parte la decisión vital y poética que habrá de tomar. Se ha dicho que su regreso al seno de la iglesia católica se debió a la intervención de terceras personas quienes la indujeron a ello.⁶²⁸ Sin embargo, la carta comentada aquí sugiere otra cosa. Parece que su visión, que por entonces se inclina a cierto utopismo -entre socialista y humanista-, la hace identificarse con el catolicismo de algunos amigos suyos, entre los que se encontraba precisamente su amigo “Pepe Cardona”, a quien -se colige- le puede hablar sin empacho de sus búsquedas religiosas.

No sabemos los pormenores de cómo fue que Urquiza y Cardona se conocieron. Lo que resulta relevante en todo caso es el hecho de que, para 1937, ella ha leído y comprendido el mensaje ascético y el místico, contenidos en los Evangelios y otros libros de la *Biblia*, así como en obras de la literatura española.⁶²⁹ La reflexión de dichos mensajes se fue dando ya a través del intercambio epistolar, ya a través de algunas

⁶²⁸ En el artículo “Concha Urquiza”, de su libro *La sombra fugitiva*, Martha Robles afirma que la influencia de personajes de la iglesia como Tarsicio Romo, no sólo la llevaron a cambiar su orientación religiosa sino que inhibieron su desarrollo poético: “El drama de Concha es que nunca logró concluir un personaje, ni el de ella misma. Entre su pasión de vivir y la religiosidad en la que frecuentemente recayó impulsada por la angustia, sacerdotes y monjas la dominaron fortaleciendo sus temores hasta apropiarse de sus manuscritos, enjuiciarla como escritora y gobernar su vida, que fue trágica como la de tantas mujeres mexicanas cuya existencia se regula fatalmente en el confesionario” (*La sombra fugitiva (Escritoras en la Cultura Nacional)*, tomo I, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, (Col. Letras del XX), 1986, p.186)

México, Centro de Estudios Literarios- Universidad Nacional Autónoma de México, 1986).

⁶²⁹ Además de su referencia a pasajes y contenidos de las “Escrituras”, Urquiza cita a San Pablo: “Para mí la muerte es vida, y la vida es Cristo” (p.1), a Fray Luis de Granada: “Si tu no crees Dios mueve tus miembros cuando tú los mueves, no eres cristiano; y si lo crees, creyendo esto le ofendes, no acertaré a decir lo que eres” (p.2); parafrasea a Santo Tomás (p.1), a San Agustín, a San Juan de la Cruz (p.6).

publicaciones importantes que reunían a la que se perfila como la intelectualidad católica de los 30.⁶³⁰ Esto parece suceder con don Gabriel Méndez Plancarte, sacerdote y filólogo, con quien la autora sostuvo una larga y profunda relación de amistad. Don Gabriel fue un crítico constante de su obra y -como lo era también Cardona- su consejero en materias espirituales.⁶³¹ Parece que fue Méndez Plancarte quien, en 1937, habría de presentar a la poetisa con el “Padre y Doctor” Tarsicio Romo, un “joven y culto”, Misionero del Espíritu Santo, quien se convertiría en su confesor, amigo y censor.⁶³²

De acuerdo a Méndez Plancarte, la autora pasaba por una etapa de decepción política y de desajuste emocional cuando toma contacto con Romo: “Y el buen pastor (...) recogió a la oveja extraviada y la recondujo al redil de Cristo”.⁶³³ El presbítero Romo describe el momento en que Urquiza parece haber dado un golpe de timón no sólo respecto de su ideología, sino respecto de su destino vital y poético. En una especie de retrato hablado que éste escribe y envía a Gabriel Méndez Plancarte, con motivo de la preparación de la antología de 1946, Romo recuerda el día en la que la conoció. Describe la personalidad y la situación de la atribulada poetisa y cómo ésta habría encontrado una salida en Dios. El texto de Romo -recuperado íntegramente durante la presente investigación- consta de tres cuartillas y es uno de los retratos más impresionantes y pormenorizados que se han hecho de la autora, en uno de los momentos cruciales de su vida y de su creación, independientemente del sesgo ejemplarizante con que está construido.⁶³⁴ Refiriéndose al aspecto que tenía Urquiza, producto y reflejo de la grave crisis interior que vivía, Tarsicio Romo señala:

La estoy viendo como la ví antaño, en la primavera de 1937.

Buena definición de ella: manojos de ansias siempre nuevas y siempre insatisfechas.

Por entonces el rostro mostraba surcos añejos trazados por el dolor inconsolable.

Los ojos brillaban con el fulgor mortecino que produce el espanto, cuando por largo tiempo se ha enseñoreado del corazón. Ojos desesperanzados del que sueña y luego ve romperse sus sueños como juguete de cristal en manos de un niño.

Los ojos que habían escrutado senderos ásperos y empinados, oteado lejanías, opacados por el polvo traidor que afea y borra el perfil de las cosas.

Los ojos de trashumante, sin rumbo fijo, al azar, los ojos que deshacen las cosas caducas y las hallan sin substancia, vacías, huérfanas.

Ojos de avidez desusada, hambrientos de luz y de inmaterialidad, fatigados de filósofos y de filosofías, de teorías y de explicaciones, lastimados con las desdichas pasadas y agitados por las conmociones recientes.⁶³⁵

⁶³⁰ Es el caso del grupo que fundó la revista *Ábside*, la cual aparece en enero de 1937, mismo mes y año de la carta de Urquiza.

⁶³¹ A través de la correspondencia que Urquiza sostenía regularmente con Don Gabriel, se observa cómo es que ella pedía constantemente consejo religioso y sobre todo poético a Méndez Plancarte. Inclusive muchos poemas originales de la autora están corregidos con pluma negra por el sacerdote. Habría que hacer un trabajo de paleografía para determinar cuáles de las variantes de versos en los poemas incluidos en la antología de 1946 son realmente creaciones de la autora y cuáles son correcciones de sus amigos poetas (Mdz.Plancarte, entre otros), las cuales fueron aceptadas por ella o impuestas por exigencias propias de la edición y publicación de sus textos.

⁶³² En su “Prólogo” a la antología de 1946, Gabriel Méndez Plancarte dice: “Y un día -primavera de 1937-, la Providencia llevóla a hablar con un sacerdote joven y culto, pero sobre todo henchido de una inmensa caridad comprensiva para las almas, el Padre y Doctor don Tarsicio Romo, Misionero del Espíritu Santo” (*op.cit.*, pp.XXIII-XXIV).

⁶³³ *Ibidem*, p.XXII.

⁶³⁴ Hasta ahora se conocían algunos fragmentos del texto de Romo, publicados por Méndez Plancarte y repetidos una y otra vez -los mismos- en tesis, artículos y reseñas, así como en los prólogos e introducciones a las reimpresiones de su obra, pero no el texto completo. Se infiere de tales fragmentos y de la propia interpretación que Gabriel Méndez Plancarte hace de ellos, que la reconversión de Urquiza fue drástica y originada en un momento de iluminación espiritual causada por el contacto con Romo y no, como se colige de las propias palabras de Urquiza, de un proceso espiritual que se había iniciado desde antes, cuestión que en su calidad de confesores de la escritora no pudieron haber ignorado.

⁶³⁵ Casi siempre se ha citado en otros trabajos posteriores a 1946, el mismo fragmento referido por Gabriel Méndez Plancarte en el

¿Acaso, cuando habla de “filósofos y de filosofías” o de “teorías” se refiere Romo al marxismo o quizá al escepticismo nietzchiano tan influyentes en el pensamiento de la época? Las palabras de Romo parecen referirse a la ideología socialista con la cual simpatizó la autora en una época, pero quizá también a ese desencanto, a ese vacío del que habla Nietzsche, experimentados por las generaciones artísticas de entreguerras. Luego de hablar de los ojos y la mirada de Concha Urquiza, Romo hace una larga descripción de otras partes del cuerpo de la escritora, como son el cabello, los labios, extendiéndose hasta la manera de hablar.

Creció rebelde como matorral y hasta la melena corta de cabellos encrespados y rubios le daba aire de insumisión y de impaciencia...

A menudo los labios prorrumpieron en rebeldías con sonos de tormenta que se avecina, con bemoles de exasperación, con frases cortantes y tajantes, que hallaron por fin un dique, adonde venían a morir las olas de su embravecida fantasía y de su voluntad sin cadena; un dique ante el cual se trocaban en suave y callada declinación: la gracia de Dios...

Romo abunda en comparaciones, símiles y metáforas para describir, en última instancia, la veracidad de la conversión de Urquiza. Es talentosa rebelde, impetuosa, pero al mismo tiempo tiene un autocontrol que la hacía hablar de manera clara y ordenada. Romo continúa diciendo:

Nerviosa y moralmente hecha pedazos, expresaba sus amarguras y las dudas que en ocasiones la carcomían, pero no era un torrente devastador, impetuoso y espumante, su palabra. Las frases fluían fáciles, no entre sombras y vislumbres, sino con exactitud y sin misterio, desentrañaban la vacuidad de los años pasados sin saber de Dios, “sin Cristo”...Las cosas que sabía las decía buenamente y sin énfasis inútiles como los que se usan para dar fuerza a la afirmación que carece de verdad.

En la descripción se deja ver el drama interior que en parte justificaría la reconversión de la poetisa en la “Primavera de 1937” como señala Gabriel Méndez Plancarte.⁶³⁶ Además, el texto de Romo nos descubre de manera aguda las luces y las sombras de la personalidad de la poetisa y de su sensibilidad, cuya rebeldía no fue minada por el sufrimiento ni tampoco por la fe. Continúa Romo su descripción:

Buena definición de ella: manojos de ansias siempre nuevas y siempre insatisfechas...Creció rebelde como matorral y hasta la melena corta de cabellos encrespados y rubios le daba aire de insumisión y de impaciencia...Concha fue rebelde por brío y por escasez de experiencia; fue rebelde sincera y audaz; pero nunca taimada o tontamente rebelde.

En palabras del sacerdote, la actitud de Urquiza frente a su confesor y frente al propio Méndez Plancarte -

“Prólogo” de Concha Urquiza a *Obras, op.cit.*, pp.XXII y XXIII. Aquí ofrecemos la versión completa de esta primera parte de la descripción de Romo (p. 1). Se subrayan en cursivas los enunciados que fueron omitidos por el filólogo.

⁶³⁶ “Prólogo” en Concha Urquiza, *Poesías y Prosas, op.cit.*, p.XIII.

a pesar de su natural rebeldía- es de absoluto respeto y admiración, de cierta sumisión.⁶³⁷ Esto lo demuestra también la nutrida correspondencia que desde entonces mantuvo ella con su guía espiritual. Muchos años después Urquiza parece aludir, en una de las páginas de su Diario, a las motivaciones para que se diera tal encuentro; esto es, a una primera experiencia extática de tipo iluminativo que cambiaría su vida, e iniciada realmente en 1936. La escritora, reflexionando sobre el proceso de su reconversión, señala:

Primero, fue la llamada, que sigue sonando todavía y resonará hasta el fin, y que dice cosas distintas. Los años y los meses detrás de mí, replegándose, retrocediendo, desenvuelven esta canción desde la primera sílaba del despertar, hasta ésta, ardientemente deseada, de la poda.

“*Pasó el invierno...*” Los largos años en que el Sol de Justicia y de Amor estaba lejos, o por mejor decir, tú te alejabas de El; el tiempo estéril, de sequía, de frío, de hambre del alma, de infecundidad de la inteligencia, de muerte del espíritu; el negro invierno de tu vida, ha pasado ya. Este es el amanecer de la primavera, y empieza a calentarse la tierra y a temblar el brote. Los frutos están muy lejos aún, pero el campo abre su seno.

“*Las lluvias se alejaron...*” La tempestad de llanto ha pasado; la incertidumbre, la confusión, la vacilación, aquellos temblores de angustia que se te hundían en las entrañas..., el Valle de Bravo, el invierno de 1936, las últimas noche (sic) de fiebre, las páginas devoradas entre la esperanza y la desolación, el deseo de lo que no podía ser aún, y los últimos vasos de vino que ya El te amargaba siempre...

Y, pasadas las lluvias; la primavera inolvidable de 1937, primavera del corazón y de la inteligencia del alma, que duró casi todo el año. “*Las primeras flores han aparecido en nuestra tierra...1937, embriaguez de la primera mirada de Dios que amanecía en el alma*”⁶³⁸

Ahora bien, al relacionarse con personajes de la iglesia católica como Tarcisio Romo y Gabriel Méndez Plancarte, Concha Urquiza se liga también a un proyecto político y estético. Una de las realizaciones más relevantes de dicho proyecto, lo constituye la fundación de la revista *Ábside* en 1937. Urquiza no sólo publicará varios poemas en dicha revista, sino que participará directamente en su difusión y distribución.⁶³⁹

La revista *Ábside*, venía a ser en parte, la voz de los católicos mexicanos cultos, nacionalistas y progresistas. Esta especie de ala izquierda dentro de la Iglesia católica, todavía en la tercera década del siglo se regía por los lineamientos de la “doctrina social católica”, cuya fuente principal -como en todo el mundo católico- era la encíclica *Rerum Novarum*. El programa diseñado a partir de dicha encíclica hizo ver a la Iglesia de México la necesidad de participar en la vida política. De *Rerum Novarum* parten la encíclica de León XIII, *Graves de Communi* (1901) y la de San Pío X en su *motu proprio* del 18 de diciembre de 1903, que

⁶³⁷ Respecto a la influencia de Tarsicio Romo y al retrato que éste hace de Urquiza, Martha Robles afirma: “Tarsicio Romo, a pesar del cursi y elusivo estilo de su *Semblanza de Concha Urquiza*, no pudo ocultar el diabólico afán de apropiarse de un destino, doblegar su carácter, asediado a través de las dudas de su infancia, del temor y el desamparo para volver sumisa una vida que buscaba libertad y expresión propia” (*op.cit.*, p.187)

⁶³⁸ “Tiempo de la poda”, 3 de febrero, 19, “Meditaciones -Páginas de Diario-” (*ibidem*, pp. 277-280). Se respetó el uso de cursivas y de comillas, tal cual aparecen en el texto.

⁶³⁹ Existen varias cartas enviadas desde San Luis Potosí a Gabriel Méndez Plancarte en las cuales la poetisa le manda pedir envíos de la revista, le informa sobre posibles compradores a los cuales ha presentado la publicación, sobre los pagos que ha hecho o que hará en el futuro. El descubrimiento de estos documentos es resultado de la presente investigación.

establecen los principios de la doctrina social de la Iglesia Católica.⁶⁴⁰

La “doctrina social católica” promovía la “democracia cristiana” a diferencia de la “democracia social” que se preocupaba sólo por los aspectos materiales. La “democracia cristiana”, según la encíclica de León XIII, señala Adame Goddard:

...se fundaba en los principios de la fe católica, procuraba el mejoramiento material, moral y espiritual de los pobres, sin excluir a los ricos; defendía el derecho de propiedad privada, la desigualdad natural entre las clases sociales y proponía una organización social conforme a la naturaleza que Dios había dado al ser social.⁶⁴¹

La doctrina social católica fue ampliamente difundida en México en los mismos años que el socialismo y el anarquismo (la segunda mitad del XIX y la primera del XX). Se dio a conocer a través de los diarios católicos: *La Voz de México* (1867-1908), *El Tiempo* (1883-1912), *El País* (1899-1914). En 1911 se empieza a publicar el periódico mensual *El Grano de mostaza*, órgano de la Unión Católica Obrera. En 1912 se funda *La Nación*, órgano del Partido Católico Nacional. A través de este último, la doctrina social católica derivó en la acción política de los seglares.⁶⁴² Concha Urquiza colaborará en los s y quizá desde finales de los s, con *La Nación*, según se infiere de una carta a su amiga Rebeca Buchelli. La relación de la autora con una publicación comprometida con la doctrina social católica, resulta muy sugerente, sobre todo si se dio por mediación de los hermanos Méndez Plancarte.⁶⁴³

Otras formas de promoción de las ideas sociales de la iglesia fueron los congresos católicos y las semanas sociales⁶⁴⁴. También se hace a través de la prensa católica de la provincia que estaba en manos de sacerdotes y curas párrocos, bajo la vigilancia episcopal.⁶⁴⁵ Algo parecido sucedía con los escritores católicos que debían regir su actividad por la encíclica *motu proprio* de Pío X. En sus cuatro últimas proposiciones -señala Adame

⁶⁴⁰ Otros documentos pontificios (encíclicas) fueron publicados en México a finales del siglo XIX y principios del XX: la encíclica *Quod Apostolici Muneris* de León XIII (1876) que condena el socialismo; la encíclica a los obispos italianos, *Il fermo proposito* (1906), que señaló directrices para el estudio del problema social e hizo resaltar que el campo de la acción social pertenece a la misión divina de la Iglesia y la carta a los obispos franceses; *Notre charge apostolique* (1910), que condena los excesos igualitarios del movimiento “Le Sillon” (Jorge Adame Goddard. *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos (1867-1914)*, México, 1981, UNAM, pp.184-187).

⁶⁴¹ La “democracia social”, según el punto de vista de la iglesia, pretendía mejorar solamente las condiciones económicas de las clases pobres, sin atender a sus necesidades morales y espirituales, por lo que afirmaba que la autoridad radicaba en el pueblo, proponía la igualdad económica y exigía la abolición del derecho de propiedad. La Encíclica de León XIII fue publicada en *El País*, 22 de febrero de 1901 (*ibidem*, pp. 186).

⁶⁴² *Idem*.

⁶⁴³ Gabriel Méndez Plancarte, en la nota de su “Prólogo” a la antología de 1946, hace referencia a la carta del 19 de abril de 1943, dirigida a su amiga Rebeca Buchelli, donde Urquiza le dice “Prontito te mandaré (o a “La Nación”) el artículo que quieres sobre Amado Nervo” (*op.cit.*, p. XX).

⁶⁴⁴ Entre 1903-1913, se realizó el Primer Congreso Católico al que le siguieron el Segundo, el Tercero, el Cuarto y las llamadas Semanas Católicas, cuyo objetivo era no sólo el difundir la doctrina social de la Iglesia católica sino lograr una vasta acción católica a todos los niveles. Entre otros logros obtenidos por la Iglesia en esos años y los subsiguientes está la constitución de una estructura a nivel nacional que garantizara la influencia ideológica y una organización que posibilitara la participación en la vida económica, política y social de México. Se fundaron una serie de organizaciones con el fin de procurar una reforma social inspirada en la doctrina social católica: El Partido Católico Nacional, la Confederación de Círculos Católicos Obreros, la Liga Agraria Popular, la Asociación de Damas Católicas Mexicanas, la Liga Nacional de Estudiantes Católicos y la Liga Social Agrícola. La labor de dichas organizaciones era apoyada por la obra de los congresos, las semanas católico-sociales, las universidades católicas, los distintos seminarios, y los centros de estudios sociales, como organismos de difusión doctrinal (Goddard, *op.cit.*, pp.332-346).

⁶⁴⁵ *Idem*.

Goddard-, la encíclica ordenaba a los escritores católicos someter a la censura previa todos los escritos que se refiriesen a la religión, a la moral cristiana y a la ética natural. También se les pedía que evitaran discusiones a la vista del público y que, al patrocinar la causa de los proletarios, se abstuvieran de emplear un lenguaje que pudiera “ ‘inspirar al pueblo desvíos hacia las clases superiores de la sociedad’ ”.⁶⁴⁶ Dichos ordenamientos parecen ser contrariados por la actitud de los fundadores de *Ábside* pues, desde su primer número y desde una perspectiva católica, ponen a debate las ideas emanadas de la Revolución Mexicana y otras propuestas ideológicas.⁶⁴⁷ En efecto, si *Ábside* se concentraba en cuestiones literarias y de cultura, esto no era óbice para insertarse en el activismo político a través de artículos que tocaban la problemática social, como venía ocurriendo desde principios del siglo.⁶⁴⁸

Ábside, no se funda como una publicación neutra, de mero interés literario. Si bien se declara alejada del “ruido” político de la hora, si bien se muestra abierta y plural, responde al propósito de difundir la doctrina social católica y sobre todo el pensamiento católico moderno. Su ensimismamiento no era desdén por el mundo, sino compromiso por lograr una transformación intelectual y espiritual en un amplio sentido. En cuanto a su visión de lo que era “la cultura mexicana”, los editores de *Ábside* piensan que aquella estaba constituida por dos raíces vitales, la indígena y la hispana, y que a través de esta última emanaba “la savia” de la cultura grecolatina, entendida como “la tradición clásica”. Al respecto Leonardo Martínez Carrizales señala que

romana, española, nacional e indígena, la tradición clásica se convirtió para este grupo en el mejor instrumento de sus ideales civilizadores y humanistas. Por otra parte, esta conducta tenía un sustento histórico bien acreditado en el país: el humanismo clásico que organizó una buena parte del patrimonio literario del pasado colonial de México y que sobrevivió en el siglo XIX, modelando sistemas educativos, patrones expresivos de varia índole, hábitos de lectura, mecanismos de prestigio y distinción culturales.⁶⁴⁹

La llamada “tradición clásica”, más que referirse a un determinado repertorio de autores y obras circunscritas a la antigüedad grecolatina o a las proyecciones ideológicas y al patrimonio simbólico generados por la edición y divulgación de dicho repertorio, para los miembros de *Ábside*, tenía que ver -sigue diciendo Martínez Carrizales- con “una política literaria que no sólo apelaba al prestigio y a la distinción que son

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 229.

⁶⁴⁷ La acción política bajo el enfoque de la doctrina social católica se entendía como una actividad que debía estar dirigida por los seglares, sin intervención directa de los eclesiásticos. Y es que las leyes mexicanas que negaban derechos políticos a los sacerdotes exigían la abstención por parte del clero. Sin embargo, al llevar el nombre de “católico” el susodicho partido -dice Adame Goddard- “...hacía suponer que la conducta y programas (...) estarían ajustadas a la doctrina y moral católicas, y el juzgar esto es una atribución exclusiva de la Iglesia, única intérprete autorizada de las Sagradas Escrituras”. De ahí que, señala el estudioso, la jerarquía eclesiástica tuvo no sólo que vigilar los trabajos del partido, sino intervenir en él (*Ibidem*, p.2).

⁶⁴⁸ “Los seglares debían ser los principales y más numerosos agentes de este movimiento, pues actividades como la organización y desarrollo de un círculo obrero o de un sindicato, el establecimiento y administración de una caja de ahorros o de una cooperativa, o la elaboración de proyectos de reforma, más correspondían al campo del técnico o profesionista que al del sacerdote. Sin embargo, se advierte que en el periodo de que se trata (1901-1904), las autoridades eclesiásticas mexicanas fueron realmente promotoras y principales sostenedoras de esta actividad, mientras que los seglares, en general, sólo se movieron por impulso de los sacerdotes u obispos” (*idem*).

⁶⁴⁹ Leonardo Martínez Carrizales, *Invencción e Intervención. Epistolario Enrique González Martínez/ Alfonso Reyes (Una lectura de la edición de la revista Ábside)*, Tesis de Maestría, México, UNAM, pp.74-78). Consultar del mismo autor “Una amistad al abrigo de la tradición clásica: los hermanos Plancarte, Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, revista”, *Nova Tellvs* -1. Anuario del Centro de Estudios Clásicos, 02, pp. 183-7. También *El recurso de la tradición (Jaime Torres Bodet ante Rubén Darío y el)*, México, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 06.

propios de la tradición clásica, que procede de una norma literaria”, sino que involucraba las cuestiones sociales, morales, políticas y religiosas. Tales cuestiones habrían hecho emerger en el espíritu griego, “la capacidad de observar y juzgar la poesía”. Esta orientación o “estado de ánimo” es la que priva en el encomio de la tradición clásica, así como “su poderosa proyección recurrente sobre el mundo moderno y contemporáneo”⁶⁵⁰

Los animadores de *Ábside*, se sirvieron de toda esta herencia como un recurso ideológico que les permitía participar en una de las discusiones más importantes en la definición del patrimonio simbólico de las letras mexicanas desde varios años atrás, el nacionalismo:

En la mesa puesta por la Revolución Mexicana, los editores de *Ábside* reclamaban su derecho a ocupar una silla; al cultivar la tradición clásica tal y como ellos la entendían, reivindicaban sus convicciones nacionales.⁶⁵¹

Al hablar de la época en la cual surgió *Ábside*, Martínez Carrizales señala que entre las discusiones de la época a nivel internacional, la cultura grecolatina cobró un estatuto ideológico al margen de su desempeño como instrumento en Europa.⁶⁵² Y es que ante los resultados de la gran conflagración, ante el ascenso del fascismo y los desastres de la Guerra Civil Española y por otra parte, frente a la influencia del comunismo, se siente una necesidad apremiante de volver al hombre. Para los fundadores de *Ábside* esa vuelta al humanismo pasa necesariamente por la revisión de los valores que propaga la tradición occidental, asentada en la cultura grecolatina y prolongada en la cristiana. *Ábside* vendría entonces a contribuir a la alta tarea de difundir la tradición clásica para enriquecer la cultura mexicana, sobre todo en un periodo de constantes transformaciones sociales.⁶⁵³

En efecto, en el ámbito nacional, circulan las noticias sobre lo que ocurre en el “campo de batalla” político-social de la época. Por ejemplo, la agitación sindical y social que caracteriza al México cardenista. Una de las publicaciones de entonces, la revista *Hoy*, editada por José Pagés Llergo y por Regino Hernández LLergo, fundada en 1937, ilustra muy bien las características del periodo y el ambiente del México en que vivía Concha Urquiza, a sus 27 años de edad. *Hoy*, según sus fundadores pretendía ser “una revista nueva, original, de fibra; que poco a poco respondiera al concepto continental de México”.⁶⁵⁴ En su número 1, fechado en México, D.F., el mes de febrero de 1937, *Hoy* expone en su página editorial titulada “Un paso al frente” y con dedicatoria “al personal del diario mexicano ‘La Opinión’ de los Ángeles, California”, los

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p.74.

⁶⁵¹ *Ibidem*, pp.79-80.

⁶⁵² “La tradición clásica venía a ser un sistema de representación del mundo dotado de valores estéticos, pero también un mecanismo social con facultades valorativas: la tradición clásica coloca a los objetos de la representación literaria de la realidad como un patrimonio público, común a todos los hombres sin exclusiones culturales. De ahí la importancia de su amplia difusión” (*Ibidem*, pp. 74-78).

⁶⁵³ De hecho, la cultura grecolatina ha sido postulada como la “tradición clásica” fuente de la “pretendida unidad de Occidente” que cobra tintes dramáticos en los años en que se gesta y desarrolla la Segunda Guerra Mundial. Este periodo propicia un fuerte alegato en Europa, en los Estados Unidos y en México a favor de la cultura grecolatina (*Idem*).

⁶⁵⁴ Entre otras consideraciones que esgrimen sus editores, refieren el hecho contradictorio de que mientras el país se transformaba rápidamente, dejando una huella profunda en su avance social y artístico, el periodismo en cambio permanecía estancado. Se preguntan si este hecho es motivado por el atraso del público lector o su falta de amor a la lectura, aunque ellos mismos se contestan al afirmar que éste había demostrado lo contrario al sostener un sinnúmero de revistas mediocres que llegaron a alcanzar circulaciones “fantásticas”. Se cuestionan sobre la posibilidad de que México pudiera sostener una gran revista como sucedía con Cuba, Argentina, Brasil y Chile

propósitos de la revista: “Sintetizar el momento histórico en que vivimos”, ofreciendo al lector “la actualidad en todas sus manifestaciones”. Señalan sus editores que “se asomarán a todos los sectores de la vida mexicana, en forma compendiada, pero viva”, haciendo la crónica de “todo proceso culminante y trascendental”; pero -siguen diciendo- dichos sucesos no sólo serán presentados, sino que “serán puestos en relación unos y otros para que su encadenamiento resulte una expresión del alma del país”.⁶⁵⁵

En *Hoy* se abordan diversos temas, tanto nacionales como internacionales.⁶⁵⁶ Así, por ejemplo, se da cuenta del Decreto de Amnistía que elaboró y aprobó Lázaro Cárdenas a favor de elementos del gobierno callista y de “sediciosos delahuertistas”; se informa sobre las actividades (manifestaciones, mítines, discursos, decisiones políticas, etc.) de las centrales obreras y sus principales líderes en México; se destacan también hechos importantes para la población como es “el alza de víveres”. Se incluye la sección “Hicieron y dijeron” que es “Un resumen Semanario de las Actividades de Izquierda y Derecha del Mundo”; figuran noticias políticas de distinta índole.⁶⁵⁷ Entre otras, están las noticias sobre la “Campaña contra Trotsky” y las actividades del Comité de Defensa de Trotsky, sobre cómo se desarrolla “La solidaridad de México con la España Republicana”. Se reseñan sucesos como la llegada de fuertes contingentes alemanes e italianos a España para combatir a “los rebeldes”. Los artículos y noticias sobre eventos culturales y artísticos son variados; por ejemplo se destaca la muerte de Miguel de Unamuno en Salamanca. Sobresalen las noticias de Hollywood en donde un enviado especial de la revista, envía desde allá notas frescas sobre filmes recientes y “estrellas de cine”.⁶⁵⁸

Es hasta el número 3, que *Hoy* empieza a incluir una sección dedicada a la literatura, titulada “Actualidad Literaria”. Se trata de una sección organizada con base en una especie de “flashes” o instantáneas sobre el ambiente literario y opiniones al respecto. Entre las noticias literarias figura la aparición de la segunda edición de “Ensayos y poemas” de Julio Torri que estaba agotada hacía varios años; la publicación del libro “Muerte de Cielo Azul!”, de Bernardo Ortiz de Montellano quien había sido director de la revista *Contemporáneos*; el aviso de que pronto entrará en prensa “Hora de Junio” del “renombrado poeta” Carlos Pellicer. Se informa también que Rafael Heliodoro Valle está organizando una encuesta entre los escritores mexicanos, sobre temas sociales, literarios, especialmente sobre la difusión del libro y la calidad de las lecturas; que el “tabloide quincenal” *Letras de México* dirigido por Octavio G. Barreda, “ha sido todo un éxito en su género.”⁶⁵⁹

(Revista *Hoy*, núm. 1, febrero de 1937, p.50).

⁶⁵⁵ En la parte de “Considerandos” de la misma editorial de este primer número, Pagés Llergo se refiere a su participación en *La Opinión*, periódico de los Ángeles, en el que trabajaría en 1926 “después de aplastar al *Heraldo de México* y *El Eco de México*” (*ibidem*, p.50).

⁶⁵⁶ *Idem*.

⁶⁵⁷ Por ejemplo, está la reseña sobre el discurso de Vicente Lombardo Toledano ante los miembros de la Federación de Trabajadores de Coahuila o, sobre el artículo de nuestra Constitución que es un recuento de los esfuerzos que desde 1933, “se han hecho por conceder el voto a las mujeres que hace el Frente Único Pro Derechos de la Mujer” (“CTM” y “Ellas quieren votar”, *ibidem*, p.3).

⁶⁵⁸ En una nota, *Hoy*, da cuenta del bloqueo de víveres a España, sobre la intensificación de la lucha armada a un tiempo que da información sobre la muerte de Unamuno, quien luego de declararse partidario de Franco, “cambia de opinión en la última hora de vida” - según testimonio en un artículo publicado en Francia- desilusionado del dictador a quien considera reaccionario y que usa métodos sanguinarios para sostener la guerra. Tal artículo -sigue comentando la revista- decía que Unamuno se quejaba de que no podía escribir por estar regulado por un escritor de derecha (Eugenio Montes) que estaba a su cargo. Jorge Sadoul, autor del artículo, también afirmaba que “hay papeles de Unamuno contra el fascismo español. Estos papeles llegarán a París y serán publicados” (*Hoy*, núm. 2, p.5).

⁶⁵⁹ *Idem*, p.2

2. Concha Urquiza y la revista *Ábside*.

La amistad que sostiene Urquiza con don Gabriel Méndez Plancarte, humanista y hombre de letras, tendrá una influencia decisiva en su vida y en su obra. La revista *Ábside*, era una de las revistas de cultura en general y de cultura católica más importante de la época. Venía a representar a un catolicismo moderno que debía ponerse al corriente de la situación política y social del país, así como del entorno mundial en el que por entonces se movían la Iglesia y los católicos.

Eduardo Enrique Ríos, describe el tono de la revista “abierta a las manifestaciones más selectas del pensamiento literario” y el ambiente general que privaba cuando ésta aparece:

En cada número de *ábside* hay color y calor de México. Es la época en que México entero está en fiesta de color: camisas rojas, legiones de dorados; azules multitudes obreras, murales policromos: luz, color y lumbre revolucionaria. Calles pierde el maximato. Llega el infortunado Trotsky. Cedillo se rebela. Cuatrocientos ochenta niños de España van a la Morelia color de rosa. Los ferrocarriles son nuestros, nuestro el petróleo y de los mayas el henequén. Cuando se suceden estas explosiones de mexicanidad, muere don Luis González Obregón, el maestro de las charlas inolvidables, y don Federico Gamboa celebra jubilosamente los 50 años de su primer libro.⁶⁶⁰

En la presentación del Número 1 de *Ábside*, que apareció en enero 1937, Gabriel Méndez Plancarte, su editor y director durante casi todos los años que duró la revista, en sus primeras líneas y a manera de exhorto dice:

Conozcámonos. Amemos lo nuestro.
Hagamos valer nuestros valores. Suscitémoslos y corrobóremoslos, afirmando nuestra auténtica personalidad. Siempre haciendo nuestro lo universal, para hacer universal lo nuestro: doble y magna función de la Cultura.
Pongamos la activa mano en la tarea, con un fulgor de fe en los ojos y un himno de esperanza en los labios.
Alto y patriótico y humanísimo programa, gallardamente formulado por Alfonso Junco.
Breve en palabras, largo en obras y en frutos.
Inspiración y clave de esta revista.⁶⁶¹

Gabriel Méndez Plancarte aclara luego el significado del título: “ÁBSIDE: solidez, altura. Fulgor solar transfigurado por la policromía de los vitrales. Variedad lineal y cromática que se funde y resuelve en superior armonía”. Visualizada por él como una “Nave de piedra”, en medio de un “mar estremecido”, la revista pretende ser “una estela de luz” en medio de la agitación del entorno social, una “música interior” que “resuena y se expande”. En contraste con el entorno social en el que surge, la publicación significa, de acuerdo

⁶⁶⁰ *Las revistas literarias de México (segunda parte)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura, 1963, p. 79.

⁶⁶¹ *Ábside*, Revista de Cultura Mexicana, núm. 1, México, enero, 1937.

a sus creadores, “vital recogimiento, intimidad contemplativa, serenidad creadora”.⁶⁶²

No obstante tal declaración, el grupo de escritores católicos que orbitaron alrededor de *Ábside*, a un tiempo que reivindican la tradición católica para el mundo moderno, se niegan a reducir el patrimonio cultural y literario de su fe al claustro confesional, como bien señala Leonardo Martínez Carrizales:

Con un temperamento público acreditado constantemente y con una capacidad notable de diálogo en un entorno laico y escéptico, este grupo recuperó y agitó la bandera de la tradición clásica y destacó su proyección, mediante la evolución lingüística y cultural de los pueblos de la Rumania Occidental hacia la lengua española practicada en la península ibérica, ligada al pasado colonial de nuestro país, donde vivió con lenguas y culturas indígenas y donde permanece viva hasta el presente.⁶⁶³

A pesar de su marcada filiación católica, alrededor de *Ábside* se reunían escritores e intelectuales de todo signo que, de un modo o de otro, compartían no solo la idea de que la cultura nacional de México pasa o debiera pasar por la cultura humanista; sino también que la poesía y el arte nacionales no se constriñen a los que se producen en la ciudad, sino en los escenarios de provincia. Por ejemplo, la cultura de Guadalajara se expresa a través de la obra de Agustín Yáñez; la de Michoacán a través de los textos de Francisco Alday; la de San Luis Potosí está representada -entre otros- por Joaquín Antonio Peñalosa.

En este su primer número, el artículo que abre la revista resulta por demás significativo, pues es posible que Urquiza lo haya leído y reforzado su búsqueda intelectual y espiritual, más allá del comunismo.⁶⁶⁴ Escrito por Efraín González Luna, bajo el título de “Acotaciones” (pp.9-13), dicho artículo interpreta lo que parece ser el sentir general de los editores y, en última instancia, el de una franja de la intelectualidad mexicana a la cual no la convencían las posturas políticas predominantes. González Luna -en una clara referencia a los hombres del poder económico y político de entonces- hace una crítica a las actitudes burguesas que conducen a la inacción, a la indiferencia y al apoltronamiento frente a la realidad del país. Pero sobre todo, dirige sus dardos al comunismo. A los “pequeños burgueses-comunistas”, los tacha de “resentidos”, “oportunistas”, incapaces de convertirse de manera profunda a las convicciones que dicen defender.⁶⁶⁵ González Luna critica el concepto de “liberación” que tenían los comunistas y aboga por la libertad interior. Finalmente, se pronuncia contra el fascismo y lo compara con el comunismo en cuanto a la relación hombre-estado: “Son hermanos enemigos, hijos de la misma madre totalitaria”.⁶⁶⁶

Para los fundadores de *Ábside* y muchos de sus colaboradores, el humanismo que propone Cristo se vislumbrará entonces como una verdadera vía de salvación. No resulta impertinente pensar que esta visión

⁶⁶² *Idem.*

⁶⁶³ Leonardo Martínez Carrizales, tesis, *op.cit.*, pp.74-78.

⁶⁶⁴ El número 1 de *Ábside* salió a la luz pública en enero de 1937, mientras que el encuentro de Urquiza con Tarsicio Romo se llevó a cabo hasta el mes de mayo del mismo año. Puede ser posible que la poetisa haya leído la revista, haya estado en contacto con sus editores, e incluso leído el artículo de González Luna, antes de su encuentro con Romo y de su decisión de convertirse definitivamente.

⁶⁶⁵ La revista parece lanzar sus dardos contra Lázaro Cárdenas y su proyecto socializante.

crisológica reafirmaría la visión de Concha Urquiza, para quien Cristo, reúne todas aquellas características necesarias para la vida espiritual y material del hombre contemporáneo. De la misma manera, no resulta impensable el que la michoacana suscribiera desde entonces la idea de Gabriel Méndez Plancarte, en el sentido de que el “humanista” verdadero, esto es, el “humanista cristiano”, es fruto de la educación clásica. Al respecto, el sacerdote y filólogo, afirmaba en su libro *Humanistas del siglo XVII*:

El humanista auténtico es el hombre que, mediante la asimilación de los más altos valores de la humanidad precristiana y su síntesis vital con los valores supremos del cristianismo, llega a realizar en sí un tipo superior de ‘hombre’, en el que la esencia humana logra florecimiento y plenitud. Para el genuino humanista, el estudio de las lenguas clásicas no es fin sino medio, no meta sino punto de partida, no mazmorra ni cárcel sino ventana luminosa abierta al pasado y ancho camino abierto al provenir. Por el dominio del griego y del latín, el humanista se hace capaz de penetrar en una vasta zona de la cultura humana, cerrada al que no posee aquellas lenguas...El humanista va al pasado, pero no se instala en el pasado...Va al pasado, para fecundar el presente y alumbrar el porvenir...⁶⁶⁷

La nómina de colaboradores que aparece en el primer número de *Ábside*, resulta ilustrativa de los intereses de sus editores. Entre otros aparecen Balbino Dávalos, el amigo y censor de Mons. Joaquín Arcadio Pagaza; Federico Escobedo, traductor de Horacio; el Dr. Angel María Garibay, traductor de Esquilo; también están Enrique González Martínez, los poetas religiosos Pedro Gringoire, Alfonso Junco, Octaviano Valdés, Alfredo Maillefert, el propio Perfecto Méndez Padilla, escritor, político y cristiano, padre de los hermanos Alfonso y Gabriel Méndez Plancarte. En el transcurso de su vida, *Ábside* publicaría a una cantidad significativa de autores católicos no militantes como era el caso de Alfonso Reyes, así como de aquellos que eran abiertos y consistentemente católicos: el poeta y misionero, autor de la gramática de la lengua tarahumara, David Brambila, Carlos González Salas poeta y crítico formado en el Seminario católico, las poetisas “místicas” Gloria Riestra y Concha Urquiza de México, al igual que a Esther M. Allison, del Perú, por sólo mencionar algunos autores.

La relación de Concha Urquiza con la revista fundada por Don Gabriel se conservaría hasta el final de su vida y jugaría un papel fundamental en su vida espiritual y creativa. Siguiendo el patrón de comportamiento de la poetisa -observado en su correspondencia y su diario-, tal proceso se vino gestando como consecuencia de graves contradicciones interiores y de circunstancias externas, así como por influencia de ideas como las que difundía *Ábside* respecto a la religión y la cultura, llegando a una culminación explosiva cuando conoce al presbítero Tarsicio Romo, según hemos señalado.

⁶⁶⁶ *Op.cit.*, p.13

⁶⁶⁷ Gabriel Méndez Plancarte, considera que el “humanismo cristiano” es un “superhumanismo”, pero no como el de Nietzsche, al que considera “orgullosa y anticristiano y utópico”, sino como el de Dante, el de Tomás de Aquino, el de Fray Luis de León o el de Luis Vives, es decir, “un superhumanismo o sobrehumanismo geocéntrico, pero hondamente enraizado en el fecundo limo primordial; sobrenatural y naturalísimo; nacional y cosmopolita...” (“Introducción” a *Humanistas del siglo XVII*, 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de

3. Los poemas de la reconversión: 1937-1939

Dentro de este rubro consideramos una primera fase de la producción abierta y voluntariamente religiosa de Urquiza. Esta fase coincide con varios hechos ocurridos en la vida de la autora que incluyen algunas actitudes que reflejan hasta qué punto se sentía atraída e involucrada con valores trascendentes que le eran revelados por el Catolicismo. Durante esos tres años, después del encuentro con el Presbítero Tarsicio Romo, la vida espiritual de la escritora experimenta un cambio drástico, según consigna Gabriel Méndez Plancarte, pues es tal la intensidad de su reconversión que incluso intenta hacerse monja. En efecto, en 1938 Concha Urquiza estaría recluida en un convento de Morelia, pero sin que alcanzara a tomar los hábitos. Al respecto, Gabriel Méndez Plancarte, señala:

En 1938, creyéndose llamada a la vida religiosa, entra como “postulante” a la Congregación de las Hijas del Espíritu Santo, en Morelia, donde se ensaya especialmente en la enseñanza a los niños, probándose a sí misma de acuerdo con la sabia disciplina de la Iglesia, para ver si sus débiles hombros serían capaces de soportar el fardo -ponderoso, aunque libérrimamente aceptado- de los votos religiosos que obligan a la guarda de los consejos evangélicos. Pero la experiencia hizole ver que aquella vida metódica de obediencia y de encierro, de firme disciplina y total renunciamiento a las criaturas -y a sí misma-, no era adecuada para su carácter fogoso y dominador, ni para sus nervios siempre tensos como un arco a punto de disparar la flecha.⁶⁶⁸

Espíritu apasionado y temperamento rebelde, pero sobre todo conciencia lúcida, como lo evidencia su diario, Urquiza renunciaría a la vida conventual “formal”, luego de varios meses de enclaustramiento. Sabía que no todos nacen para ser virtuosos como San Juan de la Cruz, que no podía renunciar del todo al mundo, esto es, a los afectos y apetitos humanos, al “cigarro” y a “la cerveza”.⁶⁶⁹

Si seguimos la cronología en su diario y epistolario, tiempo después de salir del convento, regresa a México “con la salud muy quebrantada” y “donde vive nuevamente con su madre y su hermana”.⁶⁷⁰ Es precisamente en esta época cuando trabaja para el cine y hace la adaptación de *Corazón, diario de un niño*, de Edmundo D’Amicis, como hemos señalado antes. En junio de 1939 va de visita a San Luis Potosí donde es acogida por un grupo de escritores y “académicos” locales quienes la invitan a vivir en esa ciudad y le ofrecen

México Col. Estudiante Universitario, 1941. Puede consultarse también la 2ª edición, 1962, México, UNAM (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario 24), pp.V-XXI.

⁶⁶⁸ “Prólogo” a *Poesías y Prosas*, *op.cit.*, p.XXIV.

⁶⁶⁹ No sabemos desde cuando Concha Urquiza comienza a escribir su diario. De cualquier manera es sintomático que las páginas de éste - por lo menos las que conocemos- estén fechadas a partir de finales de 1938. Gabriel Méndez Plancarte en la revista *Abside*, dio a conocer de manera anticipada y un poco antes de que apareciera la antología de 1946, preparada por él, un grupo de las páginas de este diario, bajo el título “Páginas inéditas del ‘Diario’ de Concha Urquiza”. Corresponden la mayoría a la última quincena de 1938 y a enero de 1939. En la revista aparecen en el siguiente orden que es -con la excepción de tres páginas- idéntico con el cual apareció en la antología: “El regalo de la muerte (25 de noviembre de 1938); “Él está conmigo” (19 de diciembre de 1938); “Sólo eso...” (de diciembre de 1938); “Tengamos paz” (21 de diciembre de 1938); “Gracias!...” (4 de enero de 1939)*, en la antología aparece sin título, lo cual refuerza la impresión de que quien le puso título a las prosas fue Méndez Plancarte. Sigue “Para esto vivo?” (5 de enero de 1939); “A los pechos de Dios” (6 de enero de 1939); “El paso del tiempo” (7 de enero de 1939); “Empezar todos los días” (8 de enero de 1939); “Soledad” (9 de enero de 1939); “Esperanza” (10 de enero de 1939); “El bosque enmarañado” (11 de enero de 1939); “Un libro y un amigo” (13 de enero de 1939); “Acción de Gracias” (14 de enero de 1939); “La morada” (19 de enero de 1939); “Felipe de Jesús” (2 de febrero de 1939); “Muy alto” (3 de febrero de 1939) (*Abside*, núm.XI-I, 1946, pp. 57-73; en Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.221-2).

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. XXV.

trabajo como maestra.⁶⁷¹ En agosto viaja de nuevo a Michoacán (Pátzcuaro), regresa a la capital del país, para luego ir de nuevo a San Luis Potosí donde se quedará a radicar finalmente y desde donde viajará a trancos a Michoacán y a México. En aquella localidad, entre 1939 a 1944, Urquiza vive -según Gabriel Méndez Plancarte- “la época quizá más serena y fecunda de su breve vida mortal”⁶⁷² Y es que para la escritora, varios deseos parecen volverse realidad: trabajará como profesora, seguirá estudiando hasta conseguir su título de “bachiller en Ciencias Sociales”, dedicará más tiempo a escribir poesía, sobre todo se entrega a una vida espiritual profunda. En cada una de estas estancias, en los diferentes lugares donde vive y trabaja, afrontará los avatares de un proceso espiritual tortuoso, en que virtualmente hay momentos de alegría y de serenidad, según se colige de las páginas de su diario. El 18 de octubre de 1939, escribe:

En medio de un período de alegre trabajo, de reconstrucción, de paz, se abren períodos de inquietud y dolor, y todas las cosas parecen derrumbarse. Cerrados estos paréntesis, continuamos el camino -pero el alma se ha sacudido bruscamente.⁶⁷³

Totalmente retirada de la política, el permanente contacto con Gabriel Méndez Plancarte y con Tarsicio Romo, en tareas de *Ábside*, la ubica no obstante como participante de los proyectos y aspiraciones ideológicas de la publicación.

En cuanto a su obra, las lecturas que tanto Méndez Plancarte como el padre Romo le aconsejaron, las que realizara a requerimiento de sus estudios durante su paso por la Prepa (1935 -1936), así como aquellas que hiciera por iniciativa propia, le habrían sugerido a Concha Urquiza muchos de los temas abordados en su poesía desde 1937. La poetisa se pone en contacto -según lo expresan sus cartas y lo sugieren sus poemas- con los contenidos y alcances humanísticos de las grandes obras literarias clásicas y cristianas que informan su obra cimera. Entre éstas, destacan obras fundantes como *Loores a la Virgen* y *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, *El Romancero Tradicional*, *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra, *La Biblia Cristiana*, las *Eglogas* de Virgilio, el *Beatus Ille* de Horacio, la *Odisea*, etc.⁶⁷⁴ También está la obra de escritores barrocos y renacentistas españoles (y Quevedo) así como aquellos pertenecientes al Siglo de Oro, fundamentalmente los poetas místicos (San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús).

Las lecturas de Concha Urquiza se verán directamente reflejadas en un grupo de poemas fechados entre

⁶⁷¹ Gabriel Méndez Plancarte refiere en estos términos este pasaje de la vida de la autora: “Pero en 1939, habiendo ido casualmente – providencialmente, decimos en cristiano-, a San Luis Potosí, quedó encantada de la viva cordialidad con que fue acogida por un grupo de personas cultas y ávidas de saber, quienes la invitaron a permanecer en aquella ciudad, consagrada a lo que había sido para ella el sueño de toda su vida: el magisterio, la enseñanza de su dos ramas predilectas; la Literatura y la Historia. Y así fue: instalada en San Luis – noble ciudad de vieja tradición cultural, sobre la que fulguran todavía las sombras luminosas del gran helenista Ipandro Acaico y del gran poeta Manuel José Othón-, Concha empieza a respirar y a vivir en el ambiente que necesitaba su alma” (*ibidem*, p.XXV).

⁶⁷² *Idem*.

⁶⁷³ “Meditaciones –páginas de Diario-”, *op.cit.*, pp.264-266.

⁶⁷⁴ Los nombres y citas (tanto en español como en latín) que aparecen en su Diario ilustran la variedad de sus lecturas. Además de continuas referencias a los Evangelios, sobre todo el de Mateo, San Juan y San Marcos, figuran la *Metamorfosis* de Ovidio, las *Confesiones* de San Agustín (p.282), las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre (p. 247), el *Beatus Ille* de Horacio (p. 245), la oda *A la vida retirada* de Fray Luis de León (p. 229), la “Epístola Moral a Fabio” (pp. 2 y 231) (Concha Urquiza, *op.cit.*).

1937 y 1939, los cuales no sólo inauguran la etapa propiamente religiosa de su creación, sino que son la expresión más intensa de una virtual experiencia mística. Dicha etapa se compone de textos de diversos metros y formas que la autora habrá de continuar cultivando. Si nos guiamos por las fechas de sus poemas, en un primer momento la poetisa cultiva la cuaderna vía, el romance y sobre todo el soneto. En un segundo momento, se prueba en el terceto, en la égloga, en la lira, profundizando además en el uso del soneto y en el del romance. Es interesante observar que a lo largo de su producción no abandonará estas formas poéticas.

“Como Alonso Quijano...”, “Marinero del claro romance” y “Al Yoglar de Nuestra Señora”, son tres poemas con los que se inicia 1937, aunque parece que alguno puede haber sido escrito con anterioridad en una primera versión.⁶⁷⁵ Estos poemas de Concha Urquiza -si nos atenemos a las fechas dadas por Méndez Plancarte en la antología de 1946- preludian la avalancha de versos que tratan específicamente de Dios, tema central alrededor del cual girará en adelante casi toda su poesía, inaugurando la que yo he llamado “etapa de reconversión” espiritual y poética de la autora.⁶⁷⁶

En estos poemas, es posible ver, por un lado, una actitud epígona respecto de los modelos que la inspiran, tanto en el tema como en la forma. En estos tres poemas el tema religioso está presente, pero el verdadero afán de la poetisa parece ser, más que la experiencia interior, el ejercitarse en moldes prestigiosos tanto cultos como populares del siglo XIII y XIV. Moldes que están en la base de la tradición literaria española, como es el caso de la “cuaderna vía” y del “romance”.

Concha Urquiza y el Romancero Tradicional

El romance era, en sus orígenes, un breve poema épico-lírico destinado al canto, elaborado popular o tradicionalmente.⁶⁷⁷ Se trata, en su forma más ortodoxa, de una composición de versos octosílabos,

⁶⁷⁵ Los tres poemas abren la antología de 1946, preparada por Gabriel Méndez Plancarte. En los tres casos el año aparece con un signo de interrogación, dando a entender que el antologista no está seguro de la fecha de su creación. En una versión encontrada en el Archivo Méndez Plancarte de “Al Yoglar de Nuestra Señora” que parece ser una copia original, no tiene fecha, mientras que en otra copia tiene una nota al final que dice “(prob. 1937)”. Sin embargo, hay quienes creen que la fecha de los poemas es muy posterior a la fijada. Por ejemplo, Angélica Lucía Higuera Torres propone para el poema, una fecha posible de creación: “podría ser unos cinco años antes de su muerte, no sólo por la perfección del texto, lo cual nos permite observar una madurez poética, sino porque, además, incluye una gran cantidad de palabras que para adquirirse es necesario un largo tiempo de cuidadosa lectura...” (p.61). En otro momento, la propia Higuera -tomando en cuenta la inclusión que hace la poetisa de voces medievales- contempla la posibilidad de que “el poema sea más un poema imitativo o epígono de ciertas tradiciones y cercano a los modelos poéticos que ella admiraba y que los otros poemas donde existen menos palabras medievales se deban a una búsqueda de un lenguaje propio” (p.66). Yo me inclino por lo segundo. Me parece que las paráfrasis y calcas lingüísticas, así como el uso de voces medievales empleadas por Concha Urquiza en estos poemas obedecen a un intento de imitar a los autores antiguos de dos formas: 1) Utiliza las formas medievales, escribiendo incluso sobre éstas. 2) Se apoya en modelos prestigiosos e históricamente probados para darle valor estético a su propio discurso. (*La palabra entre mito y sombras (Análisis del poema “Al Yoglar de Nuestra Señora”*). Tesis que para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, 00, p.61).

⁶⁷⁶ “Como Alonso Quijano” y “Marinero del claro romance” fueron publicados por primera vez en la revista *El hogar*, del 19 de mayo de 1937, en su página 9, bajo el título *Dos Recuerdos líricos*, título que conservó en parte Méndez Plancarte en la antología de 1946, quien agrupa a los tres poemas en el primer apartado con el nombre, “Recuerdos líricos”. En dicha revista, acompaña a los poemas una nota de Guillermina Llach quien señala haber entrevistado a la autora y que ésta le habría referido su deseo de retirarse a “cualquier asilo sin más compañía que los libros”. También en la misma oportunidad, Llach refiere que la autora “está familiarizada” con las obras de Santo Tomás y de Fray Luis de León.

⁶⁷⁷ Según Marcelino Menéndez y Pelayo, los romances españoles descienden de las antiguas gestas, ya por la línea recta, ya por la línea transversal de las crónicas (cfr. Manuel Alvar, “Prólogo”, *Romancero viejo y tradicional*, México, Editorial Porrúa, 1971, pp. XI-LXXXV).

monorrimos, “asonantada en un octosílabo no y otro sí, es decir, en los versos pares”⁶⁷⁸. Sin embargo, el romance no siempre cumplía este requisito. En formas anteriores a los Siglos de Oro, los romances presentaban triple rima: los había sólo asonantes, sólo consonantes y otros en que se alternaban ambas rimas.⁶⁷⁹ En cuanto a su división estrófica, se puede afirmar que casi todos los romances están desarrollados en serie cuaternaria, es decir, que todo romance se puede dividir en fragmentos regulares de cuatro versos; esto se aplica sobre todo en aquellos romances dedicados al canto. La división cuaternaria se da no sólo en los antiguos romances sino en autores célebres como Góngora, Lope y Quevedo o en poetas del siglo XX como García Lorca, quien rara vez se aparta de dicho esquema.⁶⁸⁰

Ramón Menéndez Pidal considera que por su antigüedad y sus características -parece que en la práctica Urquiza suscribe dicha idea-⁶⁸¹ el romance es “el género de baladas en el que, más claramente que en ningún otro, se puede observar lo que es el fenómeno social o colectivo de una poesía tradicional, el género que mejor puede hacernos patente la biología de una tradición poética”.⁶⁸² El romance, en efecto, es la “canción” que se ha cultivado en todos los rincones adonde se extendió el imperio hispánico y, a la vez, dice el estudioso, la que ha alcanzado más altura literaria. Así afirma que “El romancero, en fin, por su tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por la multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas”⁶⁸³. Desde que aparecen a fines del siglo XVI hasta nuestros días, han venido cultivándose –de manera oral y por escrito- romances casi sin interrupción en todos los pueblos de habla hispana;⁶⁸⁴ y México no es la excepción.⁶⁸⁵

⁶⁷⁸ Ramón Menéndez Pidal, “Capítulo I. Definición del Romance” (*Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)*, Tomo I, 2ª. Edición, Madrid, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp. 3-10).

⁶⁷⁹ Por ejemplo, en la segunda quincena del siglo XVI, San Juan de la Cruz los compone de rima consonante (Echarri y Francesca, “XI. Los romances”, *op.cit.*, p.148).

⁶⁸⁰ *Idem.*

⁶⁸¹ Un hecho que lo prueba, es que Urquiza escribió -en varias épocas de su vida- poemas en romance -ya en su forma tradicional, ya en su variante heroica. Entre ellos están “Romance del Juglarillo Simple” (San Luis, de mayo, 1939); “Romance de la lluvia” (San Luis, 5 de junio, 19); “La canción intrascendente” (13 de junio, 19); “Romance del Romero” (23 de julio, 19); “Canciones” (8 de julio, 19) “La canción de Junio” (13 de junio, 19); “Cancioncillas” (10 de junio, 19); “Caminos” (Agosto, 1942). En general estos poemas escritos en romance son poemas dedicados ya al paisaje local, al tema amoroso, pero hay también alguno abiertamente dedicado a Cristo (“Canciones”).

⁶⁸² Ramón Menéndez Pidal, al abordar la historia de esta forma poética señala que la palabra “romance” en su sentido primario significó “lengua vulgar”, a diferencia del latín, acepción que dice- “perdura hasta hoy; pero además tuvo desde la Edad Media en el campo literario un sentido vago, designando composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos”. En un recuento histórico, el estudioso señala que en los siglos XIII y XIV nos encontramos la voz, “ora con sentido literario general, indeterminado, ora aplicada particularmente a composiciones de muy diverso carácter”. Hacia 1260 -sigue diciendo- las *Partidas* (IIa., 5º y 21ª) ennumeran “entre las diversiones que quitan al hombre cuidados y pesares: ‘las estorias e los romances e los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los homes reciben alegría e placer’”. Por ese entonces se llama también romance a un poema extenso escrito en cuartetas del mester de clerecía, que no se cantaba, sino que se “rezaba” o recitaba. Berceo aplica esa denominación a sus obras: “el romance es cumplido”, dice al acabar el Sacrificio de la Misa, hacia 12 (copla 296), llamando “este romance” a los *Loores de la Virgen* (copla 232). Igual nombre da el Arcipreste de Hita a su *Libro del Buen Amor*, cuyas dos ediciones son de 13 y 1343: “escuchad el romanze” (copla 14), “fue compuesto el romance” (copla 1634)...; se aplica aquí el nombre “romance” a un poema misceláneo, con unos trozos narrativos, otros doctrinales, otros entreverados de canciones líricas; y en la copla 904 se llama también particularmente “romance” a la fábula del león y el burro. “Mas junto a tanta vaguedad, un género literario puramente narrativo, las gestas épicas, que ora se ‘cantaban’ ora se ‘leían’, parecen apropiarse del nombre romance. La Primera Crónica General, acabada hacia 1289, aplica ese nombre alguna vez a los que también llama cantares o cantares de gesta” (pp.3-4) Señala el estudioso que el nombre de “romance” se extendió a otro tipo de composiciones, como ocurre en el siglo XVII, “cuando nuestros poetas inventaron imitar esa alternación de rimas con versos de once sílabas, asonantado uno no y otro sí...”, llamando a la nueva forma poética romance heroico, romance real o romance endecasílabo. Se llamaron también romance a los decasílabos con asonante alterno. El estudioso refiere que en las llamadas “Coplas” de Sor Juana Inés de la Cruz de la Cruz hay ejemplos del romance endecasílabo, mientras que en sus “Romances” hay del decasílabo (nota 14, Ramón Menéndez Pidal, tomo I, 1968, *op.cit.*, p.7).

⁶⁸³ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 9ª. edición de la Colección Austral, Buenos Aires, 1952, pp.-41).

⁶⁸⁴ En cuanto a su cantidad, los romances ya catalogados suman miles, abordando la temática más diversa. Respecto a la calidad, el romance fue cultivado primero por poetas anónimos y luego por escritores españoles célebres (desde Lope de Vega y Góngora hasta

En cuanto a sus temas, el romance es muy variado y rico. Si bien su núcleo temático inicial, primitivo, es la vieja épica medieval, están los que recuerdan y celebran episodios de la lucha fronteriza entre moros y cristianos; los que se inspiran en las leyendas de los poemas carolingios y bretones; los de asunto clásico; los de carácter religioso y bíblico y, los puramente líricos.⁶⁸⁶

La poetisa mexicana pareciera estar consciente de todo ello, pues realiza una especie de revisión histórica de las formas poéticas que componen la tradición española, empezando por sus orígenes y pasando por sus etapas de evolución. De hecho, al adoptar para varios poemas suyos la forma del romance, se remonta a la Edad Media, durante la época de los juglares, donde se encuentra el origen de la poesía popular y tradicional.⁶⁸⁷ Pero también, de manera natural, se suma a la ya conspicua trayectoria del género, desde los primeros años de la Conquista, la época colonial, la Independencia y después durante el siglo XVIII –en que casi desaparece–, cuando el romance alcanza un nuevo impulso en los siglos XIX y XX, con la publicación de libros con romances, romances incluidos en revistas y cancioneros populares.⁶⁸⁸

En tanto poesía tradicional, la forma del romance le permite a Urquiza actuar en dos vías: en la vía de la conservación y de la continuidad de un género; y en la vía de la constante variación y renovación del mismo.

689

Zorrilla y el Duque de Rivas, desde Quevedo y Calderón hasta los Machado y García Lorca), así como por importantes poetas hispanoamericanos. En cuanto al cultivo moderno del romance, Ramón Menéndez Pidal señala que “A partir del , se produce un romancero novísimo, más activo que nunca y no inferior al antiguo en obras geniales que perdurarán en el parnaso español”. Señala además que entre los modernistas “no hay uno que no escriba romances”: Darío, Nervo, Unamuno, los dos Machado, Lugones, Diez Canedo, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez. Los poetas posteriores continúan: Gerardo Diego, Rafael Alberti, etc. De hecho, el romance -sigue diciendo el estudioso- “llega a ser la forma predilecta en la poesía del siglo XX, distinguiéndose sobre todo como expresión lírica. Pero perdura siempre la analogía con el romancero antiguo. Como ya se habían hecho romances y romanceros sobre los sucesos del siglo XIX, no faltan ahora sobre los sucesos de nuestros días, es especial con ocasión de la última guerra”. Agrega además Menéndez Pidal que en el siglo XX “abundan como nunca los autores que hacen romancero propio” Hay un auge de este tipo de romancero en las primeras décadas del siglo. El estudioso menciona algunos: *Romances de ciego* de Salvador de Madariaga (Madrid, 1922), el *Romancero* de Leopoldo Lugones (Buenos Aires, 1924), el *Romancero gitano* de García Lorca (Madrid, 1928), el *Romancero del Destierro* de Unamuno (Buenos Aires, 1928), los *Romances del 800* de Fernando Villalón (1929) (*ibidem*, pp.435-437).

⁶⁸⁵ En efecto, en todas las regiones de habla española el Romancero sigue vivo. En América, la geografía del Romancero es también representativa pues coincide con la extensión del dominio hispánico. Versiones de viejos romances han sido recogidos, lo mismo por Pedro Henríquez Ureña en Santo Domingo, Bernardo de Carpio en Perú, Vicuña Cifuentes en Chile, Ciro Bayo en La Plata, José María Chacón en Cuba o Antonio Castro Leal en México. Por su parte, Mercedes Díaz Roig y Aurelio González ofrecen una nutrida lista de romanceros y cancioneros mexicanos, así como bibliografía sobre el tema en su *Romancero tradicional de México*, apoyando su afirmación de que en México no había quedado fuera del movimiento de recuperación y difusión del Romancero Tradicional (México, UNAM-Seminario de Literatura Folklórica, Colegio de Letras, UNAM, 1986). En nuestro país se han editado colecciones de romances en diferentes épocas, tanto en la capital del país como en la provincia. Ejemplo de estas últimas son el *Romancero Michoacano* de Tomás Rico Cano, Morelia, Erandi, 1961; *Jardín Moreliano de Poetas*, prólogo y edición de Porfirio Martínez Peñalosa, Morelia, Balsal Editores, 1970 y *Autores Michoacanos (Poemas y Romances de Poetas Contemporáneos)*, Morelia, Cuadernos de Cultura Popular, 1977 (Biblioteca Michoacana, núm. 87), ésta última compilación donde la propia Concha Urquiza abre el volumen con su poema “Retorno a Morelia”, fechado el 16 de diciembre de 1941 (p.3).

⁶⁸⁶ *Idem*.

⁶⁸⁷ El Padre Martín Sarmiento, en el siglo XVIII, observa que romances como el del Cid, serían compuestos por los juglares casi coetáneamente a los sucesos que refieren, y serían cantados por la gente plebeya en sus fiestas; estos romances primitivos se perdieron, salvo aquellas reliquias conservadas por tradición oral y muy alteradas, hasta que en el siglo XV se compusieron de nuevo tal como hoy los leemos, en los cuales se altera una vez más y se reforma lo poco que se conservaba de los juglares primitivos (*ibidem*, p.13).

⁶⁸⁸ Ejemplo sobresaliente lo constituye la antología de Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, publicada en 1928 y reeditada múltiples veces. Es posible que la escritora haya tenido acceso a la obra del español

⁶⁸⁹ Menéndez Pidal señala al respecto que la variante “...tiene una función esencial en la vida del romance, siendo espontáneo efecto del deleite y solaz que se procura quien lo recita en tensión poética, recreativa del propio espíritu y re-creadora del poema que repite. Dado que la forma romancística, su octosílabo y su asonancia, es fácilmente asequible a todos, el romance se ofrece a la memoria incitador de retoques, preñado de variantes. Es así una poesía dinámica, capaz de suscitar múltiples desenvolvimientos en la imaginación del que la repite. No es obra concluida, definitivamente corregida y acabada sobre el papel por el arte personal de un escritor; no tiene esa inmovilidad estatutaria; es, por el contrario, un ser animado, que perdura, no en la fijeza de la escritura y del libro, sino en el mudable canto del pueblo, y la variante es su palpitación vital...Todo el que disfruta una obra de arte le añade algo de su propia sensibilidad, colaborando con el artista...” (Ramón Menéndez Pidal, “Capítulo II. Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” en

Y es que, la poesía tradicional, además de transmitirse oralmente, es una

...poesía que se rehace en cada repetición que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente tradicional, bien distinta de la otra meramente popular.⁶⁹⁰

Concha Urquiza, espíritu que tiende a las alturas, apuesta -como lo hacía Lope de Vega- a “lo tradicional” más que a lo popular, pues la esencia de lo tradicional, como bien lo define Menéndez Pidal, independientemente de la recepción o adaptación de una poesía por el pueblo, radica “en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes”.⁶⁹¹ Dicho en otras palabras: “...la variante...es el principio de evolución interna en toda poesía tradicional”.⁶⁹²

“Marinero del Claro Romance...”, es un poema de 1937,⁶⁹³ inspirado en el romance dedicado al Conde Arnaldos, uno de los romances de raíz más antigua y de los más celebrados. Las cuatro primeras frases del poema original le sirven a Urquiza como epígrafe:

Quien hubiera tal ventura
Sobre las aguas del mar
Como la hubo el Conde Arnaldos
la mañana de San Juan...

El romance original, titulado “El Conde Arnaldos”, recogido en Marruecos (Orán, Tetuán), pertenece al *Romancero viejo y tradicional* y está clasificado como romance “no histórico”, esto es, como romance lírico. Ramón Menéndez Pidal señala que el poema es un texto cuya antigüedad se remonta al siglo XVI⁶⁹⁴, y que se vulgarizó fundamentalmente gracias al *Cancionero de Romances* que se publicó en Amberes hacia el año 1545. La versión vulgarizada dice:

Romancero Hispánico..., tomo I, *op.cit.*, pp.-43).

⁶⁹⁰ *Idem.*

⁶⁹¹ *Idem.*

⁶⁹² Menéndez Pelayo en Menéndez Pidal (*idem*).

⁶⁹³ En la antología de 1946, el año de 1937 aparece con una interrogación, lo que significa que el antologista no está seguro del fechado. El poema apareció por primera vez publicado en la revista *El Hogar*, el 19 de mayo de 1937, en la página 9. Por el comentario que acompaña al poema, se deduce que Urquiza está ya reconvertida a la religión, pues habla de las obras de Santo Tomás y de Fray Luis de León, así como de la vida de “tranquilidad, de meditación” y de recogimiento que le permite entregarse a la “única compañía de los libros”.

⁶⁹⁴ El estudioso español señala que la versión publicada en el *Cancionero de Amberes* no es la única ni la primera que existió, aunque sí la más hermosa. Las dos versiones más viejas son: una que aparece en el *Cancionero de Londres* (siglo XVI); y otra, la que apareció impresa en un pliego suelto de la primera mitad del mismo siglo XVI. Refiere también que en las versiones más antiguas, como la segunda edición del *Cancionero de Amberes*, de 1550, se diferencian de la divulgada en un rasgo capital: todas contienen el texto de la canción del marinero omitida por la versión divulgada, y en esa canción el marinero hace votos porque su galera se vea libre de tormentas y de los piratas moros que infestaban el Mediterráneo. “¿Por qué recuerda esos peligros?” -se pregunta Menéndez Pidal-, “No nos lo revela ninguna de las tres versiones, porque, digámoslo, de una vez, ninguna de ellas está completa”, señala a modo de respuesta (*Los romances de América y otros estudios*, 6ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1958 (Col. Austral, 55), pp.59-63).

¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar
 como hubo el Conde Arnaldos la mañana de San Juan!
 Con un falcón en la mano, la caza iba a cazar,
 vio llegar una galera que a tierra quiere llegar:
 las velas traía de seda, la ejarcia de un cendal;
 marinero que la manda diciendo viene un cantar
 que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,
 los peces que andan nel hondo, arriba los hacen andar,
 las aves que andan volando, nel mastel las faz posar.
 Allí fabló el Conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
 -Por Dios te ruego, marinero, dígame ora ese cantar.
 Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:
 -Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.⁶⁹⁵

El poema ha sido considerado como una obra maestra y ha servido como modelo principal de otros romances tanto en Europa como en América. Se han hecho muchas traducciones de él en diferentes idiomas y aparece encabezando otros romanceros como muestra de la perfección lograda en este metro, así como de una poesía de altos vuelos.⁶⁹⁶

En su poema, Urquiza hace una especie de reconstrucción de una parte del romance del Conde Arnaldos. Al utilizar en su epígrafe al poema los cuatro primeros versos invariables del romance, la autora repite el gesto histórico de cantar solamente el comienzo del original, que contiene los rasgos más poéticos, desentendiéndose del final cuando no es especialmente estimable.⁶⁹⁷ No sabemos qué versión leyó la poetisa; pero por su poema, podemos intuir que se basó en la versión vulgarizada, la del *Cancionero de Amberes*. Esta fue la que se conoció en América y en ella se omite el canto del marinero del final, corte o suspensión que se efectúa desde el siglo XVI, como demuestran las dos versiones más antiguas, en las cuales se corta el hilo del relato del marinero sobre los peligros del mar y de las fustas de los moros. En efecto, al reunir dos partes, una que ofrece la versión que aparece en un antiguo pliego suelto y otra de las versiones judío-marroquíes,

⁶⁹⁵ No obstante que hay dos versiones españolas muy antiguas, la versión completa del poema es la conservada por los judíos españoles que fueron expulsados en 1492, antes de que se escribiese o imprimiese ninguna versión del Arnaldos. Los judíos marroquíes –afirma Menéndez Pidal-, “conservan los recuerdos medievales que de su patria sacaron (...) con una tenacidad y finalidad incomparables”. En las versiones judío-españolas, al protagonista se le llama “infante” y no “conde”, además de que incluyen la “misteriosa” canción del marinero. El estudioso ofrece una versión completa, reuniendo tanto la primera parte que proviene del pliego suelto y una segunda parte sacada de las versiones marroquíes modernas, cuyo origen se remontan “por lo menos al siglo anterior” (*idem*).

⁶⁹⁶ Para fundamentar el prestigio y fama del romance de *Arnaldos* señala Méndez Pidal: “Berchet la coloca al frente de su traducción italiana de romances como modelo principal; otro crítico extranjero la compara a la canción mágica de Enrique Heine y declara superior la anónima canción española cuatro siglos anterior; poetas populares de Cataluña, de Piamonte y de Francia parecen imitadores en parte del viejo romance; tradujéronlo a las principales lenguas cultas Lockhart, Geibel, Damas Hinard, Berchet, con muchos más, y Longfellow se inspiró en él y lo glosó al escribir su bellísima poesía *El secreto del mar*; el poeta al escuchar, como el conde Arnaldos, la inefable y seductora canción del marinero, siente henchirse su alma del deseo de penetrar el secreto del océano, y siente en el pulso de sus venas repercutir los hondos latidos del gigantesco abismo (...) Y el docto folklorista italiano conde Nigra recordaba la esquiva respuesta: ‘Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va’, al ver cuán arisca la gente del pueblo, depositaria del tesoro tradicional, se niega a comunicarlo sino a quien va con ella, siguiendo su misma vida sencilla” (*ibidem*, p.60).

⁶⁹⁷ Dicha costumbre o hábito, esta propensión a utilizar sólo el comienzo de los romances, obedecía a veces a una simple falta de memoria “menos atenta siempre para la terminación de la poesía que para su comienzo”; otras veces –dice Menéndez Pidal- responde “al cansancio de un canto demasiado prolongado en repetir idéntica melodía para cada par de versos”; pero también, “acusa una tendencia profundamente romántica de nuestra poesía popular: el gusto por lo indeterminado, como expresión superior de estados de ánimo vagos e imprecisos, inefablemente afectivos, o como estimulante de la fantasía que entrevé lejanías atrayentes que las que se pueden dibujar con rasgos bien definidos. La canción popular de otros países conoce también los poemitas truncados o narraciones inacabadas, pero como rara excepción, mientras que en nuestra poesía tradicional abundan los romances fragmentarios, en especial entre los más antiguos”

Menéndez Pidal demuestra que el poema es un sencillo poema de aventuras y reconocimiento, “hermoso, sí, pero que no tiene nada de extraordinario” y que no tiene nada de enigmático ni de misterioso.⁶⁹⁸

En la versión del pliego suelto al que aludimos, el cantar del marinero reza:

Marinero que la guía va diciendo un cantar:
-Galera, la mi galera Dios te me guarde de mal,
De los peligros del mundo, de fortunas de la mar,
De los golfos de León y estrecho de Gibraltar,
De las fustes de los moros que andaban a saltar.

Si alguna referencia a la versión judía-marroquí hubiera hecho Urquiza en su poema -versión en la que se incluyen no sólo las palabras del marinero sino del propio Arnaldos-, hipotéticamente se concentraría en aquellos versos donde encontrara alguna alusión al deseo de acercarse a Dios, en esa etapa de crisis y transformación espiritual que estaba viviendo en ese 1937. La versión judía-marroquí continúa el relato que queda trunco en el pliego suelto:

Allí habló el infante Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
-Por tu vida, el marinero vuelve y repite el cantar.
-Quien mi cantar quiere oír, en mi galera ha de entrar.
Tiró la barca el navío y el infante fue a embarcar;
alzan velas, caen remos, comienzan a navegar;
con el ruido del agua, el sueño lo venció ya.
Ponénle los marineros los hierros de cautivar;
a los golpes del martillo, el infante fue a acordar.
Por tu vida, el buen marino, no me quieras hacer mal:
Hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal,
siete años había, siete, que fui perdido en la mar.
Allí le habló el marinero: -Si tú me dices verdad,
tú eres nuestro infante Arnaldos, y a ti andamos a buscar.
Alzó velas el navío y se van a su ciudad.
Torneos y más torneos, que el conde pareció ya.

Urquiza ignora o decide desconocer la supresión o corte que en la versión vulgar se hace de las palabras del marinero y del conde. La vulgar sigue el modelo de la mayoría de las versiones del romance, en donde se ha elegido interrumpir el relato en el momento más sugestivo y dándole además un toque sobrenatural. Lo sobrenatural está sugerido por el poder que se le otorga al canto no expresado del marinero, poder mágico y de misterio que rodea a todas las cosas inefables. En el poema de la mexicana se alude al misterioso canto del

(M.Pidal, *ibidem*, p.65).

⁶⁹⁸ Se trata, según se colige del texto, de un canto de cautivos. El infante Arnaldos es capturado por salteadores moros que se lo llevan en un barco; dentro de él, al infante lo vence el sueño; ahí le ponen luego los hierros. Él les pide a sus captores: “no me quieras hacer mal”, pues “hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal”; les relata también que ha estado perdido por muchos años. “siete años había, siete, que fui perdido en la mar”. La respuesta de los captores es positiva, pues no sólo lo reconocen sino que -le informan- lo habían andado buscando: “Allí le habló el marinero -Si tú me dices verdad,/ tú eres nuestro infante Arnaldos, y a ti andamos a buscar”. El final del romance, esto es, el desenlace auténtico y primitivo que ofrece la versión marroquí, aclara todo lo que estaba oscuro o poco comprensible en las truncadas versiones antiguas: “Alzó las velas el navío y se van a su ciudad./ Torneos y más torneos, que el conde pareció ya” (M. Pidal, *op.cit.*, p.64).

marinero que el Arnaldos del romance original escucha durante su sueño en el fondo de una galera, sin que tampoco explicita su contenido. El título “Marinero del claro romance”, pareciera ser entonces una ironía.

El romance de Arnaldos es sin duda el hipotexto que informa al poema de Urquiza, su hipertexto.⁶⁹⁹ En sus dos primeras sextetas, el texto urquiziano dice:

Marinero del claro romance,
Que mandabas las aguas del mar,
Y hacías amainar a los vientos
Y las aves ‘nel mástil posar’
¡quién hubiera tal ventura
Que supiera tu huella encontrar!

En el sordo rumor de las aguas
He escuchado tu canto correr;
En las ágiles nubes marinas
He mirado tus velas crecer;
¡y brotaba de todo mi cuerpo
Una ardiente fatiga de ser!

El poema de Urquiza no es una versión más del romance, sino un poema original, a pesar del uso de citas textuales y variantes del poema tradicional como sucede en el tercer verso de la primera sexteta que reza “Y las aves ‘nel mástil posar’” que está basado en el verso originario “ nel mastel las faz posar”, o en el quinto (“¡quién hubiera tal ventura...”) que es una variante abreviada del verso “¡Quien tuviera tal fortuna sobre ahuas de la mar!”.

La voz en el poema urquiziano corresponde a una especie de versión femenina de la voz del Conde Arnaldos, aunque parezca como un enunciador neutral. El romance se concentra sólo en una parte del sueño original: el “navío” es observado por el yo lírico, un yo que le habla al “marinero del claro romance” desde un lugar de ubicación imprecisa. Y es que no se sabe si quien habla está en la cubierta de un barco, en la orilla de un risco observando, o desde alguna rendija de una celda, o sólo a través de su imaginación o su deseo. Desde ahí atisba, entre las olas, la huella sonora del marinero (“En el sordo rumor de las aguas/he escuchado tu canto correr”) y, en el vaivén del viento, la estela visual de su presencia (“En las ágiles nubes marinas/ He mirado tus velas crecer”).⁷⁰⁰ La voz poética se explaya en ese detalle construyendo una metáfora aérea que alude al canto y al vuelo para expresar la ansiedad del cautivo (Arnaldos o su versión femenina) a quien el “canto suave” del marinero incita a soltar las amarras y a elevarse, lo estimula a “ser”. En la tercera estrofa el poema reza:

De tu nave en el fondo ligera,

⁶⁹⁹ La *hipertextualidad* señala Helena Beristáin, siguiendo a Génette, “es un aspecto universal de la literariedad, ya que todas las obras literarias son unidades hipertextuales o hipertextos, pues no hay una que no evoque otra. Es la relación que vincula al *hipotexto* (texto A) con el *hipertexto* (texto B). Este autor ejemplifica con *La Eneida* de VIRGILIO y el Ulises de JOYCE que son hipertextos de un hipotexto que es la *Odisea* de HOMERO, realizando, en distintos grados, operaciones transformadoras en el tiempo, el espacio, los *personajes**, etc., ya que, al constituirse el hipertexto, el hipotexto se transforma” (“Intertexto”, Beristáin, *op.cit.*, p.271).

⁷⁰⁰ Menéndez Pidal, nos dice que es un arcaísmo medieval el designar el héroe de los romances con el nombre de “infante” en el sentido antiguo de “joven o muchacho de familia noble”; así los *infantes de Lara*, el *infante vengador*, el *infante Arnaldos* (*op.cit.*, 1968, tomo II, p.15).

suspendida en zafir y zafir,
¡Cómo anhela por siglos oscuros,
la cansada materia dormir,
escuchando tu canto suave
en el aire las alas abrir!

Un anhelo metafísico invade al yo lírico. El “suave canto” del marinero es un medio de liberación, es vehículo de ascenso espiritual, de plenitud, pero también un fin en sí mismo: el anhelo de la materia, esto es, del cuerpo, es dormir (“De tu nave en el fondo ligera /suspendida en zafir y zafir”) para poder escuchar el canto.

“Marinero del claro romance” termina con la siguiente sexteta:

Quien pudiera abordar tu galera
-arrojando tras de sí el corazón-,
y ceñidos los ojos en sombra
y desnudo de toda pasión.
Desde el sueño de frondas inertes
escuchar, escuchar tu canción!

Por otra parte, en estos versos, Urquiza parece querer hacer énfasis en el carácter misterioso del canto del Marinero, un ser que no pertenece al mismo ámbito de realidad del yo lírico. No es difícil deducir que este canto de cautivos apunta a una búsqueda de tipo espiritual, pues de diversas maneras se alude al deseo de acceder a una experiencia inefable (“Quien pudiera abordar tu galera...”). En una serie de expresiones se pone en evidencia el contenido de dicho deseo que supone renuncia a la materia, esto es, la muerte real o simbólica (“el sueño de frondas inertes” es como la muerte) para lograr una verdadera resurrección, esto es, una ascensión espiritual.

¡quién hubiera tan larga ventura
Que supiera tu huella encontrar!.
...
¡Y brotaba de todo mi cuerpo
Un ardiente fatiga de ser!
...
¡cómo anhela, por siglos oscuros,
la cansada materia dormir,
escuchando tu canto suave
en el aire las alas abrir!
...
y ceñidos los ojos en sombra
y desnudo de toda pasión,
desde el sueño de frondas inertes
escuchar, escuchar tu canción!

Lo que hace Urquiza con su propio romance, siguiendo el ejemplo de lo que sucede con el romance de Arnaldos, al cercenar el tema original y volverlo religioso, no es nuevo en la tradición romancesca. Respecto a lo primero, Ramón Menéndez Pidal había señalado que durante su gran época “aédica” o “creativa”,⁷⁰¹ el romancero estaba animado por el fragmentismo. Había tres maneras en las cuales el canto imponía un acortamiento en el romance. Una de esas maneras en la que se cercena el texto, es la eliminación de pormenores, la supresión de versos de valor secundario y aprovechando los versos esenciales de la narración extensa. Una segunda manera consiste en segregar del texto completo el fragmento más feliz, como ocurrió - dice el filólogo- con el largo romance del *Conde Claros*, de cuyos 4 octosílabos, sólo algunos breves trozos alcanzaron verdadera popularidad. Una tercera forma, depende de las exigencias del medio de divulgación, como ocurría con la glosa durante los siglos XV y XVI. Señala el estudioso español que la glosa o “paráfrasis versificada”, exigía una cierta economía, pues de prolongarse mucho corría el peligro de hacerse “fastidiosa” e imponía a los glosadores una selección, “siempre beneficiosa para el éxito del romance en su popularización”.⁷⁰² Imitando tal gesto, Urquiza con su intuición poética, elige cuidadosamente los elementos de su poema. La voz poética cita los primeros cuatro versos del romance original y luego se concentra en los sentimientos del cautivo (a) y en los efectos que en él (o ella) tienen el canto del marinero, un canto que se mantiene en el misterio, pues no se explicita.

En cuanto al carácter religioso de los romances, según Menéndez Pidal, era un comportamiento muy común el volcar “a lo divino” los romances populares y en su origen profanos.⁷⁰³ En el caso del romance de Arnaldos, el estudioso atribuye el énfasis religioso a la supresión de la canción del marinero, énfasis que aparece también en el texto de la mexicana:

La canción del marinero, al ser suprimida, recibió un hechizo inefable, muy superior a todo lo que con palabras pudiera expresarse; los versos añadidos atribuyeron a esta canción un encanto sobrenatural, y el corte brusco del romance, allí donde la repulsa del marinero invita a entrar en el prodigioso navío, eleva toda esa concepción imaginativa a una región misteriosa, supraterrrenal, donde Lockhart podía percibir velada una alegoría religiosa, donde Milá podía hallar un sentido místico.⁷⁰⁴

⁷⁰¹ El período “aédico” del romancero viejo, se inicia en la segunda mitad del siglo XV, cuando el romancero viejo deja de ser puramente oral y comienza a tener un carácter literario y cortesano. Menéndez Pidal dice: “Los palacios y cortes señoriales lo utilizan para sus noticias y sus propagandas. En consecuencia, el género que antes era sólo cultivado como canción volandera y efímera, es cultivado por los poetas y por los músicos cortesanos, que le dedican composiciones escritas, destinadas a figurar entre las obras literarias de más vuelo, en los grandes cancioneros cortesanos desde fines del siglo XV (el de Londres, el General de 1511, el Musical de Palacio) y en los cartapacios de uso individual privado (“El romance entra en la corte castellana (1460-1515). 1. Período aédico literario”, vol. II, *op.cit.*, pp.23-24).

⁷⁰² “11. El canto y las glosas en el fragmentismo romancesco”, *ibidem*, pp.43-46.

⁷⁰³ Como bien ha señalado Amado Alonso, se efectuó un proceso de “divinización” de la poesía estrófica de tipo tradicional -como el romance-, proceso que tiene una historia muy larga. En España se verificó durante todo el siglo XVI y parte del XVII. Se lleva a cabo no sólo la divinización de obras sino de temas con los siguientes subgéneros: novela o poemas narrativos a lo divino (caballeresca, pastoril); teatro a lo divino; lírica a lo divino (poesía italianizante, poesía de tipo tradicional) (p.226) El estudioso refiere que la divinización de la poesía estrófica de tipo tradicional forma una cadena continua y de caracteres mejor definidos. Tanto la existencia de un núcleo (el villancico) en la poesía estrófica y una glosa o desarrollo en coplas facilitaba el proceso de divinización “unas veces basta, para pasar a lo divino, con cambiar la glosa; otras veces un ligero toque al villancico coadyuva con eficacia”. Romances “a lo divino” aparecen en López de Ubeda, Pedro de Padilla, Gómez Manrique, luego -en los siglos XVI y XVII- en Gregorio Silvestre, Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León. También se da el cambio de lo divino a lo profano. El estudioso pone de ejemplo el caso de las oraciones litúrgicas, parodiadas en sentido erótico o satírico como la “Vigilia de la enamorada muerta” en una égloga de Encina (Amado Alonso, *Ensayo de métodos y límites estilísticos* (, *Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*), 5ª Edición, 3ª reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, 1981 (Biblioteca Románica Hispánica), pp.2-233).

⁷⁰⁴ *Ibidem*, pp.67-68.

Parece que Concha Urquiza le atribuye también -como lo hacen Lockhart y Milá- a la canción del marinero un sentido místico, pues el escucharla provoca una experiencia inefable. Esta actitud de la mexicana se inserta en una larguísima tradición: la de “la divinización de la poesía estrófica de tipo tradicional, a la que no fueron ajenos Santa Teresa y Fray Luis de León.

El romance como género poético y en su forma primitiva, estaba dividido en estrofas o cuartetas octosilábicas, cada una de ellas mudaba de asonante.⁷⁰⁵ Urquiza construye su romance con sextetas octosilabas, de final agudo en la 2ª, 4ª, y 6ª sílabas y grave en la 1ª, 3ª, y 5ª. Las estrofas siguen el esquema de la asonancia o rima imperfecta (*abcdbd*): terminaciones *oa* y *a* en la primer sexteta; *oe* y *e* en la segunda; *ai,oi* en la tercera y *ao* en la última.

Ahora bien, al estudiar el romance del Infante Arnaldos, Leo Spitzer señala que se trata de un romance *marchen-rimado*, esto es, un romance de fondo popular y legendario, recubierto de un barniz cortesano. En el *marchen* originario es característica la simplicidad espontánea y el movimiento narrativo, como en la versión antigua del romance de Arnaldos, donde además, el papel que juega el mar es trastocado.⁷⁰⁶ En Urquiza -como en el *marchen* primitivo-, se conserva hasta cierto punto el papel protagónico del mar, sobre el cual navega el “marinero del claro romance”⁷⁰⁷. La travesía por mar es descrita en el poema urquiziano como un viaje tranquilo gracias al poder del canto del marinero que calma las aguas y los vientos permitiendo así que las aves se posen en el mástil (“y hacías amainar a los vientos,/ y las naves ‘nel mástil posar’”). El mar tiene como compañero indisoluble al viento que, unas veces “veloz” hace “tus velas crecer” y “tu canto correr”, otras veces “suave” y lento, transporta el sonido del canto y de las olas. En el poema, frases como “En el sordo rumor de las aguas”/ He escuchado tu canto correr” las cuales aluden al sueño hipotético de la cautiva en el fondo del barco mientras las olas revientan y el aire presuroso lleva un canto suave, remiten a una situación contradictoria expresable sólo a través del oxímoro (“sordo rumor”).

La influencia lingüística de Berceo

“Al Yoglar de nuestra Señora”, es un poema hecho “A la manera de Berceo” como explica su subtítulo, esto es, en “Cuaderna vía”, forma culta perteneciente al llamado “Mester de Clerecía”⁷⁰⁸, caracterizada por la

⁷⁰⁵ Ramón Menéndez Pidal, “Métrica de los romances”, *op.cit.*, tomo I, pp.127-147.

⁷⁰⁶ Al comparar las versiones del citado romance, Leo Spitzer admite que la versión incompleta o “acortada” del poema, si bien no es imperfecta, adolece de la “simplicidad espontánea y del movimiento narrativo” propios del *marchen* originario. Continúa diciendo que en esa versión, “la moraleja o el aforismo final sobre ‘las relaciones entre la poesía y la vida’ es una derivación estetizante muy poco fiel a la tradición primera, que parece exigir un sentido oculto”. Agrega además que, la versión más reciente del citado romance, trata de la canción inspirada por el mar “antes que del mar mismo(...)”, ese mar que es cabalmente el protagonista del poema primitivo” (“Notas sobre Romances Españoles”, en *Revista de Filología Española*, tomo XXII, Madrid, Junta para la ampliación de Estudios e investigaciones científicas-Centro de Estudios Históricos, 1935, pp.153-174).

⁷⁰⁷ Esto nos haría suponer que Concha Urquiza pudo haber leído las versiones más antiguas del romance, cosa un tanto improbable pues nunca visitó España donde aquellas se encontraban. Lo más probable es que su creatividad la haya llevado a imaginar el mar, representación de su alma, y el canto suave de Dios que se abre paso entre el rumor del agua (del mundo).

⁷⁰⁸ Se daba el nombre de Clerecía al conjunto de conocimientos propios de la “persona doctamente instruida”. Navarro Tomás afirma que “Desde tiempos antiguos, la poesía devota de los himnos religiosos y los cantos profanos de goliardos y escolares, desarrollando viejas tendencias de la tradición popular, fueron dando forma a los nuevos versos acentuales que venían a constituir la base de la métrica

regularidad silábica, heredada de la poesía latina medieval. Desde Gonzalo de Berceo a don Pero López de Ayala, la poesía cultivó predominantemente el cuarteto monorrimo de versos de catorce sílabas, 7+7, que recibió el nombre de Alejandrino.⁷⁰⁹ Ambos autores observaron con rigor la medida isosilábica que, sin embargo, no fue adoptada estrictamente por otros poetas.⁷¹⁰

El contenido del poema de Concha Urquiza es abiertamente religioso,⁷¹¹ pues es una alabanza de la Virgen María, a la cual se le solicita su intermediación frente a Cristo, su “Fijo divino”. El poema dice:

O maestro cabdoso, Gonzalo de Berceo,*
io en la divina prosa de tus miraclos creo,
io sirvo a la Gloriosa qual era tu desseo,*
le dizio de cutiano “Virgo Parist Deo”.*

Por este buen servicio quel fago cada día,
valme tu, so claverero, con la Virgo María,*
pidel por mí tres cosas, ca non es osadía,*
quel meciste hermoso mester de clerecía.*

Que en todas las coitanzas del lazado camino*
trove aviertos los brazos del su Fijo divino,
e que nunca fallescan al pobre peregrino*
un muesco de conducho, “un vaso de bon vino”;

Que la Sacta Reína, “Madre del pan de trigo”,*
tire de mí su sanna, faga de mí su amigo,
e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo
donde pueda laudalles para siempre contigo.
(amén)*⁷¹²

Inspirado en los *Loores a la Virgen Maria* y en *Milagros de nuestra Señora* (siglo XIII) de Berceo, el

románica”(TNT, *op.cit.*, p. 56).

⁷⁰⁹ Dicho metro recibió el nombre de “alejandrino” por ser la forma en que se compuso el *Roman d’Alexandre*, de Lambert de Tors y Alexandre de Berney, poema francés de la segunda mitad del siglo XII, utilizado como fuente principal por el autor anónimo del *Libro de Alexandre* español. En el poema francés los alejandrinos forman series monorrimas de variable número de versos, pero desde fines del citado siglo se hizo general el cuarteto monorrimo en otros poemas franceses, los cuales divulgaron el uso de esta estrofa que en España se llamó “cuaderno vía” (*ibidem*, p.57).

⁷¹⁰ En la poesía del siglo XIV, la disciplina fue menos estricta. Ni Juan Ruiz ni López de Ayala, practicaban el isosilabismo de manera rigurosa y constante. Esto puede apreciarse en sus textos donde, junto al lado de alejandrinos ordinarios, aparecen variantes de 8-7, 7-8, 7-6, 6-8, 8-6, 8-8, etc. Desde el punto de vista de su ritmo, el alejandrino es un metro polirrítmico compuesto. Sus hemistiquios tienen de común el acento regular sobre su sexta sílaba. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden terminar en sílaba grave o llana, aguda, o esdrújula. Las vocales concurrentes entre los hemistiquios no forman sinalefa. Las diferencias rítmicas entre los hemistiquios resultan de la colocación del primer tiempo marcado (*ibidem*, p.59-61).

⁷¹¹ “Al Yoglar de Nuestra Señora” ha sido considerado como el que “inicia el ciclo poético religioso de Concha” -señala Guadalupe Fernández (*op.cit.*, p.110-111).

⁷¹² En la versión mecanografiada que estaba en manos de Gabriel Méndez Plancarte y que parece ser la primera versión, fechada “(prob. 1937)”, los versos con asterisco presentan cambios respecto de su última versión, la publicada por él en 1946. Comparando la primera versión con la última, los cambios permiten suponer que Urquiza se empeñaba en hacer parecer medieval o por lo menos antiguo a su poema. A continuación se ofrece primero cómo aparecieron en su versión última los versos marcados con asterisco y luego como están en la primera versión. En el primer cuarteto: verso 1º, Gonzalo de Berceo era originariamente “Gonzalvo de Verceo”; verso 3º, “Gloriosa” y “desseo” eran “Gloriosa” y “deseo”; verso 4º, la forma analógica “dizio” era “dissio”. En el segundo cuarteto y 2º verso, la preposición medieval “so” (bajo o debajo) era “su”; 3er. verso, la forma analógica “pidel” era “pedel”; en el 4º verso, “hermoso” era el adjetivo latino “fermoso” y “clerecía” era igual pero con cedilla. El tercer cuarteto: 1er. verso, “coitanzas” era “coitancas” con cedilla y la palabra medieval “lazrado” era “lagrado”; 2º verso “brazos” son “bracos” con cedilla y la expresión “de su Fijo divino” era “del su Fijo divino”; 3er. verso, “e” era la palabra latina “et” y “fallescan” era “fallezcan”. En el último cuarteto “Sancta” y “Madre” estaban escritas con minúsculas. El

poema de Urquiza es un homenaje al arte del poeta español, cuya “divina prosa” es inspiradora de los versos de la mexicana. En efecto, el arte de Berceo se le revela no sólo como la forma expresiva ideal de establecer contacto con la Virgen, “io en la divina prosa de tus miraclos creo”, sino en tanto un discurso deificador, pues realiza el milagro de hacer que ella misma crea en la Madre de Dios.⁷¹³ El poder de la poesía en general y de la poesía del primitivo español en particular, es inmensa pues no sólo sirve a la Virgen, (“io sirvo a la Gloriosa qual era tu desseo”), sino también pone en marcha muchas cosas, incluyendo las divinas. La idea de que la palabra es la creadora de Dios resultaría un tanto herética y hasta sacrílega si no es por el resto de los versos que luego trasladan el foco de atención al poder sobrenatural de la Virgen y finalmente a su “Fijuelo divino”, es decir, a Cristo.

Como podemos observar el poema urquiziano está formado por cuatro cuartetos monorrimos (1º en *eo*, 2º en *ía*, 3º y 4º en *io*). Los versos son alejandrinos graves o paroxítonos⁷¹⁴, con acento general en la 6ª sílaba de cada hemistiquio. Como en todo alejandrino, en la cuaderna vía las vocales concurrentes entre los hemistiquios no forman sinalefa. Por otra parte, en las estrofas se combinan versos de distinto ritmo. Por ejemplo, en la primera estrofa, el primer verso es dactílico (el primer apoyo recae en la 3ª sílaba con las dos primeras en anacruces), el segundo y tercero son mixtos (el primer apoyo se sitúa en la primera sílaba; una cláusula trocaica va seguida de una dactílica) finalizando con un trocaico (el primer acento recae en la segunda sílaba, dejando la primera en anacruces y repartiendo las cuatro del período en dos cláusulas bisílabas).

“Al yoglar de Nuestra Señora”, sigue las normas del soneto⁷¹⁵ en cuanto a la exposición del contenido en un orden fijo:

Primero, se hace una presentación de los personajes y del tema. En este caso se presenta a la persona a quien se ha de alabar: (“O maestro *cabdoso*⁷¹⁶, Gonzalo de Berceo”), resaltando el perfeccionismo y creatividad del escritor medieval. Luego se hace un reconocimiento y abierta filiación al arte de Berceo a quien le concede el adjetivo de “milagroso” (“io en la divina prosa de tus miraclos creo”). Se declara al mismo tiempo, como propósito del poema, el mismo que exponía el escritor medieval en sus “Loores por Nuestra Señora”, haciéndose eco de la fe absoluta en los milagros de la virgen y la intención de servirla (“io sirvo a la Gloriosa qual era tu desseo”), pues es la madre de Dios (“le dizio de cutiano’Virgo Paris Deo’”)

En segundo lugar, se hace la exposición del conflicto o del asunto: el propósito de elogiar y servir a la Virgen. Se pide a Berceo -igual que lo hiciera el propio poeta “del hermoso mester de clerecía”- le ruegue a la

original tampoco se cierra con la palabra “amén” que fue incluida después.

⁷¹³ Es interesante hacer notar que este es uno de los dos únicos poemas que la autora dedica a la Virgen María; tampoco escribe poemas dedicados a otros santos, aunque sí a figuras bíblicas.

⁷¹⁴ Se llama “paroxítona” a la “Voz que lleva el acento prosódico en la penúltima sílaba, por lo que se le califica como grave o llana: casa, árbol. Estas palabras se acentúan gráficamente cuando terminan, al revés de las oxítonas, en una letra que no sea *s*, ni *n* ni *vocal*; o bien si se acentúan conforme a regla especial, aunque terminen en esas letras, si se quiere deshacer un diptongo” (H. Beristáin, *op.cit.*, p.387).

⁷¹⁵ Angélica Lucía Higuera Torres, señala en su análisis al poema que Urquiza utiliza la estructura de la cuaderna vía - aunque super abreviada- propuesta por Berceo y la une a la estructura del soneto “caudatus” y “duodenarius” (*La palabra entre mito y sombras. Análisis del poema “Al yoglar de Nuestra Señora”, México, Tesis de Licenciatura, Letras Hispánicas, UNAM, 00*).

⁷¹⁶ Según el estudio de Higuera Torres, Martín Alonso registra la forma *caudaloso*, como variante de *cabdal*, del latín *capitalis*. El adjetivo *caudaloso* -según registros del estudioso- aparece en un verso del *Cancionero* (c 1445, c 1490): “Como ríos caudalosos” de Gómez

Virgen “Por este buen servicio quel fago cada día”, es decir, por la fe que la poetisa le tiene y el esfuerzo que implica el escribir el poema, que le conceda tres cosas, aquellas que le ha concedido a su vez al propio poeta español.

En tercer lugar, se efectúa el desarrollo del conflicto y se da una primera solución, pues en el poema se aclara el contenido de la petición: que en cualquier circunstancia difícil de la vida (“Que en todas las coitanzas del lazado camino”) haga que Cristo mantenga sus brazos abiertos (“trove abiertos los brazos del su Fijo divino”), para que al alma no le falte nunca un pedazo o bocado de comida ni un vaso de buen vino (“e que nunca fallescan al pobre peregrino/ un muesco de conducho, ‘un vaso de bon vino’ “) Las connotaciones religiosas del poema son claras, pues la referencia al acto de la Comunión está explícita al aludir al pan y al vino -alimentos del alma y de la fe- otorgados por Dios durante el ritual cristiano.

En cuarto lugar, se ofrece la solución final o desenlace: las peticiones a Berceo terminan con un último deseo, quizá el más importante, pues le ruega que a través de su arte interceda ante la Virgen -Sancta Reína, “madre del pan de trigo” (denominación usada también por Berceo)- para que “tire de mí su sanna, faga de mí su amigo”, esto es, que la libre de su castigo, que la considere su “amigo” y que junto a su hijo la acoja y proteja (“e cab su duz Fijuelo me dé soveio abrigo”), y así poder, junto a él -el propio Berceo-, alabarlos o elogiarlos tanto a ella (la Virgen) como a su hijo (Cristo) (“donde pueda laudalles para siempre contigo”).

Si observamos el desarrollo general y el desenlace del poema urquiziano, advertimos la utilización de palabras y formas que emulan el tono dado por Berceo en sus *Loores* y sobre todo en los *Milagros*. La obscuridad semántica en varios versos se logra a través del uso del retruécano, el hipérbaton y otras formas retóricas, en una sintaxis que introduce un orden artificial,⁷¹⁷ como en “io en la divina prosa de tus miraclos creo” o incluso utilizando el latín como en el verso “le dizio de cutiano ‘Virgo parist e Deo’”. Todo ello crea zonas de “oscuridad” o por lo menos de “ambigüedad semántica”, sobre todo para el lector moderno. También se produce tal obstrucción a través del uso de palabras y de giros que emulan el habla medieval (“un muesco de conducho”, “e cab su duz”), o que son realmente medievales, de los siglos XII y XIII (*a, abrigo, bon, cab, clavero, conducho, clerecía, cutiano, duz, fago, fallescan, feroso, fijuelo, lazado, mester, miraclos, soveio, virgo, deo, sancta, etc.*)⁷¹⁸. La combinación de palabras ya antiguas, ya en desuso con otras más modernas tiene el objetivo de recrear la forma antigua, o por lo menos su atmósfera.

Manrique, pero también en una forma metafórica para “poderoso”, “acaudalado” (*ibidem*, p. 125).

⁷¹⁷ El hipérbaton es “Figura de construcción que altera el orden gramatical (por el procedimiento de la “transmutatio”) de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración (...) El hipérbaton introduce un ‘orden artificial’ llamado anástrofe, protisterón, histerología o “hysteron-proteron” –inversión del orden temporal de los hechos – mediante el trueque de la posición de los elementos en el sintagma”. En este caso se trata de una “anástrofe” que se da al introducir en el discurso, entre elementos “en contacto” –señala Helena Beristáin-, un orden lógico o temporal artificial, anteponiendo la expresión final (de mayor impacto afectivo) a la inicial, como en el caso de la anteposición del adnominal al nombre: “que *del arte* ostentando *los primores*” (Sor Juana) (*op.cit.*, pp.256-257).

⁷¹⁸ Higuera Torres, identifica 3 tipos de palabras en el poema. En lo que llama “Glosario Medieval” registra 56 palabras correspondientes al léxico propiamente medieval empleado por Concha Urquiza, entre las que se cuentan las citadas; en el “Glosario Analógico Medieval”, esto es, el léxico inventado por Urquiza que imita formas medievales, registra palabras (*aviertos, coitanzas, deo, desseo, faga-feciste, laudalles, muesco, parist, etc.*); finalmente, en su “Glosario de Formas Modernas” (brazos, cosas, creo, dé, donde, pueda, ser, señora servicio, tire, etc.) registra 16 (*op.cit.*, pp.106-138).

Quizá lo más interesante, es cierto desplazamiento del propósito y sentido del poema original. Y es que además del elogio a la Virgen -presente también la obra de Berceo- el texto urquiziano va más allá, pues es también una reflexión sobre el propio acto de escritura como una vía de llegar a Dios, esto es, la poesía como un lenguaje deificado y deificador de los anhelos íntimos de la escritora. Y es que la “divina prosa” de Berceo o como la de éste es la que habrá de hacer el milagro de establecer contacto, de acercarla a Dios, sin que por ello, pierda de vista la propia condición humana fincada en la experiencia del dolor, ese “lazrado camino”, todavía más arduo sin la fe.

En cuanto al fondo y a la forma, se trata de un ejercicio de combinación y refundición que Urquiza lleva a cabo, si bien en un principio con un afán imitativo, con un resultado de franca apropiación y de recreación original.

El ideal quijotesco

En “Como Alonso Quijano...”, Concha Urquiza de nuevo utiliza la forma del soneto alejandrino⁷¹⁹, donde predominan versos de 14 sílabas, salpicados por algún verso de 15, con cesura en la séptima sílaba (e-a). La rima es abrazada en los cuartetos (*abba/ cddc*) y en los tercetos (*aea/ eae*). Los versos monorrimos son polirrítmicos, esto es, son una combinación de alejandrinos trocaicos, dactílicos y mixtos, rasgo común en la cuaderna vía. Como puede colegirse de su título, el poema está inspirado en el protagonista Alonso Quijano, alias Don Quijote, de la celeberrima obra de Miguel Cervantes Saavedra. Habría que recordar que la escritora mexicana fue una admiradora y lectora permanente de la obra española.

El poema dice:

	No.sílabas	Acentos	Rima
Como Alonso Quijano buscando la Dulcinea	(15)	3,6,9,13	ABBA
por ásperas moradas, bajo la noche aciaga,	(14)	2,6,11,13	
el pensamiento oscila de forma en forma vaga,	(14)	4,6,9,13	
y el corazón en líricos quebrantos se recrea.	(15)	4,6,10,14	
Más triste y desolada que el pobre caballero*,	(14)	2,6,9,13	CDDC
bien sé que no sustenta palacios el Toboso,	(14)	2,6,9,13	
y aún sigo las pisadas del viento presuroso	(15)	2,7,10,14	
y escucho las palabras del bárbaro escudero.	(14)	2,6,9,13	
En el encantamiento de moza y hacanea	(14)	2,6,9,13	AEA
El pensamiento mira lo que el sentido ignora	(14)	4,6,11,13	
Y el corazón adora lo que el sentido crea.	(14)	4,6,11,13	
Y así en confuso giro,* sin tregua, hora tras hora,	(15)	2,4,6,9,14	EAE
De corazón a mente, de reina a labradora,	(14)	4,6,9,13	

⁷¹⁹ El soneto fue la composición preferida entre las estrofas del Siglo de Oro. En los cuartetos se mantuvo estrictamente la disposición ABBA:ABBA, mientras que en los tercetos hubo variedad de combinaciones. En una época más cercana, Rubén Darío revive el uso del alejandrino “libre” en un poema dedicado a la muerte de José Victorino Lastarria (TNT, *op.cit.* 233-235).

Urquiza experimenta con las formas del soneto como sucedía durante el Siglo de Oro, pero sobre todo, pone en práctica las novedades introducidas por el Modernismo.⁷²¹ En efecto, “Como Alonso Quijano...” es un soneto alejandrino, en su modalidad francesa en los cuartetos (ABBA:CDDC, *ea, aa, aa, ea; eo, oo, oo, eo*), mientras que en los tercetos las rimas son AEA:EEA (*ea oa ea; oa oa ea*), al modo encadenado que se cultivó durante el Renacimiento y el Siglo de Oro y que continuó el Neoclasicismo.⁷²² Se trata de un poema agudo, esto es, formado por versos paroxítonos (terminados en palabra que tiene acento prosódico en la penúltima sílaba), de rima abrazada en los cuartetos y de tercia rima en los tercetos.⁷²³ Las estrofas siguen un esquema rítmico más o menos regular: la acentuación recae fundamentalmente en la 6ª, 9ª y 13ª sílabas. En los versos 4, 7 y 12 (negritas) compuestos de 15 sílabas, el acento varía, aunque se conserva el énfasis en la 6ª y en la penúltima sílabas (la 14ª), flexibilizando el ritmo sin perderlo. En resumen, Urquiza utiliza el soneto alejandrino, pero salpicado de versos de 15 sílabas, en los que se combinan indistintamente los acentos, destacando el formado por la suma de tres hemistiquios (7+3+7).

El texto aborda el tema de la búsqueda del ideal que -como sucede en la obra de Cervantes- está encarnado en Dulcinea del Toboso. En la primer cuarteta el yo lírico expresa su identificación con Alonso Quijano, quien influido por la lectura de novelas de caballería se convertirá en caballero andante, aquél que debe vencer difíciles obstáculos para lograr su objetivo. (“...buscando la Dulcinea /por ásperas moradas, bajo la noche aciaga”).⁷²⁴ El uso de la comparación crea una traslación de sujetos, el yo poético en el poema de

⁷²⁰ Los cambios que sufrieron el 1er. verso del segundo cuarteto y el 1º del segundo terceto, hablan del trabajo poético de la escritora quien busca pulir sus versos precisando los términos y con ello el sentido del poema, o reconsiderando nuevas versiones que deshecha al final. En el primer caso, el original “Más loco y desdichado que el triste caballero” es transformado en su versión final como “Más triste y desolada que el pobre caballero”. De este cambio se colige que Concha Urquiza quiso personalizar el discurso a través del énfasis en el uso del género femenino que identifica a la voz poética. En el segundo caso, la escritora prueba otra versión, que no la convence y que rezaba “Y así, en lánguidos giros, sin tregua, hora tras hora”, conservando al final la primera versión: “Y así en confuso giro, sin tregua, hora tras hora”. (Las variantes aparecen escritas a mano y con pluma, en una copia mecanografiada del poema, que en la cabeza dice “Dos recuerdos líricos”, que alude a la versión publicada junto con el poema “Marinero del claro romance” en la revista *El Hogar*, en 1937.

⁷²¹ Ya en el , el soneto recupera un prestigio semejante al que había alcanzado en sus mejores tiempos. Fue cultivado por la mayor parte de los modernistas en España y América. Incluso se compusieron series de sonetos, por ejemplo, “El friso del Partenón”, de Salvador Rueda; “El prisma roto” de Amado Nervo; “Los sueños dialogados” de Antonio Machado; “Jornada de sonetos” de Alfonso Reyes y un sin fin de poemas sueltos y conjuntos cultivados por poetas menores tanto en España como en América. Se utilizó asimismo en conjuntos homogéneos, como “Rosario de sonetos” de Miguel de Unamuno, “Sonetos espirituales” de Juan Ramón Jiménez, “Apolo, teatro pictórico” de Manuel Machado. Predominó el orden clásico de los cuartetos, ABBA:ABBA, pero se usaron también, a la manera francesa, las combinaciones ABAB:ABAB y ABBA:CDDC. En los tercetos, al lado de la disposición CDC:DCD o CDE:CDE, se hizo frecuente la nueva variante CCD:CCD, al lado de otras como CCD:CDD, CDC:EFE, y algunas no practicadas antes de ahora. Rasgo peculiar del fue componer el soneto, no sólo en endecasílabos, sino en alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos y en toda clase de metros. Por ejemplo, Rubén Darío utiliza el heptasílabo junto a los endecasílabos en su soneto a Cervantes (*ibidem*, pp.387-388).

⁷²² El alejandrino dactílico, se había manifestado de manera ocasional en algunas estrofas de la cuaderna vía. Durante el Renacimiento, tras un destierro de casi dos siglos, el alejandrino reapareció en una canción del libro cuarto de la *Diana* de Gil Polo (1564); pero los alejandrinos son del tipo trocaico (dos heptasílabos trocaicos: acentos en 2ª, 4ª y 6ª de cada hemistiquio; se trata de una variedad comprendida en el alejandrino polirrítmico; de manera independiente aparece en poesías del siglo XVI. En el aparece como modalidad independiente por primera vez en una poesía en pareados del libro *En las orillas del Sar* de Rosalía de Castro (pp. 357-358). En el , el alejandrino dactílico alcanzó resonante fama con la *Sonatina* de Rubén Darío, quien no volvió a emplear esta clase de alejandrino como forma independiente (p.410). El más asiduo cultivador del alejandrino en su modalidad dactílica fue Santos Chocano (escribe por ejemplo *El palacio de los Virreyes* y *La magnolia* en doce y diez cuartetos agudos. (p.410) En el Post descendió el alejandrino del nivel de frecuencia que compartió con el endecasílabo en la poesía modernista. Se advierte sobre todo su disminución bajo forma de sonetos, sextetos y pareados. Sus combinaciones suelen limitarse al cuarteto cruzado, a la serie arromanzada y al verso suelto. En cuartetos ABAB aparece, por ejemplo en varias composiciones de *Colores en el mar* de Carlos Pellicer. Como romance en cuartetos o en serie continua figura en *Elegía a doña Juana* de García Lorca y en pasajes de *Mariana Pineda*, del mismo autor (471) (*ibidem*).

⁷²³ Se llama “tercia rima” cuando se relacionan estrofas de tres versos: *aba, bcb, cdc* (Beristáin, *op.cit.*, p.445).

⁷²⁴ Ludovic Osterc señala que “en todas las escenas que en Don Quijote funge de caballero andante-soldado y cumple su misión principal

Urquiza actúa y siente igual que el personaje cervantino (Como Alonso Quijano buscando a Dulcinea”) aunque de manera más intensa (“Más triste y desolada que el pobre caballero”, dirá en la segunda estrofa). La imaginación (el pensamiento) y la exaltación amorosa (el corazón) guían su pesquisa, no obstante la aparente naturaleza contradictoria de ambos: una es oscilante, imprecisa, caprichosa y la otra susceptible a los “líricos quebrantos” de la poesía.

En la segunda cuarteta, el yo poético expresa la desilusión que le causa el percatarse de las limitaciones del pensamiento y del sentimiento pues, si bien está consciente de que Dulcinea no existe (“bien sé que no sustenta palacios el Toboso”), ello no le impide -como no lo hizo el propio caballero andante- seguir buscando las huellas de su ideal (“y aun sigo las pisadas del viento presuroso/ y escucho las palabras del bárbaro escudero”). Tal pesquisa atribula profundamente al yo poético (“Más triste y desolada que el pobre caballero”) pues, como caballero andante, debe pasar “por ásperas moradas, bajo la noche aciaga”, venciendo difíciles obstáculos. La estrofa alude al capítulo X de *El Quijote*, donde el protagonista envía a Sancho a la ciudad (el Toboso) y le ordena “... que no volviese a su presencia sin haber primero hablado de su parte a su señora, pidiéndole fuese servida de dejarse ver de su cautivo caballero...y se dignase de echarle su bendición, para que pudiese esperar por ella felicísimos sucesos de todos sus acometimientos y dificultosas empresas”⁷²⁵. La estrofa del poema urquiziano parece aludir al constante intento de Sancho de cumplir con las órdenes de su amo quien pretende le traiga noticias de lo que no existe. En la novela el escudero inventará una realidad para darle gusto al caballero.⁷²⁶ La actitud de Sancho, se opone a la de otros importantes personajes del texto cervantino que pretenden con sus dudas apartar a Don Quijote de su noble misión, despojarlo de su ideal y frustrar su realización. En el poema, la voz de la poetisa expresa la misma convicción del caballero respecto de buscar sabiendo que no encontrará (“y aun sigo las pisadas...y escucho las palabras...”)

En la primer terceta, el poema sigue centrado en el mismo pasaje de la obra de Cervantes En otra parte del Capítulo X, Sancho se siente obligado a traerle noticias al caballero, así que de regreso de su encargo, encuentra en el camino a “tres labradoras sobre tres pollinos” y se le ocurre una idea. Regresa por su amo y le asegura, apuntando hacia el camino, que Dulcinea del Toboso y otras dos doncellas vienen a encontrarlo. Le relata que vienen adornadas con valiosas joyas, con los cabellos sueltos y montadas a caballo sobre “tres cananeas remendadas”, expresión que don Quijote corrige :”-*Hacaneas* querrás decir, Sancho”, esto es, jacas de piel moteada. El caballero se resiste en principio a creer que una de las rústicas mujeres es Dulcinea, pero finalmente su escudero lo convence de que sí lo es, pero que ha sido víctima del odio de unos encantadores.⁷²⁷

En esta tercer estrofa la michoacana utiliza el sentido del pasaje del texto cervantino para expresar cómo

de luchador por un mundo más justo y feliz, Dulcinea representa la idea del bien universal y el símbolo de la fe en un futuro mejor”. Dice el estudioso que es el símbolo del ideal humanista del progreso, la libertad y la ilustración (“Dulcinea y sus metamorfosis”, en *El pensamiento social y político del Quijote*, Apéndice IV, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1988, pp.343-347).

⁷²⁵ Miguel de Cervantes, *El Quijote de la Mancha*, Querétaro, Real Academia Española/Santillana Ediciones, 05, p.614.

⁷²⁶ En el mencionado capítulo X, Sancho se las ingenia -cansado de las locuras del loco caballero- para inventar una historia: “...no será difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topara por aquí es la señora Dulcinea; y cuando no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito,...venga lo que viniere. Quizá con esta porfía acabaré con él...que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuál recado le traigo de ellas, o quizá pensará, como yo imagino, que algún encantador que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura, por hacerle mal y daño” (*ibidem*, p.617).

el corazón humano es proclive a ser engañado doblemente: la imaginación puede crear realidades sin que el corazón se de cuenta; y, el corazón, puede acaba de creer (“adora”), de aferrarse a ellas. El uso de la anáfora⁷²⁸, el quiasmo⁷²⁹ y la simetría bilateral,⁷³⁰ esta última figura muy usada en el Renacimiento y sobre todo en el Barroco, por el propio Cervantes en su obra máxima, marca el paralelismo de las expresiones, pero también la dualidad del concepto, en este caso marcado por la dualidad dada al término “sentido” (“lo que el sentido ignora/lo que el sentido crea”) en el segundo y tercer versos. Así, la primera frase “el pensamiento mira lo que el sentido ignora” podría entenderse como que “la razón (el pensamiento) puede entender (mira) más allá del sentimiento (el sentido)”, mientras que la tercera podría significar que “el corazón ama y se aferra (adora) a lo que el sentimiento crea”.

La última terceta, resulta interesante porque hay una aceptación implícita de que Dulcinea -producto de la imaginación y del sentimiento- existe realmente aunque se ubica en un plano aparte, superior. Ella, un tanto aburrida, suspira ante la irremediable contradicción (“confuso giro, sin tregua, hora tras hora”) que hay entre ese “triple concilio” formado por Alonso Quijano, Sancho Panza y el yo lírico (imaginación, sentimiento y razón). Para éste último, esto es, para el yo lírico, hay una posible solución: el ideal -no obstante las dudas que se tengan- es o debiera ser indestructible. Finalmente, si algún sentido oculto, misterioso hay en este poema de Urquiza, es el que radica en la búsqueda de algo inefable, representado por Dulcinea, que existe más allá de la razón. El empleo de expresiones como “ásperas moradas”, “noche aciaga”, frases muy comunes en la literatura ascético-mística, acentúan la atmósfera de misterio que rodea el proceso de la poetisa, quien se ha ido identificando primero con Alfonso Quijano y finalmente con la propia Dulcinea. (“Ante el concilio triple suspira Dulcinea”).

4. El magisterio de la Biblia.

En la obra de Concha Urquiza es evidente la presencia de la *La Biblia*, sobre todo, de ciertas partes del Viejo y del Nuevo Testamento, en la versión de *La Vulgata*. En efecto, muchos de los temas y de los

⁷²⁷ *Ibidem*, pp.618-623.

⁷²⁸ La anáfora es una “Figura* de construcción porque afecta a la forma de las frases *. Consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras. Los pronombres suelen cumplir esta *función** (gramatical), pero también otras clases de palabras como los adverbios, por ejemplo. Dichas palabras se llaman anafóricas cuando su periódica aparición en el *discurso** va desarrollando un proceso (de *anaforización*, que significa la intervención de los participantes y constituye la isotopía* llamada por *GREIMAS* *actorial*”. Por lo general la anáfora se da a principio de verso mientras que la epifora se da al final” (Beristáin, *op.cit.*, p.50).

⁷²⁹ “Figura* generalmente considerada “de dicción por repetición”, pero que en realidad afecta a la sintaxis y al *significado**. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las *palabras**, las *funciones gramaticales** y o los significados en forma cruzada y simétrica de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, a las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio del orden de las palabras influye en el sentido*. Se trata de una *antítesis** cuyos elementos se cruzan...” (*ibidem*, p.410).

⁷³⁰ “Figura* de construcción porque afecta a la *forma** de las expresiones. Consiste en dividir el *verso** o la *estrofa** en partes sintácticamente iguales, que pueden estar vinculadas sólo por una *pausa** o *cesura**, o bien por una *palabra** (frecuentemente un verbo o una conjunción) que funciona como eje de la estructura bipartita o bimembre: “Que todo lo ganaron y todo lo perdieron”. Manuel Machado... Esta figura es característica del lenguaje figurado, pues la sintaxis normal tiende a evitarla; hace que la atención se oriente hacia el *mensaje** y es más frecuente en verso porque acentúa el *ritmo**. Fue un recurso muy usado durante el Renacimiento y el barroco. Suele combinarse con la *enumeración** sinónimica...” (*ibidem*, p.471).

personajes que la autora aborda en sus textos provienen directamente del texto sagrado. Dicho influjo es reiterado también por el uso constante de versículos bíblicos como epígrafes.⁷³¹ Se adivina en Concha Urquiza una actitud de ir siempre al origen de las cosas para buscar un sustento conceptual, espiritual y poético a sus propias inquietudes creativas. En efecto, al leer el conjunto de su poesía y de su prosa, nos percatamos de que el texto sagrado es el hipotexto, de donde se desprenden las reflexiones espirituales básicas e incluso las enseñanzas que pueden y “debieran” aplicarse a la vida cotidiana. El valor didáctico y el mensaje moral que emana de *La Biblia* es retomado por la autora, privilegiando aquellos contenidos y sentidos que apuntalan un discurso erótico-amoroso de tipo místico como veremos más adelante. No significa esto que Urquiza se pliegue al aparato conceptual de la Teología Mística -aunque sus expresiones coincidan con ésta- en un abierto afán edificante, ortodoxo, no, sino que aquellas formas y contenidos que acrecientan o intensifican su experiencia espiritual son privilegiadas, al igual que aquellas que impulsan o encauzan sus ocurrencias líricas.

El tema de lo religioso abordado de diversas maneras, no es en ella capricho, casualidad o mera exploración formal, sino expresión de su experiencia personal y de su proceso creativo. No sólo por los temas que toca, sino por el sentido espiritual dado a éstos y que de ellos emana y proyecta, por su concepción de Dios como Absoluto, puede decirse que Concha Urquiza es una poeta religiosa cabal y una aspirante a mística que por momentos logra alturas espirituales que en nada la hacen desmerecer frente a otros escritores místicos.

La Biblia, en la explicación y clarificación que hace Fray Luis de León de algunos de sus libros (“El libro de Job”, “El Cantar de los Cantares”), es centro y vértice de poemas urquizianos. Las figuras y pasajes bíblicos en su obra habrán de combinarse, con elementos de la concepción ascético-mística y poética de Santa Teresa de Jesús, de Fray Luis de León y de San Juan de la Cruz. En efecto San Juan y su *Cántico Espiritual*, pero sobre todo Fray Luis, tanto sus versiones de los libros sagrados como su obra original, con especial relevancia los *Nombres de Cristo*, configurarán básicamente la concepción cristocéntrica de la autora, a la que volveremos más adelante.

La Biblia, considerada como texto sagrado contiene pasajes y personajes que conforman una serie de significados y expresiones místicas. Rudolf Otto, da como ejemplo de ello, el carácter superlativo del concepto y sentimiento de Dios que lleva a San Pablo al vocabulario y a las emociones peculiares de la mística (“Dios será todo en todo”), debido al predominio de sus elementos irracionales, “exaltados todos ellos a la vez hasta lo excesivo”⁷³² El sentimiento de absoluto que hay en pasajes y personajes bíblicos es introyectado por

⁷³¹ Muchos de los epígrafes son puestos por Urquiza y otros, como puede observarse en las versiones originales de los poemas, son agregados por Gabriel Méndez Plancarte. Por sus cartas se aprecia que la poetisa a veces memoriza algún fragmento de los libros de *La Biblia*, sin que recuerde con exactitud su ubicación específica. Incluso varias veces lee o escucha alguna frase o párrafo y de inmediato consulta al presbítero Tarsicio Romo sobre su procedencia, mostrando cuidado y cierto prurito cuando se trata del texto sagrado. Por ejemplo, en una de sus misivas le comenta a su amigo y consejero “Cuando aun vivía en pecado, pero ya sabía la verdad, me impresionaron las palabras escritas en francés sobre la reja de un cementerio: ‘¡Dichosos aquellos que mueren en el Señor!’ ¿Es esto un texto sagrado? (6)...”. El padre Romo, en su nota (6) aclara: “Sí, se encuentra en el *Apocalipsis*, XIV-13” (Concha Urquiza, “Presencia de la muerte”, 15 de agosto, 1937, en *Poesías y Prosas*, *op.cit.*, p.146).

⁷³² Y es que afirma el estudioso que, cuando el sentimiento de criatura -lo numinoso-, presente en varios pasajes del texto cristiano se exalta aun más, “y se sobrepaja (y entonces, a menudo se enlaza con reflexiones teóricas), es cuando surgen las ideas de una divinidad que actúa absolutamente en todo y actúa ella sola”. Otto agrega que de la mano de estas ideas se llega en seguida a la mística, y que sólo es una consecuencia posterior el que se aplique en la mística sus especulaciones características sobre el ser. “No sólo el obrar, sino también

Concha Urquiza, no sólo como vehículo para expresar las preguntas que se plantea en el plano espiritual, sino en un afán de religarse al vasto ámbito del cristianismo y a la amplia e histórica comunidad de poetas que dialogan con Dios. Su forma de proceder frente a o con respecto a Dios y a la religión es comprensible a la luz de la tradición mística española en la cual tiene un papel fundante la lectura de los textos sagrados que hacen los poetas del Siglo de Oro. Tradición mística ésta que -desde entonces- continuarían poetas españoles e hispanoamericanos de distintas épocas.

Las lecturas del texto sagrado que realiza Concha Urquiza, no son sistemáticas aunque sí van avanzando paulatinamente en profundidad. Fundamentalmente recurre a su sentido literal (o histórico), tomando en cuenta su sentido espiritual (o alegórico) y moral (o tropológico), tres de los cuatro sentidos que se encuentran en las Escrituras, admitidos desde la época patristica y expuestos por San Agustín:

La primera significación, aquélla mediante la cual las palabras empleadas expresan ciertas cosas, corresponden al primer sentido, que es el sentido histórico o literal. La segunda significación, por la cual las cosas expresadas por las palabras significan, nuevamente, otras cosas, es lo que se llama sentido espiritual, que se funda así sobre el primero y lo supone. Seguidamente, el sentido espiritual se divide en tres sentidos diferentes. En efecto, el Apóstol dice "la ley antigua es una figura de la ley nueva", Dionisio agrega "La nueva ley es una figura de la ley por venir". Finalmente, en la nueva ley, lo que tuvo lugar en el Jefe es el signo de lo que nosotros mismos debemos hacer. Cuando las cosas de la ley antigua signifiquen las de la ley nueva, se tiene el sentido alegórico; cuando las cosas realizadas por Cristo son el signo de lo que demos hacer tenemos el sentido moral y para terminar, si se considera que estas mismas cosas significan lo que pertenece a la gloria eterna, tenemos el sentido anagógico (*Suma teológica*, cuestión 1, artículo 10, conclusión)⁷³³

Si vemos en conjunto los poemas de la mexicana, se hace evidente que comienza por aquellos textos que le causan un impacto inmediato, tanto por su sentido espiritual 'primario', por su significado literal, como por su belleza poética. En este caso están libros del Viejo Testamento como son los *Salmos*, *El cantar de los cantares*, *El libro de Job*, *El Libro de Ruth*. Después opta por los más complejos, los de comprensión a largo plazo, también algunos del Viejo Testamento como es *Eclesiastés*, el *Génesis*, el *Apocalipsis*, o los *Evangelios*, y otros del Nuevo como *San Mateo*, *San Marcos*, *San Lucas*, o *Corintios*, aunque continúa profundizando en los primeros, con un mayor conocimiento doctrinario y poético. Esto no quiere decir que Urquiza se pliegue ortodoxamente al significado teológico de los textos, pero tampoco que lo ignore o actúe en contra de sus principios fundamentales. El mensaje religioso, humano y poético de los textos bíblicos es recogido por la poetisa. Incluso, la música que subyace en ellos, es captada por el prodigioso oído y la sensibilidad alerta de la artista.

la auténtica realidad, el pleno ser, es negado a la criatura, en tanto que se atribuye todo ser, toda plenitud de existencia a lo que es en absoluto. Esto es lo único que es realmente. Y todo ser de la criatura es solamente o una función de ese Ser -que le infunde esencia- o, en general, una apariencia" (Otto, *op.cit.*, pp. 1128-129).

⁷³³ Citado por Tzvetan Todorov en *Simbolismo e interpretación*, traducción, Claudine Lemoine-Márgara Russotto, Caracas, Monte Ávila, 1981, P. 124.

Los Salmos

Son varios los poemas de Concha Urquiza compuestos a la luz de los *Salmos* bíblicos, tanto en sus alcances líricos, en su contenido humano y en cuanto a la intención de conservar el valor de la palabra de Dios como realidad de facto. Y es que,

La palabra bíblica no apunta hacia una realidad de la cual ella sería la expresión intelectual.
Ella misma es la realidad. Es acontecimiento. No es una razón, sino un hecho⁷³⁴

En efecto, cuando hablamos de la palabra bíblica, palabra en acto, palabra de la revelación divina, no nos situamos en el terreno de los sonidos articulados, pues Dios es un ser espiritual y no tiene boca para emitir dichos sonidos, sino nos referimos a todos los modos y medios por los que Dios ha querido llegar hasta nosotros en comunicación profunda pues “Dios obra por su palabra y por sus hechos”. La palabra bíblica comprende toda la historia de la salvación, esto es, la palabra pasada y sus protagonistas, la cual sigue realizándose en nuestros días y afectando nuestras vidas.⁷³⁵

Junto a la historia realizada y objetivada en sucesos más o menos controlables, se desarrolla una de la salvación individual, aquella historia que se realiza entre Dios y el creyente para conseguir la misma finalidad. Por la capacidad de los *Salmos* (que significan “palabra de Dios”) de hablar de la naturaleza y de la historia humanas, de la relación hombre-Dios, relación de amor o de rechazo-, por ser una forma ideal de expresar el dolor, el gozo, la salud y la enfermedad del creyente, así como la prosperidad y la penuria, la soledad y la compañía, es explicable que se conviertan en una fuente de inspiración para poetas antiguos y modernos, incluyendo a la propia Concha Urquiza. Otra de las razones por las cuales la forma del salmo es adoptada por ella y otros poetas, tiene que ver con la musicalidad que le es inherente. Se ha dicho incluso que los salmos son “poemas oracionales”, en tanto son una forma de dialogar con Dios. Y qué son los poemas de Urquiza sino un eterno diálogo con la divinidad.

Concha Urquiza se inspira en el Salmo 41-Libro 2 para escribir su soneto “Como la cierva” de 1936⁷³⁶,

⁷³⁴ A.Trobajo, J.M. Sánchez Caro, F. García López, F. Fernández Ramos, Aparicio Rodríguez, A. Vilaplana, R. Aguirre, D. Montero, *La palabra de Dios en lenguaje humano*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p.127.

⁷³⁵ La palabra bíblica en tanto palabra de Dios no sólo es el sonido articulado, sino también los hechos históricos, los milagros, los signos, las instituciones, la historia misma, las personas, los mandamientos de Dios, las manifestaciones del Reino, los sacramentos (*ibidem*, p.125).

⁷³⁶ Como habíamos señalado antes, “Como la cierva” en la antología de Méndez Plancarte, aparece con la fecha de “1937?”, mientras que en una versión anterior que éste tuvo en su poder, el poema tiene la fecha de 1936. Dicha versión está mecanografiada y sin título, aparece junto a dos textos más en 1939 (“Soneto” y a “Xto Jesús”). Podría ser que Urquiza lo haya escrito antes, y que su versión definitiva la haya terminado en 1937. De cualquier manera no puede soslayarse el hecho de que Méndez Plancarte la haya considerado como parte de los poemas escritos después del encuentro de la escritora con Tarsicio Romo, para fortalecer la idea de que fue el encuentro con el presbítero lo que provocó su reconversión.

como ilustra el epígrafe que lo acompaña : “Como la cierva que brama en las corrientes aguas,/ mi alma tiene sed de ti, Dios mío”. La primer estrofa del poema urquiziano dice:

Yo soy como la cierva que en las corrientes brama,
Sed y polvo de fuego su lengua paraliza,
Y en salvaje carrera, con las astas en llamas,
Sobre la piedra el casco golpea y se desliza.

Puede verse de inmediato la influencia del texto bíblico, que en la versión de la Vulgata corresponde al Salmo 42, Libro II cuyo tema principal es “Mi alma tiene sed de Dios”. Este salmo está dedicado “Al músico principal. Masquil de los hijos de Coré” y se inicia: “ Como el ciervo brama por las/ corrientes de las aguas/ Así clama por ti, oh, Dios, el alma/ mía”.⁷³⁷ La voz poética, sin embargo, parece más bien tener como referencia la versión de Fray Luis de León que sitúa los versos en el Salmo 41-1, 2; éste reza:

1. Como la cierva brama
por las corrientes aguas, encendida
en sed, bien así clama
por verse reducida.
5. Mi alma, a ti, mi dios, y a tu manida.
sed tiene el alma mía
del Señor, del viviente y poderoso
¡Ay! ¿cuándo será el día que tornare gozoso
10. a verme ante tu rostro glorioso?
La noche estoy llorando
Y el día, y sólo aquesto es mi sustento,
en ver que preguntando
me están cada momento:
15. “¿Tu Dios, di dónde está, y tu fundamento?
y en lloro desatado
derramo el corazón con la memoria
que quando rodeado
iba de pueblo y gloria,
haziendo de sus loas larga historia.

De esta versión del salmo Concha Urquiza, toma el tema central de su poema: “Mi alma tiene sed de Dios”, alma simbolizada en “la cierva” herida por la sed que es el deseo de Dios. La afirmación del deseo y la celebración nupcial son los temas del segundo libro del Salterio. El primer tema es desarrollado por la poetisa en las cuartetas, imprimiéndole no sólo su interpretación sino reelaborándolo a la luz de su propia experiencia y quizá de otras lecturas (sobre todo de San Juan de la Cruz). Y es que conserva algunos símbolos que el santo español utiliza: “la cierva vulnerada” y la “fuente de la fe” de las “Canciones entre el alma y el

⁷³⁷ En la versión de la Vulgata, el Salmo 42 completo, Libro II, dice: “1. Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas./ Así clama por ti, oh, Dios, el alma mía/ 2. Mi alma tiene sed de Dios, del Dios vivo:/ ¿Cuándo vendré y me presentaré delante de Dios?/3. Fueron mis lágrimas mi pan de día y de noche, /mientras me dicen todos los días:/ ¿Dónde está tu Dios? (La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisado por Cipriano de Valera (1602); otras revisiones: 1862, 1909, 1960, revisión de 1960, México, Sociedades Bíblicas en América Latina, p.547).

cuerpo” (canción 1ª, 11ª y 12ª)⁷³⁸, esto es, la versión primera del *Cántico Espiritual*.

El texto completo de Urquiza dice:
Yo soy como la cierva que en las corrientes brama.
Sed y polvo de fuego su lengua paraliza,
y en salvaje carrera con las astas en llama,
sobre la piedra el casco golpea y se desliza.

Corriente abajo, al borde de las aguas tranquilas,
donde perennemente fluye tu Rostro manso,*
los que te aman beben con labios y pupilas,
saciando sed eterna sobre el hondo remanso.*

Ciega de sol y angustia, preñada de agonía,
la bestia enloquecida galopa todavía
a par del espumoso rugido del torrente;

sólo a veces el viento, que de tan lejos vuela,
le dice la frescura de aquella fontezueta
donde tu Rostro manso fluye perennemente...^{*739}

Si en algunas ideas y versos se pliega más fielmente al texto bíblico, utilizando no sólo el sentido sino el mismo léxico e incluso las metáforas y símiles (“Como el ciervo brama por las corrientes”), es notable la apropiación y refundición de elementos, a través de conceptos audaces y novedosos para reinterpretar su propia situación vital y espiritual. El “ciervo vulnerado” que representa al Esposo que aparece desde la canción 1ª y a lo largo del *Cántico Espiritual*,⁷⁴⁰ se ha convertido dentro del poema urquiziano en “la cierva herida” por el amor y la ausencia, esto es, el Yo lírico -con toda su feminidad a cuestas; combinación de la

⁷³⁸ La canción 11ª dice: “¿Adónde te escondiste./ Amado, y me dexaste con gemido?/ Como el ciervo huyste/ Auiéndome herido;/ Salí tras ti clamando, ya eras ydo” (p.363). La canción 12ª reza: “¡Oh cristalina fuente!./ Si en esos tus semblantes plateados/ Formasen de repente/ los ojos desseados/ que tengo en mis entrañas dibuxados!” (p.365); la canción 12ª dice: “¡Apártalos, Amado,/ Que voy de buelo! Buéluete, paloma, / Quel ciervo vulnerado/ Por el otero asoma/ Al ayre de tu buelo, y fresco toma” (p.366). Todas las citas de la poesía de San Juan de la Cruz, así como sus respectivas anotaciones y declaraciones provienen de *San Juan de la Cruz. Cántico Espiritual. Poesías*, edición de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Alhambra, 1979.

⁷³⁹ En la versión temprana, en poder de Méndez Plancarte, el poema no tiene título y ofrece las siguientes variantes no consignadas por él en la antología de 1946 o en alguna otra versión publicada: el cuarto verso de la segunda cuarteta dice: “saciando sed eterna sobre el *santo* remanso”, donde “santo” está tachado sin que sea sustituido por otra palabra, por lo cual pensamos fue agregado mucho después, quizá en 1937. La palabra “rostro” en el segundo verso de la segunda cuarteta y en el último de la segunda terceta está con minúscula (“rostro”) mientras que en la versión de la antología -que citamos aquí- está escrita con mayúscula. Además, al final del último verso “donde tu Rostro manso fluye perennemente...” fue corregido, pues en la versión anterior aparecen cinco puntos suspensivos en vez de tres. Es factible pensar que el editor, quien pone otra fecha y deja esta versión fuera de su “Apéndice” de variantes, pudo haber tenido la versión más antigua del poema muy tarde para ser incluida en la antología, por lo que se decide por una versión más pulida. Otra posibilidad es que el mismo editor hiciera la corrección a petición de la autora, pues ésta le solicitaba consejo constantemente, como puede observarse en los recados que acostumbraba poner al final de los poemas, dirigidos a quien consideraba no sólo su amigo sino una autoridad en lo poético.

⁷⁴⁰ El tema del ciervo herido que es en realidad el tema del Esposo que se reviste de la forma animal “con una insistencia que emana de la necesidad de contraponer al alma, esencia humana, la no-humanidad del Esposo” hace notar Ma. Rosa Lida, inicia cada uno de los tres momentos del *Cántico* de San Juan. Al principio, en el cantar I, vv. 3 y 4 (“Como el ciervo huyste/ aviéndome herido..”) San Juan lo utiliza en el sentido de “la presteza del esconderse y mostrarse”, que lo entronca con el ciervo esquivo de la oda de Horacio (I, 23); mientras que el siguiente verso (“salí tras ti clamando y eras ydo”), subraya con sus tres notas -huida, flecha, llama- su proximidad a la *Eneida* (“*mollis flamma, sagitta, fuga*”), con la diferencia -señala la estudiosa- de que “identificado Dios a la vez con el heridor y con el ciervo fugitivo, el alma enamorada sólo queda como sustrato metafísico del consumir de la llama y del traspasar de la flecha”. Y es que señala Lida, el *Cántico Espiritual* no es ajeno a las asociaciones de la antigua lírica castiza, de tradición medieval y renacentista, tanto de raíz bíblica como virgiliana (“Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española” en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp.73-77).

cierva que aparece en *El cantar de los cantares* y de la cierva mítica- encarnado en el símbolo místico mismo.⁷⁴¹ El saberse totalmente terrenal y profana lleva a la cierva a incendiar su pensamiento queriendo elevarse para poder tocar las serenas aguas de la Fe, fe que debiera ser ciega y no admitir dudas, aunque las “astas en llamas”, en combustión, también aluden a un estado de crisis provocado por la lucha entre lo terrenal y lo espiritual.⁷⁴²

El Esposo, esto es, Cristo, según la explicación de San Juan, es el ciervo simbólico⁷⁴³ que “...quando está herido, vase con gran prisa a buscar refrigerio a las aguas frías; y si oye quejarse a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella, y la regala y la acaricia...y assi haze agora el Esposo, porque viendo la esposa herida de su amor, él también, al gemido Della, viene herido del amor Della; porque en los enamorados la herida de uno es de entrambos y un mismo sentimiento tienen los dos. Y así, es como si dixera: Buélvete, esposa mía, a mí, que llagada vas de amor de mí, yo también, como el ciervo, vengo, en esta tu llaga llagado a ti, que soy como el ciervo, y también en asomar por lo alto...”⁷⁴⁴

No sabemos si Urquiza tuvo en mente la “Declaración” de las líneas del cántico que hiciera San Juan, pero lo que sí puede apreciarse es la asimilación de su significado general, aunque privilegiando la parte dolorosa y angustiante de la experiencia del rapto. La belleza poética, la musicalidad, las connotaciones erótico-religiosas, y sin duda también las humanas (profanas) del salmo y del poema místico, la sedujeron de tal modo que les hace eco en su poema.

San Juan había reelaborado el tema bíblico y la poesía popular para divinizar el símbolo. La primera estrofa del *Cántico espiritual* dice:

¿A dónde te escondiste,

⁷⁴¹ La cierva ha sido el símbolo de los aspectos animales de la feminidad o la maternidad; ocurre a menudo en los cuentos que una doncella o mujer se convierta en cierva. Consagrada a Hera y Ártemis en la mitología griega, cuatro ciervos o ciervas de cuernos dorados tiraban del carro de Ártemis. La cierva aparece en la mitología de los turcos y los mogoles personificando el aspecto femenino y por tanto terrenal de la unión entre los cielos y la tierra. (Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos. La guía definitiva para la interpretación de los símbolos*, Trad. José Antonio Bravo, México, Océano, 01, pp.75-76). Por otra parte, el *Cantar de los Cantares* emplea el nombre “cierva” en una fórmula de conjuración para preservar la tranquilidad de los amores; por un juego de palabras, la cierva y la gacela evocan aquí al dios de los ejércitos: “Hijas de Jerusalén, yo os conjuro/ por las gacelas y las ciervas de los campos/ no despertéis ni desveléis mi amada/ antes de que ella quisiera” (2/7). En la mitología clásica, aparece la *Cierva (de pies de bronce)*. La cierva de cuernos de oro y pies de bronce, de pacificar las selvas de Erimanto y de hacer temblar bajo su arco a los pantanos de Lerna” (*Eneida*, 6, 80, ed. Emilio Gómez de Miguel, p.411). La desesperación de la cierva que golpea el casco sobre la piedra, en el poema de Urquiza, nos sugiere la herida en las patas “de bronce”, aunada a las llamas de la cornamenta (“cuernos de oro”) y a la idea de la seguridad que le provoca el saber la cercanía del agua, ligan la imagen al mito.

⁷⁴³ El ciervo ha sido venerado en muchas culturas, pues se le considera símbolo de la fecundidad, el crecimiento espiritual y representación del ciclo del nacimiento y de la muerte. Por la forma de la cornamenta y por el color rojo sanguíneo de la cuerna desmochada en primavera simbolizó para muchos la irradiación de la luz y del fuego, confiriéndosele al animal simbolismo solar o papel de mediador entre los cielos y la tierra. Se creía que el ciervo era enemigo y matador de serpientes, idea prolongada por el *Physiologus* hasta la Edad Media, de manera que volvemos a encontrarla en las representaciones artísticas medievales, identificándose al ciervo con Cristo (que pisotea la cabeza de la serpiente, es decir, el Diablo); las vidas de San Eustaquio y San Huberto contienen la aparición de un ciervo que lleva un crucifijo entre los cuernos; otras veces se compara con Cristo la cornamenta misma, porque se eleva hacia el cielo. En el arte cristiano también se le relaciona a menudo con “el agua de vida” (alusión al Salmo 42). A veces simboliza la melancolía, porque ama las soledades o es representación de la pasión sexual masculina, por la espectacular alteración de su comportamiento durante los periodos de celo. “San Juan de la Cruz atribuye a los ciervos y los gamos dos defectos diferentes del apetito concupiscible, la timidez, y el atrevimiento, actitudes supuestamente adoptadas por esos animales frente a sus deseos” (Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, España, Herder, 1999, pp. 287-289).

⁷⁴⁴ San Juan de la Cruz, “Declaración”, ed. Alvaro Cueva García, *op.cit.*, pp.190-191.

Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste
Aviéndome herido;
Salí tras ti clamando y eras ydo.⁷⁴⁵

Los versos sanjuaninos -señala Domingo Ynduráin- nombran al agresor como ciervo (si bien indirectamente), como presa u objeto de caza, y al tiempo, como causador de la herida que provoca la búsqueda “salí tras ti clamando”. En efecto, el rapto como expresión del amor, implica que “es el otro, el enamorado, quien caza a la amada (porque había amor ya en ella) viniendo de fuera y sacándola de su medio para apoderarse de ella y fundirse con ella”. La caza es entonces no sólo el resultado del amor sino también “la fundación de ese amor, el acto que lo origina”.⁷⁴⁶

Urquiza convierte el símbolo místico de la “caza” (los esponsales, en términos místicos) en una alegoría. A través de imágenes dinámicas que presentan elementos contrastantes, el poema expresa la condición contradictoria de la experiencia. La cierva atosigada por la sed corre despavorida sobre una tierra yerma en contraste con “las aguas tranquilas” del río que “corriente abajo” fluyen y que prometen saciarla; son aguas del “hondo remanso” donde fluye “tu Rostro manso”. En un primer momento, el agua es torrente espumoso, proceloso al igual que el viento que ruge (representación del mundo), violencia que también ha alcanzado a la cierva pues es también representación de lo que a ella le sucede internamente. Contrapuesto a ello está el el sonido suave del agua de la “fontezuela” que provee de frescura y donde el “Rostro” deseado, el Rostro de Dios “fluye perennemente”. Esta última frase repetida dos veces en el poema aunque con un cambio en el orden sintáctico, no sólo tiene valor retórico (la primera vez hay un hipérbaton que se corrige en la segunda) sino semántico, pues enfatiza el carácter trascendente no sólo de Dios sino del propio acto de la contemplación que describe.

Es notable el sonido en el poema urquiziano, la música creada por la forma del soneto y sus versos alejandrinos polirrítmicos: en una combinación de trocaicos (suma dos heptasílabos trocaicos: acentos en 2ª, 4ª y 6ª de cada hemistiquio como en “Yo soy como la cierva que en las corrientes brama”) con dactílicos (suma de dos heptasílabos dactílicos: acentos en tercera y quinta de cada hemistiquio como en “y en salvaje carrera con las astas en llamas”),⁷⁴⁷ La musicalidad lograda en el poema se debe también a la combinación

⁷⁴⁵ “Canciones entre el alma y el esposo” y/o *Cántico Espiritual*, la parte de la “Esposa” (*ibidem*, p.121).

⁷⁴⁶ Domingo Ynduráin, “III. La caza” en *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Editorial Cátedra, 1990, (Crítica y Estudios Literarios), pp.85-86.

⁷⁴⁷ El Alejandrino, es en sí un metro porlirrítmico compuesto, pues sus hemistiquios tienen de común el acento regular sobre su sílaba sexta. Tanto el primer hemistiquio como el segundo pueden terminar en palabra llana, aguda o esdrújula. Las vocales concurrentes entre los hemistiquios no forman sinalefa. Las diferencias rítmicas entre los hemistiquios resultan de la colocación del primer tiempo marcado. Son de ritmo trocaico los hemistiquios en que el apoyo se sitúa en la segunda sílaba, dejando la primera en anacrusis y repartiendo las cuatro del periodo en dos cláusulas bisílabas. De ritmo dactílico es cuando el primer acento cae en la tercera sílaba. La colocación del primer apoyo o acento en la primera sílaba da lugar al periodo mixto en que una cláusula trocaica va seguida por una dactílica o, al contrario, una dactílica por una trocaica. El alejandrino ternario, es el mismo tridecasílabo ternario (tres núcleos tetrasílabos más la sílaba débil final: acentos en cuarta, octava y duodécima). En el alejandrino a la francesa, el primer hemistiquio tiene terminación aguda o sinalefa o encabalgamiento respecto al segundo; ensayado en repetidas ocasiones desde el siglo XVII. En el alejandrino, los dos hemistiquios pueden ser iguales o distintos, de donde resultan tres variedades de ritmo uniformemente trocaico, dactílico o mixto y seis variedades más en que estos tres tipos se combinan en las dos mitades del verso (T-D, T-M, D-T, D-M, M-T, M-D). A veces las formas trocaica y dactílica se destacan y definen separadamente en estrofas del mismo ritmo (Tomás Navarro Tomás, *op.cit.*, pp.60-61) El alejandrino polirrítmico es resultado de la combinación de los distintos tipos de alejandrinos ya señalados. Fue la forma predominante en la cuaterna vía, en el y post: trocaico, dactílico, mixto, ternario y a la francesa (*ibidem*, p.510).

de sonidos fuertes y suaves que, en las palabras elegidas, crean una sensación de agitación y violencia, al mismo tiempo que de serenidad. Los sonidos consonánticos fuertes (*rr, k, g, p, t*) como en *corrientes, paraliza, carrera, astas, piedra, casco, golpea, preñada, enloquecida, rugido, torrente*, enfatizan el carácter doloroso del acontecimiento. Y es que la violencia del rapto que hace bramar a la cierva a un tiempo que paraliza su lengua es expresión del furor divino, del amor *hereos* o heroico. Por su parte, el uso de consonantes líquidas, sobre todo el sonido *l* en combinación con *g, b* o *s* como en *lengua, desliza, aguas, fluye, labios, fluye, labios, viento, lejos, vuela*, crean un efecto de suavidad, de dulzura. A esta doble percepción contribuyen las propias cualidades de los protagonistas: la cierva “con las astas en llamas” y su lengua paralizada por la sed, brama y galopa angustiada, esto es, se confronta con el rudo mundo que la rodea (la piedra contra la que choca su casco es su representación). Por el contrario, el “rostro manso” de ese “tú” del diálogo, fluye “perennemente” como una fuente serena, rodeado de frescura y de tanta paz que se antoja indiferente. El signo de la cierva es el presente humano, el hoy de la angustia y de la sed permanentes, mientras que el signo del “rostro manso” es la eternidad.

Personajes Bíblicos

Job, o del sufrimiento injustificado.

Tanto en las “Páginas Epistolares” como en las “Meditaciones”, Concha Urquiza deja en evidencia sus lecturas de los poetas místicos, sobre todo en la etapa de su reconversión al catolicismo⁷⁴⁸ y en que se reorienta su poesía hacia la expresión religiosa y mística. De una parte, los temas bíblicos y principalmente ascéticos en los que Fray Luis se concentraba aparecen en la mexicana. Esto es posible observarlo en su poema *Job* que acompaña con un epígrafe que retoma algunas líneas de *El libro de Job*, en la traducción del fraile español -según consigna- y que rezan:

Y vino y puso cerco a mi morada y abrió
Por medio della gran carrera.

⁷⁴⁸ No es que Concha Urquiza se haya hecho atea en algún momento. Más bien, cuando hablamos de “reconversión”, nos referimos a que vuelve al catolicismo heredado familiarmente con una fruición y una intención de entregarse totalmente a su fe que redefinen los siguientes años de su vida y de su creación.

El poema “Job”, escrito o fechado el 19 de julio de 1937 por Urquiza dice:

El fue quien vino en soledad callada,
Y moviendo sus huestes al acecho
Puso lazo a mis pies, fuego a mi techo
Y cerco a mi ciudad amurallada.

Como lluvia en el monte desatada
Sus saetas bajaron a mi pecho;
Él mató los amores en mi lecho
Y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,
Convirtió los deleites en despojos,
Ensondeció mi voz, ligó mi vuelo,

Hirió la tierra, la ciñó de abrojos,
Y no dejó encendida bajo el cielo
Más que la obscura lumbre de sus ojos

El poema es un soneto endecasílabo polirrítmico de rima abrazada en los cuartetos (ABBA) y cruzada entre los tercetos (CDC; DCD), siguiendo formas renacentistas ya provenientes de Boscán, de Fray Luis de León o reutilizadas en la poesía sanjuanina.⁷⁴⁹ La mexicana adopta el estilo meditado y reflexivo, que es característico de Fray Luis, sin merma del tono de urgencia y de candente pasión que es propio de la poesía de San Juan. La serenidad y profundidad de pensamiento aquel aparecen en Urquiza, así como la actitud de recrearse, dilatarse y profundizar en las estancias del libro sagrado en las que encuentra coincidencias con el estado moral de su espíritu.⁷⁵⁰ No hay en el *Job* de la mexicana, como sí sucede en la versión de Fray Luis, “motivos de consolación en la hora de la desgracia y la experiencia de cómo la incompreensión y la maldad se confabulan en la hora de la desventura para herir y atribular al justo”.⁷⁵¹ Más bien hay la consignación, el

⁷⁴⁹ En su poema Urquiza combina endecasílabos sáficos (acentos en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª) como el primer verso “El fue quien vino en soledad callada”, con melódicos (acentos en 3ª, 6ª, y 10ª) como en los versos “y moviendo sus huestes al acecho” y “puso lazo a mis pies, fuego a mi techo”, versos cuyo contenido contrasta con la suavidad que imprime la variante melódica. También combina los anteriores con endecasílabos heróicos (acentos en 2ª, 6ª, y 10ª, sílabas) como en el último “Y cerco a mi ciudad amurallada”, siguiendo las formas utilizadas por poetas renacentistas. Las cuatro variedades eran empleadas durante el Renacimiento en proporciones distintas. El endecasílabo sáfico es empleada por en las *Églogas* (“Divina Elisa, pues agora el cielo”, reza un verso de la Iª). La variedad melódica es usada uniformemente por Boscán en la *Epístola*, en la que describe el placer de la apacible vida doméstica y campesina (“A do corra algún río nos iremos/ y a la sombra de alguna verde haya/ a do estemos mejor nos sentaremos”); y finalmente, el endecasílabo heróico es utilizado por Fray Luis de León en sus traducciones de *La Biblia*; por ejemplo, en un cuarteto que es traducción del salmo *Colei enarrant* que se inicia “Los cielos dan pregones de tu gloria” y en poemas como *La profecía del Tajo*. San Juan de la Cruz, utiliza de manera predominante la variante heróica del endecasílabo como en el verso “Con ansias en amores inflamada” y en segundo lugar, la modalidad melódica, apenas usada por Fray Luis, como “En secreto, que nadie me veía” (TNT, *op.cit.*, pp.179-184)

⁷⁵⁰ Habría que recordar lo que cuenta el texto bíblico: *El libro de Job* se abre con una discusión imaginaria entre Dios y Satán acerca de la verdadera personalidad de Job. “Satán lo odia porque es bueno y le envidia porque es el preferido del Señor, que da muestras de una fe ilimitada en la firmeza de sus principios religiosos. Satán contesta que Job es bueno en la prosperidad, cuando está rodeado de todas las comodidades, pero que, privado de sus bendiciones, su fe en una Providencia vigilante se esfumaría como el rocío ante el sol naciente (...) El libro de Job es un poema épico, una alegoría para mostrar los elementos de la naturaleza humana que permiten a los mortales superar todas las pruebas y tentaciones, las humillaciones del espíritu y el sufrimiento prolongado de la carne. Aunque ilustrado en la personalidad de un hombre, el principio, no obstante, se refiere igualmente a la sabiduría y a la virtud de la mujer” (Elizabeth Cady Stanton, ed., *La Biblia de la mujer*, trad. J. Teresa Padilla Rodríguez y Ma. Victoria López Pérez, Madrid, Cátedra – Universitat de Valencia- Instituto de la Mujer, 1997 (Col. Feminismos 44), pp.287-290).

⁷⁵¹ P. Félix García, “Prólogo”, Fray Luis de León, *Obras completas...*, *op.cit.*, p.6.

testimonio de un hecho, de una experiencia. Ella misma está ahora tomando el lugar de Job, se ha convertido en él. Como sucede con Fray Luis de León, quien en su “Exposición del Libro de Job” alude a su propia situación y describe su carácter, en el poema de la mexicana, el ejemplo del paciente Job es una suerte de retrato de su propia situación afectiva.

Desde el punto de vista de la mística, el poema refiere un proceso más complejo, el de la ascésis: Dios se revela por primera vez, irrumpe en el alma de la poetisa sin motivación ni aviso (“Él fue quien vino en soledad callada”, “sus saetas bajaron a mi pecho”). En ese momento todo desaparece, el mundo, la conciencia, la inteligencia y la imaginación (“puso lazo a mis pies, fuego a mi techo/ y cerco a mi ciudad amurallada”); luego que él se retira ella sale a buscarlo, impulsada por el deseo y la ansiedad. Este primer toque por parte del Amado que es Dios, provoca en el alma y en la persona misma cambios radicales a corto y a largo plazo (“El mató los amores en mi lecho/ y cubrió de tinieblas mi morada”), pues nada habrá de seguir igual desde este momento: no habrá más alegría ni placer en este mundo (“Trocó la blanda risa en triste duelo/ convirtió los deleites en despojos”); no habrá impulso poético, no habrá palabras ni futuro para mí más que anhelarlo, buscarlo (“ensordeció mi voz, ligó mi vuelo”). Hay sufrimiento, desesperación y confusión por lo que está pasando (“hirió la tierra, la ciñó de abrojos”), pero también nostalgia y simulada resignación por saber que no queda más que el recuerdo de ese momento luminoso, ahora trocado en una huella indeleble (“y no dejó encendida bajo el cielo/ más que la obscura lumbre de sus ojos”). El oxímoro describe la inconmesurable presencia del fuego de la mirada de Dios que acecha al alma.⁷⁵² El tema aparece en las *Moradas* de santa Teresa:

...que muchas veces estando la misma persona descuidada, y sin tener la memoria en Dios, su Majestad la despierta á manera de una cometa, que pasa de presto, ó un trueno, aunque no se oye ruido; más entiende muy bien el alma, que fue llamada de Dios; y tan entendido, que algunas veces, es especial á los principios la hace estremecer y aun quejar, sin ser cosa que le duele. Siente ser herida sabrosísimamente, mas no atina como, ni quien la hirió: más bien conoce ser cosa preciosa, y jamás querria ser sana de aquella herida. Quejase con palabras de amor, aun exteriores sin poder hacer otra cosa á su Esposo, porque entiende que está presente, mas no se quiere manifestar de manera, que deje de gozarse, y es harta pena aunque sabrosa y dulce; y aunque quiera no tenerle no puede...⁷⁵³

Es posible que en el momento de la creación del poema, en la mente y sobre todo en el ánimo de la mexicana privaran sus lecturas de la obra de la Santa Española, pero también la imagen introyectada de Fray Luis en prisión y las tribulaciones que tuvo que sufrir, incluyendo la ausencia y abandono de sus amigos. Y es que en el poema Urquiziano el dolor parece ganarle la partida a la dulzura y esperanza en un futuro reencuentro con Dios. Los versos de Urquiza, más que concentrarse en el tema de “cómo lacera el ánimo

⁷⁵² La “lumbre” que Urquiza le atribuye a la mirada de Dios, tiene relación con el símbolo del fuego el cual, además del significado de santificante, purificador, renovador que muchos pueblos le atribuyen, desde la perspectiva natural griega, está referido al origen de todo ser, o por lo contrario, se encuentra relacionado con los significados de la destrucción, la guerra, el mal, lo diabólico, el infierno, la cólera divina (Udo Becker, *op. cit.*, pp.144-145).

⁷⁵³ “Moradas Sextas”, Capítulo II, Santa Teresa, *Obras Escogidas*, Barcelona, Librería Científico-Literaria (Col. enciclopedia Literaria), p.2.

verse inocente y no ser oído”⁷⁵⁴, presente en el Job bíblico, más que plegarse a las pesquisas del personaje en el que priva -según la lectura de Fray Luis- “la agonía de poseer la verdad y no poder hacerla valer”, observamos un lamento por los males y desgracias -sin causa aparente- que caen sobre Job o de las que se percata éste cuando de repente ve iluminarse su alma, para luego caer en la oscuridad desde donde sólo puede observar “la obscura lumbre de sus ojos”. Como en Fray Luis, los versos de Concha resumen una mezcla de amargura y desolación y es que la poetisa da rienda suelta a las expresiones que describen lo que la aqueja y señalando al responsable, “Él”, quien la ha enamorado y luego abandonado en un mundo de “abrojos”. Es, como señala Francisco Alday, adivinar al Señor, “en la divina ausencia”.⁷⁵⁵ Cuidadosa de las formas bellas para expresar lo divino, pues si no bastan “suspiros y dulcedumbres”⁷⁵⁶ para dar cuenta de Su existencia, tampoco bastan los “ayes” de dolor frente a la orfandad como la que aqueja a Job para llegar a conmovier al Dios ausente. El personaje de Job se expresa en un lenguaje simbólico y poético, tanto en el texto bíblico como en el poema Urquiziano. En *La Biblia*, el personaje dice: “Hoy también hablaré con amargura;/ porque es más grave mi llaga que mi gemido./ ¡Quién me diera el saber dónde hallar a Dios!” (23: 1-3)⁷⁵⁷; en Urquiza también ha quedado indeleble la huella de “Él” en la persona y en el mundo que la rodea (“Trocó la blanda risa en triste duelo/ convirtió los deleites en despojos”).

Hay quizá una diferencia de matiz entre el sentir de Urquiza y el del personaje bíblico. Al Job de *La Biblia*, los dolores y las tribulaciones “no le cegaron la fuente del perdón” -como dice P. Félix García-⁷⁵⁸, no “le restan el sentido sobrenatural que el cristiano debe dar a las adversidades de la vida”. En el Job del poema urquiziano, el perdón es sustituido por el reclamo ante lo irremediable e irreversible: está completamente enamorada y debe padecer la lejanía y/o ausencia del Amado; de ello se duele y se conduele, se rebela. El sentido sobrenatural del pasaje originario no está ausente en el texto de la mexicana, pues es sobrenatural la presencia, el poder y la voluntad de Dios; es sobrenatural el misterio de sus razones para infligirnos un castigo como el que le envió a Job por vía de la saña de Satanás⁷⁵⁹. Pero sobre todo está presente el sentido natural y humano, pues el hombre (ella misma) sufre como consecuencia de su propia naturaleza y de las contingencias de la vida. Ante este negro panorama no queda más que consignar el hecho en su magnitud y alcances, en su intensidad: Dios vino a trastocar todo, a obnubilar mi pensamiento y mi libre albedrío (“puso lazo a mi pecho, fuego a mi techo”); su amor y su presencia como Cupido flechó, hirió y mató -, los afectos (otros amores), tanto espirituales (pues oscureció mi espíritu) como sexuales y sensuales

⁷⁵⁴ P. Félix García, “Prólogo”, Fray Luis de León, *op.cit.*, p.6.

⁷⁵⁵ Francisco Alday (Querétaro, 1908), Canónigo de la Catedral de Morelia, es considerado por Carlos González Salas, “el mayor poeta católico de México”, escribió también un soneto titulado *Job* que describe cómo entre “la podre” y “los gusanos” de las llagas infringidas en su cuerpo, Job se arma de paciencia pues sabe que detrás de todo está Dios. El soneto remata con la terceta que dice: “Ahí adivina en la divina ausencia/ Job al Señor, presente y escondido, / y alza en lid con lo eterno su paciencia” (Carlos González Salas, *op.cit.*, p.257).

⁷⁵⁶ Así se refería Concha Urquiza, citando a San Juan de la Cruz, cuando habla de que escribir sonetos o decir el nombre de Dios, no es amor verdadero por él. A este punto regresaremos páginas adelante (cfr. “Hambre del corazón”, 2 de julio, 1937 en “Hacia las cumbres – páginas epistolares-”, *op.cit.*, p.133).

⁷⁵⁷ *La Santa Biblia*, México, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, 1960, pp. 50.

⁷⁵⁸ En Fray Luis de León, tomo I, *op.cit.*, p. 7

⁷⁵⁹ En, *El libro de Job* se dice: “6. Y fue un día y vinieron los hijos de Dios, y vino también Satanás entre ellos. 7. Y dijo Dios a Satanás ¿De dónde vendrás? Y respondió Satanás a Dios, y díjole: De cercar por la tierra y de pasearme en ella. 8. Y dijo Dios a Satanás: ¿Por ventura pusiste tu corazón sobre mi siervo Job, que no como él en la tierra, varón sencillo, y recto y temeroso de Dios y esquivador de lo malo?” (I: 6-8) (Fray Luis de León, “Exposición del Libro de Job”, *Obras Completas Castellanas*, tomo II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, pp.2-3.

(“en mi lecho”) que yo tenía -dice el yo lírico en el poema. Las “saetas” con que lo han herido, lo incendian en el fuego del amor que lo hacen perder la razón y lo vuelven cautivo. Esta primera revelación, este primer ataque es radical, definitivo. Es tan grande la herida que todo a su alrededor se vuelve oscuridad y pena (“triste duelo”). Pero no se trata todavía de la oscuridad de la noche mística que es propia del Matrimonio y unión absoluta con él, donde como dice San Juan, hay un cese de todos los sentidos, es decir, un olvido y abandono definitivo del mundo. Es, al contrario, la oscuridad pasajera que se produce durante el Desposorio⁷⁶⁰ del alma con Dios, donde arrobada el alma en el amor, buscará reunirse de nuevo con el Divino Esposo de manera absoluta. Mientras eso sucede, ella deberá -en un mundo lleno de abrojos y obstáculos- buscarlo constantemente, aunque sólo tiene acceso a la “obscura lumbre”, luz ennegrecedora, fuego que carboniza sin iluminar. El oxímoron alude por una parte a lo insondable, y por la otra, a ese ardor que ahonda el abismo del alma. Si no fuera por las connotaciones amorosas y eróticas que las palabras de Urquiza proyectan, podríamos pensar en una especie de infierno, donde Dios está totalmente ausente.

Como en la versión de Fray Luis, en el poema de Urquiza, las palabras trazuman humanidad, testimonio elocuente de la fragilidad e indefensión del hombre ante los designios de Dios, pero sobre todo ante la huella inefable de Su amor. No hay en el poema urquiziano ni heroísmo cristiano ni grandeza humana; por el contrario hay un humanismo sincero, una comprensión de la fragilidad del ser terrenal y de su espíritu. “El parto del dolor es el gemido”, decía Fray Luis y Urquiza suscribe totalmente tal aserto, pues implica la permanente búsqueda de elevación espiritual. En su diario y en su epistolario la autora se refiere a ese “parto doloroso” que hay que experimentar para acercarse a Dios; se trata de morir para nacer a una nueva vida. El mismo tono que hay en el *Libro de Job*, aparece en esas líneas de la michoacana:

¡Oh dios! Mi vida y mi muerte están en tus manos; Tú puedes abandonarme a las mías, para que acabe de consumirme en estériles cosas..., pero también puedes mostrarte “más fuerte que la debilidad humana”..., mi debilidad.⁷⁶¹

Como habíamos señalado en párrafos anteriores, el poema de Urquiza sigue la vía ascética; pero en la intensidad y radicalidad con que la desea, con que está dispuesta a llevarla, así como en el dolor espiritual, la soledad, el afán de abandonarlo todo por el amor de Dios, hay un acercamiento a las alturas místicas (221). Y es que el amor que ha despertado Dios en su alma es tan definitivo y absoluto, que experimenta la muerte en la vida, el desapego del mundo que la hace experimentar -temporalmente- esa suspensión de los sentidos, ese momento de total arrobamiento. No hay como en San Juan el balbuceo y menos la afasia que se presenta durante el éxtasis, pero sí frases y palabras que nos acercan a expresiones muy comunes en la mística española. Así por ejemplo: “soledad callada”, el poner “lazos” y tender un “cerco” por parte de Dios; o el señalar que “cubrió de tinieblas mi morada”, “duelo”, “vuelo”.⁷⁶²

⁷⁶⁰ Cfr. Parte I, Cap. I de este trabajo.

⁷⁶¹ “El parto doloroso” (8 de diciembre, 1938), en Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 223.

⁷⁶² Cfr. pp.61-68 de este trabajo.

Ruth y el erotismo velado

También Concha Urquiza toma personajes femeninos de *La Biblia*, ya sea que aluda a un pasaje específico o que haga una grán síntesis del sentido del libro donde estos personajes aparecen. Como ya habíamos señalado, la figura de Ruth había sido tomada por la autora en el poema que incluye en *El reintegro*, y que hemos mencionado en capítulos anteriores. También es citada Ruth constantemente en las cartas y en el diario de la escritora.⁷⁶³

La figura de Ruth ha sido celebrada por poetas, prosistas y artistas plásticos de todo el mundo. Ruth es la figura de una doncella notablemente virtuosa (sincera, refinada y discreta), una hija cariñosa, una nuera leal y una esposa honrada. Ha sido alabada por ser tronco del linaje de donde descienden los hombres más justos de la época, entre ellos David, Daniel y el propio Mesías; y finalmente, por ser -junto a Noemí- símbolo de la solidaridad femenina.⁷⁶⁴

La atracción que siente Concha Urquiza por el personaje bíblico queda corroborada a través de un poema escrito también en 1937, titulado precisamente “Ruth”. El poema dice:

La quieta soledad, el lecho oscuro*
de inmortales tinieblas coronado,
el silencio en la noche derramado
y el cerco de la paz, ardiente y puro.

Ruth detiene el aliento mal seguro,
descubre el rostro de dolor turbado,
y por largos anhelos agitado
con dura mano oprime el seno duro.

Duerme Booz en tanto; su sentido,
en misterioso sueño sumergido,
la presencia tenaz de Ruth ignora.

⁷⁶³ En una de las cartas que envía a su consejero espiritual Tarsicio Romo, luego de refrendar que Dios ha hecho su labor en su espíritu, que puede contar con la fortaleza de Jesús, recuerda a Ruth y su paciencia: “La actitud de Ruth...: cosa extraña, aun antes de recibir la carta de usted, me parece que empezaba a guardarla. Es la más dulce en verdad y la más pura! ¡Ojalá Él me enseñe a esperar así toda la noche!” (“Como Tarsicio...”, 22 de julio, 1937, en “Hacia las Cumbres –Páginas epistolares-”, *op.cit.*, pp.137-138).

⁷⁶⁴ La historia de Ruth está íntimamente ligada al destino de su suegra Noemí, a quien ama y respeta entrañablemente. Noemí, al ser abandonada por su esposo Elimélek que muere en tierras moabitas, decide volver a su país. Sus nueras Orpa y Ruth le ayudan a hacer los preparativos para el viaje. Ruth hace lo propio en secreto pues ha decidido ir con Noemí a la tierra de Judá. Noemí al enterarse intenta convencer a sus nueras de la vida de pobreza y privaciones que les espera si la acompañan. Orpa sigue el consejo de su suegra mientras Ruth, dando muestras de gran bondad y sabiduría- no cede en su propósito: “No insistas en que te abandone; porque dondequiera que tú vayas, yo iré, y donde quiera que te hospedes, yo me hospedaré: tu pueblo será mi pueblo, y tu Dios, mi Dios; donde tú mueras, yo moriré, y allí también yo seré enterrada. El Señor haga tal cosa conmigo, y añada tal otra, si algo diferente de la muerte nos separa a ti y a mí”. Noemí y Ruth llegan a Belén donde establecen su nuevo hogar. Tras unos cuantos días de descanso, y para mantenerse a ella y a su suegra, Ruth decide ir a trabajar en los campos, pues es la estación de la cosecha de trigo y de la cebada. Señala Cady Stanton, que “con esta actitud se hace evidente que Ruth cree en la dignidad del trabajo y de la independencia económica”. Noemí había recordado que tenía un pariente rico, Booz, hijo de Salmón y Rajab, quien reunía riqueza, poder y sabiduría. Booz era también de la familia de Elimélek, de la que Ruth, por su matrimonio, también formaba parte. Ruth se empleó en el campo de Booz y éste se fijó “a su tiempo” en la bella muchacha de Moab. Y es que, era tradición de los israelitas de aquellos tiempos que el pariente más próximo se casara con la viuda joven de quien dependían sus esperanzas para preservar su mismo linaje. Booz se casará finalmente con Ruth. Los comentaristas opinan que Booz era uno de los ancianos y consejeros de la ciudad y no una persona corriente. También afirman que Ruth no era ni rica ni bella, sino una pobre extranjera cuyo duro trabajo en los campos la había marchitado; pero Booz había oído hablar de su virtud y dignidad, encomiadas por todos los que la conocían. Booz apreció a Ruth por sus virtudes, por su cualidades morales de pensamiento y corazón (Cady Stanton, *op.cit.*, pp. 229-235).

Mas su despierto corazón medita...
y la noche fugaz se precipita*
hacia los claros lechos de la aurora.⁷⁶⁵

El poema es un soneto endecasílabo de rima variable, donde las cuartetas siguen el esquema clásico de la rima abrazada (ABBA), mientras que en los tercetos son pareados los dos primeros versos y el último de cada estrofa tienen rima cruzada (CCD/ EED). Se utiliza la variante usada en el Modernismo, de una forma parecida a la de Miguel de Unamuno en su *Rosario de Sonetos*.⁷⁶⁶ La rima es consonante y los acentos recaen fundamentalmente en la 6ª y 10ª sílabas. Se trata de un soneto polirrítmico donde los endecasílabos heróicos (acentos en 2ª, 5ª, y 10ª.: o óo oo óo oo óo) como es el primer verso “La quieta soledad, el lecho oscuro” -que nos remite a los versos de (“Aquella voluntad honesta y pura”) de la *Égloga III*⁷⁶⁷- se combinan con endecasílabos melódicos (acentos en 3ª, 6ª, y 10ª: oo ó oo óo oo óo) como es el segundo verso “De inmortales tinieblas coronado”. Esta modalidad fue utilizada en el Renacimiento (“Sin colgar de esperanza ni de miedo”, Boscán) y retomada luego en el Modernismo.⁷⁶⁸ No falta tampoco el endecasílabo dactílico - usado sólo ocasionalmente durante el Renacimiento y frecuentemente en el Modernismo- en que los acentos recaen originalmente en 4ª, 7ª, y 10ª, sílabas; aunque Urquiza lo adapta, haciendo caer el segundo acento en 6ª (“en misterioso sueño sumergido”). La variedad sáfica (acentos en 4ª, 8ª, 10ª) también está presente en el poema de la mexicana a través del verso “Mas su despierto corazón medita...”.

En el poema llaman la atención la combinación de sustantivos y adjetivos (“quieta soledad”, “lecho oscuro”, “silencio derramado”, “misterioso sueño sumergido”) que remiten a un ámbito numinoso o sagrado, como sucede en San Juan de la Cruz en su *Cántico Espiritual* (Canción 14: “La noche sosegada/En par de los lebantes de la Aurora,/ La música callada,/ La soledad sonora,/La cena que recrea y enamora”)⁷⁶⁹. Como observamos Urquiza hace su propia versión del cantar sanjuanino, combinando elementos y adaptándolo al tema de Ruth, pero conservando la huella del sentido místico original. Por ejemplo, al hablar de “la quieta soledad, el lecho oscuro” en el primer verso de la primera cuarteta, nos remite a “la noche sosegada” sanjuanina, “este sueño espiritual que el alma tiene en el pecho de su Amado, posee y gusta todo el sosiego y descanso y quietud de la pacífica noche y recibe juntamente en Dios una avisa y oscura inteligencia divina”. El tercer verso de la cuarteta “el silencio en la noche derramado” evoca “la música callada” del místico: “aquel sosiego y silencio de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa ver el alma una admirable conveniencia y disposición de la sabiduría en las diferencias de todas sus criaturas y obras...”. Se trata de - según la explicación del santo- de una “inteligencia sosegada y quieta, sin ruido de voces, y así se goza en ella la suavidad de la música y la quietud del silencio...Y así dize que su Amado es esta música callada,

⁷⁶⁵ El poema de Urquiza presenta dos variantes, marcadas aquí con cursivas: una es “La *quietud soleada*, el lecho oscuro”, en vez de “La *quieta soledad*, el lecho oscuro” de la versión definitiva; la segunda es “y la noche *de paz* se precipita/ hacia los *blancos* lechos de la aurora” en vez de “y la noche *fugaz* se precipita/ hacia los *claros* lechos de la aurora” también de la última versión. (las cursivas son mías) Las variantes publicadas por Gabriel Méndez Plancarte en la antología de 1946, fueron cotejadas en las versiones mecanografiadas.

⁷⁶⁶ Específicamente en la última parte o serie del poemario, fechada entre diciembre de 1910 y febrero de 1911 (TNT, *op.cit.*, 388).

⁷⁶⁷ Un ejemplo de endecasílabo heróico es el verso de Boscán: “Sin colgar de esperanza ni de miedo” (Boscán) o el de Fray Luis de León “En sueño y en olvido sepultado”, ambas muestras proporcionadas por Tomás Navarro Tomás (*op.cit.*, pp.178).

⁷⁶⁸ Un ejemplo del uso de la variante melódica del endecasílabo se encuentra en *Las cigüeñas blancas* de Guillermo Valencia: “Y en reposo silente sobre el ara/ con su pico de púrpura encendida” (*Ibidem*, p.503).

⁷⁶⁹ Todas las citas del párrafo provienen de San Juan de la Cruz, “Anotación”, ed. Cristóbal Cuevas García, *op.cit.*, p.366.

porque en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual Y no sólo eso, sino que también es *soledad sonora*".⁷⁷⁰

En la cuarteta de Urquiza se describe, en efecto, un ambiente nocturnal y silencioso, característico de los ritos de iniciación (sexual o espiritual); esto es, un ambiente propicio a una experiencia transformadora. Al uso de tópicos de la mística, se suman otros propios como es "el lecho oscuro/ de inmortales tinieblas coronado" que alude a la condición permanente en la que se halla el sujeto -pecador irredento-. Esta imagen se contrapone al sanjuanino "lecho florido" de la Canción 15^a, y a "de mil escudos de oro coronado"⁷⁷¹ que refiere -entre otras cosas- a cómo goza el alma de las riquezas de la unión.⁷⁷² El cuarto verso "y el cerco de la paz, ardiente y puro", implica una virtual unión amorosa; es ese instante en que todo se ha suspendido, cuando Ruth, a los pies de Booz, se descubre el velo. La construcción de los versos crea cierta ambigüedad respecto de quién hace qué. Por un lado, es ella quien tiene el "rostro de dolor turbado y por largos anhelos agitado"; pero cabe también que el gesto sea de Booz quien es contemplado por ella. Asimismo puede ser de Booz esa actitud de vigilancia, a pesar de que está dormido, o finge estarlo ("la presencia tenaz de Ruth ignora"). El poema es una alegoría del acecho amoroso: ella cree que él no se da cuenta de su cercanía, de que lo contempla, cuando en realidad el "despierto corazón" del hombre "medita", ¿en qué? sería la pregunta. El poema no se encarga de aclararlo, pues de repente amanece ("y la noche fugaz se precipita/ hacia los claros lechos de la aurora").

Sin duda, la autora conocía el *Libro de Ruth* en el que se nos cuenta la historia de una familia de Belén a la que el hambre llevó hasta la tierra de Moab. El padre y los dos hijos varones murieron allí. La madre, Noemí, volvió a su casa acompañada de una de sus nueras, Ruth, que no quiso abandonarla y que incluso adoptó su religión. Booz, pariente de Noemí, acogió y protegió a ésta; le permitió espigar en sus campos y le dio mucho más de lo que la Ley de entonces concedía a los desposeídos y a las viudas. Más tarde, actuando como todo pariente cercano al que correspondía el deber de no permitir que se enajenara el patrimonio familiar, Booz volvió a comprar el campo que había pertenecido al marido de Ruth. Además, ejerciendo el derecho de "levirato", Booz se casó con Ruth, con quien tuvo un hijo, Obed, de donde desciende Jesé, padre de David.⁷⁷³

Pero, ¿qué es lo que impresiona a Urquiza de la figura de Ruth, de su vida y del sentido religioso y humano que de ella se deriva? Más que de mostrar que la confianza en el Dios de Israel siempre se ve recompensada - como en el texto bíblico-, el poema urquiziano se concentra en hacer énfasis en la connotación erótica de un pasaje del libro. Booz yace en la era y Ruth -por instrucciones de su suegra Noemí- lavada, ungida y velada llega silenciosa y se acuesta a los pies del varón en solicitud de protección, pero también en sutil ofrecimiento. En *La Biblia* no se dice abiertamente que Ruth tenga sexo con Booz, aunque se infiere.⁷⁷⁴ En el poema

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 7.

⁷⁷¹ "Nuestro lecho florido, / De cuevas de leones enlazado, / En púrpura teñido, / De paz edificado, / De mil escudos de oro coronado" (*ibidem*, pp.193-195)

⁷⁷² "Vee el alma y gusta en esta divina unión abundancia, riquezas inestimables, y halla todo el descanso y recreación que ella desea, y entiende secretos e inteligencias de Dios estrañas" ("Anotación", *ibidem*, p.195).

⁷⁷³ "Booz" en Fouilloux Danielle, Anne Langlois, Alice Le Moigné, Françoise Spiess, Madeleine Thibault, Renée Trébuchon, *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 49-50 (Col. Espasa de bolsillo).

⁷⁷⁴ En el "Libro de Ruth", Capítulo 3, versículos 8 al 14, se describe el suceso: "8. Y aconteció que a la medianoche se estremeció aquel hombre, y se volvió; y he aquí, una mujer estaba acostada a sus pies. 9. Entonces él dijo: ¿Quién eres? Y ella respondió: Yo soy Ruth tu sierva; extiende el borde de tu capa sobre tu sierva, por cuanto eres pariente cercano. 10. Y él dijo: Bendita seas tú de Jehová, hija mía;

urquiziano se resalta el erotismo de la escena: Ruth, anhelante a un tiempo que temerosa, observa al hombre que duerme. La espera de la mujer a los pies del Booz silente mientras se quita el velo y se “oprime” el seno “duro” (tenso y turgente), aumenta la temperatura sensual y afectiva en el poema. La sutileza con que Urquiza ha sabido captar y describir el deseo amoroso que surge en la mujer a la vista del varón inerme, es la pepita de oro del poema, vehiculado a través de una cerrada red retórica. Frases como “quieta soledad”, “lecho oscuro” que la autora habrá de repetir constantemente en futuros poemas, al igual que alusiones al “silencio” y al “cerco”, se combinan con “tinieblas”, “sueño” y “noche” para infundir la tónica nocturnal y de sombras propias del lenguaje erótico-místico.

El último terceto resulta un tanto anticlimático a la luz de todo el poema: el “despierto corazón medita...”, mientras va amaneciendo. Quizá en la mente de Urquiza esté presente el momento en que Booz despertará y descubrirá la presencia de Ruth, y lo que vendrá después, de acuerdo con el pasaje bíblico. En éste, Booz permite a Ruth quedarse toda la noche y, cuando amanece, le da una cantidad de trigo antes de que ella se vaya; en señal de protección, pero también de la aceptación de ella como futura esposa. En el poema, el desenlace quedará fuera de la escena.

El poema de Urquiza va acompañado con un epígrafe en latín de *El cantar de los cantares* que reza: “*Ego dormio el cor deum vigilat*” (Cant.V, 2). Las líneas completas del canto y del verso del *Cantar* en la versión de Fray Luis de León, corresponden al versículo 3 y no al 2 como señala la autora. Estas dicen:

3. (Esposa) *Yo duermo, y mi corazón vela. La voz de mi querido llama: Abreme, hermana mía, compañera mía, paloma mía, perfecta mía, porque mi cabeza está llena de rocío, y mi cabello de las gotas de la noche.*⁷⁷⁵

El citado Capítulo V, versículo 3º y otros del cántico salomónico, le servirá a Urquiza como inspiración de otros poemas y escritos en prosa.⁷⁷⁶ La contemplación del Amado -distráido, lejano, ausente- tanto como la

has hecho mejor tu postrera bondad que la primera, no yendo en busca de los jóvenes, sean pobres o ricos. 11. Ahora pues, no temas, hija mía; yo haré contigo lo que tú digas, pues toda la gente de mi pueblo sabe que eres mujer virtuosa. 13. Pasa aquí la noche, y cuando sea de día, si él te redimiere, bien, redímate; mas si él no te quisiere redimir, yo te redimiré, vive Jehová. Descansa, pues, hasta la mañana” A la mañana siguiente Booz le ordena a Ruth que se vaya para que “No se sepa que vino mujer a la era”; le ordena que se quite el manto y lo detenga para tomarlo como medida de la cebada que le regala y ella se va a la ciudad con el regalo. En el Capítulo 4, Booz se casa con Ruth, realizándose así los planes de Noemí de conseguir protección y sustento para su familia (El “Libro de Rut”, *La Santa Biblia, op.cit.*, pp. 266-268).

⁷⁷⁵ Fray Luis de León, “El cantar de los cantares” en *Obras completas castellanas*, tomo I, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1991, p.143.

⁷⁷⁶ Por ejemplo, están aquellos poemas que Gabriel Méndez Plancarte agrupó como *Sonetos de los Cantares*, como son “La canción de Sulamita” (Cant. I: 6) del 11 de junio de 1937, “Hijas de la ciudad, que váis ceñida” (V: 8 y ss.) y “Yo, para no vestir mi vestidura” (V:3 y ss), estos últimos con fecha “1938?” (Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.25-28). Entre las cartas enviadas a Romo, hay no sólo menciones al *Cantar*, sino citas textuales del mismo. Están por ejemplo, la carta del 13 de julio del mismo año 1937, la cual comienza diciendo: “Recuerda usted esta frase de los Cantares: ¡*tempus putationis advenit!*? (2). Dios sabe si estará bien así, pero es así exactamente como yo lo recuerdo. Desde hace días ha estado recurriendo a mi memoria, ahora sí como un *leit-motiv*...”. En la carta del 25 de julio de 1937, cita las frases “*Con un cabello de tu cabeza prendiste mi corazón*” (Cant. IV: 9) y “*Quién te me diese por hermano, y te encontrase afuera, y te besase y nadie me menospreciase...!*” (Cant. VIII: 1), (pp.1-142). “Yo duermo y mi corazón vela” (V: 2), dice en la misiva del 26 de agosto. En las páginas del diario de nuevo cita el texto salomónico en latín: “*Meliora sunt ubera tua vino...*” (I: 1): “Mejores son tus pechos que el vino”) (6 de enero, 1939), (pp.228-2) (Concha Urquiza, *op.cit.*).

irrupción de Éste, mientras ella está en un estado semiinconsciente, sera un tema preferido y por tanto recurrente en la poesía de la autora.

Es el caso de un poema sin título, fechado en 1938, que hace una paráfrasis de varios versículos del capítulo V (del 4º al 9º); empieza así:

Yo para no vestir mi vestidura,
no quise abrirte cuanto Tú llamabas,
aunque con tiernos nombres me invocabas
desde la entraña de la noche pura”.

Tú asido de la negra cerradura,
Las entrañas dormidas despertabas,
Y mirra por la puerta destilabas
Como un vaso colmado de amargura.

Llagado el cuerpo, despojado el manto,
En vano rondo la ciudad doliente
Manchada de tu sangre y de mi llanto;

Lumbre de antorchas y gemido ardiente,
El silencio llamándote quebranto,
Hiero sombras, y te miro ausente.

Este poema va acompañado a su vez del epígrafe: *Expoliavi me tunica mea*, (“Desnudéme mi vestidura”), con que se inicia el versículo 4º (“Desnudéme mi vestidura; cómo me vestiré? Lavé mis pies; cómo los ensuciaré?”). Los versos de este soneto endecasílabo, donde se combinan bajo la forma consonante la rima cruzada y los pareados para constituir un esquema de rima abrazada (ABBA), como en los cuartetos (*ua, aa; aa, ua*) y en los tercetos un esquema de “tercia rima” (ABA, BAB: *ao ee ao/ ee ao ee*), continúan el orden argumental del texto bíblico, conservando contenidos específicos, aunque variando las expresiones. Urquiza sintetiza y exalta el contenido erótico-místico de los versículos del *Cantar*, que el propio Fray Luis da en su explicación: ante el amoroso llamado del Esposo, la actitud que tiene la Esposa es cosa de melindres “común a las mujeres, haciéndose esquivas donde no es menester; y muchas veces, deseando mucho una cosa, cuando la tienen a la mano fingen enfadarse de ella y que no la quieren”. Ella ha deseado que viniese su Esposo, pues no podía vivir sin él “una sola hora”; le ha rogado que venga, y ha despertado “con alegría y con presteza” a la primera voz del Esposo y al primer golpe que dio a la puerta. Ya que Él ha respondido y que ella “lo ve venido, ensorberbécese y emperézase en abrirle”. A ello se refiere Urquiza cuando dice en su poema: *Yo para no vestir mi vestidura,/ no quise abrirte cuando Tú llamabas*, etc. En otras palabras, lo que señala Fray Luis es que el alma (la Esposa), pone “frías excusas”, esto es, finge que se resiste al amor del Esposo, pues le pesa que no hubiera venido antes, cuando ella estaba preparada, en vez de ahora, que tiene que vestirse y desnudarse tantas veces.⁷⁷⁷

La segunda cuarteta del poema urquiziano (*Tú asido de la negra cerradura / las entrañas dormidas*

⁷⁷⁷ Fray Luis de León, “Explicación” Cap.V: 4, *op.cit.*, pp.149-150.

despertabas) continúa el tema planteado en el *Cantar*⁷⁷⁸ (“El mi amado metió la mano por entre el resquicio de las puertas, y mis entrañas se estremecieron en mí”). Pues como la Esposa se tarda en tomar sus vestiduras, el Esposo intenta abrir la puerta, “metiendo la mano por entre los resquicios de ella y procurando de alzar el aldaba”. La Esposa, explica Fray Luis, “sintiéndolo, y turbada toda en ver su priesa y como acusándola el amor en las entrañas de la pereza que había mostrado, y de su tardanza, así como estaba, medio vestida y revuelta, acudió a abrir”.⁷⁷⁹ Es interesante anotar que expresiones como “en la entraña de la noche pura” en el poema de Urquiza, aluden al ámbito nupcial que proviene del cantar (soledad, obscuridad, intimidad, pureza). A su vez, versos como el citado al principio de este párrafo -adaptación del texto original- tienen connotaciones sexuales, pues llevan incluso a imaginar el preámbulo previo al coito; aunque ciertamente aquí se trata de un coito hierogámico o sagrado.

En la primera terceta la Esposa abre la puerta y se percata de que el Esposo se ha ido, llena de pena (“y mi alma se me salió en el hablar de él”, dice el Cántico 7)⁷⁸⁰, sale a buscarlo y no lo encuentra, lo llama y Él no le responde, como el cantar ha consignado: “Busquele, y no le hallé, llamele, y no me respondió”. El texto sagrado y el poema de la mexicana, describen el ansia que domina a la Esposa, la cual, durante su búsqueda, se topa con los guardias que rondan la ciudad en las noches. Estos la golpean, la hieren y, “como a mujer sola” -señala el texto bíblico-, la despojan del manto que la cubría (*Llagado el cuerpo, despojado el manto, en vano rondo la ciudad doliente/ manchada de tu sangre y de mi llanto*, dice Urquiza). En el tercer verso, si bien se alude a la sangre de la Esposa maltratada por la guardia -es imposible no relacionar las llagas y la sangre con la crucifixión de Jesús- sangre que parece haber sido grabada de manera indeleble en el cuerpo y en el alma de la Esposa, al igual que el llanto, expresión de su sufrimiento.

La última terceta se refiere al estado en el que la Esposa se encuentra luego de haberse quedado sin el Esposo, situación quizá temporal. Las líneas de Urquiza se corresponden con el Capítulo V: 8 y 9: “ 8. Topáronme las guardas que rondan la ciudad, y quitáronme el manto que sobre mí tenía, las guardas de los muros. 9. Conjúroos, hijas de Jerusalén, que si hallárades a mi querido ¿Mas qué le contaréis? Que soy enferma de amor”. Los versos de la poetisa *Lumbre de antorchas y gemido ardiente, /El silencio llamándote quebranto, /Hiero sombras, y te miro ausente* que cierran su poema, aluden al contenido que Fray Luis da en su “Explicación” a estos cánticos, en el sentido de que “todos los que con ansia buscan a Cristo y a la virtud, estropezan primero (tropiezan siempre) en grandes estorbos y contradicciones”, pues “es propio del verdadero amor crecer más cuanto más y mayores dificultades y peligros se le ofrecen y ponen delante”.⁷⁸¹ Sin embargo, la nota distintiva en el poema urquiziano la da el sufrimiento y la sensación de vacío que el yo lírico experimenta por la ausencia del Esposo. Hay también cierto grado de paroxismo erótico provocado por el uso de palabras y frases que apuntan a sensaciones extremas como “lumbre”, “gemido ardiente”, a las que se suman acciones que tienen una connotación violenta: “quebrantar” el silencio y “herir” las sombras. La última frase del verso que cierra el poema, “y te miro ausente”, es la afirmación de un hecho negativo por

⁷⁷⁸ *Ibidem*, Capítulo V: 5 y 6, p.143.

⁷⁷⁹ *Idem*.

⁷⁸⁰ *Idem*.

⁷⁸¹ *Ibidem*, Cap.V:8, pp.152-153.

demás contundente ('pero no estás'), que es la idea central alrededor de la que giran las otras.

En "La llamada nocturna" (Morelia, 10 de julio de 1938), y que contiene la anotación "Cant.VI", Concha Urquiza vuelve a los mismos versículos (del 6º al 7º) del Capítulo V , del texto salomónico, concentrándose en el pasaje en el que el Esposo toca a la puerta , llama amorosamente, pero ella, la Esposa no acude a la convocatoria. Luego ella saldrá a buscarlo, pero la búsqueda será infructuosa. El poema dice:

En tanto duerme el cuerpo distraído ABBABA
y vela el corazón enamorado,
una voz en la noche me ha llamado,
y un pie, cabe mi umbral, se ha detenido.
(Es la voz deleitosa de mi Amado,
donde mi alma y mi cuerpo se han perdido.)

Oíd cómo desata en tiernas quejas: CAACAC
"¡Ábreme, amiga, hermana, dueño mío:
Mi cabeza está llena de rocío,
Del agua de la noche, mis guedejas.
Húmedo llevo el manto y tengo frío.
Ha tiempo espero, amor, bajo tus rejas!"

Así me llama por la noche en celo; DEDEDED
Mas ya lavé mis pies, ¿y su blancura
Pretenderé ensuciar hollando el suelo?
Ya desnudé la leve vestidura,
Ya de la frente desprendí mi velo...
¡Dejad que llame entre la noche pura!
¡Dejad que llame por la noche en celo!

Como puede observarse el poema está constituido por tres partes: dos primeros sextetos y un septeto, ambos endecasílabos.⁷⁸² . El sexteto que usa Concha Urquiza se acerca a la sexta rima utilizada por los poetas provenzales durante el Renacimiento, pero también, emula la actitud de algunos poetas modernistas que experimentan diversas combinaciones, como es el caso de José Martí quien utiliza un tipo parecido (ABCDD). Resalta la consonancia de los versos que riman, pues en todos hay identidad de sonido vocálico y consonántico en la última sílaba (por ejemplo, *distraído*, *enamorado*, *llamado*, *detenido...*; *quejas*, *mío*, *rocío*, *guedejas...*; *celo*, *blancura*, *vestidura*, *velo...*). El septeto es también consonántico, sigue el modelo de la rima encadenada (DEDEDED), de tipo paroxítono o grave.

En cuanto al ritmo del poema, Concha Urquiza combina diferentes tipos de endecasílabos: utiliza una

⁷⁸² En el , el sexteto es usado en variedades distintas; su uso corresponde a la primer parte del período. Un tipo próximo a la sexta rima fue utilizada por Martí en *Dios las maldiga* (ABCDD) (390). La sexta rima en su forma clásica ABABCC, frecuente en italiano, se usó poco en el siglo de Oro español, no así en el Neoclasicismo cuando se cultiva con algunas variantes. Fue usada en esta misma forma regular por varios poetas románticos, que introducen algunos cambios. Es el caso de la oda *La poesía*, de Avellaneda en la que usa el primer verso heptasílabo. Joaquín Pesado utiliza la variante AABCBC con el pareado al principio en la parte de la serenata de *Escenas del campo y de la aldea en México*. También son usadas otras variantes en que los primeros cuatro versos riman como si fuera un cuarteto a la manera de la octava ABABCC (p.338). Al lado de la octava real, la sexta rima hizo mayor progreso en el Neoclasicismo. Sin embargo, y a pesar de que la sexta rima italiana había hecho apariciones periódicas, en la poesía posmodernista "Ninguna de las varias combinaciones del sexteto abundantes en otro períodos, parece haber sobrevivido después del ". Muy contados poetas modernos, entre ellos Gerardo Diego continuó la tradición de esta estrofa en su extensa *Fábula de Equis y Zeda*. Por su parte, Alberti usó la variante ABC:ABC en parte

variante del endecasílabo a la francesa, pues en vez de acentuar en 4ª sobre palabra aguda, en 6ª u 8ª y en 10ª, acentúa la primera en palabra grave, como en el primer verso: “En tanto duerme el cuerpo distraído” (cursivas mías). También hace uso del endecasílabo heróico (acentos en 2ª, 6ª y 10ª- o óo oo óo oo óo) como en “y vela el corazón enamorado” o “y un pié cabe mi umbral se ha detenido”. El endecasílabo melódico con sus acentos en 3ª, 6ª y 10ª como en “Es la voz deleitosa de mi Amado” está presente al igual que la variante enfática (acentos en 1ª, 6ª y 10ª), “Húmedo llevo el manto y tengo frío”; y un verso dodecasílabo (5+7), donde el primer hemistiquio es un pentasílabo dactílico (acentos en 1ª y 4ª) y el segundo, un heptasílabo trocaico (acentos en las sílabas pares: oóo óo óo) como “¡Ábreme, amiga, hermana, dueño mío!”.

Hay un uso de la personificación o de la prosopopeya⁷⁸³ a un tiempo que de la sinécdoque⁷⁸⁴ en los versos “Mientras duerme el cuerpo distraído/ y vela el corazón enamorado”, así como en la voz que llama y que “se desata en tiernas quejas”. También es ejemplo de ello, el pie que se detiene “cabe mi umbral”. Los miembros, separados del cuerpo, actúan como si tuvieran voluntad propia (prosopopeya).

Urquiza recurre a la cita textual en el diálogo (voz del Amado) y en el monólogo (voz del yo lírico) de su poema. La segunda estrofa, por ejemplo, reproduce las palabras del Cántico 3, Capítulo V, que corresponde al parlamento del Esposo (“Abreme, hermana mía, compañera mía, paloma mía, perfecta mía, porque mi cabeza está llena de rocío, y mi cabello de las gotas de la noche”), pero en una suerte de paráfrasis modificadora: “*¡Abreme, amiga, hermana, dueño mío:/ mi cabeza está llena de rocío,/ del agua de la noche, mis guedejas*”). Y es que si bien el poema va siguiendo el cántico bíblico -como en otros poemas suyos-, lo que Urquiza hace -como en otros poemas suyos- es crear otra versión que sin perder su sentido originario, tenga un sabor propio. La voz poética cambia de género al final del segundo verso “dueño mío”, adoptando el uso -recurrente en la poesía mística y en el texto bíblico- de las expresiones masculinas en voz de un yo femenino, pero sobre todo utilizando el género femenino que le corresponde al yo lírico.⁷⁸⁵ La síntesis de la frase original, más el cambio de género en “dueño mío”, parece tener como objetivo explícito el cumplir con las exigencias de la rima en *ío* (mío, rocío, frío), pero también apunta a una intención de lograr cierta ambigüedad, pues si bien sabemos que el parlamento es proferido por el Amado, la expresión parece trasladarse -al final del verso- al yo lírico, femenino, sujeto de la enunciación, en una suerte de “estilo indirecto-libre”⁷⁸⁶. Visto así, la que pedirá posada, la que lleva húmedo el manto, la que sufre el frío mientras

del poema *18 de julio* (*ibidem*, p.464).

⁷⁸³ La “prosopopeya”, dice Helena Beristáin, es una metáfora de tipo especial, denominada “metáfora sensibilizadora, *prosopopeya* o *personificación* o *metagoge*, en virtud de que lo humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora mitológica)” (*op.cit.*, p.9).

⁷⁸⁴ “La sinécdoque” forma parte de los tropos de dicción o metasemas y consiste, según Todorov, “en emplear la palabra en un sentido que es una parte de otro sentido de la misma palabra”. Hay dos tipos de sinécdoque: a) generalizante, pues por medio de lo general se expresa lo particular o, por medio del todo la parte, etc. b) particularizante, pues lo amplio es expresado por medio de lo reducido, por medio de la parte el todo (*ibidem*, pp.464-465).

⁷⁸⁵ El uso del género masculino en voz de un enunciador femenino puede observarse en Santa Teresa y en San Juan de la Cruz. También en *La Biblia* abundan este tipo de expresiones donde se mezclan los géneros en un mismo enunciado.

⁷⁸⁶ El “estilo indirecto libre” es aquel que “reproduce dichos propios o ajenos pero que representan una especie de compromiso o posibilidad intermedia entre los estilos directo e indirecto y que es de uso casi exclusivamente literario. En el estilo indirecto libre, *la oración** reproductora posee independencia tonal y sintáctica, del mismo modo que en el estilo directo (diálogo); pero, a diferencia de ambos estilos (directo e indirecto), carece de verbo introductor, manifiesta que “el locutor no se presenta como fuente de lo que dice” y “se asigna al enunciado el papel de hacer saber lo que algún otro cree o dice”. Un ejemplo que da el diccionario de Helena Beristáin es el siguiente: “Comenzó su tarea cotidiana: había que apresurarse más que nunca” (*ibidem*, p.354).

espera bajo las rejas, es la Esposa.⁷⁸⁷ Por otra parte, al cambiar la última frase del cántico (“el agua de la noche, mis guedejas”), le imprime un matiz de apremio al llamado pues no es lo mismo “gotas de la noche” que “agua de la noche”, enfatizado por el uso de la anáfora que cierra el poema (“¡Dejad que llame...!”), lo cual nos remite a una suerte de caudal de oscuridad que todo lo inunda.

El término “noche”, repetido cinco veces en el poema, es utilizado simbólicamente.⁷⁸⁸ La primera vez que aparece (3er. verso) alude a un lugar común de la mística: en medio de la noche, Dios se revela al Alma. La segunda vez (4º verso), “aguas de la noche”, el término es usado metafóricamente para significar la turbulencia y oscuridad de esas horas, del propio sueño ; pero también hace referencia a “la noche del sentido” del que hablan los tratados místicos, cuando el alma inerme se sume en lo que parece ser una total oscuridad, de la que luego saldrá para incursionar en una etapa superior, la de la unión. La tercera vez que aparece “noche” -acompañada por el adjetivo “pura” y en el contexto de la frase vocativa “¡dejad que llame...!”-, alude al estado de purificación alcanzado por el sujeto el cual, sin embargo, no garantiza una culminación, pues el alma se resiste. Esto es reiterado en el último verso en donde el uso anafórico del vocativo y la frase “noche en celo”, enfatizan por una parte el contenido ascético del poema y por el otro su interpretación literal, igual que sucede con el propio cantar salomónico. Este poema, profano en sus orígenes, habla de dos amantes que han sido obligados a separarse, que se buscan con desesperación, declaman su amor en una forma poética altamente sofisticada, se reúnen y vuelven a separarse, siempre con la esperanza de volver a estar juntos para siempre, apoyándose en la premisa de que “el amor siempre triunfa”.⁷⁸⁹

La paráfrasis que describe el significado de una frase y explica o interpreta la versión original, es un uso frecuente en la poesía de Concha Urquiza. Algunas veces son paráfrasis cabales, otras, son adaptaciones y recreaciones de las mismas. En esta actitud, sigue el ejemplo de muchos poetas en lengua española, que hacen una interpretación libre y amplificada de un tema o de un texto.⁷⁹⁰ El poema que comentamos es un

⁷⁸⁷ El cambio del género del poema que alude a la inversión de papeles o roles (sujeto-objeto, agente-paciente) es un recurso utilizado por san Juan de la Cruz, como bien lo explica José C. Nieto, en su interesante estudio sobre el poeta español (*Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, trad. Guillermo Hirata, México, FCE, 1982, pp. 102-105).

⁷⁸⁸ “Para los griegos la Noche (Nyx) es hija del Caos y madre del Cielo (Ouranos) y la Tierra (Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño. ..La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de la vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa del nuevo día, donde brotará la luz de la vida” (Chevalier, *op.cit.*, pp.753-754).

⁷⁸⁹ Se han propuesto muchas interpretaciones de lo que significa el *Cantar de los Cantares*, se han hecho exégesis desde diferentes puntos de vista y bajo distintos enfoques. De entre tales interpretaciones, la teología judeocristiana reconoce sólo dos. La primera interpretación es la literal: el texto salomónico es meramente una colección de cantos eróticos que celebran el amor humano protagonizado por esposo y esposa (cosa que también manda *La Biblia*). La segunda interpretación afirma que se trata de una alegoría: los judíos que la leen en el *Tanaj*, conjunto de libros que constituyen *La Biblia Judía*, afirman que el esposo y la esposa representan a Dios y a Su pueblo. El amor entre la deidad y los hombres se trata como el amor conyugal, la misma metáfora matrimonial que utilizó un siglo antes el profeta Oseas. Los exégetas no judíos se mantuvieron fieles a esta explicación, y lo mismo hacen los judíos modernos y la inmensa mayoría de las confesiones cristianas: Dios es el perfecto esposo del pueblo creyente (Iglesia), pero también Dios lo es del alma del individuo y, como cualquier pareja de amantes, suelen sufrir desilusiones, desesperanzas y problemas.

⁷⁹⁰ La “Paráfrasis” es un “*Enunciado* que describe el *significado** de otro enunciado; es decir, es un desarrollo explicativo, producto de la comprensión e interpretación; una especie de traducción de la *lengua** a la misma lengua, pues el significado es equivalente pero se manifiesta mediante un *significante** distinto, mediante un sinónimo, ya que la paráfrasis no agrega nada al *contenido** del enunciado que es su objeto(...) En otra acepción paráfrasis es la interpretación libre y generalmente amplificada de un *texto**. Puede realizarse a partir de obras escritas en la misma lengua o en otras. Puede tener propósito didáctico o literario. En el primer caso, reduce los *tropos**, es decir, los explica, vierte el sentido figurado de las expresiones a un *sentido literal**; traduce el lenguaje connotativo a un lenguaje denotativo. En el segundo caso se trata de la recreación poética del mismo tema, por lo que los tropos del original pueden quedar como otros tropos en la paráfrasis; una metáfora puede ser explicada por otra metáfora. Muchos *poemas** de la *literatura** española, por

claro ejemplo. En la primera sexteta se sustituye el “Yo duermo, y mi corazón vela” del cantar salomónico, por los dos primeros versos que rezan: “En tanto duerme el cuerpo distraído/ y vela el corazón enamorado”, en donde se especifica que el cuerpo y el corazón hacen cosas opuestas, uno duerme y el otro vigila. Amén de marcar la escisión entre cuerpo y psique, cuerpo y espíritu, carne y sentimiento, los adjetivos precisan y amplían el significado. En vez de ajustarse a la simple oración “la voz de mi querido llama” del original, el poema dice “una voz en la noche me ha llamado”, utilizando el presente compuesto y agregando el adverbio “en la noche” para describir con mayor puntualidad la atmósfera. Si bien en el cuarto verso apela a una realidad concreta (“y un pie, cabe mi umbral, se ha detenido”), el empleo del artículo indefinido en “una voz”, y “un pie” más el adverbio “cabe” (forma antigua para designar “donde”), le otorga cierta indeterminación y vaguedad. Los dos versos en paréntesis que cierran la sexteta (“Es la voz deleitosa de mi Amado, /donde mi alma y mi cuerpo se han perdido”), intentan salvar el escollo, pues aclaran de quién es la voz y el poder que ésta ejerce sobre el “alma” y el “cuerpo”, los cuales “se han perdido”. Esta última expresión, tiene dos sentidos, uno literal (en la voz del Amado se pierden, se acallan el alma y el cuerpo) y uno, teológico (las expresiones del Amado son “palabras llenas de regalo, y que muestran bien el amor que la tiene y le traía vencido”, pues al repetir *mía* cada vez y a cada palabra, “muestra bien el afecto con que la llama, para moverla a abrir aquel de quien tanto es amada”)⁷⁹¹

El tema de los estados seminconscientes o inconscientes, como el sueño del poema, es reiterativo en la poesía de Concha Urquiza, al igual que el del éxtasis. Así lo hemos visto en “Job”, en “Ruth” y en este texto sin título: el corazón que vela mientras el cuerpo finge dormir. Y es que, como explica Fray Luis, la Esposa “aunque duerme, no duerme del todo ni toda ella reposa, porque su corazón no está con ella, sino con su Amado está siempre velando”; dicho de otra manera, “aunque yo duermo...el amor de mi Esposo y el cuidado de su ausencia me tiene sobresaltada y medio despierta, y así oí fácilmente su voz”. Fray Luis señala que hay otra explicación a la expresión “mi corazón vela”: es el Esposo a quien se le nombra como “su corazón” de la Esposa, “por requiebro, conforme a lo que se suele decir comúnmente”. Lo que quiere decir -continúa- “que muchas veces, cuando los suyos están más olvidados de Él, entonces por su grande amor los vela y los rodea con mayor cuidado”.⁷⁹²

La paráfrasis en la tercer sexteta corresponde al Cántico 4, del Capítulo 5, (“Desnudéme mi vestidura;

ejemplo, son este tipo de paráfrasis de originales clásicos griegos o latinos o franceses, o de la *Biblia*, etc. La paráfrasis de este tipo constituye pues una especie de imitación del *tema**, pero puede poseer tanto mérito y originalidad como su modelo. Son famosos los poemas de Fray Luis de LEÓN que constituyen paráfrasis de los *Salmos* del rey David, o los poemas (de este autor o de Bernardo de BALBUENA o de Salvador DÍAZ MIRÓN, etc.) sobre el tema de la vida en el campo, tomado del poema *Beatus ille*, de HORACIO” (Beristáin, *op.cit.*, p. 388).

La “Perífrasis” es una “*Figura retórica*” que consiste en utilizar una *frase** para decir lo que podría expresarse con una *palabra**; en este caso es figura de construcción o *metatasa** pues afecta a la *sintaxis** (...). Cuando la perífrasis sustituye a un nombre y nombra mediante atributos o cualidades del objeto, se llama *pronomiación*. Es la *paráfrasis** de un nombre. (FONTAINER) La perífrasis puede ser figura de pensamiento (*metalogismo**) cuando es una extensa caracterización del objeto, ya sea mediante la mención de sus cualidades o atributos, o bien desarrollando las acciones o los fenómenos que le son peculiares, los cuales podrían ser sustituidos por una sola palabra (...). La perífrasis puede aparecer combinada con *tropos**, es decir, como la forma de la *sinonimia** de realización metafórica, (...) con la *alusión** y usarse por *eufemismo** “. Hay varios tipos de perífrasis como las *definitorias* (las *descripciones* utilizadas por los diccionarios), las gramaticales, que no poseen un sinónimo exacto de un solo término (como la *catacresis**). Si la perífrasis es viciosa, peyorativa o desacreditante, se llama *perisología*; si es inútil y proliza variación de un pensamiento se llama *circunlocución**” (*ibidem*, p.389).

⁷⁹¹ Fray Luis, “Exposición” al Capítulo 5, de el *Cantar...*, *op.cit.*, pp.146-148.

⁷⁹² *Ibidem*.

¿cómo me la vestiré? Lavé mis pies, ¿cómo los ensuciaré?") que es continuación del tema. Cuando Urquiza comienza la estrofa con el verso "Así me llama por la noche en celo", trata el evento como una especie de rito de iniciación impregnado de erotismo e incluso de connotaciones sexuales. Luego, vuelve a aludir a los "melindres" de la Esposa esquiva quien duda en abrir, como Fray Luis señala en su "Explicación" al cantar: "¡Ay cuitada! Yo estaba ya desnuda, ¿y tengo agora de tornarme a vestir? Y los mis pies que acabo de lavar, ¿téngalos de ensuciar luego?".⁷⁹³ Urquiza, utilizando de nuevo la ambigüedad, le otorga dos sentidos a los versos. Uno, la Esposa -como en el texto bíblico- es reticente y no abre la puerta aunque Él "...llame entre la noche pura!". Dos, estando desnuda, desprende además el velo que cubre su rostro en una clara actitud de provocación ("¡Dejad que llame por la noche en celo!") que permite imaginar una virtual entrega amorosa de su parte.

Como hemos podido observar, la búsqueda infructuosa del Esposo (Cristo) por parte de la Esposa (el alma) es también otro de los grandes temas ascético-místicos que de manera obsesiva aparece en la poesía urquiziana.⁷⁹⁴ Luego de sufrir una "herida" de amor, luego de que Él se aleja, pues Ella no ha respondido prontamente al primer llamado, habrá una interminable búsqueda del Amado ausente. Concha Urquiza ha aprendido por propia observación, pero también por sus lecturas del cantar salomónico, todas aquellas etapas que constituyen la relación amorosa: el flirteo, el ansia, el deseo, la ausencia, la búsqueda, la soledad, la decepción, etc.

El significado místico del Capítulo 5, es referido por el propio Fray Luis quien en su explicación del argumento señala:

Reconoce la Esposa que toda su dicha le viene del Esposo, a él la refiere y da la gloria. Con esto el Esposo la hace mayores regalos; es arrebatada de nuevo y queda absorta viendo arcanos que no puede explicar. Así concluye el segundo estado de los aprovechados. En medio de aquel divino sueño, el amor, que nunca duerme, oye la voz que llama otra vez al alma santa, para que abra todo su corazón al Esposo y le dé perfecta posesión de sí misma. Ella, bien hallada con su descanso se resiste algún tanto a nuevas pruebas, hasta que excitada más poderosamente por la gracia, deja su reposo y se le aviva más el deseo de servir a Dios a toda costa. Sale a buscar a su Esposo por todas partes, dando voces, y se encuentra con las guardias de la ciudad que la maltratan y despojan. Acuden las gentes al ruido, y piden señas del Esposo para buscarle también. La Esposa les hace una admirable pintura de Cristo, Dios y Hombre juntamente, que comprende sus atributos y perfecciones.⁷⁹⁵

Si seguimos paso a paso los poemas comentados, nos damos cuenta de que Urquiza está conciente del contenido alegórico y místico de los mismos, aunque a primera vista parecieran apuntar a un contenido meramente erótico. Esto es un logro de la poesía urquiziana que si bien puede ser comprendida por el lector católico, avezado en los asuntos de la mística, también puede conmover a quienes captan su sentido erótico-

⁷⁹³ *Op.cit.*, p.149.

⁷⁹⁴ Además de los poemas hasta ahora analizados, están -por sólo citar algunos- desde "Ya corre el corazón por este suelo", "Aunque tu nombre es tierno como un beso", "Hijas de la gran ciudad, que vais ceñida", "Canciones en el bosque" (fechados entre 1937 y 1938). También "Cuando el herido cuerpo desfallece" (1938); "La oración en tercetos" (1939) "¿Cuándo?", "La Cita" (1941), etc., hasta poemas posteriores como "Nox" (1945), último poema escrito por ella.

⁷⁹⁵ Fray Luis de León, "Exposición" al Capítulo 5, *op.cit.*, pp.146-148.

amoroso. Hay una doble posibilidad de lectura : llegar a Dios a través del amor y la belleza (la poesía) pero también, alcanzar éstos por medio de la divinidad.

Como hemos observado, la presencia de el *Cantar de los cantares*, con su tema de los esponsales y con su tono subidamente erótico, será otro de los textos que no sólo le dictan a Concha Urquiza más de un epígrafe, sino le inspiran poemas completos o fragmentos significativos en el resto de su obra lírica y prosística, como explicaremos en las siguientes páginas.

5. El discurso erótico-amoroso de El cantar de los cantares.

Señala Certeau en *La fábula mística*, que con el paso de los siglos la poesía mística fue derivando en poesía amorosa. A un tiempo refiere que la poesía mística toma sus motivos y sus metáforas del Amor Cortés Medieval, contenido en textos fundantes como la propia *Biblia*, sobre todo en el *Cantar de los Cantares*, atribuido a Salomón, “libro de libros” que vino a formar parte del libro sagrado. En efecto, el cantar salomónico no fue en sus orígenes un libro religioso, ni el amor de la Amada por el Amado el amor de Dios. El *Cantar* es una colección de poemas líricos que no guarda una relación interna entre sí. Esto es, no hay estructura temática, sólo una unidad lírica mantenida por el amor de la Amada hacia el Amado ausente.⁷⁹⁶

En efecto, considerado como uno de los grandes poemas amorosos, el *Cantar de los Cantares*, ha sido el hipotexto de grandes obras literarias y doctrinales. Por su sabiduría sobre el amor, “porque en ninguna Escritura se explica la pasión del amor con más fuerza y sentido que ésta”, señala Fray Luis de León en su “Prólogo” a la traducción del cantar salomónico. Por su valor espiritual (“la lectura de este libro es dificultosa a todos, y peligrosa a los mancebos que no están muy adelantados y firmes en la virtud”), continúa diciendo el español ⁷⁹⁷. Por su complejidad alegórica y escriturística (requirió para su comentario de un amplio conocimiento de hebreo, lengua de la cual Fray Luis traduce directamente, del griego y del latín, así como del idioma vernáculo), el *Cantar* es uno de los libros más glosados y quizá uno de los más difíciles de glosar, de la Sagrada Escritura.⁷⁹⁸

⁷⁹⁶ José C. Nieto, explica esta relación entre Dios y el alma: “...en el *Cantar* es la Amada la que busca y va tras las huellas del Amado desaparecido y no el Amado en busca de la Amada. El *Cantar* describe poéticamente la ausencia del Amado y la desolación de la Amada. Esto es inconcebible cuando se transpone al plano de la teología y sentimiento religioso de Israel. En toda la historia de la salvación en Israel es Yahvé que busca al pueblo infiel” (Nieto, *op.cit.*, p.103).

⁷⁹⁷ Fray Luis de León, “Prólogo” al “Cantar de los Cantares”, *op.cit.*, p. 53.

⁷⁹⁸ Anota el Padre Félix García que Fray Luis se apejó a la versión hebrea, tomando en cuenta que había una serie de prohibiciones eclesíásticas en lo concerniente a la versión en lenguas vulgares de la Sagrada Escritura. Recuerda el episodio de cómo fue que -a pesar de las prevenciones de Fray Luis- se difundió el manuscrito original de su versión al *Cantar*: un estudiante de 15 años quien aseaba la celda del poeta, encontró sobre su mesa de noche el legajo, sacó clandestinamente una copia del mismo y la hizo correr de mano en mano dentro del convento. Tal fue su diseminación que el texto llegó fuera de aquel, incluso hubo copias que se dieron a conocer en América (en el Perú el Santo Oficio tuvo conocimiento de una copia que poseía un monje agustino). Tanto su versión de la Vulgata como del cántico salomónico, le atrajeron envidias e intrigas que lo llevaron a prisión por cinco años. La versión de Fray Luis -señala el padre García- sirvió de modelo a los intérpretes posteriores, incluyendo a la de Bossuet, *In Canticum Canticorum triplex Explanatio* (Fray Luis de León, “Prólogo” a su edición del *Cantar*, vol.4, Ed. De Salamanca, 1885, en “Introducción del P. Félix García”, *Obras Completas Castellanas*,

Es posible que Concha Urquiza -al igual que San Juan de la Cruz- haya leído primero el *Cantar* que incluye la versión de la Vulgata y luego se haya adentrado en la versión de Fray Luis y en su “Explicación” a las estrofas o cantares. Se colige por el tono y el léxico empleado en los poemas de 1937 que -como lo hiciera el propio Fray Luis de León en sus primeras lecturas del cantar salomónico- la poetisa captó primero el sentido literal de las frases y expresiones del texto. Aquellas que describen el diálogo amoroso entre Salomón y su esposa, la hija del rey de Egipto, le permitieron sopesar en su valor intrínseco cada palabra, y aprovechar el léxico y los matices, sin profundizar mucho en su sentido místico y teológico, aunque ya con una intención eminentemente religiosa. En una primera lectura de los poemas de Urquiza, cada verso resuena por su ritmo, por la sonoridad y belleza de cada palabra, por sus evidentes contenidos amorosos y eróticos.

La Sulamita: los esponsales.

Urquiza escribió en 1937 dos poemas dedicados a la figura de la Sulamita, la protagonista del libro sagrado: “La canción de Sulamita”, fechado el 11 de junio, y “Sulamita” del 23 de junio.⁷⁹⁹ Igual que lo hace San Juan de la Cruz, Concha Urquiza acepta la tradición alegórica judeo-cristiana que veía en el *Cantar*, el amor de Yahvé hacia Israel; o el amor de Dios, o Cristo, hacia su iglesia y, por implicación, el amor de Cristo hacia el alma individual o el amor místico entre el alma y Dios. En ambos poemas, Urquiza toca el tema de la Esposa del *Cantar* que le habla en tiernas quejas al Esposo. La esposa que abandona su propia casa para buscarlo a él por todas partes. La esposa que se condeule por la ausencia. Ella adopta la innovación introducida por San Juan de la Cruz, en el sentido de que el papel tradicional que juega la Amada en el *Cantar* bíblico cambia. Como el santo español, Urquiza invierte los papeles y concibe la salvación no como si Dios anduviese en la búsqueda del hombre o la humanidad, sino como el alma humana a la búsqueda de Dios.⁸⁰⁰

El poema va acompañado por un epígrafe, tomado del citado texto bíblico, en latín. Cito aquí ambos, poema y epígrafe:

“La canción de sulamita”

tomo I, *op.cit.*, pp.50-55).

⁷⁹⁹ Ambos sonetos fueron incluidos por Gabriel Méndez Plancarte en el apartado *Sonetos de los cantares.*, en la primer antología de Concha Urquiza, en 1946, publicada por la editorial Bajo el signo de Ábside. El apartado incluye además varios poemas sin título, en los que aparecen epígrafes de San Juan de la Cruz, del cantar salomónico, y de Virgilio: “Ya corre el corazón por este suelo”, “Aunque tu nombre es tierno como un beso”, “Hijas de la gran ciudad, que váis ceñida”, “Yo para no vestir mi vestidura”, “Pastor enamorado cuyos brazos”, “Aunque tan sierva de tu amor me siento”, “Cuando el herido cuerpo desfallece”, “Cándida fui, mi Dios, aquella hora”, “Soneto en dos rimas”. Todos estos poemas abarcan un lapso de 1937 a 1942. Es posible que Urquiza haya pensado en hacer una pequeña serie de poemas dedicados a Sulamita, o por lo menos que ambos poemas constituyan una primera y una segunda partes de un solo texto.

⁸⁰⁰ Nieto explica en su interesante estudio sobre San Juan de la Cruz, que el *Cantar de los Cantares* es el único libro bíblico que presenta a la Esposa lamentando la ausencia del Esposo. Esta idea es contraria a la concepción teológico-poética de las relaciones de esposo-esposa entre Yhavé e Israel. Si en general es Cristo el que viene a buscar a la Iglesia, ahora es el Amado que busca al alma. Esto es producto de la influencia de la hermenéutica platónica que transformó la idea soteriológica de la salvación y las ideas de la búsqueda y ausencia (Nieto, *op.cit.*, pp.105-106).

“Indica mihi, quem diligit anima *
mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie,
en vagare incipiam post greges sodalium tuorum”

CANT., I-6.

Hazme saber, Amor, dónde apacientas,
dó guías tus rebaños, dónde vagas,
no huelle tras las ínsulas aciagas
las rutas de la tarde cenicientas.

Tu grey, oh tierno Amor, dó la sustentas
y con pastos riquísimos halagas,
mientras mi torpe corazón amagas
con sendas largas y con horas lentas.

No principie a seguir de los pastores
los dispersos rebaños. Vida mía;
muestra, lejos, el sol de tus amores;

¡dime dónde apacientas todavía!
Y seguiré tu rastro entre las flores*
por los fuegos del áureo mediodía.⁸⁰¹

El Capítulo I, Cántico 6, en la versión española de Fray Luis dice: “Enséñame, ¡oh Amado de mi alma!, dónde apacientas, donde sesteas al mediodía; porque seré como descarriada entre los ganados de tus compañeros”. Concha Urquiza sigue el texto sagrado con fidelidad en cuanto al tema y al símbolo místico de la unión erótica. Su poema describe lo que sucede en la etapa iluminativa en la cual, después que el alma “es tocada” por Dios, esto es, luego de tener un primer contacto. Dios muestra su presencia para después ocultarse. El alma, ahora “enamorada”, saldrá para buscar un nuevo y permanente encuentro con el Amado; o como señala Fray Luis, “pide al esposo le haga saber, o por sí o por otra persona alguna, dónde ha de sestear al mediodía, que luego se irá allá”.⁸⁰²

Los versos que inician la segunda cuarteta, aluden a la última frase del cántico referido que dice: “porque andaré yo descarriada entre los rebaños de tus compañeros”. Fray Luis señala que el término “descarriada” significa *arrebozada*, es decir, “ramera” y “deshonesta” y “perdida”, interpretación que hace buen sentido con el resto. Dice así el alma: “Yo me determino de buscarte; pero no es justo que ande buscándote de choza en choza, o como mujer que anda descaminada, y como si fuese alguna desvergonzada y deshonesto; y por tanto

⁸⁰¹ Concha Urquiza, *op.cit.*, p.25.; * el asterisco indica una variante: “y seguiré tu rastro y tus olores” (subrayado mío), proporcionada por Méndez Plancarte, basado en las versiones que tiene a la mano, según consigna en la antología de 1946 y que se reproduce en la de 1971 (*op.cit.*, p.289).

⁸⁰² En su Explicación al Cántico 5, señala Fray Luis que “Disculpada su color, torna a hablar con su Esposo, y no pudiendo sufrir más dilación, desea saber dónde está con su ganado, porque determina de buscarle dondequiera que estuviere, porque el amor verdadero no mira puntillos de crianza, ni en pundonores, ni espera a ser convidado primero, antes él se convida y se ofrece. Y aunque había llamado la Esposa al Esposo para su remedio, significándole su deseo y necesidad, y ni viene ni le responde, no por eso se enoja o se entibia, ni menos se afrenta de ello ni hace caso de honra, antes crece más en su deseo; y pues no viene, ella se determina de ir en su busca, en sabiendo dónde está, y ruégale a él que se lo haga saber, diciendo: *Hacedme saber, ¡oh Amado de mi alma!*” (Fray Luis, “Explicación”, *op.cit.*, pp.86-88).

conviene que yo sepa dónde estás”.⁸⁰³ La interpretación que hace Urquiza del cántico, sin embargo, pone énfasis en el descontrol de quien busca la huella del Amado, topando con muchas pistas falsas. Esto es, se verifica una dispersión del “rebaño” que hace casi imposible seguirlo -pues también se multiplican y confunden los caminos- para encontrar al divino Pastor.

Fray Luis explica que la expresión de la Esposa *al mediodía* se refiere a “aquel lugar (...) adonde está la luz no contaminada en su colmo y adonde en sumo silencio de todo lo bullicioso sólo se oye la voz dulce de Cristo, que, cercado de su glorioso rebaño, suena en sus oídos de él sin ruido y con incomparable deleite, en que, traspasadas las almas santas y como enajenadas de sí, sólo viven en su Pastor”.⁸⁰⁴ Los versos de la mexicana, parecen aludir tanto a la hora del mediodía, hora de luz plena, como al tiempo idílico donde habrá “hipotéticamente” de reencontrarse con el Esposo, o por lo menos de visualizarlo. Pero también, son referencia velada a su propia edad y a la situación que atraviesa: tiene 27 años, plena juventud y mitad de su vida, iluminada ésta por su reconversión.

El uso de términos como “apacientas”, “rebaños”, “grey”, “pastores”, son retomados por la poetisa directamente del texto bíblico, o a través de San Juan de la Cruz -y éste de las *Églogas* de Virgilio y de -⁸⁰⁵quien las utiliza tal cual en el *Cántico Espiritual*, (Canto I, v. 6), como es el caso de la palabra “ínsulas”, aunque en Urquiza ya no son “extrañas”, sino “aciagas”.⁸⁰⁶

Urquiza hace una reescritura de la Canción 14^a del texto sanjuanino (*Mi amado las montañas,/ los valles solitarios nemorosos,/ y las ynsulas estrañas, los ríos sonorosos, el silvo de los ayres amorosos...*), que marca la desazón que causa la búsqueda del Amado por lugares inhóspitos y tristes. Ella escribe “no huelle tras las ínsulas aciagas/ las rutas de la tarde cenicientas”. No asume los lugares comparables al Amado, según explica en sus “Comentarios”, el santo español: “los valles solitarios son quietos, amenos frescos, humbrosos, de dulces aguas llenos, y en la variedad de sus arboledas y suave canto de aves hazen gran recreación y deleite al sentido, dan refrigerio y descanso en su soledad y silencio. Estos valles es mi Amado para mí”.⁸⁰⁷

San Juan eliminó en su *Cántico* las referencias demasiado sensuales a los ambientes de fasto y de molicie que caracterizan al cántico salomónico. Concha Urquiza va más allá, las escuetas y abstractas referencias al paisaje no sólo tienen que ver con una naturaleza pastoril, idealizada, platónica, igual a la que presenta en su *Cántico* el español, sino que las eleva a un ámbito simbólico. La luz es un elemento fundamental en el poema de la mexicana, pues marca a la vez el paso del tiempo y el proceso del alma. Se pasa del entorno semioscuro y

⁸⁰³ *Ibidem*, pp.86-88.

⁸⁰⁴ *Idem*.

⁸⁰⁵ Está bien documentado en los estudios sanjuaninos que el español fue influido tanto por la poesía clásica, específicamente las *Églogas* de Virgilio, como por poetas renacentistas que le precedieron, como y Herrera. Tal influencia puede verificarse, entre otras cosas, a través del léxico empleado por el Santo Español en su poesía.

⁸⁰⁶ La frase “ínsulas extrañas” del *Cántico Espiritual* no sólo tiene que ver con la concepción helénico-renacentista del paisaje y la cristología -según José C. Nieto- sino alude a las tierras americanas recién descubiertas. El estudioso señala: “Hay al menos una línea del poema donde el Amado trasciende el paisaje y geografía euroasiática y se mueve dentro del nuevo mundo y el continente novísimo americano. Esto Juan lo hace de una manera casi ingénuo, pero que refleja su entorno histórico hispánico y el descubrimiento y colonización de América”. Prosigue diciendo el estudioso: “Juan al transformar las ‘islas lejanas’ por *islas extrañas* evoca las nuevas tierras americanas y lo que los exploradores trasatlánticos dicen de ellas, de su exotismo y costumbres indígenas descritas por Las Casas..., y muchos otros. Tenemos aquí el Amado americano; casi diríamos, al indio americano transformado en el rostro del Amado. Es este un pasaje utópico americano que tiende a dilatar y universalizar la cristología sanjuanista mucho más allá de la tensión hebreo-helénica neoplatónica renacentista hasta ahora descrita” (José C. Nieto, *op.cit.*, pp.97-98).

decadente del día que va declinando, que se prolonga por la búsqueda, a la visión de un sol que se vislumbra a lo lejos. Se trata de un sol en plenitud, el cual a la vez alumbraba y calienta (“por los fuegos del áureo mediodía”). Hay una alusión directa a la idea de que Dios está revestido de luz, aún más como señala San Agustín, -citado por Ynduráin- Luz es el nombre propio de Dios (“Se dice que Cristo es luz, como se dice piedra: sólo que en el primer caso con absoluta propiedad, en el segundo de forma figurada (De Gen. ad. Litt., IV, 28, 45)”).⁸⁰⁸ La denominación de luz parece implicar inmediatamente la del fuego y, como es lógico, la del sol. El “sol de tus amores” remite a la identificación de Dios con el sol que aparece en muchas religiones y en textos filosóficos.⁸⁰⁹ Por ejemplo, Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, dice que en la figura de Cristo “siempre está bullendo este fuego” (el del amor), como cuando primero se mostró a Moisés en unas “llamas de fuego” y luego a San Juan, en el principio de sus revelaciones donde dice que

...vio una imagen de hombre cuyo rostro lucía como el sol, y cuyos ojos eran como llamas de fuego, y sus pies como oriámbar...encendido en ardiente fornaza..., y que le centelleaban siete estrellas en la mano derecha, y que se ceñía por junto a los pechos con cinto de oro, y que le cercaban en derredor siete antorchas encendidas en sus candeleros. Que es decir de Cristo que espiraba llamas de amor, que se le descubrían por todas partes, y que le encendían la cara y le salían por los ojos, y le ponían fuego a los pies, y le lucían por las manos, y le rodeaban en torno resplandeciendo.⁸¹⁰

En el contexto de esa naturaleza idílica y de los contenidos místicos, en el poema de Urquiza aparecen a cada paso versos que le ponen el toque ascético. Mientras en la primera cuarteta el yo lírico le pide al Amado que le haga saber dónde anda (“Indica mihi...”-“Hazme saber...”), para que no la haga errar dolorosamente (“no huelle tras las ínsulas aciagas”); en la segunda, la petición se hace más sentida, pues los “pastos riquísimos” están cada vez más lejos de Sulamita (“con sendas largas, y con horas lentas”). La nota terrenal, humana, contenida sobre todo en el verso “mientras mi torpe corazón amagas”, alcanza tonos de desesperación en la última terceta: “¡dime dónde apacientas todavía!”, “muestra, lejos, el sol de tus amores;”, “y seguiré tu rastro...”.

La influencia de San Juan de la Cruz es todavía más evidente en el poema “Sulamita”, fechado el 23 de junio de 1937. Como consigna Gabriel Méndez Plancarte y se puede constatar en el manuscrito donde aparece con el título de “La segunda canción de Sulamita”, el poema es la continuación de la primera canción, esto es, “La canción de Sulamita”, fechada el 11 de junio y que hemos descrito arriba.⁸¹¹ Como epígrafe, Urquiza retoma varias líneas del *Cántico Espiritual*, específicamente de la Canción 29.⁸¹² El epígrafe reza: “Pues ya si

⁸⁰⁷San Juan de la Cruz, *op.cit.*, p.196.

⁸⁰⁸ Ynduráin, *op.cit.*, p.53.

⁸⁰⁹ En la *República*, Libro IV, aparece la identificación de Dios con el sol; de ahí se deriva hasta Ficino, apoyándose o no en Aristóteles. Ynduráin, señala que “tal correspondencia sive también para que Tertuliano, Justino, Taciano, etc., ilustren la relación entre el Padre y el Verbo. Argumento que lo mismo sirve para explicar esa relación entre las personas que para ilustrar la conexión entre Dios y su Creación. Es la idea del círculo, o de la esfera.” (*idem*)

⁸¹⁰ “De los nombres de Cristo. ‘Pastor’” en *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*, prólogos y notas del padre Félix García, O.S.A., tomo I, 5ª edición revisada, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, p. 472

⁸¹¹ Gabriel Méndez Plancarte en su “Apéndice de variantes” señala “En otros Mss. Aparece con el título de ‘La Segunda Canción de Sulamita’, aludiendo sin duda al otro soneto ‘La Canción de Sulamita, que encabeza aquí la sección ‘Sonetos de los Cantares’: cfr., p.25.”

⁸¹² La Canción 29ª del *Cántico Espiritual*, en la versión de Cristóbal Cuevas, dice: *Pues ya si en el egido/ de oy más no fuere vista ni hallada, diréis que me e perdida/ que, andando enamorada,/ me hize perdida y fuy ganada* (*op.cit.*, pp. 277-281).

en el exido/ de hoy más no fuere vista ni hallada,/ diréis que me he perdido/ que andando enamorada...”.⁸¹³

El poema urquiziano dice:

Atraída al olor de tus aromas
y embriagada del vino de tus pechos,
olvidé mi ganado en los barbechos
y perdí mi canción entre las pomas.

Como buscan volando las palomas
las corrientes nacidas en sus lechos,
por el monte de cíngulos estrechos
buscaré los parajes donde asomas.

Ya por toda la tierra iré perdida,
dejando la canción abandonada,
Sin guarda la manada desvalida,

desque olvidé mi amor y mi morada,
Al olor de tus huertos atraída,
del vino de tus pechos embriagada.⁸¹⁴

La manera como inicia y termina Urquiza su poema es por demás significativa. En la primera estrofa el yo lírico describe sin preámbulos el enajenamiento que sufre la Sulamita por el Esposo, mientras que el último terceto que culmina y cierra el poema repite de manera más sintética la idea principal, que puede resumirse en la frase ‘por tu amor olvidé y abandoné todo’, con ligeras variantes, aclarando algunos conceptos. Por ejemplo, el “ganado” de la primera estrofa -sabemos ahora- es perifrásticamente “mi amor y mi morada”, mientras que “pomas” se refiere a “olores de tu huerto”.

Como podemos observar, en este poema de Urquiza, es la Amada quien busca al Amado como ocurre tanto en el *Cantar* salomónico como en el *Cántico* de San Juan de la Cruz.⁸¹⁵ De este último retoma la concepción hermenéutica platónica de que la ausente e infiel no es la Esposa sino Él; de que es Ella la que sale a buscarlo y no Él como aparece en la tradición bíblica. De que, finalmente, la salvación del hombre radica en que el alma humana sale a la búsqueda de Dios y no -al revés- que Dios busca al pueblo, Iglesia, hombre o alma.⁸¹⁶

En el poema de Urquiza, el lenguaje utilizado se acerca mucho al del *Cantar de los Cantares*, pero igual que en su poema anterior, en las descripciones de la poetisa, hay una idealización de los contenidos eróticos. A pesar de frases como “Atraída al olor de tus aromas/ y embriagada del vino de tus pechos”, de clara connotación amorosa y sexual. Y es que el Capítulo 1, *Cantar 1 (1. Béseme de besos de su boca; porque buenos*

⁸¹³Al final del epígrafe se especifica: “San Juan de la Cruz (*Cántico Espiritual*)”, pero sin especificar el número de estrofa.

⁸¹⁴Concha Urquiza, *op.cit.*, p.12.

⁸¹⁵José C. Nieto señala que lo que sucede en el *Cantar* -la Amada la que busca y va tras las huellas del Amado desaparecido y no el Amado en busca de la Amada-, puede ser aplicado a las relaciones entre Cristo y el alma, de acuerdo a la interpretación individualista que impulsa Orígenes, que siguen Gregorio de Nisa y Bernardo de Claraval, y la cual adopta San Juan de la Cruz (*op. cit.*, nota 51, p.104). Al igual que el santo español, Urquiza se afilia a la *tradición individualista* que ve en la Esposa al “creyente”, o “el alma superior cristiana). La tradición individualista se opone a la *tradición eclesiástica* (Esposa-Iglesia).

⁸¹⁶“Es la ausencia del divino Amado que es llorada por la Amada o inquieta alma abandonada que anda a la búsqueda de Dios” (*ibidem*, p.103).

(son) tus amores más que el vino), expresa, como explica Fray Luis, el deseo amoroso y la congoja que atribula a la Esposa por la ausencia del Esposo. Ambos, señala el español, son dos pastores enamorados “que se hablan y se responden a veces”. Se trata -dice- de una “égloga pastoril” que relata el “efecto naturalísimo del amor”, el cual “nace de lo que suele decir comúnmente, que el ánimo del amante vive más en aquel a quien ama que en sí mismo.” Y es que mientras el Amado más se aparta y ausenta, “ella, que vive en él por continuo pensamiento y afición”, le va siguiendo aunque siente que se aleja cada vez más de Él, “le deja desfallecer y le desampara”.⁸¹⁷ Explica Fray Luis, que la Esposa sufre un “enajenamiento del alma”, como el que ocasiona el vino -según se dice en los Salmos y Proverbios-⁸¹⁸, el cual, como el amor, alegra y destierra del corazón “todo cuidado penoso” y tiene como propósito “el henchirle de ricas y grandes esperanzas”⁸¹⁹. En el poema de Urquiza lo deseable es el vino del amor que emana de “los pechos” del Amado, en una referencia al sentido de la iconografía cristiana que continuamente reproduce escenas donde beatas y monjas liban de la leche que sale de los pechos de Cristo, representando el acto simbólico de la alimentación. Pero también aparecen en esta iconografía, imágenes donde las beatas chupan la sangre del costado herido del Salvador, como una metáfora de la Comunión. En Urquiza, la imagen alcanza otro sentido, pues además de aludir a estos dos actos relacionados (alimentación-comunión), sus versos hacen referencia a los efectos del vino, en lo que parece más una caricia sexual. La embriaguez que le produce este vino la lleva a perder el sentido, a olvidarse de todo: de toda posesión material, de toda intención retórica y poética (“olvidé mi ganado en los barbechos/ y perdí mi canción entre las pomas”). Al respecto, es posible que la escritora hubiera tenido en mente las alusiones que en el *Cántico* sanjuanista, se hacen tanto al cantar salomónico⁸²⁰ como a los mitos helénicos-renacentistas, como es el caso del mito de Baco o Dionisio; así como la referencia del español a las fiestas dionisiacas primitivas.⁸²¹

Como podemos observar, igual que en “La canción de Sulamita” la autora emplea términos relacionados con la vida en el campo y pastoril como el verbo “pacer” (“Y pacerá el Amado entre las flores”, dice el último verso de la canción 17^a del *Cántico Espiritual*) en su sentido literario y místico.⁸²² Emplea asimismo los sustantivos “ganados”, “rebaños”, “barbechos”, “palomas”, “manada”, “morada”, “huertos”, etc., frecuentes no sólo en el *Cantar de los Cantares*, sino en la máxima obra sanjuanina. Ésta ha sido considerada como una

⁸¹⁷ Fray Luis de León, *op.cit.*, pp.79-80.

⁸¹⁸ *Salmos* 103:15; *Proverbios* 31: 6.

⁸¹⁹ Fray Luis de León, *op.cit.*, pp.79-80.

⁸²⁰ En la *Biblia*, el “Cantar de los Cantares” comienza diciendo: “¿Oh, si él me besara con besos de su boca! / Porque mejores son tus amores que el vino, / a más del olor de tus suaves ungüentos, / Tu nombre es como ungüento derramado; Por eso las doncellas te aman” (*op.cit.*, p.647).

⁸²¹ Dionisos en la religión cretense es Zagreus que muere y resucita. Dios principal de los órficos y del mundo subterráneo, y por tanto el único que podía dar a sus iniciados una eterna felicidad. Dionisos era considerado como un dios que sufrió, murió y volvió a la vida. Esta leyenda creada por los órficos veía a Dionisio como el símbolo de la vida inmortal del universo, en la que las apariencias de destrucción no son sino signos de transformación de la vida. Ahora bien, al estudiar la estrofa 25 del *Cántico* y reparar en las dos líneas finales con sus referencias e imágenes vitícolas, y al observar que Thompson las relaciona con el *Cantar* salomónico (8:2; 2:4; “ex vino condito”, “introduxit me in cellar vinariam”; también 5:1, “bibí vium menú”), José C. Nieto ve sus antecedentes en la concepción órfica que retoma luego Plotino (*Las Eneadas*, VI, 7:35) quien “desmitologizó y psicologizó” el mito de Dionisos, como pareciera indicar la referencia al éxtasis con embriaguez de vino. El origen del texto plotiniano lo ubica Nieto en un pasaje de la tragedia de Eurípides, *Las Bacantes*: “Poseidas, extáticas le siguen con sus gritos de alegría: la tierra fluye con leche y vino” (134-198) (Nieto, *op.cit.*, p.95).

⁸²² “Apacentar” viene de “pasto” o comida del ganado. En su sentido místico se refiere a la comida “que no sólo da gusto, pero aun sustenta”. Félix Cuevas García señala que S. Mariner ha estudiado el origen de este “pacer” del propio Amado, que sustituye al “apacentará” del original hebreo, derivándolo del “pascitur” de la Vulgata, tomado por San Juan en sentido pasivo; el que “pace” es, pues, el Amado, “que se apacienta entre lirios” (*cf.* “huellas de la Vulgata”, l.c., p.37; *ref.* Cristóbal Cuevas G., nota 342, *op.cit.*, p.216).

“Egloga en sentido místico” o “Égloga divina” -como señala Cristóbal Cuevas García-, debido al entorno ambiental en que se mueven los amantes y a la ficción que éstos adoptan. El campo aparece en San Juan como escenario idílico, afirma Cuevas: “todo un mundo de belleza intacta vibra en este paisaje platónicamente espiritualizado, en que los pastores son cifra de todo lo bello, sencillo y naturalmente perfecto”.⁸²³

Por la construcción del poema, y la concepción de que el Amado es el que pace entre las flores, colegimos que Urquiza toma no sólo los términos sino el sentido general del texto sanjuanino: es ella hora la Pastora que abandona a su ganado para buscar aquello que la atrae, el amor de Dios (“Atraída al olor de tus aromas.../olvidé mi ganado en los barbechos”).⁸²⁴ Algunas veces Urquiza utiliza los términos de San Juan, en una especie de calca lingüística, otras veces, en un contexto actual, pero sin que pierdan del todo su sentido originario.⁸²⁵

Es el caso del Cántico 2, Capítulo 1 que reza *Al olor de tus ungüentos buenos*⁸²⁶ y que ella cambia por “Atraída por el olor de tus aromas”, primer verso de su poema. Este verso a la vez nos recuerda la canción 17^a del *Cántico Espiritual* que dice: “Detente, cierco muerto; / ven, austro, que recuerdas los amores,/aspira por mi huerto,/ y corran sus olores, /y pacera el Amado entre las flores”⁸²⁷, en el que los “olores” y las “flores” -en su sentido místico-, son virtudes del alma que la hacen parecer a un huerto, en el que el Amado se deleita.⁸²⁸ Los “olores” y las “flores” (símbolo de la belleza y en términos místicos de las “virtudes del alma”) han sido sustituidos en Urquiza por “aromas” y “por las pomos”, palabras que en su origen provienen, como hemos

⁸²³ El cántico sanjuanista -señala Cristóbal Cuevas García- se inscribe en el género eglógico o pastoril, cuyo cultivo alcanzaría en el Renacimiento “un éxito inigualable”. Tan es así que, un manuscrito del siglo XVII, llama al *Cántico Espiritual* “Canción devota a lo pastoril de la Esposa a su Amado”. El estudioso refiere además que Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*, hacía notar la aptitud de lo pastoril para la expresión de lo amoroso. A propósito del nombre de “Pastor” dado a Cristo afirma: “Mucho es de maravillar con qué juicio los poetas, siempre que quisieron decir algunos accidentes de amor, los pusieron en los pastores...” (ref. en “V. Una égloga en sentido místico”, San Juan de la Cruz, *op.cit.*, pp. -47)

⁸²⁴ Ello no descarta que Urquiza pudiera haber tenido en mente, el vocabulario y las expresiones pastoriles presentes en *De la vida retirada* y los *Nombres de Cristo* de Fray Luis de León, en las *Eglogas* de Virgilio, así como en la poesía de , aunque también la autora pudo haber recurrido -vía San Juan de la Cruz- a mitos y a expresiones más primitivas.

⁸²⁵ José C. Nieto, estudia el origen del misterio, lo pavoroso y extraño que encierran algunas estrofas y versos del *Cántico*, en los que encuentra por un lado “la forma críptica y sibilina del uso de las fuentes heleno-renacentistas” y, por la otra, elementos de experiencias y mitos primitivos (cfr. Nieto, *op.cit.*, pp.91-111)

⁸²⁶ *El Cantar de los Cantares* es prolífico en su empleo de términos y alusiones al sentido del olfato, a través de términos como “olores”, “ungüentos”, “mirra”. Por ejemplo el Cántico 2, Capítulo 1 reza: “Al olor de tus ungüentos buenos”: (Que es) ungüento derramado tu nombre; por eso las doncellas te amaron”. Se entienden “ungüentos buenos” como “aguas de olor o confecciones olorosas” que emanan de la Amada (“que todo es demostración y encarecimiento de lo mucho que ama a su Esposo y de lo mucho que puede con ella y su vista y presencia. Porque es como si dijese: ‘Si yo viese a quien amo, con la fragancia sola de sus olores tornaría a mí’ ” ; pero también el ungüento y los olores provienen del Amado ‘Porque es ungüento derramado tu nombre’, en donde ‘Derramado quiere decir, según la propiedad de la palabra hebrea a quien responde, repartido en vasos o mudado de unas bujetas en otras, porque entonces se esparce y se siente más su buen olor’ ” (“bujeta” es una caja de madera en que se guarda el pomo de perfumes); mientras que “Tu nombre”, explica Fray Luis, no quiere decir tu fama sino “el nombre con que es llamado cada uno” y agrega “Así que dice: *llámaste olor esparcido*, que es decir, es tal y trasciende tanto tu buen olor que podemos justamente llamarte, no oloroso, sino el mismo olor esparcido”. El versículo 3 reitera el contenido y el significado del término, cuando dice “*Llévame en pos de ti; correremos al olor de tus ungüentos*”, pues es como si dijese: “Ven, Esposo mío, llévame en pos de ti con el olor de tus olores, que es tan grande que, como he dicho, aficiona a todos; y seguirte he corriendo” (*op.cit.*, pp.80-81).

⁸²⁷ La explicación o “Declaración” que San Juan da a esta Canción 17 es, de manera resumida, la siguiente: “(...)la sequedad de espíritu es también causa de impedir al alma el xugo de suavidad interior (...)y temiendo ella esto, haze dos cosas (...) La primera, impedir la sequedad cerrándole la puerta por medio de la continua oración y devoción; la segunda cosa (...) es invocar el Espíritu Sancto, que es el que a de huyentar esta sequedad del alma, y el que sustenta en ella y aumenta el amor del Esposo, y también ponga el alma en ejercicio interior de las virtudes: todo a fin de que el Hijo de Dios, su Esposo, se goze y deleite más en ella, porque toda su pretensión es dar contacto al Amado” (Fray Luis en Cristóbal Cuevas García, “Nota 342”, *op.cit.*, pp.216-217) .

⁸²⁸ “Pero algunas veces haze Dios tales mercedes el alma esposa, que, aspirando con su Espíritu Divino por este florido huerto Della, abre todos estos cogollos de virtudes, y descubre estas especias haromáticas de dones y perfecciones y riquezas del alma, y manifestando el tesoro y caudal interior, descubre la hermosura Della” (*ibidem*, pp. 218)

dicho, del cántico salomónico, pero retomado y estilizado por San Juan de la Cruz.

En cuanto a la forma, Urquiza utiliza el soneto endecasílabo (rimas ABBA:ABBA, CDC: DCD)⁸²⁹. En cuartetos lo usa de manera plena en su modalidad melódica (acentos en 3^a, 6^a y 10^a : oo ó oo óo oo óo) lo que le otorga un ritmo suave y un tono de intimidad que refuerza el contenido de las frases (“Atraída al olor de tus aromas”). La variedad melódica fue usada por Boscán, y Fray Luis de León, pero también durante el Modernismo.⁸³⁰ En las tercetas combina endecasílabos melódicos con heróicos (acentos en 2^a, 6^a y 10^a) como en “Dejando la canción abandonada”, “Sin guarda la manada desvalida” y “Del vino de tus pechos embriagada” con sáficos (acentos en 4^a, 6^a, 10^a) como en “Desque olvidé mi amor y mi morada”. El uso de la combinación de variedades del endecasílabo en un mismo poema y dentro de las mismas estrofas, es un rasgo distintivo del estilo de Concha Urquiza. Otros elementos apuntan a la recreación que Urquiza hace de cierto estilo. Por ejemplo el uso de la partícula “do”, apócope de “donde”, así como el uso de retruécanos e hipérbatos de inspiración renacentista y barroca, que vuelven enigmática la frase: “No principie a seguir de los pastores/ los dispersos rebaños/Vida Mía...”.⁸³¹

No obstante en la poesía de Urquiza, el tono celebratorio del *Cantar de los Cantares*, está muy disminuido cuando no ausente, reaparecen los temas, el entorno pastoril, el lenguaje erótico-amoroso del texto bíblico. A veces un pasaje de éste es el tema central; a veces el poema sigue la estructura propia de la égloga, donde los parlamentos del Esposo y la Esposa aparecen mezclados con los ecos de otras voces y con los del propio yo lírico.

6. “Canciones en el bosque” y “Égloga en Tercetos” (la tradición clásica)

Concha Urquiza escribe poemas siguiendo directamente el modelo de la égloga. Es el caso de *Dafnis* (Versión de la Égloga V de Virgilio), Morelia, 15 de agosto de 1938 o la *Egloga del Pastor Nocturno* (San Luis Potosí, 7 de junio, 19), en donde dialogan la Campiña, el Pastor ; y donde, a manera de coro, se expresan las

⁸²⁹ En general, Urquiza utilizará en sus sonetos el esquema rítmico clásico: en los cuartetos la fórmula uniforme ABBA:ABBA y en los tercetos, CDC: DCD, CDE:CDE y CDE: DCE, que habían sido utilizadas exhaustivamente en el Renacimiento, los Siglos de Oro y siglos después, en el , cuando hay un repunte en el uso del soneto, pues fue utilizado por la mayor parte de los poetas, tanto en España como en América (Salvador Rueda, Antonio Machado, Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez). Lo mismo sucede con los poetas posmodernistas que privilegiaron tal forma métrica. Se da preferencia también al modelo clásico de cuartetos abrazados ABBA:ABBA, sin que se prescindiera de la variedad de cuartetos cruzados ABAB: ABAB, pero no con la misma relevancia que tenía en el . En los tercetos se siguen usando las combinaciones ya establecidas desde el Renacimiento y retomadas en el , pero se privilegió el esquema clásico CDE:CDE (TNT, *op. cit.*, pp. 184-185 y 462-463)

⁸³⁰ Durante el , en cuanto a la frecuencia con la que se cultivó, la variante melódica ocupó el segundo lugar después de la modalidad sáfica que fue cultivada con profusión por Rubén Darío en “A un poeta” de su libro *Azul* (*ibidem*, p. 398).

⁸³¹ Góngora dice en su célebre “Soledad Primera”: “Del siempre en la montaña opuesto pino/ al enemigo Noto, / piadoso miembro roto/ - breve tabla-/ delfín no fue pequeño/ al inconsiderado peregrino/ que a una Libia de ondas su camino/ fió, y su vida a un leño”; en otra parte señala: “No bien pues de su luz los horizontes”. En uno de sus romances comienza diciendo: “En un pastoral albergue, / que la guerra entre unos robres/ le dejó por escondido/ o le perdonó por pobre, do la paz viste pellico/ y conduce entre pastores/ ovejas del monte llano/ y cabras del llano al monte, mal herido y bien curado,/ se alberga un dichoso joven,/ que sin clavarle Amor flecha, le coronó de favores” (*Soledades*, ed. Amado Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927). Por su parte Boscán principiaba una de sus estrofas diciendo: “Por dó se comenzará / dolor de tanta fatiga?/ Soltemos el llanto ya...”

Pastoras y los Pastores.⁸³² En la poesía y en las prosas urquizianas -vistas en conjunto- hay una especie de macroestructura dramática que las abarca. El dramatismo surge del permanente coloquio que en diferentes niveles sostiene el yo lírico consigo mismo y con otros, con su alma y ésta con Dios (El Amado), con seres y cosas de la naturaleza, con las voces antiguas y recientes que provienen de los textos canónicos. Se trata de un diálogo que se expresa desde diferentes circunstancias vitales y espirituales.⁸³³ Es la poesía de la mexicana una especie de *collage*⁸³⁴ de voces, referencias textuales y estéticas, de vivencias personales, de búsquedas creativas.

El cantar bíblico y el sanjuanino en la poesía de Concha Urquiza se mezclan muchas veces con la tradición eglógica grecolatina y con la observancia del estilo pastoril: los pastores como protagonistas, la presencia artística de la naturaleza, la utilización de ciertos metros, la elección de un léxico afin. Se mezclan también con las reminiscencias platónicas que se expresan en los temas que obsesionan a la poetisa: el amor, Dios, la salvación, el matrimonio místico, la culpa y la ascética. Es el caso de una serie de poemas escritos entre 1937-19 y otros poemas posteriores⁸³⁵, así como de innumerables versos que nos remiten a los autores grecolatinos. En estos clásicos habían abrevado históricamente nuestros escritores e intelectuales, incluso los poetas neoclásicos y academicistas mexicanos del siglo XIX y XX, estos últimos a quienes pudo haber leído la escritora.⁸³⁶

En varios de estos poemas -y como sus títulos varias veces acusan-⁸³⁷, Concha Urquiza retoma el metro del terceto en forma encadenada, tal como la emplearon Teócrito y Virgilio, Dante, Fray Luis de León, , Góngora.⁸³⁸ Ella prefiere el género de la égloga, porque le permite establecer contrastes entre sus anhelos y la

⁸³² Además de los mencionados en este apartado, se suma el poema "Elogio de Esquilo" fechado en Morelia, 1938. Seguimos la clasificación que hace Méndez Plancarte en la antología de 1946 que agrupa 5 poemas bajo el rubro de "Églogas". La mayoría son muy extensos como la "Égloga del Pastor Nocturno"; sólo "Elogio a Esquilo" es breve (consta de tres estrofas hexasilabas en las que los alejandrinos se combinan con versos de 8 (en la 1ª.) y con versos de 15 (como en la 2ª)).** La presencia de la égloga clásica en la poesía urquiziana ya desde 1937 matiza la consideración hecha en esta tesis sobre las etapas creativas de la obra de la autora, pues corrobora que desde 1937, año en el que se suceden los poemas abiertamente religiosos, Urquiza tenía interés por la poesía clásica, una que nace de la reflexión y la depuración estética. ¿Encontraba la poetisa en esta poesía un molde adecuadamente armonioso que contuviera y ordenara sus emociones desbordadas?

⁸³³ Habría que recordar que la "égloga" o *eklogué* ("pieza escogida") en su acepción de composición notable puede usarse para designar a odas, epigramas, poemas satíricos, bucólicos, etc., en su calidad de textos breves. En la tradición literaria, el término "égloga" se refiere a un género lírico de carácter bucólico y extensión variable, que trata del tema amoroso a través de un aparente diálogo entre pastores en un marco convencional de Naturaleza idealizada. Los *Idilios*, en griego "poemitas" o "pequeños cantos", del poeta helenístico Teócrito (nacido entre 3-310 y muerto hacia 260 a.C.) y las *Églogas* de Virgilio (71 ó 70-19 a.C.) sirvieron de modelo a los poetas renacentistas, y hasta el siglo XVIII se desarrollaron tres tipos de églogas: narrativas, dramáticas y mixtas, según la intervención, sucesiva o dialogada, de dos o más pastores. Los nombres de estos personajes van apareciendo en distintos poemas, lenguas y siglos, desde Teócrito hasta los neoclásicos; de ellos se han servido los poetas para representar a personas auténticas de su tiempo.

⁸³⁴ "Collage" es un término que alude a la *intertextualidad*, concepto que tiene su antecedente en la "teoría de las influencias". Helena Beristáin señala que el *collage* es "algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales y puede hacernos recordar no sólo temas", o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de lenguas*, de géneros, de épocas, etc., pues, en efecto, otras lenguas y otros textos entran en un nuevo texto ya sea como citas (copiados), ya sea como recuerdos; ya sea entre comillas o como plagios...Y no sólo se recuerdan las analogías, los temas o las formas que se citan o se copian, sino aquellos que se transgreden al introducir el escritor algo nuevo en la *literatura**. De esta manera lo similar, aquello que imita el *epigono**, se convierte en lo *disímil*: lo personal, lo vital, lo diferente y propio del autor que es, a su vez, un precursor de algo nuevo, dice SLOVSKI, y agrega: 'el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar' (Beristain, *op.cit.*, p.269).

⁸³⁵ "Como la Cierva", "La llamada Nocturna", "La oración en tercetos", "El retrato del amado", "La Cita"

⁸³⁶ Cfr. Octaviano Valdés, *Poesía neoclásica y académica*, México, UNAM, (Col. de la Biblioteca del Estudiante Universitario 69), 1946.

⁸³⁷ En la edición de la antología de 1946, Gabriel Méndez Plancarte agrupó en el apartado "Églogas", 8 de estos poemas: "Canciones en el bosque -Variaciones de los Cantares", "Égloga en tercetos", "Égloga del Pastor Nocturno", "Dafnis (Versión de la Égloga Va. de Virgilio)", "Elogio a Esquilo", todos escritos entre 1937 y 19 (*op.cit.*, pp.43-60).

⁸³⁸ Otros poemas de Urquiza en los que -ya por la forma ya por el tema- se ve también la influencia clásica son: "La oración en tercetos", "Memorare novíssima tua", "Beatus ille", "Sed moriar", "Bion", poemas escritos entre 1939 y 1942, con lo cual se muestra que la

propia realidad. Porque le posibilita, como le sucede a San Juan de la Cruz en el *Cántico Espiritual*, dibujar un movimiento continuo, un camino hacia el deseado encuentro, “un encuentro concebido como *reiterada* consumación”⁸³⁹

Tradicionalmente, la égloga o “poema bucólico” se caracteriza por un intenso sentimiento de la naturaleza, pues el escenario en el que se desarrollan los hechos (la historia del amor imposible de los personajes, por el fracaso o la muerte) es pastoril, pues responde al tópico convencional e idealizado del *locus amenus* (lugar delicioso), común no sólo en la poesía trovadoresca, sino en la renacentista (*Églogas* de) y en la barroca (*Soledades*, de Góngora).⁸⁴⁰ A través de estos autores o de manera directa, hasta Concha Urquiza llegan los ecos de los *Idilios* del heleno Teócrito⁸⁴¹, vía las voces de los pastores Dámetas y Dafnis (“Idilio I”). Los dos pastores, se encuentran y, como entrañables amigos, cantan juntos rodeados por sus rebaños. También hay reminiscencias del canto de Polifemo, el cíclope, enamorado locamente de la ninfa Galatea (“Idilio XI”):

¿Por qué, cándida ninfa Galatea,
Del que rendido te ama huyes esquiva?
Tu pura tez cual requesón blanquea,
Y más que un ternerillo eres altiva;
Cual uva que inmadura verdeguea
Amarga, y que un cordero más festiva,
Llegas si al dulce sueño cierro el ojo,
Y el despertar, de huir te viene antojo.⁸⁴²

La influencia de Teócrito -a veces no reconocida-, se hace evidente en los poetas bucólicos y no bucólicos posteriores así como en poetas modernos, como es el caso de nuestra poetisa. Esto se debe al realismo narrativo y a un tiempo a la capacidad idealizadora de aquel; a su búsqueda espiritual y al tema amoroso; pero, sobre todo, debido a los rasgos de refinamiento que subyacen en los sentimientos de sus personajes, en una poesía en apariencia sencilla y rústica. Como bien señala Carlos Montemayor:

presencia de los escritores griegos y latinos se mantuvo inalterable durante todas las épocas de su creación.

⁸³⁹ Cristóbal Cuevas García, “Estudio preliminar”, *op.cit.*, pp.42-43.

⁸⁴⁰ Por ejemplo en el romance dedicado a “Angélica y Medoro (Rúbrica de Vicuña y Hocés)”, Góngora empieza diciendo: “En un pastoral albergue,/ que la guerra entre unos robres/ lo dejó por escondido/ o le perdonó por pobre,/ do la paz viste pellico/ y conduce entre pastores/ovejas del monte al llano/ y cabras del llano al monte,/ mal herido y bien curado,/ se alberga un dichoso joven,/ que sin clavarle Amor flecha,/ le coronó de favores” (*Soledades*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp.126-127)

⁸⁴¹ Teócrito (Siracusa, Sicilia, c. 310 adC –?) poeta griego, fue el fundador de la poesía bucólica y pastoril y uno de los más importantes del helenismo. Es considerado el poeta del amor y la simplicidad de la naturaleza y las costumbres campesinas; reunió lo dramático y lo lírico en una treintena de textos llamados *Idilios* (“poemitas” en griego), canciones dialogadas en su mayor parte entre pastores que se cuentan sus penas de amor, en medio de un paisaje paradisiaco que el autor identificó con la Arcadia, la belleza del campo. También compuso epigramas. Utiliza el dialecto diario de Sicilia y creó un género que fue cultivado por Mosco de Siracusa y Bión de Esmirna. Longo imitó el ambiente pastoril en su novela *Dafnis y Cloe* y Virgilio reavivó esa tradición en sus *Bucólicas*. Durante el Renacimiento, Giovanni Boccaccio y Jacobo Sannazaro se inspiraron en su obra y la de sus seguidores para crear la novela pastoril, que tendría su cultivo hasta principios del siglo XVII.

⁸⁴² La traducción del “Idilio XI” es del helenista mexicano Ignacio Montes de Oca o “Ipandro Acaico” (18-1921), quien realizara traducciones de Teócrito, Bión, Mosco que aparecieron publicadas en diversos periódicos y luego en la colección completa *Bucólicos griegos* editada por vez primera en 1877, por la Imprenta de Ignacio Escalante. Esta edición de Acaico tuvo gran repercusión, incluso en España, donde el propio Marcelino Menéndez y Pelayo le dedicó efusivas páginas y persuadió a su autor a iniciar la traducción al español de las *Odas* de Píndaro. Es muy posible que Urquiza haya leído la versión latina -incluso por recomendación de los hermanos Méndez Plancarte y luego su traducción de Icaico al castellano para apoyar la suya propia (*Bucólicos Griegos (Teócrito, Bión, Mosco)*, traducción y notas Ipandro Acaico, pról. Carlos Montemayor, México, SEP, 1984, pp.101-104).

...la poesía pastoril no es campesina, no es arte rústico o ingenuo, sino la búsqueda abierta, espiritual, anímica, idealizadora, del amor, de la naturaleza, de la vida. Su pasión por el campo acaso explique la libertad que presenta el poeta que se acerca a tal género. Al mismo tiempo que es un distanciamiento de las vanidades urbanas, es un acercamiento y una búsqueda de la plenitud del origen, de la total libertad del canto, del hombre, del amor, del mundo. Esa capacidad explica que desde el Polifemo de Teócrito en sus Idilios VI, IX y XI, o desde sus pastores Calidón y Dafnis, la poesía bucólica llegara a dominios del espíritu como los de la *Égloga IV* en la más alta evolución del enamorado Polifemo, o al pastor de su propia experiencia, pensamientos y soledad: el Alberto Caeiro de Fernando Pessoa.⁸⁴³

La influencia de la poesía pastoril le viene a Urquiza también de su lectura de Virgilio, a quien lee directamente en latín.⁸⁴⁴ La admiración por el poeta mantuvo la lleva a leer obras tan importantes como *La Eneida* e incluso a elaborar su propia versión castellana de la *Égloga Va*,⁸⁴⁵ versión a la que le dio el nombre de “Dafnis (Versión de la *Égloga Va*. de Virgilio)”.⁸⁴⁶ La versión, en la que la poetisa no sólo ha traducido sino reelaborado el texto clásico, está fechada el 15 de agosto de 1938. El título alude a Dafnis, el héroe pastoril⁸⁴⁷, a quien Menalcas y Mopso, dos pastores y amigos, rinden homenaje póstumo, componiendo cada uno largas tiradas de 24 dísticos.⁸⁴⁸

Virgilio, empieza su célebre *Egloga Va*. diciendo:

MENALCAS

Ya que nos hemos encontrado, ¿oh Mopso!, y somos hábiles los dos, tú en soplar las ligeras cañas y yo en recitar versos, ¿por qué no nos sentamos entre los avellanos mezclados a los olmos?⁸⁴⁹

⁸⁴³ *Ibidem*, p.10

⁸⁴⁴ Publio Virgilio Marón, conocido con el sólo nombre de Virgilio, nació un 15 de octubre del año 70 antes de Jesucristo, en Andes, territorio de Mantua, durante el consulado de Marco Licinio Craso y de Cneo Pompeyo el Grande. Hizo sus primeros estudios en la escuela de gramáticos de Cremona, importante centro de cultura romana y luego en Milán.

⁸⁴⁵ La versión de Urquiza la *Egloga Va*. De Virgilio, ha sido tratada en algunos estudios como un poema original, debido quizá a la recreación que hace del texto virgiliano. De esta traducción o versión del mismo existen varias versiones manuscritas (incluso una en la que aparece el texto latino copiado a mano en un cuaderno), que muestran la obsesión que por el autor clásico tenía la mexicana, quien adopta el gesto de los poetas académicos, arcádicos o humanistas de intentar leer los textos griegos y latinos en su idioma original (*Las Bucólicas*, trad., estudios preliminares y notas de Emilio Gómez de Miguel, España, Libería Bérgua, 1928, p.46).

⁸⁴⁶ Son conocidas las traducciones que de los clásicos hicieron poetas neoclasicistas o academicistas mexicanos como Joaquín Arcadio Pagaza quien hace una traducción literal de las *Bucólicas* de Virgilio, publicadas en 1887; ya en el siglo XX, los escritores del Ateneo de la Juventud, se interesan no sólo en leer a los clásicos en su idioma original, sino en traducirlos. En ninguna de las versiones –manuscritas y mecanografiadas- de la citada *égloga*, elaboradas por Urquiza hay referencias a la procedencia del texto latino de donde Urquiza traduce y le sirve de base para su propia versión, aunque pudiera ser la de Pagaza, por ser canónica.

⁸⁴⁷ Entre otras cosas, a Dafnis se le reconoce como introductor de las fiestas dedicadas a Baco (*Ibidem*, p.47)

⁸⁴⁸ El elogio póstumo a Dafnis ya había sido puesto en boca del pastor Tirsis en los *Idilios* de Teócrito (“Idilio I”), y en ello se inspiró Virgilio para su *Bucólica* o *Égloga*, independientemente de que en ella el propio pastor Dafnis participa directamente en varios de estos coloquios. Por ejemplo, en el “Idilio VIII” o el “Idilio IX”) (ed. Ipanandro Acaico, *op.cit.*)

⁸⁴⁹ Si bien la poetisa sigue paso a paso las estrofas y los versos en latín, hace una paráfrasis de las frases, poniendo más énfasis en el entorno natural idílico y abultando el significado de ciertos detalles. Además, pasa la *égloga* a estrofas endecasílabas de número variable de versos y de distintos ritmos. Concha Urquiza traduce y recrea el mismo pasaje: “Oh Mopso! Pues aquí encontramos/ y ambos la flauta rústica tañemos,/ bajo estos olmos, que sus grandes ramos /enlazan en la sombra, descansemos, / y en tanto que el ganado no guardamos/ la voz de nuestras flautas ensayemos” (Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.54-60).

Por su parte, la versión de Concha Urquiza a la misma se inicia de la siguiente manera:

MENALCAS:

Oh Mopso! Pues aquí nos encontramos
y ambos la flauta rústica tañemos,
bajo estos olmos, que sus grandes ramos
enlazan en la sombra, descansenos,
y en tanto que el ganado no guardamos,
la voz de nuestras flautas ensayemos.⁸⁵⁰

Se puede observar, leyendo todo el poema, que si bien la poetisa en su traducción sigue de principio y paso a paso las estrofas y los versos en latín, conservando intacta la trama, hace una paráfrasis del texto virgiliano, poniendo más énfasis en el entorno natural idílico y abultando el significado de ciertos detalles. En cuanto a la forma, la sencillez de los clásicos es transformada muchas veces en una retórica de tipo barroco, pues echa mano de recursos como el hipérbaton, la anástrofe⁸⁵¹, la metáfora, la alegoría, la hipálague⁸⁵², volviendo más complejos las expresiones y su sentido.⁸⁵³

Uno de los últimos parlamentos de Mopso, en la versión urquiziana -recreando el texto virgiliano- dice:

Mas tu verso admirable oír quisiera
que de Austro el tierno soplo, ni el rüido
de las olas que azotan desceñido
que cantando recorre las pradera
sobre su lecho de verdor mecido.
¿Qué premios. Oh Menalcas, o qué dones

⁸⁵⁰ Esta versión de la estrofa proviene de una copia mecanografiada que está en el legajo original del Archivo Méndez Plancarte que dio pie a la incluida por la antología de 1946. De su lectura se colige que en el verso reproducido por el padre y filólogo, hay un error de copia, pues éste dice: "Oh Mopso! Pues aquí *encontamos*" (sic), (p.54). Otro error o variante en el poema -y que Méndez Plancarte no consigna como tal- se localiza en uno de los parlamentos de Mopso donde se han sintetizado dos versos para convertirlos en uno, reacomodando parte de su significado. Así, la estrofa que era originalmente de 8 versos, quedó finalmente de siete. La estrofa decía originalmente: "Mas tu verso admirable oír quisiera/ que de Austro el tierno soplo, ni el rüido/ de las olas que azotan *la ribera,/ ni la voz del arroyo* desceñido/ que cantando recorre la pradera/ sobre su lecho de verdor mecido./¿Qué premios, oh Menalcas, o qué dones/ Mopso te ofrecerá por tus canciones?" (las partes eliminadas en la versión publicada está en cursivas) (Urquiza, *op.cit.*, p.54)

⁸⁵¹ El *Hipérbaton*, es una figura de construcción que altera el orden gramatical de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras en los sintagmas, o de éstos en la oración. El hipérbaton introduce "un orden artificial" llamado *Anástrofe* (o *protisterón* o *histerología* -transposición de una palabra- o *hysteron/proteron* -de varias palabras). Este se da al introducir en el discurso, entre elementos "en contacto", un orden lógico o temporal artificial, anteponiendo la expresión final (de mayor impacto afectivo) a la inicial, como en el caso de la anteposición del adnominal al nombre ("que *del arte* ostentando *los primores*", Sor Juana), o de los complementos del verbo ("Métricas armonías/ los Querúbicos coros alternaban", Sigüenza y Góngora) (Beristáin, *op.cit.*, pp.256-258).

⁸⁵² *Hipálague* es una figura retórica que se produce en el nivel morfosintáctico, y que afecta al léxico-semántico y al lógico. Consiste en aplicar a un objeto un epíteto que conviene a personas. En el caso del ejemplo de Urquiza, donde el epíteto "desceñido", que es lo contrario de 'ceñir' (apretar o colocar algo de manera que ajuste o apriete; rodear una cosa a otra) con que se califica al verso "admirable", aparece enriquecido por la introducción de elementos nuevos ("el tierno soplo del Austro", "el ruido de las olas" que azotan y recorren la pradera), que hacen alusión no sólo a al yo poético representado aquí por Menalcas, sino al que detrás de su voz recrea la estrofa de la égloga original.

⁸⁵³ La Égloga o *Bucólica Va*, narra que los pastores, Menalcas y Mopso, se encuentran y se dirigen muy amistosamente a una cueva cuya entrada está cubierta de parras silvestres. Su propósito es sentarse allí, para recitar versos. Como Menalcas es el mayor, Mopso lo reconoce y se pliega fácilmente a sus deseos. Se ponen pues los dos pastores-poetas a recitar disticos. Mopso dedica veinticuatro versos a llorar la muerte de Dafnis y Menalcas le replica con otros veinticuatro, en que hace el elogio del héroe pastoril. Luego se separan los dos amigos, haciéndose recíprocos regalos: Menalcas recibe un cayado y Mopso una flauta.

Mopso te ofrecerá por tus canciones?⁸⁵⁴

En la *Égloga II*, de , los personajes Albanio, Camila, Salicio y Nemoroso sostienen un diálogo sobre los avatares del amor. El texto renacentista reza:

ALBANIO.- En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.
¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
en viéndoos, la memoria d'aquel día
de que el alma temblar y arder se siente!
En nuestra claridad vi mi alegría
oscurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré, perdí mi compañía.
¿A quién pudiera igual tormento darse
que con lo que descansa otro afligido
venga mi corazón a atormentarse?
El dulce murmurar deste rüido,
El mover de los árboles al viento,
El suave olor del prado florecido
Podrían tomar d'enfermo y descontento
Cualquier pastor del mundo, alegre y sano;
Ya solo en tanto bien morir me siento".⁸⁵⁵

En este ejemplo de observamos que, además del paisaje campestre y las expresiones pastoriles (en cursivas), están la concepción neoplatónica de la naturaleza⁸⁵⁶, la descripción del momento de arrobamiento consecuencia de una especie de éxtasis (amoroso, estético, espiritual), que vivió el yo lírico y que ahora recuerda y desea volver a experimentar en el futuro ("la memoria d'aquel día/ de que el alma temblar y arder se siente"). Esto último aparece constantemente en la poesía y en la prosa (diario y epistolario) de Concha Urquiza, donde se aprecia el uso de los tópicos y el lenguaje eglógico que hereda de la tradición grecolatina, la cual pasa a la española.

Por ejemplo, en el poema "Canciones en el bosque –Variaciones de los Cantares"⁸⁵⁷, comienza Urquiza diciendo:

Yo cantaré mi amor contigo a solas⁸⁵⁸

⁸⁵⁴ La parte de la *Égloga Va.* que Urquiza traduce y reelabora dice: "¿Qué regalo hacerte por esa canción que sea digno de ella? No me causaron tal placer ni el silbido del Austro al acercarse, ni la orilla batida por las aguas, ni las corrientes de ésta en su rodar por los guijarros de los valles" (ed. de Emilio Gómez de Miguel, *op.cit.*, p.49)

⁸⁵⁵ *Diccionario Akal, op.cit.*, pp.115-116.

⁸⁵⁶ La tradición bucólica que se inicia con la novela pastoril -escrita en verso y en prosa - *La Arcadia*, del italiano Lacopo Sannazaro (1456-15), se basa en el concepto neoplatónico que identifica en la Naturaleza, verdad y belleza. Se trata de una Naturaleza idílica y armoniosa, reflejo de la perfección divina

⁸⁵⁷ Este poema formado fue compuesto en partes. Sin embargo, al cotejar manuscritos y borradores, cada una de ellas eran textos independientes. Es muy posible que -como era su costumbre- Gabriel Méndez Plancarte los haya reunido como un todo, de acuerdo a los temas tratados y a la regularidad de su estructura. Cada una de las tres partes que constituyen "Canciones en el bosque" constan de 8 tercetos encadenados (rimas *aba, bcb, cdc...*etc.), y fueron publicadas el 18 de junio, 1937, no obstante alguna de ellas fue escrita antes: la que se inicia "Volvámonos amor, y semejante...", fechada en *** aparece como la tercera parte en la edición de 1945.

⁸⁵⁸ El poema fue escrito en diferentes tiempos y en desorden. Por ejemplo, la parte que en la antología de 1946 se anota como "III", en una copia manuscrita aparece como "II", y está acompañada con una anotación de puño y letra de la autora que al calce aclara: "Esto fue escrito con anterioridad y se había quedado trunco". Gabriel Méndez Plancarte recoge en las "Variantes", al final de la antología de 1945 (p.280), lo que parece ser una versión más temprana de las dos estrofas iniciales del poema. Esta versión (vv. 1-6), decía: "Yo cantaré mi

que escuchas en el viento sosegado
sobre los vastos campos de amapolas.

Pasando por los montes y collado,
soplado en las corolas encendidas,
acariciando el brote malogrado.

Contigo en las veredas escondidas
donde vagan arroyos silenciosos
y están las azucenas florecidas;

Contigo en los parajes nemorosos,
donde el cansado corazón se entrega
por los espesos cedros rumorosos.⁸⁵⁹

Y sombra de dolor el alma aniega,
por los ardientes valles dilatados⁸⁶⁰
que el sol calienta, que la lluvia riega,

donde suenan los vientos derramados⁸⁶¹
en caminos que suben desde el suelo
rodeando los montes levantados

hasta la faz clarísima del cielo,
contigo, Amor, entre las hojas de oro⁸⁶²
donde toda la luz detiene el vuelo.

Como puede observarse, en el poema de Urquiza está presente la naturaleza idílica y armoniosa representada por un campo florido donde corren silenciosamente arroyos y donde el viento acaricia las plantas y hace sonar a los árboles. Pero, la naturaleza simple y virginal, que ella seguramente retoma de Teócrito,⁸⁶³ contrasta con la situación que vive el alma sometida a los rigores de un camino en ascenso. Este tránsito, por demás tortuoso (el alma “aniega” o se encara al calor, a la lluvia, a los fuertes vientos que azotan los montes) promete no obstante, llevarla hasta donde pueda admirar “la faz clarísima del cielo” donde habrá de darse el encuentro y el diálogo directo con Dios; es decir, promete llevarla al “éstasis” o “éxtasis”. Llama la

amor *sola contigo*, / que escuchas en *los vientos sosegados*/ y en *el Fruto purísimo del trigo*; // *que engendras sobre montes y collados/ las cándidas mañanas adormidas, / los ardientes crepúsculos morados*;" (*op.cit.*, p.280). Sin embargo, no consigna las variantes de los versos 22, 23, 24 y no incluye los versos 25 y 26 que constituyen una estrofa distinta y que aparecen en la mencionada copia manuscrita, y que posiblemente sea la primera. Los citados versos rezan: "*Llegue el son del amor al almo coro/ que roza ya la fimbria de tu veste/ y rueda por el ámbito que encierra, / en el regazo del confín celeste, /el matizado cinto de la tierra*". De cualquier modo, ya porque los versos hayan sido corregidos posteriormente por Urquiza a propuesta de Méndez Plancarte, o por *motu proprio*, puede apreciarse cómo la poetisa intenta plegarse -sin sacrificar originalidad- al estilo pastoril de sus maestros, recreando las escenas, sintetizando y puliendo los versos, dejando fuera expresiones ripiosas como "las cándidas mañanas adormidas", o versos que acusan no sólo la influencia de una retórica ampulosa sino falta de imaginación y originalidad poéticas.

⁸⁵⁹ Variantes en GMP: Vv. 12: a) "*bajo los cedros altos rumorosos*", b) "*bajo los altos cedros rumorosos*".

Al final -versos 22 a 26- hay variantes importantes que el filólogo no registró. Es posible que hayan llegado a sus manos tardíamente de tal suerte que no pudo consignarlas en la antología. Pero también existe la posibilidad de que dicha versión le haya parecido floja o ripiosa o rebuscada.

⁸⁶⁰ Variante en GMP: "*donde todo cantar las alas pliega/ en losprofundos valles dilatados*" (*idem*)

⁸⁶¹ Variante en GMP: "*donde suenan los vientos desatados; por caminos que suben desde el suelo*" (*idem*)

⁸⁶² Versión en GMP: "*sola contigo* entre las hojas de oro" (*idem*)

⁸⁶³ En el *Idilio I*, Teócrito hace decir a Tirsis: " ¡Oh ninfas! ¿Qué collado,/que bosque o verde prado,/ que valle os escondía,/cuando el pastor más lindo/ cuando Dafnis de amor triste moría?/ morabais por acaso / o en las amenas selvas del Parnaso?/ ¡Ah! No la gran corriente/ de Anapo nos albergaba/ ni de Acis el torrente: /Ni vuestra planta erraba/ Del Mogibelo entre la ardiente lava". (Versión de

atención la idea de ingravidez al que alude el último verso, pues habla de cómo el alma está suspendida, como flotando, sostenida sólo por la luz, fenómeno de arrobamiento que puede alcanzar la levitación. Esto es, “levantar un cuerpo de la tierra” sin perder el sentido, como en algunas experiencias relatadas por Santa Teresa en su *Libro de la Vida*: “...muchas veces me parecía me dejaba el cuerpo tan ligero que toda la pesadumbre de él me quitava, y algunas era tanto que casi no entendía poner los pies en el suelo”.⁸⁶⁴

En los escritores clásicos y en los medievales en los que se basaron y otros poetas contemporáneos y posteriores a él, aparece de manera obsesiva la imagen de la “clara fuente” de donde emana el “agua dulce” la cual funciona como un espejo a través del cual se refleja la imagen de quien se contempla. En este caso, es una imagen enturbiada y triste.⁸⁶⁵ En la segunda parte del mismo poema urquiziano, luego de rebelarse contra la soledad, la amargura y el “ruido de la turba impura”, el yo lírico desea y se imagina un futuro donde el Amado no sólo se mostrará, sino con el cual habrá de fundirse, igual que sucede en la naturaleza con el agua y la imagen del cielo que aquella refleja.⁸⁶⁶

El cruzará los ondeantes lagos,
Y llevándote asido dulcemente
Buscará el seno de los montes vagos:

Allí estará contigo tiernamente;
Allí sabrá decirte que te ama;
Se abrazará de ti, como la fuente

Por cuyo rostro el cielo se derrama,
Se abraza de ese cielo transparente
Sobre su asiento de flexible llama.

Además de aludir a los versículos 1- 4 y ss. del *Cantar de los Cantares* que rezan “Atraeme: en pos de ti correremos/ El rey me ha metido en sus cámaras/ Nos gozaremos y alegraremos en ti; nos acordaremos de tus amores/ más que el vino”⁸⁶⁷, la idea del agua del río o de “la fuente” como espejo, hace referencia en efecto al mito griego de Eco y Narciso, pero pasado por la criba de la mística cristiana, pues señala por una parte el deseo imposible de reunirse con Dios, de fusionarse con Él (cuyo Rostro se refleja en el agua, símbolo de purificación espiritual); pero también, en una especie de queja sutil, alude a la indiferencia, a la lejanía y hasta a la frialdad del Amado frente al amor encendido de la Amada (el alma) a quien, sin poder poseer el

Ipandro Acaico, *op.cit.*, p.21)

⁸⁶⁴ En otra parte describe Santa Teresa lo que es para ella “unión”, “arrobamiento”, “elevamiento”, “vuelo” o “arrebato” de espíritu, diferenciando etapas pero llamándolas en su conjunto “éstasi” o éxtasis: “Es así que me parecía, cuando quería resistir, que desde debajo de los pies me levantaban fuerzas tan grandes que no sé cómo lo comparar, que era con mucho más ímpetu que esotras cosas de espíritu, y así quedava hecha pedazos...” (“Capítulo . En que trata la diferencia que hay de unión a arrobamiento. Declara qué cosa es arrobamiento, y dice algo de el bien que tiene el alma que el señor por su bondad llega a él. Dice los efectos que hace. Es de mucha admiración”, Santa Teresa, *Libro de la Vida*, edición, introducción y notas de Otger Steggnik, Madrid, Castalia, 1986 (Clásicos Castalia 154), pp. 274 - 277).

⁸⁶⁵ Vr. Aquí, “San Juan de la Cruz y Concha Urquiza”.

⁸⁶⁶ Como hemos podido observar el símbolo de la fuente, en su interpretación mística o mítica -como en este cas- es constante en la poesía urquiziana. En efecto, son muchos los poemas de diferentes épocas en los cuales se representa o se alude a la misma escena: el alma enamorada que se contempla a sí misma en las aguas claras de una fuente, intentando encontrar en ellas el reflejo del rostro deseado. De los ya comentados aquí están por ejemplo *La canción de Sulamita*.

⁸⁶⁷ *Op.cit.*, p.646.

objeto de su pasión, sólo le queda contemplarlo mientras ella sigue consumiéndose.⁸⁶⁸

La tercera parte o el tercer poema de la serie que sigue la misma forma de los dos anteriores (tercetos encadenados), la Amante le pide al Amado que regresen al principio del camino ya transitado, esto es, que se situen en el principio del periplo: Él debe huir, ocultándose a la vista y ella sale en su búsqueda “semejante/ al cervato en los bosques esparcidos/ sobre las altas cumbres”, pero también como “los pájaros perdidos/ en tu vuelo suavísimo mecido”. En los siguientes versos ello se refrenda:

Huye, amor, sobre montes y collados;⁸⁶⁹
Yo esperaré tu paso, y entre tanto
Buscaré los parajes más callados.

en soledad, para ensayar mi canto.
Y tendida en praderas deleitosas
donde brota el romero y el amaranto.

Pareciera que es condición obligada esta dinámica de la búsqueda y de la huida representada en la poesía mística por el símbolo de la *Caza*, dinámica que garantiza que el deseo amoroso permanezca vivo y no sólo eso, sino que es lo que puede engendrar el canto, esto es, disparar la imaginación poética. La visión de la Naturaleza es renacentista “a lo divino”; los elementos terrestres y celestes, los distintos momentos del día : mañana, tarde y noche, cada uno con su propia luz, se conjugan en una perfecta armonía para preparar el terreno del encuentro amoroso, que se da de manera hipotética: “Yo desearé tus besos como el día/ y diré que tus pechos son mejores/ que el vino, dador nuestro de alegría”. Estos últimos versos parecen tener su hipotexto en el mito de Dionisio y las fiestas a él ofrendadas. Urquiza procede -quizá inconscientemente- de manera muy parecida a San Juan de la Cruz quien adopta la forma críptica y sibilina del uso de las fuentes heleno-renacentistas, específicamente la tradición neoplatónica orfista. Como el santo español, Urquiza no explicita sus fuentes, aprovechando el simbolismo críptico, presente en aquel.⁸⁷⁰

En la poesía de Boscán y Petrarca, de donde retoma el lenguaje amoroso y muchos tópicos del amor-

⁸⁶⁸ La ninfa Eco -castigada a no hablar por sus infidelidades-, enamorada de Narciso, un hermoso adolescente (hijo de Liríope), lo sigue a distancia durante sus paseos por el bosque, hasta que el joven la descubre. Objeto de las burlas de Narciso por no poder expresar sus sentimientos, Eco se retira a su cueva donde se consumió de pena. Como castigo a su soberbia, Nemesis, diosa griega que había presenciado todo, interviene en la trama haciendo desfallecer de sed a Narciso durante uno de sus paseos. Éste recuerda entonces el riachuelo donde una vez había encontrado a Eco, y sediento se encamina hacia él. Inclinado sobre el agua y a punto de beber, ve su imagen reflejada en el río. Y como había predicho Tiresias, esta imagen lo perturba totalmente. Cegado por su propia belleza en el reflejo, muere de inanición ocupado eternamente en su contemplación. Hay quienes afirman que enamorado como quedó de su imagen, quiso reunirse con ella y murió ahogado tras lanzarse a las aguas. En cualquier caso, en el lugar de su muerte surgió una nueva flor al que se le dio su nombre: el Narciso, flor que crece sobre las aguas de los ríos, reflejándose en ellos. Una interpretación psicoanalista como la de Christopher Lasch en su artículo “La cultura del narcisismo”, de los años 70s, sostiene que la belleza de Narciso es tan superlativa como su indiferencia por los demás. No se conmueve por los dramas que produce el amor que despierta en hombres y mujeres. Un día llega hasta una fuente clara para tomar agua, cuando descubre su propio reflejo. Por primera vez se enamora, se siente cautivado por el muchacho que lo mira desde el otro lado del agua. Pero cuando trata de tocarlo, la imagen se deshace. Sin poder poseer el objeto de su pasión, se queda contemplándolo, y allí se consume y muere. En ese mismo lugar crece una flor, el narciso.

⁸⁶⁹ El verso tiene la siguiente variante consignada por Gabriel Méndez Plancarte, la cual coincide con la versión del legajo: “Huye, Amor, sobre valles y collados” (cfr. “Variantes”, *op.cit.*, p.290).

⁸⁷⁰ José C. Nieto, al hablar de la procedencia del del “simbolismo críptico”, característico en San Juan de la Cruz, refiere que “Estéticamente, este orfismo críptico tiene más capacidad sugestiva por su ambigüedad, vaguedad y lo misterioso de su temática que si se mencionase a Orfeo; pues ... lo extraño y aun lo pavoroso...perdería toda su fuerza sugestiva indefinida” (*op.cit.*, p.94)

pasión -que conviene a la expresión habitual en la poesía mística española-,⁸⁷¹ ya están los temas que eran comunes en la poesía cántara y trovadoresca del siglo XII que canta el Amor Cortés. Entre otros, el “simbolismo del espejo”, amor imperfecto que remite al amor perfecto que también Concha Urquiza retoma en su poema⁸⁷². También está el tema del “corazón robado”, esto es, el “entendimiento arrebatado”, el “raptó” de amor, expresado por la imagen de la deuda y el cobro. Estos últimos son entendidos también como la no correspondencia y la pérdida amorosas,⁸⁷³ ambas visualizadas como el “tormento”, el dolor o las “fatigas” de las que habla también la Esposa en el *Cántico Espiritual*. En el poema sanjuanino el alma reclama “Apaga mis enojos” (Canción 10^a), pues está “herida de amor” y pide al Amado ponga término a sus “ansias y sus penas y que sea de tal manera que la puedan veer los ojos de su alma pues sólo él es la luz que ellos miran y ella no los quiere emplear sino en él”.⁸⁷⁴

Inspirada en el cantar salomónico a lo divino, en la tradición grecolatina y española, cernido todo ello via los místicos españoles, así como la tradición cántara y trovadoresca, la poesía de Concha Urquiza, por momentos, parece tocar las alturas místicas. Es el caso de su poema *Égloga en Tercetos*, fechado en San Luis Potosí, el 11 de junio de 1939, y dedicado –“Al dulcísimo maestro Fray Luis de León”. El poema urquiziano está compuesto por una primera tirada de 23 tercetos encadenados y una segunda parte constituida por otros 9.

La primera parte del poema urquiziano es un exhorto para que el alma (convertida en el pastor eglógico que compone cantos y tañe su flauta) salga en busca del amado; pues sus versos y su música no son eficaces para llamar al gran Pastor, Dios. El alma es un pastor músico que salido de su “siesta” y tocado por el amor toca inútilmente su “rústica zampoña”:

En vano el verso delicado toca
 En lo interior del alma, en vano suena,
 En vano ciñe de fervor la boca;

En vano andando por la leve avena

⁸⁷¹ Denis de Rougemont señala que “El lenguaje pasional se explica a partir del espíritu, en el sentido de que expresa no el triunfo de la naturaleza sobre el espíritu -como lo hacen creer expresiones corrientes como ‘cogido de pasión’, ‘loco de amor’, sino el exceso del espíritu sobre el instinto. ‘El amor existe cuando el deseo es tan grande que supera los límites del amor natural’, decía el trovador Guido Calvacanti en el siglo XIII. Y el hecho de superar los límites del instinto, define al hombre en tanto que espíritu. Este hecho solo es el que nos permite hablar. ¿Qué es el lenguaje, en efecto? El poder de mentir tanto como el poder de expresar lo que es. Un animal es incapaz de mentir, de decir lo que el instinto no hace, de ir más allá de lo necesario y más allá de la satisfacción. La pasión, el amor al amor, es por el contrario, el impulso que va más allá del instinto y que, con ello, miente al instinto. El responsable de tal mentira no podría ser más que ‘el espíritu’”. (“Pasión y mística” en *El amor y occidente*, trad. De Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, pp.164 -173).

⁸⁷² Rougemont describe quince temas que son comunes a los trovadores y a los místicos españoles, entre los que se encuentran los aquí mencionados: “Morir por no morir”; la “quemadura suave”; el “‘dardo de amor’ que hiere sin mata”; la “‘salvación’ del amor”; “la pasión que aísla del mundo y de los seres”; “la pasión que hace pálido a cualquier otro amor”; el “quejarse de un mal que es preferible, sin embargo, a cualquier alegría y a cualquier bien terrenal”; el “deplorar que las palabras traicionen el sentimiento ‘inefable’, que no obstante hay que decir”; el “amor que purifica y expulsa todo pensamiento vi”; “el querer del amor sustituye al querer propio”; el “‘combate’ del amor, del que hay que salir vencido”; “el simbolismo de los ‘castillos’, moradas del amor; el “simbolismo del ‘espejo’, amor imperfecto que remite al amor perfecto”; “el corazón robado”, “el entendimiento arrebatado”, “el ‘raptó’ de amor”; “el amor considerado como ‘conocimiento’ supremo (*canoscenza* en provenzal” (*ibidem*, p.164).

⁸⁷³ Petrarca usa el término “cobrar” en su canción XXXVII, *Si é debile il filo a cui s’attene*, en su acepción de recuperar lo perdido: “Es tan débil el hilo a que se atiene/ mi trabajosa vida, que si no es socorrida/ su curso al fin será presto llegado; porque después de la cruel partida/ que de quien me sostiene/ hice, sola detiene/ una esperanza que no haya acabado./ diciendo: - Aunque apartado/ seas de lo querido, / no pierdas el sentido. ¿Qué sabes si verás con mejoría/ el tiempo en algún día/ o se cobra el bien que se ha perdido?/ Así pasando voy lo que padezco/ con esperar y en ello me envejezco” (Petrarca, *Cancionero/ Triunfos*, Prólogo de Ernst Hatch Wilkins, México, Porrúa, (Col. Sepan Cuantos 492), p.29).

⁸⁷⁴ Edición, Cuevas García, *op.cit.*, pp.170-171.

El conmovido viento se recrea
Con música suave y voz serena.

Los versos de Urquiza nos remiten al mito de los amores entre el pastor Polifemo y Galatea.⁸⁷⁵ En un primer momento, el pastor vaga, sin esperanza de encontrar el “rebaño”, en una alusión al pasaje de Teócrito donde el cíclope interroga a su amada: “¿Por qué , cándida ninfa Galatea/ del que rendido te ama huyes esquiva?”.⁸⁷⁶ Reflexionando para sí, en el poema de la mexicana, el pastor que encarna la voz poética dice:

Mas ¿qué haces errando hora tras hora
Por los húmidos valles, por la era,
Por los pinares donde el viento mora?

Mas el que están en versos celebrando
No bajará por eso a la llanura
Con rostro enamorado y pecho blando⁸⁷⁷

En otro momento del poema, hay un cambio de género que sugiere que es ahora Galatea la que asedia al pastor y reflexiona para sí misma:

¿Dónde tu amado sus rebaños pace?
¿dónde con dulce música los mueve?
la siesta calurosa, ¿dónde yace?

Luego de tales cuestionamientos y como si se tratara de otro texto, el poema vuelve a cambiar de tono y de rumbo. Lo que parece ser por momentos la misma voz interior del Pastor o Amado, se expresará en voz alta, animando a Galatea a continuar su camino. El resto de los versos que suman 11 y con excepción de 5 estrofas intermedias y una final, comienzan con exhortos (levántate, corre, ensaya, rompe, esfuerza, esfuerza). El “periplo” se inicia con la siguiente estrofa:

Levántate en la noche, el paso atreve,
Abandona el oscuro caserío,
Ve tras la huella de su planta leve.

Y termina con los versos que expresan sin duda el momento de la Unión mística de la que habla San Juan de la Cruz. Pero todo ello es imaginario: el pastor y músico confía en que su esfuerzo lo llevará a la “bodega silenciosa” donde libará el vino del amor divino. No obstante lo hipotético, el tema de la unión mística está

⁸⁷⁶ Teócrito, *op.cit.*, ,, p.102.

⁸⁷⁷ Las alusiones al cuerpo como vía que le permite a los individuos la perfecta y eterna plenitud, nos remite a la idea de Ovidio que atribuye la mutación de las formas durables a los cuerpos pasajeros, a dos causas: la divinidad y la naturaleza. En sus *Metamorfosis*

descrito; son versos impregnados de “pensamiento místico”.

¡Esfuerzo, corre, búscale, así aprendas
la ciencia del amor pura y sabrosa,
así del muro de su pecho prendas

y entres a la bodega silenciosa
y sepas el secreto de su vino
con que el alma se embriaga y se reposa!

La segunda parte de la égloga tiene un movimiento descendente y contrario al de la primera parte. Es, digámoslo así, la “mala conciencia” del músico (el alma) que describe el panorama contrario: los obstáculos para alcanzar la unión con el Amado se multiplican y se vuelven insalvables. Hay un tono de velada ironía que vuelve más drástico el resultado. Esta segunda parte de la *Égloga* empieza con una frase adversativa que continúa y se contrapone a lo que se venía diciendo (“Mas si quieres quedarte, y el camino/ esquivas fatigoso, /ya no esperes”), pues las cosas no son como las imaginaba (“Ni pienses en la siesta regalada/ que te dará placer la clara fuente/ ni la sombra en el suelo derramada”); de ahí que las intenciones y ensayos fracasen. El entusiasmo de los inicios da paso a un tono totalmente depresivo que llega a intensidades dramáticas en las dos últimas estrofas. En ellas están presentes los temas de la pasión que aísla al amante del mundo y de los seres; la pasión que hace palidecer a cualquier otro amor.⁸⁷⁸

Mas tú las noches hallarás desnudas,
y las flautas de mozos y pastores
para sólo tu oído serán mudas.

Tú vagarás sitiada de dolores,
y todo al alma te será tedioso
ausente el sólo bien de tus amores,
tu música, tu viña, tu reposo.

7. Urquiza y San Juan de la Cruz: el “Cántico Espiritual” y “La Noche”.

Desde los inicios de su reconversión si no es que antes, Urquiza se siente fuertemente impresionada e influida por la figura de San Juan de la Cruz. No sólo los epígrafes de los poemas urquizianos que reproducen pasajes del *Cántico Espiritual*, las continuas alusiones a dicha obra en las llamadas “Prosas”, pero sobre todo los temas que de la obra del santo retoma, revelan que el modelo de poeta y de místico es San Juan de la Cruz, aunque haya también referencias a otros autores místicos, como es el caso de Santa Teresa, quien

describe cómo el mundo fue creado a partir de la confusión y la pugna de los elementos. (Ovidio, *op.cit.*)

⁸⁷⁸ Rougemont, *op.cit.*, p. 164.

siendo mujer pudo imponerse por sobre sus circunstancias.⁸⁷⁹

En una serie de cartas que la poetisa le envía a Tarsicio Romo, declara abiertamente dicha influencia, no sólo en términos poéticos sino religiosos y místicos. Siguiendo el ejemplo del santo español, Urquiza sabe que ha llegado “el tiempo de la poda”, esto es, el tiempo de dedicarse al “trabajo interior”, “esa obra constructiva del alma”. Y es que, al igual que San Juan, siente la necesidad imperiosa de Cristo, experimenta el amor de Jesús “como una llaga viva en el alma”.⁸⁸⁰

La vida y el ejemplo de San Juan son paradigmáticos para las letras místicas españolas y lo son también para la poetisa mexicana. El recluirse en un convento sometido a una disciplina dura, el soportar la prisión en Toledo, el haber experimentado una serie de contrariedades, y las circunstancias mismas de su muerte, están muy presentes en las reflexiones de Urquiza y durante el proceso creativo.⁸⁸¹ Dueño de un espíritu profundo, San Juan es además un ser lúcido que sabe que una cosa es la experiencia mística y otra la poesía. Hombre cultísimo y consciente del legado de sus antecesores (Platón, Osuna, Ruysbrucks, etc.) y sus contemporáneos (Herrera, Kempis, entre otros), San Juan posee madurez creativa. La poetisa mexicana sabe que los versos sanjuaninos fueron hechos al calor de la fruición mística, pero a partir de un profundo conocimiento poético, lo cual garantizó su transcendencia literaria. Aunque quién sabe -como puede apreciarse en algunas declaraciones suyas- hasta qué punto ella está consciente de que el adjetivo de “místicos” dado a los poemas del español, provino de la interpretación posterior a los cuales fueron sometidos.⁸⁸²

Al igual que el santo español, Concha Urquiza sabe que la mera reflexión sobre el encuentro místico entre el hombre y Dios, o el hecho de escribir nombrándolo o hablando de cuestiones religiosas, no la hace ser una escritora mística. Aún más, desde los primeros años de reconversión y por el resto de su vida, su interés no se centra en llegar a ser mística, sino en vivir un verdadero proceso espiritual, una genuina transformación como ser humano. En una de sus cartas dirigidas al padre Tarsicio Romo, comenta,

Porque no es amor alimentarse, como decía un expositor de San Juan (1), de “suspiros y dulcedumbres”. No es preciso un amor muy grande ni un corazón muy recio para escribir

⁸⁷⁹ De Santa Teresa, Urquiza parece admirar entre otras cosas, su actitud “viril” frente a las monjas de su congregación, es decir, una actitud sin complejos por el hecho de ser mujer. En una carta a Tarsicio Romo, la poetisa le reprocha suavemente el que la trate con “demasiada blandura”, como si quisiera evitarle “todo el rigor del camino”, esto es, la trata “como una mujer”, pues refiere “es muy poco menos que hombría lo que se necesita para las cosas divinas, y esto nos lo da Dios a todos. Ya decía Santa Teresa -¿recuerda a usted?- que no quería que sus monjas ‘fuesen mujeres, ni lo pareciesen en nada, sino varones fuertes’. Pero yo no soy nadie para rebelarme contra su prudencia, y así puede usted hacer de mí lo que quiera, que siempre será lo mejor. Ojalá Dios me diera la paciencia y el amor necesarios para abandonarme en las manos de Cristo como materia inerte, y no tener ningún deseo propio ¿Qué debo hacer?” (Concha Urquiza “Tiempo de la poda”, 13 de julio, 1937, en “Prosas. Hacia las cumbres –Páginas epistolares”, *op.cit.*, p.134).

⁸⁸⁰ Carta de Concha Urquiza a Tarsicio Romo, titulada “Hambre del corazón”, del 2 de julio de 1937, en Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 132.

⁸⁸¹ En otra carta de la escritora al mismo Romo y que Gabriel Méndez Plancarte tituló “El dolor maestro”, del 4 de julio de 1937, ella alude al hecho de que empieza a digerir la idea de que sacará más provecho de las contrariedades que de la buena fortuna, y refiriéndose directamente a San Juan de la Cruz, señala: “San Juan prefirió morir entre extraños que entre amigos: ¿no me será más útil a mí tratar con desconocidos, aunque sean hostiles, que con gente tan llena de misericordia? Sobre todo cuando yo tengo el alma y la imaginación y la voluntad que están pidiendo a voces una disciplina dura, una contrariedad constante, y tirarles mucho, pero mucho, del freno” (Concha Urquiza, *op.cit.*, p.134).

⁸⁸² José C. Nieto reconoce que Juan primero escribió obras de “elevada calidad poética” y que luego vinieron los tratados; pero, refutando en parte a estudiosos como Ramón Menéndez Pidal quien ha dicho que los versos del Cántico surgieron al calor de la experiencia mística y que se deben a la intuición, señala que el “valor místico” que se le otorga, proviene sobre todo de la interpretación que el propio español dio a sus versos en una manera “sistemáticamente mística” (*op.cit.*, pp.41-43).

sonetos, echarse a soñar con la música de los violines, decir su Nombre porque él en sí es dulce, o deleitarse con pensamientos líricos, o leer con fruición las páginas de los místicos. Esto no es amor; antes quizá pueda decirse que es todo lo contrario: es detenerse y cebarse en las criaturas bellas y dar rodeos por todas las veredas graciosas, mejor que seguir derechamente el camino real; son correrías líricas y especulaciones y rodeos, y es todo menos ir a Dios. Para las criaturas ciegas y bárbaras, ignorantes de todo lo que no sea lo más bajo del suelo, puede estar bien en un principio; si no lo está, a lo menos Dios puede enderezarlo al bien, y lo hace a menudo. En mí y en muchos como yo, que son todo ciego con un átomo de diamante, las cosas divinas penetran como las humanas: clavando primero la lanza en los sentidos, y saltado de allí hasta el alma. Por los sentidos, en cuanto son bellas. A mí me enamoró primero la belleza heroica de Cristo, el Esposo lleno de gracia de los Cantares, los versos de San Juan de la Cruz...⁸⁸³

Como la poetisa misma declara de manera obsesiva en sus cartas y meditaciones, no aspira -en cuanto a lo humano-, a tener lo que cualquier mujer de su edad y condición, de su época, “una casa, una profesión, un esposo de los que buscan en el mundo”⁸⁸⁴, sino quiere experimentar esa “muerte” interior, esa muerte simbólica para renacer como un alma nueva. La muerte es un tema de la mística cristiana que alude al temblor metafísico frente al misterio de Dios y a la idea de la vida en Cristo, renunciando a todo; pero también se refiere a la experiencia de la muerte en vida expresada en el “muero porque no muero”.⁸⁸⁵ Para lograrlo es menester amar sólo a Cristo y a nadie más, a ninguna otra criatura humana. Como veremos más adelante, tanto en su concepción de Cristo, de lo que debe ser la experiencia espiritual y su expresión poética, Urquiza sigue al San Juan de la Cruz del *Cántico Espiritual*. Del poema sanjuanino, retoma también el lenguaje que éste hereda de la literatura pastoril y de la poesía trovadoresca, la idea musical inherente a la forma del “cántico”. También el tema nupcial, y el subsecuente erotismo de las expresiones, la concepción neoplatónica del amor, así como los motivos y símbolos místicos como el de la *Noche*, la *Subida*.

El símbolo mítico-arquetípico de la *Noche* se expresa a través de la antonimia oscuridad/luz, luz/tinieblas y responde “a ciertas imágenes simbólicas primarias que forman parte de diferentes sistemas míticos dentro de las sociedades humanas. Estas imágenes son fruto, no de la creación de un individuo, sino de la tradición integrada en el inconsciente colectivo. En su uso e interpretación místicas, la *Noche*, el máximo símbolo sanjuanista

... se inscribe en una concepción metafísica de corte medieval, en la que la noche se opone al día de la Bienaventuranza, y en la que las tinieblas nocturnas del proceso místico tienen su correlato en la luz esplendorosa de la unión.⁸⁸⁶

⁸⁸³ “Hambre del corazón” en *ibidem*, p.133

⁸⁸⁴ “No busco yo una casa, una profesión, un esposo, de los que se buscan en el mundo, ni ninguna de esas cosas humanas que gozaremos o sufriremos muchos años...y que sería absurdo buscar sin tener a la vista nuestro interés antes que todo” (“Aprender a morir”, carta del 16 de julio, 1937, a Tarsicio Romo, *ibidem*, p.135)

⁸⁸⁵ Como lo señala Carlos González Salas, no es idéntica la postura que frente a la muerte asume el Existencialismo y el Cristianismo. Para lo cristianos, tiene que ver con “el temblor metafísico o religación con el misterio inevitable” a los que la muerte conmina; también se expresa en la idea de que, después de la muerte y el padecimiento con Cristo en vida, se accede a una verdadera liberación. En efecto, para conquistar la paz y la libertad de Cristo, el poeta cristiano se somete a esa muerte del “muero porque no muero”, anhelando la muerte definitiva que lo conduzca a la unión absoluta con Él (“Introducción” a la *Antología Mexicana de Poesía Religiosa. Siglo Veinte*, México, Jus, 1960, (Col. “Voces Nuevas”, 13), pp. 7-49).

⁸⁸⁶ Mancho Duque, *op.cit.*, p.2.

En efecto, la *Noche* supone -señala Mancho Duque- una introducción en las fases negativas que conlleva todo proceso místico. Junto a la *Subida, el Camino, la Salida*, (que representan proceso, transformación) están *el Monte, la Escala* (que representan ascenso), todos ellos considerados como símbolos eminentemente dinámicos e incluidos en la llamada “teología negativa”. Esta concepción está impregnada de platonismo, desde Dionisio Aeropagita aparece ya en los escritores renano-flamencos.⁸⁸⁷

Concha Urquiza, emplea algunos de estos símbolos -sus valores arquetípicos y místicos- pero los aplica de manera libre a sus propias necesidades espirituales y expresivas, sin que pierdan su nexo con el referente. El proceso espiritual de la poetisa -equiparable a la noche con sus zonas oscuras y tenebrosas, las cuales preceden la llegada del amanecer- es descrito por la voz poética como ese obsesivo intento por llegar a las alturas y sus constantes caídas; es narrado como un salir y entrar de su alma del propio cuerpo, un acercarse y un alejarse del objeto de su amor. El proceso espiritual, parece decirnos la poetisa, sólo puede ser expresado por estos símbolos más que establecidos y codificados, aunque marcados por las singularidades que provienen de su experiencia individual. A través de ellos construye en muchos poemas una especie de himno que canta el deseo amoroso y al matrimonio imaginario de su alma con Dios.

El símbolo de la noche está relacionado con diferentes etapas del proceso místico. Es el caso del soneto sin título, fechado el 6 de julio, cuyo epígrafe reza “ ‘Acaba de entregarte ya de vero”” frase de San Juan de la Cruz que Urquiza toma tal cual del segundo verso de la Canción 6^a del texto español que en su versión completa dice:

¡Ay! Quién podrá sanarme?
Acava de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de oy más mensajero
que no saben decirme lo que quiero.⁸⁸⁸

El poema de Urquiza dice:

Aunque tu nombre es tierno como un beso
y trasciende como óleo derramado
y tu recuerdo es dulce y deseado,
rica fiesta al sentido y embeleso;

⁸⁸⁷ Señala Mancho Duque que de acuerdo a los valores míticos establecidos por Mircea Eliade para el símbolo de las tinieblas,, el significado que más se adecua al uso que de le da San Juan de la Cruz, es el que señala a la noche como el lapso en que “se va dar origen a una nueva personalidad a través de la inmersión en el Caos originario, las tinieblas, la Noche. Esta dimensión está simbolizada en muchos casos por un descenso a los infiernos o por la aventura de ser engullido por un monstruo”. El estudioso recuerda que San Juan compara su experiencia nocturna con la de Jonás, quien luego de tres días de horrores y de oscuridad en el vientre de la ballena -equivalentes a los de la tempestuosa noche- fue expelido a la luz del día (*ibidem*, p. 3)

⁸⁸⁸ El poema como la “Declaración” de San Juan están tomados de la versión de Cristóbal Cuevas García, *op.cit.*, pp.157-159

y es gloria y luz, Amor, llevarlo impreso
como un sello en el alma dibujado,
no basta al corazón enamorado
para alcanzar la vida todo eso.

Ya sólo Amor, perdido en tus abrazos,
cabe tu pecho detendrá su empeño:
no aflojará las redes y los lazos,

verá la paz ni gozará del sueño;
hasta que tenga paz entre tus brazos
y duerma en el regazo de su Dueño.⁸⁸⁹

En varios sonetos de 1939, escritos en San Luis Potosí, están presentes los mismos elementos tomados de la obra del santo español: la alusión a los sentidos: el olor, la vista y el tacto que el yo lírico califica como “fiesta del sentido”; la idea de ser cautiva del amor (abrazos, lazos, redes); así como la imagen de que el “nombre del Amado está dibujado en el alma”. El tópico poético del amante que afirma que lleva impreso en su ardoroso corazón el retrato de su amada, tiene sus antecedentes -según Guillermo Serés- en diversos diálogos platónicos (*Filebo* 39b y al *Teeto* 191 de), según los cuales la imagen de la amada es capaz de quedar impresa o dibujada en el amado.⁸⁹⁰ Como señala José Manuel Pedrosa, quien da un seguimiento puntual al tema, dicha creencia aparece en *La Biblia*, “aunque enfocada hacia el amor divino y no hacia el humano” y fue retomada después en la Edad Media y en los siglos XVI y XVII, cuando fue desarrollada por numerosos poetas como Petrarca, Jordi San Jordi y Pietro Aretino, amen de muchos tratadistas.⁸⁹¹

Concha Urquiza en “Pastor enamorado”, poema del 7 de abril -inspirado no sólo en el *Cántico Espiritual* sino en el poema *El pastorcito* de San Juan de la Cruz-, habla de su proceso espiritual, alegorizado a través de las situaciones, el léxico y la atmósfera pastoriles que el español había utilizado en sus obras. El poema de Urquiza dice:

Pastor enamorado cuyos brazos
manchó de sangre la ovejuela herida,
cuya flauta en cantares encendida
la llamó por zarzales y eriazos

que persiguiendo misteriosos trazos
descendiste a su lóbrega guarida,
y al secreto lugar de tu manida
la condujiste en apretados lazos;

⁸⁸⁹ El poema está fechado el 6 de julio de 1937 (*op. cit.*, p. 26).

⁸⁹⁰ Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona, Critica, 1966.

⁸⁹¹ En el interesantísimo artículo “Miguel de Cervantes, John Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante”, *Acta Poética*, num. 26, primavera-otoño, 05, Seminario de Poética-Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp.71-92, el estudioso español José Manuel Pedrosa, hace un rastreo del tópico poético, partiendo de los estudios de especialistas como Joseph E. Gillet, Eduardo Martínez Torner y Guillermo Serés quienes tratan el tema. El trabajo de Pedrosa demuestra la persistencia del tópico no sólo en la literatura galante y amorosa de los Siglos de Oro, sino en la novela de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, en *La Arcadía* de Lope de Vega y en las obras de otros poetas y dramaturgos, así como en numerosas canciones tradicionales, tanto españolas como hispanoamericanas. Respecto de las primeras, Pedrosa ofrece, entre otros muchos, el siguiente ejemplo: “Toma este puñalito! Y ábreme el pecho, y verás tu retrato si está bien hecho” (p.2243). Entre las segundas consiga: “Con tus hermosos ojos ábreme el pecho, ai verás tu retrato si está bien hecho” [Draghi Lucero 1938] (p. 2).

que con beso de paz la retuviste
y en dulce soledad la alimentaste
y con cingulo estrecho la ceñiste:

no devuelvas el robo que robaste;
guarda el amor que con amor venciste
y el corazón que con dolor ganaste.⁸⁹²

Aparecen en el poema de Urquiza los temas del “beso de paz” y de “la alimentación” del alma por parte de Dios, que remiten desde la primera hasta la última etapa del proceso místico, es decir, a la Unión o Matrimonio espiritual. En éste, los misterios, las virtudes y atributos de Cristo son revelados y el alma se deleita de Su Amor. A tal experiencia beatífica alude el yo lírico cuando describe, en la primer terceta, el lugar escondido donde Esposo y Esposa se gozan y, en el segundo verso, cuando afirma: “y en dulce soledad la alimentaste”, remitiéndonos a la idea expresada en el Cantar 36 de Salomón que reza:

Y luego a las subidas
cabernas de la piedra nos yremos
que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.⁸⁹³

En la última terceta del poema de Urquiza, aparece el tópico sanjuanino del “robo que robaste”, de una manera sintética y por demás sugerente debido al juego conceptual, muy a la manera de Quevedo, de Góngora e incluso de la propia Sor Juana Inés de la Cruz. En efecto, el Cántico 9 del texto místico dice : “¿Por qué, pues has llagado/ a questo corazón, no le sanaste?/ Y pues me lo has robado, ¿Porqué assí le dexaste, / y no tomas el robo que robaste?”. El alma o Esposa -explica el Santo- luego de relatar cómo es que el Amado le ha robado y llagado el corazón “con el amor de su noticia”, le reclama “que por qué no la ha sanado con la vista de su presencia”.⁸⁹⁴

La escritora mexicana alegoriza otros tópicos y símbolos místicos utilizados por el santo español, en toda una serie de poemas que escribe cuando radica en San Luis Potosí. ⁸⁹⁵ Por ejemplo, en “Cuando el herido cuerpo desfallece”, poema fechado el 24 de junio de 1939, donde relata, con cierto detalle, cómo se inflama de amor el alma, mientras el “cuerpo” se resiente del dolor de la pasión, la cual se asemeja a la experiencia de la muerte. La necesidad de la muerte del cuerpo para que el alma pueda renacer y unirse a Dios, según la tradición mística, es una obsesión no sólo en la poesía sino en la prosa urquiziana. En una de las páginas de su diario comenta:

⁸⁹² Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 28.

⁸⁹³ San Juan, ed. Cuevas García, *op.cit.*, p. 370.

⁸⁹⁴ San Juan, “Declaración”, *ibidem*, p.187.

⁸⁹⁵ De ese año es “Aunque tan sierva de tu amor me siento” fechado en (El Potosí, el 8 de junio) en el que el yo lírico expone o exhibe ante Dios su condición humana. El poema termina con el terceto: “Señor, y cuando mires que te olvido/ ten piedad de tu mísera criatura/ en

Yo sólo he querido morir para descansar un poquito: pero no quisiera morir por haberte amado poco. Al contrario, aunque sé que soy un desecho del mundo, y del todo indigna de Ti, y aunque conozco que Tu “me has vomitado de tu boca, porque soy tibia”(1)-, con todo eso, Señor mío, todavía a ratos cometo la locura de volver a soñar con aquella muerte gloriosa que Tú sabes: morir por amarte..., morir de modo que este cuerpo que Tú has formado y que regeneras diariamente “sea entregado por Ti”.⁸⁹⁶

La poetisa retoma también en su texto el tema místico de la “llama viva de amor” esto es, el incendiarse del alma para fundirse con el Amado, para transformarse en Él. Por ejemplo, el poema en cuestión dice, refiriéndose directamente a lo que sucede en el alma:

Cuando el herido cuerpo desfallece
y la angustia en las venas se derrama,
el alma enciende su divina llama,
y a tu sagrada voluntad se ofrece.*

El dolor la despierta y la enardece,
prende la sed. La voluntad inflama,
y más parece entonces que te ama
cuando más su miseria se parece.

Si al precio del dolor tengo de amarte,
descarga en mí tu saña victoriosa
y hiere el corazón con mano fuerte,

que no hay más que un dolor: el de olvidarte;
y todo lo demás es leve cosa;
es leve cosa, aunque nos de la muerte.⁸⁹⁷

Cuando leemos las tercetas que rematan el soneto de Urquiza, no podemos sino pensar en el sentido de los famosos versos que rezan “No me mueve, mi Dios, para quererte, /el cielo que me tienes prometido...”, atribuidos a Fray Luis de Guevara.⁸⁹⁸ Es un rasgo general en la poesía de Urquiza, el tema del “amor doloroso” que más que responder a un propósito ascético, esto es, como una manera de purificación de los pecados, expresa a cabalidad la forma en que la escritora experimenta -sensual, psicológica, intelectual y poéticamente- su proceso espiritual. Concha está más apegada a la observación obsesiva de su condición humana contradictoria, a la cual se rebela, que a la perspectiva lejana de lograr la perfección, objetivo de la Ascética.

Ahora bien, en su poema el léxico y las expresiones amorosas que Concha Urquiza utiliza “a lo divino” o de modo inverso, el léxico y las expresiones místicas que usa “a lo profano”, en su connotación literal, tienen

quien es la traición naturaleza” (Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 28).

⁸⁹⁶ *Op.cit.*, p.223.

⁸⁹⁷ La variante en el 4º verso de la primer cuarteta, consignada por Méndez Plancarte, dice: “y más te busca cuanto más padece” (Urquiza, *op.cit.*, p. 289)

⁸⁹⁸ La fecha del célebre poema se remonta a la segunda mitad del siglo XVI y hasta la fecha se considera anónimo. Se ha atribuido a San Ignacio de Loyola, a San Francisco Javier, a Santa Teresa de Jesús, al franciscano fray Pedro de los Reyes y sobre todo al agustino Fray Miguel de Guevara, muerto en Michoacán en cuya obra manuscrita *Arte doctrinal para aprender la lengua matlazinga*, fechada en 1638,

diversas procedencias. Ya hemos mostrado que muchas provienen de la obra máxima de San Juan de la Cruz; pero es posible también que la poetisa los tome directamente de alguna de las fuentes originales en las que abrevó el español. Aquí consigno un grupo de ellas. Frases como “montes y collado”, “corolas encendidas”, “veredas escondidas”, arrollos silenciosos”, “azucenas florecidas”, así como “parajes nemorosos” o “cedros rumorosos” o “ardientes valles dilatados”, “vientos derramados” nos traen a la mente los adjetivos en *oso*, que se utilizan para expresar abundancia y los cuales están documentados por el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia de la Lengua Española. Algunos de esos términos son anteriores al siglo XV como *amoroso* (S.XIII), *engañoso* (*Setenario*), *deleitoso* (Berceo), *glorioso* (h. 1167), *gozoso* (Berceo), *gracioso* (Berceo), *gozoso*; *hermoso* (1102), *precioso* (977), *quejoso* (*Aleixandre, Lucanor, Juan Ruiz*), *sabroso* (Berceo). A estos se suman los adjetivos en *oso* de origen romance como *deleitoso*, *dichoso*, *misterioso*, *oloroso*, al igual que otras palabras documentadas en pleno siglo XVI como *caudaloso*, *afectuoso*, *oloroso*, *sonoroso*, *victorioso*, *gustoso* y otros posteriores al siglo XVI como *misterioso* y *nemoroso*, empleados por Lope.⁸⁹⁹

Están, como habíamos dicho ya, palabras que en la tradición mística se constituyeron en símbolos místicos: unos son símbolos ascensionales como el *Monte*, la *Subida*, la *Cumbre*, las *Alturas*, la *Escala* (cielo/suelo; alto/bajo); otros símbolos y palabras también designan dimensión interiorizada (entrar/salir; interiores/exteriores; adentro/afuera). Es el caso de “lance”, en su significado de aventura espiritual o la palabra “otero” (cerro aislado que domina un llano).⁹⁰⁰

El corazón quejoso y el rostro transparente.

“Ya corre el corazón por este suelo” es un poema fechado el 15 de junio de 1937. En él Urquiza otorga al símbolo del corazón de los trovadores, una connotación mística y humana a la vez.⁹⁰¹ Inspirada en el tópico del Amor Cortés medieval -el sentimiento amoroso en parte representado por el corazón que se debate entre la tribulación, el deseo, la esperanza y por momentos la dicha-, la mexicana construye éste y otros poemas, dándole al símbolo un tratamiento original.⁹⁰²

San Juan de la Cruz, dice en la Canción 12 de su *Cántico Espiritual*:

aparece el “Soneto a Jesús Crucificado”.

⁸⁹⁹ En todos los casos, me he basado en la documentada y puntual descripción del léxico y derivaciones léxicas, así como sus referencias textuales, que del *Cántico Espiritual*, ha hecho Ma. Jesús Mancho Duque, en su libro *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 1993, pp. 31-47.

⁹⁰⁰ *Idem*.

⁹⁰¹ El corazón, es órgano vital y central del cuerpo humano. Por ello sus significados simbólicos guardan relación con los del centro. Entre los antiguos griegos representó, en principio, el pensamiento, el sentimiento y la voluntad de los humanos, significados que posteriormente fueron cobrando un sentido cada vez más espiritual. En el judaísmo y el cristianismo se consideró al corazón como sede, principalmente, de la emotividad, especialmente del amor, aunque también de la intuición y la sabiduría. El arte cristiano ha cultivado en particular una mística del corazón, sobre todo a partir de la baja Edad Media y derivada de la mística del amor (corazones de Cristo, de María, de los santos, en llamas, traspasados, etc.) (Udo Becker, *op.cit.*, pp. 87-88).

⁹⁰² Como en la poesía amorosa en general, la presencia del símbolo del corazón aparece constantemente en distintas épocas de la producción de Urquiza. En el romance “Romance de la lluvia”, el protagonista es el corazón de la poetisa a quien el yo lírico le habla para animarlo a esforzarse para alcanzar su anhelo, el amor del Amado, que por el contexto general del poema, se deduce es Dios (Urquiza, *op.cit.*, pp. 66-67).

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
copiases de repente
los ojos deseados
que tengo en las entrañas dibujados.⁹⁰³

Esta lira del santo español -que le sirve de epígrafe a su poema- habrá de inspirarle a Urquiza y a otros poetas mexicanos más de un verso, como bien ha señalado Alfonso Méndez Plancarte.⁹⁰⁴ De manera explícita, ya a través de epígrafes, citas textuales y referencias indirectas, o por medio de la recreación personal -vía una suerte de paráfrasis de fragmentos de la obra del santo español- Urquiza, como lo hicieron otros poetas, intenta insertarse en la tradición sanjuanista anterior y contemporánea a ella, tanto laica como católica.⁹⁰⁵

El poema de Concha Urquiza reza:

Ya corre el corazón por este suelo
como antes del remanso el agua impura;
aún lleva tierras en la entraña oscura
y pretende copiar la faz del cielo.

Van creciendo el dolor y el anhelo,
la corriente se turba y se apresura,
y es fuerte el sedimento de amargura
más que las alas con que intenta el vuelo.

Si tendieras la mano solamente
y el agua temblorosa se quietara,
ya, contemplando el cielo largamente,

¡oh Deseado!, el corazón dejara

⁹⁰³ En este caso la versión de la Canción 12^a que retoma Urquiza coincide con la publicada en *San Juan de la Cruz: Subida al Monte Carmelo – Noche Oscura- Cántico Espiritual – Llama de Amor Viva – Poesías*, pról. Gabriel de Mora, México, Porrúa (“Sepan cuántos...”, 228), pues la versión que aparece en la edición de Cristóbal Cuevas García, en la que se han basado la mayoría de las referencias aquí utilizadas, dice: “¡o cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibuxados!” (*op.cit.*, pp.180-185).

⁹⁰⁴ La constancia de la influencia sanjuanina en las letras de México, nos la ofrece un manuscrito novohispano, el *Códice Gómez de Orozco*, encontrado y publicado por Alfonso Méndez Plancarte (Textos de Literatura Mejicana, Imprenta Universitaria, 1945), en el cual aparecen textos de “la madre Teresa de Jesús”, de Fray Luis de León, Fray Pedro de Chaide, Fray Pedro de Padilla y San Juan de la Cruz, consignados los cuatro últimos como anónimos. De San Juan aparecen -dice Méndez Plancarte- las “íntegras e intactas, las liras abismales y fragantes de ‘La noche oscura’, con sólo el nuevo título ‘De la soledad del alma’ (folio 28, v.)”, así como fragmentos de las “Canciones entre el Alma y el Esposo”, esto es, el *Cántico Espiritual (San Juan de la Cruz en México, México, FCE, 1959, (Col. Letras Mexicanas 54) pp.28-34)*.

⁹⁰⁵ Por ejemplo, el sacerdote y poeta Federico Escobedo (Salvatierra, Gto., 1874 – Puebla, 1949), quien en su poema “Favete Linguis”, dedicado al poeta religioso Atenógenes Segale, publicado en 1929 (*ibidem*, pp. 66-67), recrea la Canción 12, haciendo una glosa sintetizada y simplificada de la ésta y otras estrofas del *Cántico Espiritual*. Escobedo calca frases de San Juan, cambiando sólo el orden de las palabras en la oración y se pliega ortodoxamente al sentido que le otorga el español. En la estrofa 7^a de su poema, Escobedo dice: “Fontana cristalina/ que copia, en su semblante plateado,/ que Dios la faz divina; y de verduras prado/ do tiene sus delicias el Amado”. Escobedo como Urquiza retoma la idea principal del texto sanjuanino, pero mientras que él adopta la lira (combinación de dos endecasílabos y tres heptasílabos en una rima aBabB), Urquiza elige el soneto (*Cfr.* Margarita León, “Un poema religioso de Concha Urquiza:” ...la divina belleza de tu cara”, *Jornadas Filológicas 02. Memoria*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 04, pp.3-312).

flotar sobre su seno transparente
la divina belleza de tu cara.⁹⁰⁶

Las palabras de San Juan y sobre todo la idea que está detrás de ellas son recreadas y reactualizadas por la poeta michoacana de cara al profano siglo XX; es una especie de reescritura que, conservando la fidelidad a la belleza poética, observando una respetuosa veneración por su “modelo” y observación de ciertos contenidos religiosos y místicos, se configura en un acto de independencia y originalidad creativas. En primer lugar, Urquiza cambia la métrica, pues la lira de San Juan es convertida en un soneto de rima abrazada en los cuartetos y tercetos (ABBA/ABBA; CBC/BCB), siguiendo el modelo clásico. Predomina en el poema el endecasílabo en dos variedades del polirrítmico que se combinan. La autora utiliza el endecasílabo heróico, con acentos en segunda, sexta y décima (o óo oo óo oo óo), como el que usara en su *Égloga III* (“Aquella voluntad honesta y pura”) como en el verso “Ya corre el corazón por este suelo”, o en “Y es fuerte el sedimento de amargura”. Acude por otra parte al endecasílabo melódico, con acentos en tercera, sexta y décima (oo ó oo óo oo óo), como en “van creciendo el dolor y el anhelo” o el verso que cierra el soneto, “la divina belleza de tu cara”.

En cuanto al tema, Concha Urquiza toma impulso y ciertas ideas de San Juan para expresar sus deseos de unión con Dios, “...como la piedra quando se va más llegando a su centro y sintiéndose también estar como la cera que comenzó a recibir la impresión del sello y no se acabó de figurar...” señala el propio San Juan en su “Anotación” a la Canción 16.⁹⁰⁷ Si bien la poetisa coincide con el texto español, en cuanto a la forma de expresar sus propósitos espirituales, en sus versos predomina lo amoroso sobre lo teológico. Y es que Concha no se propone enseñar paso a paso los caminos de la ascética y de la mística, sino exponer el muy personal modo en el cual ella transita y pretende, espiritualmente hablando, ascender “la cima” para finalmente “volar”, esto es, unirse con Dios. En su poema la poetisa expresa una clara intención de lograr ese estado de gozo y de *Gracia* que es la experiencia extática; pero al final de la lectura sabremos que, en términos místicos, su poema es el relato de un fracaso.

Concha Urquiza retoma símbolos nucleares de la literatura mística católica porque le sugieren ideas, imágenes y significados más allá de sus contenidos doctrinarios. Estos símbolos le permiten a la poetisa crear un sistema personalizado de signos, para lo cual decide redimensionar los significados originales. Por ejemplo, en su glosa a la Canción 12ª San Juan había explicado lo que quiso dar a entender por “cristalina fuente”: “Llama *christalina* a la fee por dos cosas: la primera, porque es de Christo su Esposo; y la segunda, porque tiene las propiedades del cristal en ser pura en las verdades, y fuerte y clara, limpia de errores y formas naturales. Y llámala *fuelle*, porque Della le manan a el alma las aguas de todos los vienes espirituales. De donde Christo nuestro Señor, hablando con la Sanmaritana, llamó fuente a la fee, diziendo que, en los que creyesen en él haría una fuente de cuya agua saltaría hasta la vida eterna. Y esta agua era el espíritu que avían

⁹⁰⁶ Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.25-26.

⁹⁰⁷ Ed.Cuevas García, *op.cit.*, p. 179.

de recibir en su fee los creyentes”.⁹⁰⁸

La poetisa mexicana adopta el tema de la fuente pero convertida en una corriente turbulenta, “impura”. Si le atribuimos un significado místico al poema de Concha, la “fuente” será también la fe, pero con un valor negativo, pues se hace evidente la imposibilidad de mantenerla inalterable, esto es, cristalina, pura. El símbolo del agua que atraviesa todo su poema no está usado de la misma manera que en San Juan. Urquiza opone a la fe, valor abstracto, algo más tangible y concreto: el corazón, órgano humano, núcleo de la vida, lugar donde se albergan y del cual brotan sensaciones y emociones diversas, contradictorias. El corazón convertido en personaje (prosopopeya)⁹⁰⁹ corre precipitadamente, casi sin control; no fluye suavemente como lo hace el agua de la fuente sanjuanista. El corazón es comparado con el “agua impura”, esa que se arrastra por lo más bajo; se alude a él como torrente revuelto “antes del remanso”; es un precipitado de aguas turbias que “aun lleva tierras en la entraña oscura”. En el poema urquiziano, el corazón impregnado de terrenalidad no tiene las cualidades para llegar a Dios, sino que además “aun...pretende copiar”, esto es, reflejar, ser la materia en la que se imprima la “faz del cielo”. Esta metáfora adquirirá al final el significado del rostro del Amado, aludido a través de una sinécdoque particularizante: “la divina belleza de tu cara”. Pero, cómo pretender “mirar” a Dios, si todavía no he podido clarificar las aguas de mi deseo, se pregunta la poetisa. Cuestionamiento humano entendido como proceso ascético. La ascésis implica un proceso de transformación del sujeto por medio del autoanálisis, la oración, la contrición. Para lograrlo, el sujeto debe elevarse, eliminando todo vestigio de gravedad y de lastre pesado: salir de lo bajo a lo alto, pasar de lo terrestre a lo celestial y de lo humano a lo divino.⁹¹⁰

A través de una constante metaforización, en el poema se alude a esa “Obscuridad”, a esa “Noche del alma”, ese descenso de “mí mismo” de que tanto hablan los textos místicos, en contraste con la luminosidad del Cielo y del Rostro Divino, que se elevan sobre ella. Además de utilizar palabras que sugieren obscuridad “aguas turbias”, “entraña oscura”, la escritora mexicana le restituye a ese espacio simbólico, rasgos de concreción humana, una abierta terrenalidad y corporeidad, pero sin que pierda su esencia de realidad interior, espiritual.

Otros de los rasgos de la poesía de San Juan de la Cruz que se hacen presentes en el poema urquiziano es la llamada “contemplación dinámica”: via un movimiento horizontal, “ya corre el corazón por este suelo”, via uno vertical como el que sugiere, por un lado, el estar ubicado en el suelo y desde ahí contemplar o desear ver “la faz del cielo” y, por el otro, el estar siendo observado por Dios desde las alturas. En el poema, la velocidad y el movimiento del agua que “ya corre”, los sentimientos como “el dolor y el anhelo” que crecen y se suman

⁹⁰⁸ Ed. Cuevas García, *op.cit.*, pp. 181-182. El símbolo también aparece en el “Cantar de el alma que goza de conocer a Dios por fee”. “Que bien se yo de la fonte que mana y corre, aunque es de noche” (*ibidem*, p. 347).

⁹⁰⁹ La *prosopopeya* o *personificación* o *metagoge*, es una metáfora de un tipo especial y consiste en que lo humano se humaniza, lo inanimado se anima, como ocurre con la metáfora mitológica. (Beristain, *op.cit.*, p.312).

⁹¹⁰ El tema de la fuente de aguas turbulentas y de la fuente de aguas transparentes que dibujan el proceso de purificación del yo lírico, aparece continuamente en la poesía urquiziana de varias etapas e incluso en la prosa. En una carta dirigida a Tarsicio Romo del 3 de septiembre de 1937, titulada “El en mí”, le dice a su confesor y amigo: “No, mi corazón no se ha enfriado, gracias al cielo; creo que el miedo me hizo ver visiones. Lo que pasa es que ya no tiembla así; se diría que va acostumbrándose a amar. Substituir aquella efervescencia, esa agua hirviente, esa corriente espumosa y poco estable., por una cosa que ya parece remanso y que quizá algún día – ahora sí puedo empezar a creerlo- llegue a reflejar el cielo; la alegría violenta por la serenidad de la esperanza: eso es lo que ha hecho el

al flujo de esa “corriente” que “se apresura”, y resuena a cada momento, expresado todo ello por medio de las repeticiones, aliteraciones y similitudes, van forjando la imagen de una creciente impetuosa y sin control, que transmite por momentos una impresión de vértigo angustioso.

El efecto de movimiento continuo, de dinamismo en el poema de Concha Urquiza, tiene relación con los ascensos y descensos, así como con los traslados constantes a diversos espacios sin mediar preparación alguna y sin previo aviso. En la primera cuarteta, hay tres movimientos: desde el corazón y desde el suelo, dentro y abajo, somos llevados a un espacio todavía más interior que es el centro mismo del corazón. Y desde este entrañable lugar viaja la mirada hacia un lugar más alto, se trata de un espacio que está en la cima: “la faz del cielo”. Aunque esta última acción contemplativa se mantenga como hipotética, hemos realizado un ascenso de la mano de la tradición mística para la cual la “altura”, como la “alteza”, es característica concomitante de Dios, de su divina sabiduría.⁹¹¹

El movimiento de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, de afuera hacia adentro y viceversa, está representado en el poema por un continuo ir y venir a través de emociones que parecen contradictorias, cuando no antinómicas. En la segunda cuarteta se hace énfasis en la permanente contradicción que marcan los términos y el propio proceso espiritual del yo poético. En los versos de Urquiza sucede lo que en San Juan de la Cruz, donde “al unirse lo alto y lo más bajo, lo superficial y lo profundo en una línea, se conforma -junto con el resto de los versos- una síntesis paradójica y simbólica de la divinidad que abarca y engloba, amándolos o aceptándolos dialécticamente los dos polos extremos del eje paradigmático de la verticalidad”.⁹¹² Hay un claro ascenso de los sentimientos que embargan a la poetisa, “dolor” y “anhelo” términos que siempre van juntos en la experiencia mística, pues a un tiempo que el sujeto ama, desea y anhela alcanzar a Dios, hay un dolor, insoportable por momentos, pues sabe que no podrá lograrlo. El turbarse, agitarse, alterarse del agua, esto es, del corazón, y luego el apresurarse, marcan un momento de gran tensión que en el conjunto del párrafo y del poema tendrán un valor doble. Por un lado, se infieren un gran ímpetu y fuerza de la corriente; por el otro, está implícito un estado de crisis, de confusión. Los dos últimos versos de la estrofa son el resultado de las acciones que se venían sucediendo. En ellos se reconoce que es más fuerte lo que aqueja al corazón, más pesado “el sedimento de amargura” que el impulso, “las alas”, con que intenta el vuelo, esto es, el “vuelo místico”.

El *vuelo* es el escaño que precede a la unión del alma con Dios, tema clásico e imprescindible de la tradición mística. En San Juan de la Cruz, para lograr el vuelo, el alma debe transitar por un trayecto de estímulos y obstáculos conferidos por Dios. Esto es, “*Conforme al grado de unión a que Dios la quiere levantar, el alma, la humillará más o menos intensamente, o más o menos tiempo*”.⁹¹³ Para Concha, las cosas son todavía más complicadas, pues el escaño a salvar es uno que está más abajo. Si bien crece en ella el dolor y el anhelo que le provocan una gran turbación y ansiedad, el constante humillarse - recordemos que su

corazón..., y creo que me ha dado a ganar haciéndolo” (Concha Urquiza, *op.cit.*, p.156).

⁹¹¹ Mancho Duque, *op.cit.*, p. 1.

⁹¹² *Ibidem*, p.1.

⁹¹³ *Ibidem*, pp., 127 y ss.

corazón repta como arroyo sucio- le impide incluso elevar la temperatura de sus sentimientos y contradicciones, como el agua que hierve, se purifica y se eleva en vapor, con el propósito de que el Amado pueda percatarse de ella, aunque sea para degradarla. Todo depende de su humano esfuerzo; sus ascensos y descensos son producto de sus acciones y no de la voluntad de Dios.

La poetisa mexicana utiliza la palabra “vuelo”, con la cual el místico español remata el tratado de la *Noche oscura*.⁹¹⁴ En dicho tratado el verbo volar designa un ascenso dinámico, veloz, semejante a un arrebato, sin obstáculos que se interpongan, puesto que se comprueba que la resistencia a la ascensión disminuye conforme se va ascendiendo. Pero en Urquiza parece que todo se queda en un gran deseo, en una intención. Las debilidades y defectos propios de la condición humana, el andar con dificultad por el mundo, arrastrando los “sedimentos de amargura” que la vida terrenal deja en el corazón, son una suerte de lastre que impide aligerarse y conseguir el ascenso definitivo.

Ahora bien, las dos tercetas del soneto de Concha Urquiza reflejan de manera sintetizada el propósito de los versos: describir la propia situación espiritual y hacer una petición inaplazable. De manera plañidera, el yo lírico le pide fervorosamente a Dios que intervenga directamente y la salve, sugiriéndole “Si tendieras la mano solamente...”. Como en una escena de la vida de Cristo, Urquiza le pide que repita el gesto simbólico de tender la mano para ver si su corazón, ahora ampliado a toda ella, cuerpo y alma, “agua temblorosa”, puede calmarse. La metáfora de la mano que calma la turbulencia de las aguas, como en el pasaje bíblico, hace un énfasis en ese gesto de poder y de misericordia divinas. Pero, a la vista del conjunto, la sutileza del verbo “tender”, si bien conserva el sentido de dádiva, no logra atenuar el tono de exigencia, así como la carga erótica y sexual de su acción. Dios, hipotéticamente, debiera meter su mano en la “temblorosa” y anhelante “entraña oscura” del yo lírico -representación del corazón de la poetisa- para calmarlo y, para que esté en condiciones de entrar a un estado de serenidad: contemplando el cielo largamente. Ahora bien la fuente cristalina, puede reflejar con mayor claridad el rostro de Dios, mientras que el agua “impura” de lo terrenal impide la visión. El cielo es el espacio donde mora Dios, el que posee la altura y la alteza necesarias. Ahora bien, la expresión “oh, Deseado” con que se inicia la última terceta, nos remite al lenguaje místico en el que abundan expresiones, apóstrofes y oraciones exclamativas, que hacen referencia a una intensidad de sentimientos y sensaciones en el “aquí y ahora”: Oh, dios, Dueño mio, Amado mio, etc. El verbo en subjuntivo “dejara” completa a la oración condicional “Si tendieras” dándole un tono de probabilidad más que de certeza a la acción. De nuevo el corazón como personaje que piensa y decide (“dejara flotar”), nos remite ahora a la pasividad y receptividad del agua sobre cuya superficie puede flotar algo tan ligero como una imagen. Este corazón con que se cierra el poema es distinto al de los primeros versos. El corazón, a través de la *poiesis* -la cual implica a un tiempo un proceso espiritual- se ha adelgazado, aligerado como el agua limpia y clara que sólo puede sostener algo de su mismo peso, quizá un reflejo (“la divina belleza de su cara”). El juego de

⁹¹⁴ En el cantar o Canción 12, San Juan dice: “Apártalos, Amado que voy de buelo Buéluete, paloma...” (p.366). El vuelo está relacionado también con la última estrofa del *Cántico*, donde el alma está en completo olvido de todo, donde “cessó todo, y deséeme” (p.336), o “Quanto más alto se suve, tanto menos se entendía” (p. 339). Por otra parte, la ‘caza cetrera’ representa el vuelo, como en el poema sanjuanino que termina “Abatime tanto, tanto, que fuy tan alto, tan alto, que le di a la caça alcance” (p. 343) (San Juan, ed. Cristóbal Cuevas, *op.cit.*).

espejos que se plantea en el poema: el agua de la fuente que refleja el cielo, el agua del corazón que refleja el hermoso rostro de Dios, está en la línea temática de la mística.

El juego de conceptos que por un lado se oponen y por el otro se complementan en el poema de Urquiza, guarda relación con lo que sucede en la poesía mística donde “Lo característico...es que la obtención de un concepto extremo, se logra paradójicamente mediante el cumplimiento de su contrario, por lo que para conseguir uno habrá que optar decididamente por lo opuesto”.⁹¹⁵ En efecto, en este poema de Urquiza, si bien se le pide a Dios su intervención directa, casi materializada (“Si tendieras la mano solamente”), lo cual en términos estrictamente místicos significa una experiencia infusa, esto es, contacto directo con Dios y decidido sólo por Él, Dios no aparece ni interviene. El yo lírico lo vislumbra como detrás de un velo, el velo de su deseo; ofrece en el poema el testimonio de su estado emocional y espiritual a un Tú al que se le habla de manera íntima, como sucede en San Juan, pero ese interlocutor no contesta, está cerca y lejos a un tiempo, está presente y ausente; puede tocarla pero es inalcanzable. Es el deseo, atizado por el dolor, lo que alimenta la esperanza, la imaginación de un encuentro físico a través del tacto y de la mirada.

Concha Urquiza - impulsada por el amor- ha transitado en su poema por un camino lleno de contrariedades para al final aceptar que, desde la más arraigada perspectiva mística, ha fracasado en sus intentos de “volar” y “fundirse” con Dios. Pero, vista desde otra perspectiva, no ha fallado en cuanto a decir con belleza, “poéticamente”, las batallas espirituales que su “corazón” emprende, un corazón dispuesto al delirio, al entusiasmo amoroso. Recién rescatada para la fe católica, la Concha que en 1937 escribe este poema, ha podido constreñir en un soneto, ese modelo cerrado, de gran concreción conceptual y retórica, las turbulentas corrientes que por momentos la desbordaban.

La notable sonoridad de los versos, la fluidez lograda por un ritmo y unas rimas construidas con gran tino, la creatividad para reutilizar símbolos generales y convertirlos en místicos, para inventar metáforas a partir de otras más que codificadas, así como el sostenido tono autoimplicativo, el cual otorga vivacidad y veracidad a su discurso, nos hacen valorar a Concha Urquiza como quien puede hacer de un tema y de unas formas antiguas, algo vivo y vigente, como ese “corazón” que luego de un accidentado tránsito, vuelve la vista sobre la faz del surco y se contempla limpio y transparente. El símbolo del *Corazón* -sede de la emotividad, de la intuición y de la sabiduría- unido al del *Agua*, que en la tradición cristiana, es el agua mezclada con la sangre que se escapa del corazón traspasado de Jesús ⁹¹⁶, remite a un valor subconsciente, irracional, que es propio de los símbolos “auténticos”, aquellos que nacen directamente de una experiencia “viva” y la transmiten al lector involucrándolo intelectual, afectiva y psicológicamente.

8. Cristo y su “heróica belleza”

⁹¹⁵ Mancho Duque, *op.cit.*, pp.15-.

⁹¹⁶ Chevalier, *op.cit.*, p.56.

Quizá el personaje más importante, donde se centran todas las cualidades de la divinidad y de la humanidad es Cristo, alrededor de quien gira la tierra y el cielo, la materia y el espíritu. En la poesía de Urquiza están presentes los temas que caracterizan a la poesía religiosa y mística: el tema de la muerte, la soledad, el diálogo con Dios, pero sobre todo el tema de Cristo. Por el contrario, no forman parte del repertorio poético de Concha Urquiza -con excepción de la prosa y de dos textos, así como de algunas alusiones breves a la Virgen María, madre de Cristo- poemas dedicados a santos (hagiografía), a vírgenes, a beatos, o a elementos del ritual cristiano (La Eucaristía, etc.).⁹¹⁷

La revelación de la importancia de Cristo en Concha Urquiza proviene de su práctica religiosa así como de la lectura de las obras místicas, pero también de la interpretación humanista que en México y en otras partes del mundo se hacía sobre su significación en la vida social y cultural de los años 30 y 40.⁹¹⁸

El acercamiento de Concha Urquiza a figura tan conspícua se remonta, como ya hemos observado a los años de su infancia, cuando se siente poéticamente próxima a la figura de Cristo vía la poesía de Ramón López Velarde, probablemente a la de Amado Nervo y de otros poetas mexicanos, al propio San Juan de la Cruz; así como al místico Kempis. Estos primeros escauceos se convertirán con el tiempo en la asunción consciente de un cristocentrismo que se reafirmará con el paso de los años. El amor apasionado y desmedido por Cristo, unido intrínsecamente a su reconversión, cuyo origen y fuerza tacha por momentos como “incomprensible” está de manifiesto en su poesía y en su prosa. Por ejemplo, en la carta del 2 de julio de 1937, titulada por Gabriel Méndez Plancarte, “Hambre del corazón”, afirma:

A mí me enamoró primero la belleza heroica de Cristo. El Esposo lleno de gracia de los Cantares, los versos de San Juan de la Cruz..., cosas que aún estoy tan lejos de comprender... todas abrieron una brecha en los sentidos, brecha que fue ahondándose hasta el alma, y por allí se derramó Cristo. Yo pienso que todo ello no fue sino el cebo con que Cristo quiso traerme hasta un punto desde el cual pudiera vilumbrarle; pero ya no necesito señuelo: ya estoy casi enamorada, y el corazón se cansa de “suspiros y dulcedumbres”, y quiere un manjar más sólido y un camino que sea camino –no más merodear por el bosque.⁹¹⁹

La “belleza heroica de Cristo”, su doble condición de hombre y de Dios, sus cualidades como personaje histórico y mítico hacen de Cristo una figura irresistible para Concha Urquiza. Es Cristo y todo lo que el representa con lo que está relacionada su naturaleza y actuación divina, lo que mueve a escribir a la poetisa, de ahí las constantes y obsesivas referencias a éste en sus poemas y prosas. La concepción que ella tiene de Cristo, puede ser enmarcada dentro de la cristología franciscana de San Juan y de San Buenaventura.⁹²⁰ Para

⁹¹⁷ Carlos González Salas, “Introducción” a la *Antología Mexicana de Poesía Religiosa. Siglo Veinte*, México, Jus, 1960, (Col. “Voces Nuevas”, 13), pp. 7-49.

⁹¹⁸ Gabriel Méndez Plancarte, *El humanismo mexicano*, México, Muñoz, (Col. Seminario de Cultura Mexicana), 1970.

⁹¹⁹ ‘Hambre del corazón’ (2 de julio, 1937) en “Hacia las cumbres. –Páginas epistolares–” en Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.131-134.

⁹²⁰ La cristología es la teología en la cual se recoge y resume toda la doctrina relativa a Cristo. Está conformada por: 1) *Verbum increatum*, como señala San Juan en su Evangelio: “En el principio era el Verbo y el Verbo estaba en Dios y el Verbo era Dios” (Juan 1, 1), “Todas las cosas fueron hechas por Él. En Él estaba la vida y la vida era luz de los hombres” (Juan, 1, 3; 1, 4). 2) *Verbum incarnatum*: “Dios es hombre y el hombre es Dios. Por donde Cristo hombre ha de ser adorado con culto de latría”. 3) *Verbum inspiratum*, porque “se intima en el alma, haciéndose vida de su vida”; esto es, “La Gracia no sólo viene del verbo encarnado y crucificado, sino también del Verbo inspirado”, es decir, que actúa a través de la fe (Fray León Amorós, “1. Teocentrismo y cristocentrismo”, *Obras de San Buenaventura*, edición bilingüe, tomo II, 2ª edición, dirigida, anotada y con introducciones por los padres Fr. León Amorós, O.F.M. (lector general de su

éstos, Cristo ocupa el centro de la teología, en cuanto es su sujeto integral. Y es centro, “por ser el árbol de la vida plantado en medio del paraíso, puesto que ningún otro nombre se nos ha dado bajo el cielo, entre los hombres, por el cual podamos ser salvos, y por ser la luz iluminadora de todas las inteligencias creadas” [*De plantatione paradisi*, n. 8, t. 5, 577; *Itm. Mentis in Deum*, c.4., n.2; *In Nativit, Domini*, serm. 10, t. 9, 116-117; Act., 4, 12].⁹²¹ San Buenaventura pone a Cristo en el centro de todo conocimiento tanto natural como sobrenatural. “De suerte que toda iluminación de la inteligencia, elevada y no elevada, emana de Cristo, ‘como del sol proceden sus luminosos rayos’...Cristo no es sólo el foco irradiador de todo conocimiento, sino también el núcleo vital, de potencialidad infinita, cuyas expansiones vivifican a los hombres, reduciéndoles a Dios...”⁹²² Hay una idea de San Buenaventura sobre Cristo que quizá resultara más atractiva para Concha Urquiza por lo que implica. El santo y teólogo subordina la encarnación a la redención, otorgándole un valor extraordinario a la labor reparadora de Cristo.⁹²³

Como sucede con San Juan de la Cruz -heredero de dicha tradición-, el Cristo de Concha Urquiza no es sólo el Cristo heroico de los Evangelios, ni sólo el Amado del *Cantar de los Cantares* o el Cristo de Kempis o el Frailuisiano de los *Nombres de Cristo*, sino la síntesis de todos ellos. Cristo es el Ser Supremo en sus diferentes funciones y nominaciones (el Amado, el Esposo, el Padre, el Pastor, el Salvador, Camino, Monte, etc.).⁹²⁴ Cristo es la razón y el fin último de la vida y de la muerte. En Cristo se reúne lo humano y lo divino; es el mediador entre el cielo y la tierra y quien habrá de redimir a la especie humana. Es “Cristo Vivo”, el ser concreto -aunque idealizado- que actúa e interviene en lo cotidiano y en lo extraordinario, en lo material y en lo espiritual.⁹²⁵ Cristo es aquel con el que se puede hablar de tú a tú, al que puede reclamársele, o ante quien se pueden expresar los más íntimos e inconfesables deseos, igual que como se hace frente a un antiguo amigo o a un amante. La forma en la que Urquiza se dirige a Él (“Te esperaré esta noche, Señor mío”/en la siniestra

grada teología); Fr. Bernardo Aperribay, O:F:M; Fr. Miguel Oromi, O:F:M., Doctor en Filosofía), Madrid, La Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos) MCMLVII *ibidem*, pp.15-16).

⁹²¹ *Ibidem*, p.6.

⁹²² San Buenaventura ve la actuación del Verbo (Cristo) en las cosas creadas. El Verbo no sólo las representa todas, sino también todas las dispone en orden a la existencia, viniendo a resultar el fundamento y explicación tanto de la ciencia y operación divina como de todo conocimiento cierto que brilla en las inteligencias creadas. El principio suficiente y principio indeficiente a un tiempo. Principio suficiente, por su virtud eficazísima para producir todas las cosas. Y principio indeficiente, porque el Padre nada hace sin su Verbo. Las criaturas tampoco obran cosa alguna sin su intervención. Y así el Verbo y en el Verbo el Padre crea, conserva y dirige a su fin todas las cosas.

“El Verbo es la similitud infinitamente expresiva de todas las cosas y el arte divina, llena de razones eternas, en las cuales vive, antes de ser hechas, las criaturas como un artefacto vive en la mente del artífice, aun antes de trasladarse a la existencia” Y es que “el Verbo es *principium praecognoscens*. Pero el Verbo no sólo es el principio en el que el Padre se conoce a sí mismo y todas las cosas, sino también el principio en el que las inteligencias creadas conocen cuanto conocen con certeza”. El Verbo es también *principium cognitionem praebens*, es decir, “Así como el ojo no ve si no está iluminado por la luz material, así el entendimiento humano nada conoce a no ser ilustrado por aquella luz espiritualísima que es el Verbo” (Fr. León Amorós, *ibidem*, pp. 14-15).

⁹²³ San Buenaventura reconoce la importancia de la encarnación en la gracia, pero no independientemente de la pasión, “refrendo indispensable en orden a la aceptación divina de todos los actos meritorios de Cristo...Nuestro reparador, supremo jerarca, une por consiguiente el cielo y la tierra, la divinidad y la humanidad. Su bajada a la tierra tuvo tres estadios: la encarnación, la pasión y el descendimiento al limbo de los justos. De la misma manera, su subida a los cielos se realiza por tres tramos gloriosos que son la resurrección, la ascensión y la consumación del reino eterno en el cenit de la vida eterna” (Amorós en *ibidem*, pp. 14-15).

⁹²⁴ Fray Luis de León, “Nombres de Cristo” en *Obras completas castellanas*, tomo II, 5ª edición, introducción y notas del padre Félix García, O.S.A., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

⁹²⁵ Desde la visión cristológica de San Buenaventura Cristo es *medium in regresum*, en cuanto Verbo encarnado. Y es que Cristo reparó, no sólo el honor divino, arrebatado por el pecado, sino también la ruina del hombre, precipitado en la culpa, reduciéndolo enteramente a Dios. Une en su persona dos extremos sumamente distantes: la divinidad y la humanidad; y en consonancia con su oficio de mediador, obró la redención del humano linaje pacificando el cielo y la tierra: “ ‘Fue en verdad, conveniente que el que ocupaba el medio en el trono, lo ocupara también en el oficio; y que el medio en la creación lo fuera en la re-creación , de suerte que el mundo que por el Verbo había sido hecho, por el Verbo, quedará también re-hecho’ (109)” (109 *Indomin, III Adventus*, Sermon. 1, t. 9, 57; ref. en Amorós en *ibidem*, pp.16-17).

soledad del alma.../Allí te esperaré, porque esta noche no tengo otra morada...// “¡Oh Suavísimo, vén Vén, aunque encuentres/ apagadas las lámparas nupciales”...// Vendrás, Amor...: la noche toda está de presagios erizada...”),⁹²⁶ el continuo apostrofarlo (“Dame el refugio silencioso y puro” / “Endereza mis pasos desiguales”)⁹²⁷, el lenguaje encendido con el que expresa su amor y su devoción (“Yo para Ti nací, y en vano quiero”/ “Cristo Jesús, Tú sabes que te amo”)⁹²⁸ no deja lugar a dudas.

Cristo es en la poesía urquiziana la otra parte en el diálogo: es “un par” del yo lírico a quien se dirigen los pensamientos, las palabras. Cristo es a quien se le dice “Señor”, no como una fórmula protocolaria, sino para expresar atrevida pero respetuosamente el íntimo deseo erótico que Éste despierta en el ánimo y en el alma. Urquiza nombra a Cristo y se dirige a él como si no existiera mediación más que la de sus propias emociones y palabras. El “lenguaje de la pasión” en su poesía proviene de una de las fuentes en las que abrevan los místicos españoles: la visión platónica y neoplatónica del Amor.

El ciego centro de mi vida toca,
Y éntrate al corazón como la llama
Que en flaco leño con fiereza emboca.
Vén como el mar que se desborda y brama,
rompe por mis entrañas con gemido
y en espumosas ondas te derrama.

...

Yo te doy ese amor por este fuego,
te doy mi sombra de razón oscura,
te doy mi corazón errado y ciego.

La mancillada volunta apura,
y lábrate con fuego la morada
dentro del alma que tu amor procura.⁹²⁹

La concepción platónica del amor entendida como “furor” o “entusiasmo”, presente en *Fedro* y *El Banquete*, influye a Concha Urquiza -ya porque leyó las obras del filósofo griego, ya porque estas le hayan llegado vía San Juan de la Cruz y otros místicos- radica no sólo en su irrefrenable impulso amoroso a Dios, sino en la concepción general que tiene sobre tal sentimiento. Para Platón, el amor es una especie de delirio, de locura, el amante se siente --dice Rougemont- “como en el cielo” pues el amor es “la vía que sube por grados de éxtasis hacia el origen único de todo lo que existe, lejos de los cuerpos y de la materia, lejos de lo que divide y distingue, más allá de la desgracia de ser uno mismo y de ser dos en el amor mismo.”⁹³⁰ En efecto, la concepción que tiene Urquiza sobre el amor, como sucede en los místicos cristianos, se inspira en el Eros platónico, esto es, el “deseo total”, la “aspiración luminosa”, ese impulso religioso natural llevado a sus extremos, a la exigencia de pureza que es la “extrema existencia de Unidad”. Sin embargo, en ella, este deseo

⁹²⁶ Estos versos corresponden al poema “La Cita”, fechado en San Luis, febrero de 1941 (Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.98-99)

⁹²⁷ Los versos provienen del poema “Mons Dei”, fechado en diciembre de 1938 (*ibidem*, pp.82-83).

⁹²⁸ *Ibidem*, pp.83-85.

⁹²⁹ Los versos corresponden a “La oración en tercetos”, poema fechado el 5 de junio de 1939 (Concha Urquiza, *op.cit.*, pp. 87-90).

⁹³⁰ Rougemont, *op.cit.*, p.61.

y esta aspiración se topa con la barrera del mundo y de su propia naturaleza, de ahí ese sentimiento de insaciabilidad y de fracaso. La insaciabilidad, la continua sensación de frustración que permea la poesía de Concha, responde precisamente a la “dialéctica” propia de Eros, magistralmente expuesta por Rougemont:

La dialéctica de Eros introduce en la vida algo totalmente extraño a los ritmos del atractivo sexual: un deseo que no decae, que nada puede satisfacer, que rechaza incluso y huye de la tentación de colmarse en nuestro mundo, porque no quiere abrazar sino al Todo. Es la *superación infinita*, la ascensión del hombre hacia su dios. Y ese movimiento es un movimiento *sin retorno*.⁹³¹

La concepción erótico-mística del platonismo y neoplatonismo será el espíritu que habrá de guiar las ideas y contribuir a construir las imágenes en toda la obra urquiziana, colándose incluso en poemas no religiosos de la autora. Es el caso de los romances y las canciones, así como en otros poemas de la tercera etapa de su producción. La visión platónica y neoplatónica del amor casa muy bien con la visión que Urquiza tiene de cuestiones como la salvación, el pecado. Desde esta perspectiva, si bien Dios es quien decide sobre nuestras vidas y destinos, es el alma del creyente quien separado de Él, escindido de su Ser por efecto del pecado original, vivirá eternamente anhelando la unión originaria con su Amado, con su Creador.

En una de las páginas de su diario dice:

¡Te Amo!

28 de agosto, 19.

Jesús mío: puede ser que yo no sirva para nada, pero te amo -¿y qué importo yo?-. Te amo, ¡Tú sabes cuánto! Yo creía haber amado mucho antes de encontrarte, y me parecía conocer todos los aspectos del amor y todas las formas de la pasión; pero ahora me doy cuenta de que no sabía nada de lo que era amar. Tal vez dentro de tres o cuatro años pueda decir lo mismo que ahora; tal vez entonces mi amor de hoy me parecerá muy pequeñito –seguramente entonces te amaré muchísimo más que ahora. De eso no sé nada; lo que sé es que nunca, jamás había amado nada ni a nadie como a Ti te amo.

Te amo, Jesús mío –Tú sabes cuánto; miserable, cobarde, infiel como soy aún, ¡Tú sabes cuánto te amo!⁹³²

La fe y otros valores teológicos están presentes en la poesía y en la prosa de Concha Urquiza, pues le da un notorio énfasis a la experiencia ascético-mística como experiencia transformadora, a través del tratamiento de temas, entre otros, como el del amor imposible representado por la dinámica de la ausencia-presencia de Dios, es decir, Cristo.⁹³³ Están también la muerte simbólica y la muerte real, el tránsito a través de la oscuridad, de la noche; la renuncia al mundo para tener acceso a Dios, el tema de la *mea-culpa* y el dolor

⁹³¹ *Idem*.

⁹³² *Op.cit.*, pp. 284-285.

⁹³³ Entre las cartas dirigidas a Tarsicio Romo como en las páginas del “Diario”, hay constantes expresiones a ello. Los mismos títulos que Méndez Plancarte diera a muchas de esas páginas autobiográficas, sintetizan el contenido y expresan por sí solos, la muy humana necesidad de la escritora de desahogarse y, por la otra, una sincera intención ascética, es decir, el propósito de purificación a través de un reconocimiento explícito de los propios yerros. Entre las cartas están por ejemplo: “Tiempo de la poda” (13 de julio, 1937), pp. 134-135; “Aprender a morir”, 16 de julio, 1937, pp. 135-137; “Presencia de la muerte” (15 de agosto, 1937), pp. 146-148 (Urquiza, *op.cit.*).

como una terapéutica, así como el eterno conflicto entre los preceptos divinos y el libre albedrío.

En cuanto al primer tema, el del Dios (Cristo) *presente-ausente*, a Urquiza Éste se le revela como una parte de ella misma, como esa Otredad que le es consustancial aunque continuamente se acerque y se aleje. Cristo se comporta como el Amado esquivo, pero fuerte y celoso del Amor Cortés al que hay que estar continuamente buscando, conquistando. No es el Cristo atroz de las imágenes religiosas, aunque conserve ciertas características (los rastros de la crucifixión), sino el “blanco y rubio y todo bello”, como es el Esposo del *Cantar de los Cantares*.⁹³⁴

Para Urquiza Cristo es hombre divinizado o Dios humanizado. Es el hijo de María, el de los *Loores a la Virgen María*, poema que hemos ya comentado. Pero el Cristo en su relación con el Padre y el Espíritu Santo, partes constituyentes de la Santísima Trinidad, no aparece en su poesía.⁹³⁵ Es Cristo, la única imagen religiosa alrededor del cual giran los afanes espirituales de la escritora. Por ello y al igual que la de San Juan de la Cruz y la de otros poetas religiosos antiguos y modernos, la poesía de Concha Urquiza es cristocéntrica. Esta obsesión por Cristo queda evidenciada a cada paso en sus cartas y en su diario.

Jesús

18 de septiembre de 1937.

Amor no siento sino por Él, ni le debo fidelidad a nadie más, ni creo tener con nadie una deuda de gratitud que pueda compararse siquiera a la que tengo por Cristo. Él está ya tan adentro, es ya de tal manera parte de mi vida, de tal manera ya como mi sustento natural, que sería preciso desgarrar literalmente el corazón para arrancarlo de allí. Nunca amé a nadie con tal pasión del entendimiento y la voluntad, ni creo que después de haber sentido esto pudiese contentarme con el amor de un hombre.⁹³⁶

Si bien es posible que la escritora conociera algunos estudios teológicos sobre Cristología (Kempis, San Buenaventura, Plotino), no los aplica ortodoxa, ni totalmente de manera intelectual en su poesía. La revelación de la importancia de Cristo parece provenir de la práctica religiosa de Concha Urquiza y de otro lado, de sus lecturas. Es factible que durante el ritual de la misa, la poetisa reflexionaba -como la hacen muchos cristianos- sobre el significado de la Cruz, del sacrificio del Hijo de Dios, sobre la Comunión donde se hace presente la sangre y la carne del Salvador.⁹³⁷ Pero sobre todo, su inclinación por la figura más

⁹³⁴ El poema “Retrato del Amado”, de 1941, escrito en la forma de lira y basado en el Cantar V, vv. 10-16, texto que viene a ser una paráfrasis del *Cantar salomónico*, dice: “Mi Amado es blanco y rubio y todo bello, / señalado en legiones y millares; / su cabeza, ceñida de cantares/es oro de purísimo destello, / y negro como el cuervo es su cabello, / semejante al renuevo en los palmares”. Luego de una descripción del físico del Amado, que recrea paso a paso el cantar salomónico, el yo lírico en sus tres últimos versos termina diciendo en los tres últimos versos: “Su rostro, como el Líbano preciado: / todo El es deseable y deseado/ ¡y hay dulzura de abismo en su garganta!” (Urquiza, *op.cit.*, pp.97-98).

⁹³⁵ En su prosa virtualmente aparece mencionado, al igual que alguna otra figura religiosa. Por ejemplo, en una de sus “Meditaciones” o páginas del diario, aparece Felipe de Jesús, como ejemplo de que Dios otorga a algunos humanos el camino de la Cruz. (“Felipe de Jesús”, 2 de febrero, 1939, *op.cit.*, pp. 239-2)

⁹³⁶ Carta enviada a Tarsicio Romo, “Epistolario”, *op.cit.*, p. 164)

⁹³⁷ Ricardo Garibay en su “Prólogo” a la antología *Nostalgia de Dios. Concha Urquiza*, reproduce varios diálogos con quienes se supone conocieron a la autor. En uno de ellos, refiere que aunque no era de misa y de comunión diarias “ponía toda su lucidez en su religiosidad, intensas dosis de reflexión y de estudio; se sumergía en la Summa con ahínco, nada que no estuviera regido por la razón la convención, aunque en la relación con Dios ella ponía el amor por encima de todo, pero no de manera muy ortodoxa...Ella hacía de la relación con Dios algo personal y directo” (Cuajimalpa de Morelos, Ed.Delegación política, 1985, p.9).

importante del Nuevo Testamento, le viene de la poesía misma, vista por ella como descripción del misterio, ese “sentimiento de criatura” que subyace en todo lo que ha sido tocado por la Belleza.

Todo aquello que le inspira a Urquiza la figura de Cristo puede ser rastreado a través de toda su poesía religiosa, desde 1937 hasta los últimos poemas escritos por ella. Es el caso de una serie de poemas que en la antología preparada por Gabriel Méndez Plancarte, se agrupan en el apartado titulado “Liras”, donde Cristo es la inspiración de todos los poemas, la mayoría con títulos que lo aluden.⁹³⁸ Están por ejemplo las largas tiradas de liras que constituyen “Loores por Cristo” (San Luis, 3 de junio, 1939) dirigido realmente a la madre de Jesús, como reza su dedicatoria “A María”. Se trata de un poema compuesto de 12 estrofas, donde se alaba el papel de la Virgen como engendradora y madre del Creador, al que se alude indirectamente, como cuando dice “En fin, pues fue el Amado/ en tu seno radiante concebido/...” En otra parte del poema (estrofas 11 y 12) se alude a la experiencia misma de la maternidad:

Humillabas el blando
cuello, a la voz del ángel mensajero,
y estábaste escuchando
cuál se iba dilatando
Por tus pechos la leche del Cordero.

Mas entrándote luego
en tu ser interior, con Él hablabas,
y el deleitoso fuego
con que le regalabas
del mismo Amor para el Amor tomabas.⁹³⁹

En otro poema, “Cristo en la Cruz” (del 22 de junio de 1939), el yo lírico se compara a sí mismo “Como el mendigo hambriento/ que en la puerta del rico se detiene” y que observa desde fuera el manjar, “el colorado vino” que significa el amor de Cristo representado en su crucifixión. A los pies de Cristo, presencia el martirio y no sólo se identifica totalmente con él, sino que lo desea para sí mismo.

Así yo, miserable,
me llevo a mi Señor crucificado,
de gloria no mudable
entonces rodeado,
en su cruz, como en trono, levantado.

Amancillado y muerto,
despojo de los hombres afrentoso,
desnudo, flaco, yerto,
el gesto doloroso,
en un leño su lecho y su reposo.

Así quiero mirarle,

⁹³⁸ Son también liras los poemas “Christus”, “Cristo en la cruz” “Dicha”, “¿Cuándo?”, “Pax”, escritos entre 1939 y 1942.

⁹³⁹ *Op.cit.*, p.34.

que allí en su oculta gloria me recreo,
y tengo que desearle
más, cuando así lo veo
rico en todos los bienes que deseo.⁹⁴⁰

Cristo es la imagen del martirologio por Amor, un amor que está por sobre de todas las cosas y seres que en el mundo habitan. De ahí que sólo podemos aspirar a Él después de la muerte. Amor-muerte es el binomio necesario de la unión definitiva con Cristo.

Más quiero aquella gloria
del madero afrentoso, del desecho
del mundo, de la escoria,
del desgarrado pecho,
del rostro en golpes y en furor deshecho;

más quiero al inocente
Cordero, en sangre y en sudor bañado,
maldito de la gente,
de Dios abandonado,
de saliva y de polvo mancillado.

Oh Fruto deleitable
madurado en la llama de la muerte!
Oh trono deseable
en donde el rey más fuerte
luz por el pecho generoso vierte!⁹⁴¹

La idea de la muerte por amor como paso previo a la unión con Cristo, a través de la imagen de una vida entregada a él, una vida que madura como un fruto delicioso (“deleitable”) a través del dolor, o el Cristo-hombre que como amante contempla de lejos o que interviene de modo misterioso en la propia vida, aparece en otros momentos de su poesía.⁹⁴²

Es el Cristo de Urquiza un ser bello y deseado, pero sobre todo es el hombre crucificado, con sus heridas, llagas y polvo. Abrazar la cruz de Cristo, es ser como Él, ser uno con Él:

⁹⁴⁰ *Op.cit.*, p.35

⁹⁴¹ *Op.cit.*, pp. 37.

⁹⁴² “Oh Cristo, fruto maduro/ quién se durmiera en tus ojos/ y amaneciera en tus labios!” (8 de julio, 19). Otro ejemplo son los versos que rezan “Cristo Jesús, Tú sabes que te amo,/ y desde el fondo de mi vida oscura/ busca tus dulces ojos mi reclamo// (Diciembre de 1938). En el legajo, hay una versión mecanografiada del texto: En él los versos están agrupados en estrofas de 9, 2, 12, 2 y 12 tercetos. El manuscrito tiene un recado de puño y letra de Urquiza, con su firma y fecha abajo (Dic. De 1938): “Vayan estas meditaciones, escritas en un rato de mal-humorado fervor, a una reverenda persona que tiene el extraño gusto de coleccionar mis versos”. El texto fue agrupado en la edición de 1946 y clasificado como la IV y última parte del poema “Mons Dei” (pp.82-87). Como en las otras series, los poemas parecen ser independientes y estar agrupados para su publicación. Gabriel Méndez Plancarte, el editor, siguió un criterio temático, pero también

Quien como tú se viera
oh Víctima de amor, en cruz clavado!
Quién como tú perdiera,
quién fuera, oh Deseado,
sobre tu misma cruz crucificado.⁹⁴³

En este largo poema en liras ⁹⁴⁴, hay una identificación plena con el martirologio de Cristo y un profundo dolor por la incomprensión de que fue objeto, durante su estancia en la tierra.

Las imágenes del Señor Crucificado son de una sugerencia y belleza líricas memorables. La escena de lectura que se infiere del poema sugiere un creyente que pide y ruega al Señor la deje experimentar en su propio cuerpo su martirologio y probar el caliz amargo del dolor (las llagas, las heridas que el pecado de los hombres le han infringido), beber la propia sangre de su costado; esto es, transitar el mismo camino del Salvador para estar segura de que, como hijo pródigo, estará de vuelta en su alma:

Ay, el rostro divino
torna a mi pobre, mísera riqueza.
y muéstrame el camino de tu excelsa pobreza,
la cumbre de tu altísima bajeza.

Rasga, mi Dios, la fuente
del divino dolor, de tu costado,
que moje el labio ardiente,
el pecho mancillado
sea de tus heridas traspasado.

Que sólo así, de vero
sabré que soy el hijo que regresa,
cuando como a heredero
me sientes a tu mesa
y me des de tu cáliz de tristeza.

Otro caso sobresaliente en el tratamiento de la figura de Cristo es “A Jesús, llamado ‘El Cristo’” que fue incluido en la antología de 1945 y que aparece como un solo poema dividido en cinco partes. En este caso se trata de 5 sonetos, marcados con números romanos subsecuentes.⁹⁴⁵ Esta serie remite a una reflexión más

ideológico.

⁹⁴³ *Op. cit.*,

⁹⁴⁴ El original manuscrito con que contamos es idéntico; lo que cambia son algunos signos de puntuación, los espacios entre quintetas y una que otra mayúscula. Las liras de este poema no obedecen ortodoxamente a la lira clásica (combinación de heptasilabos y endecasílabos en un esquema *aBabB*), sino que utiliza metros mixtos. Por ejemplo, en la estrofa que se inicia “No mi codicia tiente/cuando guía en el cielo el carro alado...” presenta el mismo esquema de la lira clásica, pero cambiando el endecasílabo del segundo verso por un dodecasílabo (7a, 12B, 7a, 7a, y 11B) (*op. cit.*, p.36).

⁹⁴⁵ En una versión del texto localizado en el legajo original que sirvió a la antología de 1946, cada uno de los poemas son independientes aunque tratan el mismo tema de Cristo. Todos son sonetos endecasílabos consonantes (con rima ABBA-ABBA en los cuartetos y CDC-DCD en los tercetos, con excepción del poema V: CCD-EED) y tienen acento dominante en 4ª y 6ª, seguido por acento en 3ª y 5ª. En el soneto I (Dic. 17, 1938), los tercetos aparecen como sextetos en la versión mecanografía u ‘original’. Dicha versión es idéntica a la publicada (“Tú que finges olvido y amas tanto”) En una hoja aparte aparece la misma fecha. La parte II, fechada también en “Dic. 17/ 1938” y que está en una hoja continua, no tiene título sino una dedicatoria como cabeza del poema: “(Al mismo)”. También contiene un epígrafe que no se incluye en la edición de Méndez Plancarte y que reza: “Sicut nubes...”. El poema comienza diciendo: “Mal de las negras aguas de esta ría/ pude temer las pérdidas quimeras/ cuando por tan idílicas praderas/ el arroyuelo de mi amor corría//No medité que el tiempo se desvía/ dejando atrás floridas primaveras,/ y que las noches del invierno fieras/ siguen al dulce resplandor del

personal, pues expresa aquellos sentimientos que le despiertan al yo lírico, ya la indiferencia ya el desamor del Amado (Cristo). Más que un poema dedicado a Dios –como reza su título-, es un extenso monólogo basado en el constante apostrofar a un Tú ausente y que termina en reclamo (“Mas si no quieres darme lo que ansío.../...guárdate en regalos y embeleso...”). La base de todas las partes es una auto-reflexión, pues aborda el derrotero que la propia vida y la propia creación han seguido a través del tiempo (“No medité que el tiempo se desvía/ dejando atrás floridas primaveras.../...que la dicha del hombre es harto breve”), (“Las lirras de sagradas armonías, / los astros de azulado firmamento, / hoy son, en el ocaso ceniciento,/ rumores vagos y lumbreras frías.”)

La cuarta IV parte o soneto que conforma “A Jesús llamado ‘El Cristo’”, se destaca por varias razones. No solo debido al tema que aborda que lo dibujan como un poema independiente ⁹⁴⁶, sino porque, desde mi punto de vista, es donde se plantea una gran síntesis de lo que ha sido el tortuoso periplo espiritual de Concha Urquiza, que habrá de culminar finalmente con “Nox”, poema póstumo y que constituye una especie testamento poético y vital de su autora.

El soneto IV de “A Jesús...”, que en su versión mecanografiada tiene una nota en la cabeza que dice “Nota (¡Más sonetos!)”, reza:

Entre el cobarde impulso de olvidarte
y el doloroso afán de poseerte,
el corazón vacila de tal suerte
que ya no sabe huirte ni buscarte.

Conozco que he nacido para amarte,
que dejarte de amar será mi muerte,
y más quiero perderme con perderte
que mi torpe placer sacrificar,

más ¿qué mucho, mi dios, si me quisiste
de contrarios principios engendrada?
Cielo y tierra es el ser que tú me diste;

y cuando busca el cielo su morada
primera, y va a subir, se le resiste
la tierra, de la tierra enamorada.⁹⁴⁷

día”. La parte III, fechada en “Diciembre de 1938” es un poema que continúa o complementa la reflexión hecha en la parte II ,sobre el paso del tiempo y el deseo de la muerte (*carpe diem*), temas que se enmarcan en la poesía religiosa pero que no se refieren específicamente a Cristo (“Se abatieron fervores y osadías/ como hojarasca que disipa el viento,/ y se llevó mi juvenil aliento/ la inquieta muchedumbre de los días./ Las lirras de sagradas armonías,/los astros de azulado firmamento, /hoy son, en el ocaso ceniciento/ rumores vagos y lumbreras frías/”. La parte IV fechada “San Luis Potosí, 14 de junio, 1939), es tratada en el cuerpo de este trabajo. La parte V a la cual acompaña el epígrafe en latín “Diligis me plus his?...”, tiene fecha del 14 de julio de 1939 y es una reflexión sobre la imposibilidad de amar lo suficiente a Dios y sobre todo de poder expresar el amor que abrasa al yo lírico: “Quiero decir que te amo y no lo digo/ aunque bien siento el corazón llagado, /porque para mi mal tengo probado/ que soy tibio amador y flaco amigo”. Los cinco sonetos aparecen en Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.79-81.

⁹⁴⁶ Es un poema aparte titulado “A Xto. Jesús” y está fechada en San Luis Potosí, el 14 de junio de 1939

⁹⁴⁷ Concha Urquiza, *op.cit.*, pp.80-81.

En cuanto a las formas poéticas, Urquiza una vez más se mueve entre los límites rigurosos del soneto clásico, esto es, sigue el esquema ABBA-ABBA-CDC-DCD, rima consonante y con acento predominante en 4ª y 6ª.⁹⁴⁸ En cuanto al contenido, hay en las expresiones del yo lírico no sólo un abierto reconocimiento de su contradictoria naturaleza humana (cielo y tierra), sino una aceptación que suena a un alarde orgulloso por lo que se es. Pareciera que el dolor del sujeto de la enunciación ante la imposibilidad de poseer al Amado, es decir, de lograr la unión mística, se ha convertido en resignación. El poema tiene un sesgo agri-dulce pues se reconoce –una vez más– que el Cielo, esto es, la parte espiritual o el alma del individuo, es prácticamente halado por la fuerza de atracción de la tierra, es decir, por su parte humana. ¿Existe alguna causa que justifique el no poder resistirse a dicha fuerza y no poder lograr el ascenso? Sí la hay: esa parte física, carnal no sólo es un fardo para el yo lírico, sino que es a través de ella como puede experimentar ese sentimiento sublime que todo lo abarca: el amor. El yo es también carne y tierra, pero sobre todo “tierra enamorada” .

1945: “Nox”, el último poema.

Para 1945, cuando escribe los dos sonetos reunidos bajo el título “Nox”, Concha Urquiza lleva 8 años de haberse reconvertido al catolicismo. También para entonces ha escrito toda la obra poética que hasta ahora se conoce, fundamentalmente la de corte religioso y de influencia mística. Está a la mitad de su vida adulta y su creatividad poética parece haber tocado su punto más alto. Su poesía es más proclive a la reflexión que al arrebató; su estilo tiende más hacia un perfeccionamiento formal dentro de los cánones y géneros clásicos, que a la exploración de formas poéticas como el verso libre. Ella cultiva sobre todo la tendencia tradicionalista (sonetos, liras, églogas, etc.) que se había desarrollado después del Modernismo y de las corrientes de vanguardia, y que se prolongaría durante la década de los 40.

Temáticamente la poesía religiosa de Concha Urquiza se reafirma profundizando en las fuentes de la poesía religiosa y mística en lengua española, principalmente *La Biblia*, la poesía trovadoresca con su erotismo sublimado, y la poesía pastoril clásica. Pero, sobre todo, se concentra en la relación del yo lírico con Cristo, si bien de manera más meditada, más lúcida y racional.

Como ocurre a otros poetas religiosos anteriores y posteriores, en el caso de Concha Urquiza la semilla del desencanto parece haber ido ganando terreno. Y es que vive en una duda constante respecto a su propia fe. Parece haberse convencido ya de que en un siglo y en una época signados por el escepticismo⁹⁴⁹, cuando no por el pesimismo nihilista⁹⁵⁰ es imposible tener una experiencia unitiva, tan intensa como la que la vivieron

⁹⁴⁸Esto es, aquél que viniendo de Italia (Dante, Petrarca) se introdujo y se impuso en España durante el Renacimiento y el Barroco (Herrera, Gracilaso, Boscán). Durante el siglo XVI, se usa fundamentalmente, junto con la canción, en los cancioneros amorosos petrarquistas (Figueroa, Herrera, Acuña, Cetina) siguiendo, incluso, en el siglo XVII (Quilis, *op.cit.*, pp. 136-138).

⁹⁴⁹Entiendo aquí por “Escepticismo”, la tesis “que enuncia que es imposible decidir acerca de la verdad o falsedad de una proposición cualquiera” (p. 424) El principio fundamental del escepticismo reza: “A toda razón se opone una razón de igual valor” (p. 425), según creía Sexto Empírico. Dicho principio “impide tomar partido por una afirmación cualquiera o su negación y por lo tanto, permite mantener la imperturbabilidad” (p. 425) (Abbagnano, *op.cit.*).

⁹⁵⁰Retomo “Nihilismo” en términos de Nietzsche quien afirma: “El N [...] no es solamente un conjunto de consideraciones acerca del tema: ‘Todo es vano’, no es sólo la creencia en que todo merezca perecer, sino que consiste en poner las manos en la masa, en destruir [...]Es el estado de los espíritus fuertes y de las voluntades fuertes, a las cuales no les es posible atenerse a un juicio negativo: la negación

los místicos del pasado. Urquiza ha vivido más de 8 años de su vida adulta en una lucha constante y desgarradora contra su propia naturaleza, para alcanzar el estado beatífico que sólo sería posible cuando se está en los brazos de Cristo, es decir, cuando el cuerpo muere. Ha sido para ella una noche tan larga y tan oscura que parece no tener fin.

Concha Urquiza escribió los poemas de “Nox”, el mismo año de su fallecimiento (1945) por lo cual se constituyen en los últimos de su producción. Como la mayor parte de su poesía, fueron publicados de manera póstuma.⁹⁵¹ Por su forma poética, su contenido y su significación en el contexto de toda su obra, estos dos sonetos reunidos bajo un mismo título, son una suerte de recapitulación y conclusión de toda la vida de la autora, de su concepción religiosa y poética.

El propio título nos remite al significado del símbolo, pues *Nox* o *Noche*, se contrapone al día; simboliza la oscuridad misteriosa de lo irracional o inconsciente, de la muerte; es la contraposición del seno materno que protege y da vida.⁹⁵² Las implicaciones psicológicas y espirituales del símbolo de la *Noche* en la poesía de Concha Urquiza son múltiples a lo largo de su producción y están presentes en el poema que nos ocupa. La noche remite al ambiente de oscuridad durante la espera amorosa y al sueño; representa implícitamente el cambio de estaciones vitales y espirituales en la vida humana, partiendo de la primavera (con su luz esperanzadora) hasta llegar al invierno (ligado a la decadencia y a la muerte). La Noche es un estado del alma en la mística y se ha configurado –junto con la Subida y el Monte– en uno de sus símbolos centrales.

La noche concebida como “tránsito” temporal y espacial, responde y se corresponde con el desarrollo de la propia experiencia mística –señala Ma. Jesús Mancho Duque. Se trata de “un proceso de conversión a lo divino, de un transformarse en Dios por participación”.⁹⁵³ De acuerdo a la teología mística (San Juan de la Cruz), la noche es un símbolo dinámico, pues implica un cambio, una transmutación de la propia naturaleza,⁹⁵⁴ es decir, el hombre viejo da paso al hombre nuevo. Sin embargo, la noche como tensión dialéctica entre ambos extremos, como expresión simbólica, alude más bien a la primera fase de esta transmutación, esto es, a la eliminación implacable del primer extremo; de ahí su carácter eminentemente negativo. “La noche es un proceso que, mediante la negación gradual y progresiva en profundidad, genera la afirmación absoluta”, sigue diciendo Mancho Duque.⁹⁵⁵

Los dos sonetos que constituyen *Nox* rezan:

I

Un soñar con el pálido ramaje
y las llanuras donde cuaja el trigo,
un aspirar a soledad contigo
por los húmidos valles y el bosque;

un buscar la región honda y salvaje,
un desear poseerte sin testigo,

activa responde mejor a sus naturalezas profundas” (*ibidem*, pp. 854-855).

⁹⁵¹ Los dos sonetos que componen “Nox” aparecen cerrando la antología de 1946, preparada por Gabriel Méndez Plancarte (*op.cit.*).

⁹⁵² Udo Becker, *op.cit.*, p. 230.

⁹⁵³ Ma. Jesús Mancho Duque, 1993, *op.cit.*, p. 214.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 215.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, p. 217

un abrazado afán de estar conmigo
viendo tu faz, en interior paisaje:

tal fue mi juventud más verdadera;
en el clima ideal de tu dulzura
maduró mi divina primavera;

y tuve mi esperanza tan segura,
como que en la hermosura pasajera
se me entregaba, intacta, Tu hermosura.

II

Como perdí, en estériles acasos,
aquella imagen cálida y madura
que me dio de sí misma la natura
implicada en Tu voz y Tus abrazos

Ni siquiera el susurro de Tus pasos,
ya nada dentro el corazón perdura;
te has tornado un “Tal vez” en mi negrura
y vaciado del ser entre mis brazos.

Universo sin puntos cardinales.
Negro viento del Génesis suplanta
aquel rubio ondear de los trigales.

Y un vértigo de sombra se levanta
allí donde Tus ángeles raudales
tal vez posaron la serena planta

- México, 1945.

En una primera mirada a los dos poemas, es posible observar que aluden al proceso espiritual experimentado por el yo lírico. *Nox* es un poema en dos tiempos distintos y contrastantes que dibujan lo que ha sido el tránsito de una condición vital y espiritual a otra. En el soneto I, lo que priva es el deseo, el anhelo, la reiterada búsqueda de Dios; predomina una luz tenue, un entorno penumbroso y húmedo. En el soneto II, domina el desencanto, la desorientación y la oscuridad; ahora la violencia de un viento negro, “vertigo de sombra” contrasta con el aire suave que antes movía los trigales. Los verbos y las frases empleadas son más que ilustrativos. El “soñar”, “aspirar a soledad contigo”, “buscar”, “desear poseerte sin testigo”, da paso a “perdí en estériles ocasos”, a “ya nada...perdura”, a “te has vuelto un “Tal vez...”.

La comparación nos remite al concepto metafísico⁹⁵⁶ que establece una relación orgánica, estructural,

⁹⁵⁶ El concepto “es la expresión de una correspondencia que realmente existe entre objetos diferentes y [...] puesto que el universo no es sino una red de correspondencias universales o de analogías que unen todos los elementos de la experiencia -aunque éstos sean aparentemente heterogéneos- [...] las metáforas más heterogéneas son justificables” (Joseph A. Mazzeo, “A critique of Some Modern

entre ambos poemas.⁹⁵⁷ Ambos aluden a realidades que expresan de un modo peculiar los clásicos temas de la separación del espíritu y del cuerpo, el misterio de la unión de dos seres en virtud del amor, la contingencia del hombre unida a su inmortalidad. El yo lírico se sitúa a sí mismo en el presente, desde donde evoca no sólo nostálgica sino dolorosamente una etapa anterior cuando sueña, aspira, desea, busca el objeto amado; cuando hay cierta alegría porque hay esperanza, como lo expresa el soneto primero. Mientras que el ayer es un tiempo dominado por la penumbra donde todavía es posible que la luz penetre, el ahora es el silencio y la oscuridad absolutos donde, por la ausencia de luz, el rostro de Dios es totalmente invisible.⁹⁵⁸

Es imposible no ver en estos versos alusiones -convertidas en metáforas- a pasajes específicos de la vida de Concha Urquiza. La primera terceta del primer soneto, a través de la frase “maduré mi divina primavera” y el contexto en el que aparece, hace referencia a la edad cronológica de la autora y a una situación contrastante (antes-después, ayer-hoy). El ayer, esto es, “antes” nos remite a una situación feliz, implicando ciertos factores (disposición de ánimo, un primer contacto intuitivo o revelación de Dios, su acercamiento al padre Tarsicio Romo) que intervinieron en su reconversión religiosa. Es esa “Primavera del 1937”, “Primavera del alma”, “Primavera inolvidable”, “primavera deleitosa” donde se recibe la “embriaguez de la primera mirada de Dios que amanecía en el alma”, primavera a la que continuamente alude tanto en sus cartas como en su diario, y que en el poema es sinónimo de una “juventud más verdadera”.⁹⁵⁹

En su página del diario, del 8 de diciembre de 1938, Urquiza había dado fe de su transformación, aunque desde entonces, tenía dudas:

Yo no sé si ahora termina la vida, o es que mi sensibilidad enfermiza, mis nervios torturados por tantos meses de dolor, me hacen creer que es así. Sólo veo una luz -en el pasado: aquella primavera del alma, hace casi dos años. ¿Volveré alguna vez, Dios mío, amado mío? ¿Volveré a tus brazos, a alimentarme de tu vida? ¿Será pasajero todo esto? Se estará preparando en mí uno de esos partos dolorosos del alma?

Estas palabras de la autora, proferidas cuando acaba de salir del Convento de las Hijas del Espíritu Santo, en Morelia, adquieren un nuevo valor, sobre todo en la situación que ella vivía en 1945. Urquiza se encuentra

Theories of Metaphysical Poetry” en *Seventeenth Century English Poetry*; cit. en Emilia Navarro de Kelley, “El concepto metafísico en Quevedo”, *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 155), 1973, p. 83.

⁹⁵⁷ Los estudiosos de Quevedo advierten que dentro de la poesía del español “se encuentran representados con abundancia dos tipos de conceptos metafísicos; en primer lugar, el concepto breve, que consiste esencialmente en “una breve metáfora o en una yuxtaposición de vocablos que obliga al lector a conectar entre sí los objetos nombrados, y que es de tal importancia en el poema y tan notable en sí misma como para constituir un concepto” (W.R. Moses en *ibidem*, p. 87). El segundo tipo de concepto “es lo que se suele llamar el concepto prolongado, en el cual la figura o representación inicial está desarrollada con más extensión, pues su función principal en el poema es ‘demostrar una semejanza. (Los conceptos) comienzan a veces por una comparación que [...] está lejos de ser obvia y que a continuación se procede a establecer. Otros comienzan con una comparación fácilmente aceptable para después llevarnos a aceptar semejanzas ulteriores’” (Helen Gardner en *ibidem*, p. 87).

⁹⁵⁸ El “proceso espiritual” desde la preceptiva mística es concebido como un movimiento nocturno. Dicho movimiento -señala Helmut Hatzfeld- consiste en que “la ordinaria *visio-vespertina* [...] puede convertirse en *visio-matutina* por medio de una fe iluminada y en una *visio-meridiana* en el cielo. El camino de tránsito de la tarde a la mañana, o mejor dicho, a la aurora, pasa, como es lógico, por la noche de la contemplación” (Hatzfeld, 1968, *op.cit.*, p. 76).

⁹⁵⁹ Una amplia explicación sobre lo que significó para ella esa “Primavera de 1937” esta contenida en la página de su “Diario”, del día 3 de febrero de 1940, titulada por Méndez Plancarte “Tiempo de la poda”, traducción que hace de la primera frase de Urquiza, “*Tempus putationis advenit*”, y que la poetisa había tomado del *Cantar de los Cantares* (II : 10-12), según señala: “He recordado esta frase, y con ella toda la canción de esperanza, la canción hirviente de vida en que se encuentra: ‘Levántate, amiga mía, y vén: porque ya pasó el invierno, las lluvias se alejaron, las primeras flores han aparecido en nuestra tierra...El tiempo de la poda ha llegado; la voz de la tórtola se

otra vez en México, viviendo el “ajetreo lentejuelado de la Capital” -como dice Méndez Plancarte-⁹⁶⁰ después de haber dejado “el quieto remanso” de San Luis Potosí donde pasara más de cinco años, en medio de una profunda crisis personal y espiritual. Al referirse a la última etapa de la vida de nuestra escritora, y a los sonetos de “Nox”, Méndez Plancarte afirmaba:

Fue aquélla, desgraciadamente, para Concha una época difícil: época de crisis psicofisiológica, en la que advertía en ella, no sólo su habitual nerviosidad, sino una extraña irresolución e inconstancia en la realización de sus propósitos. Algo muy hondo y muy amargo martilleaba continuamente en su cerebro y en su corazón, reblandeciendo la viril tenacidad de su carácter y quitándole el absoluto señorío de su espíritu [...] Ese estado de ánimo, “noche obscura” y dolorosa con que Dios prueba con frecuencia a sus elegidos, trágica tiniebla en que parecen hundirse todas las estrellas, “aridez” espiritual que finge ahogar todo renuevo y por la que han pasado todos los místicos-, es el que se refleja en el díptico de sonetos, “Nox”, bellísimos aunque desoladores, que me envió con su última carta, y que parecen haber sido el postrer poema salido de aquella alma atormentada.⁹⁶¹

Volviendo al poema, observamos que lo conceptuoso de los verbos infinitivos utilizados, unidos al uso del hipérbaton muy al modo barroco, no debilita sino enfatiza la sensualidad y el erotismo del conjunto. En el segundo cuarteto del soneto I, los dos primeros versos hacen referencia a una virtual entrega de los amantes (el alma y Dios), aludiendo incluso a elementos que tienen una connotación sexual como la “región honda y salvaje” o “desear poseerte sin testigo”. Los dos últimos versos de la estrofa conforman casi un silogismo: “un abrazado afán de estar conmigo /viendo tu faz, en interior paisaje”. Tal declaración nos remite a la idea de que Dios habita dentro del individuo. Idea que se sale un tanto del canon místico, pues si bien la experiencia infusa de Dios se da en el interior del alma, la manifestación de la divinidad proviene de afuera, pues es otra su naturaleza. Por ello es preciso “salir”, dicen los tratados místicos cristianos, a buscar a Aquél que nos tocó, nos hirió con su flecha o su dardo, en aquella noche donde el alma estaba distraída.

No obstante, la noche como experiencia real conlleva al lado de factores negativos elementos positivos. Lo positivo se concentra en la evocación casi panteísta del poema I, donde a través de la captación sensible de la naturaleza, es posible ver la “faz” de Dios.⁹⁶² Elementos como el “pálido ramaje”, las llanuras fértiles, los valles “húmedos”, el “boscaje”, así como el ambiente umbroso y de soledad, ligan al poema con el *locus*

ha oído en nuestra tierra...” (Urquiza, “Meditaciones –Páginas del Diario”, *op.cit.*, p. 277).

⁹⁶⁰ Había regresado la poetisa a la Capital el 17 de septiembre de 1944 procedente de San Luis. Hace un intento de estudiar la carrera de Filosofía y Letras en la UNAM. Méndez Plancarte la recomienda a José Gaos para que la admita en su Seminario de investigaciones histórico-filosóficas. Éste ofrece conseguirle una beca del Colegio de México “que le permitiera consagrarse –libre de apremiantes urgencias económicas- al perfeccionamiento de sus estudios”. No se sabe si realmente Urquiza ingresó al citado seminario y a la UNAM, Méndez Plancarte no lo aclara. (“Prólogo” en *ibidem*, p. XXVII).

⁹⁶¹ Los comentarios del filólogo y amigo de Urquiza, se refieren específicamente al momento que vive la poetisa. Su referencia a que es la última carta que ella envía desde Ensenada, lugar donde muere, nos hace suponer –aunque no sabemos la fecha de la misiva- que no sólo fueron los últimos escritos por la poetisa, sino que lo hizo un poco antes de ahogarse en el mar. En cuanto al estado espiritual en el que se encontraba Concha al regresar de San Luis y que se prolongó meses después, Ricardo Garibay consigna que ésta se había enamorado de un hombre casado en aquella entidad, miembro del grupo de poetas que frecuentaba y que fue ésta la razón principal de su vuelta a la ciudad de México. El escritor consigna así el evento: “Llegó hasta uno de sus compañeros: ‘Me voy de San Luis’, ¡Cómo! ¿Por qué? [...] ‘Estoy enamorada de ti’. Y no hubo quién la detuviera [...] Se fue a la ciudad de México, casi como castigo. Era a fines del 44. En San Luis había escrito los Cinco Sonetos en Torno a un Tema Erótico, antes de aquella declaración, por un ingeniero agrónomo del que se había prendado y que no pareció darse cuenta de nada; ella lo apodaba sonriendo ‘el agrícola señor Fulano’. Y en esos fines del 44 una de sus obsesiones y angustias era su desilusión del matrimonio [...] Y el matrimonio de su amigo emergía ahora como colosal escollo. Tampoco miraba entonces el amor a Dios por encima del amor a las criaturas. Y se laceraba no queriendo ni pensarlo y sin poder quitárselo de encima. Nox expresa eso, precisamente” (“Prólogo” a Concha Urquiza, *Nostalgia de Dios*, Cuajimalpa, Delegación Política Cuajimalpa de Morelos, 1985, pp. 17-18).

⁹⁶²El panteísmo es “La doctrina de Dios como naturaleza del mundo” (Abbagnano, *op.cit.*, p. 888).

*amenu*s clásico. En una suerte de metáfora complementaria, el fondo del alma (“interior paisaje”) es un espejo donde se refleja la divinidad. La vista y el oído son los sentidos a los que se les da primacía, seguidos de las sensaciones que provienen del tacto y del gusto. El yo lírico se instala en la “noche pasiva de los sentidos”;⁹⁶³ esto es, aquella que corresponde a lo más sensible, material o exterior de la actividad psicológica del sujeto.⁹⁶⁴

Como en el resto de su obra religiosa, desde los poemas de 1937 hasta los de la década de los 40, en “Nox” Concha Urquiza vuelve a recurrir -como a un surtidor inagotable de imágenes- a la idea platónica del amor y al mito clásico de Narciso. Idea y mito han cuajado en el tópico poético “del amante que asegura o acredita, que lleva impreso en su ardoroso corazón el retrato de su amada”, señala José Manuel Pedrosa.⁹⁶⁵ En la literatura devota y en la poesía mística, principalmente en la de San Juan de la Cruz, el mito y el tópico poético se retroalimentan a su vez del tema bíblico, convirtiéndose en un símbolo: “el alma-espejo”, que refleja el rostro amado de Dios.⁹⁶⁶ Pero si en la *Biblia*, son las leyes, la palabra de Cristo, la que se escribe en el alma, para luego reflejarse, en el poema de Urquiza, amén de sus connotaciones simbólicas, se alude a algo más real y vivo. La presencia del Amado –Ser perfecto- se siente incluso físicamente (Tu voz, Tus abrazos, Tus pasos), esto es, de manera imperfecta.⁹⁶⁷

El discurso urquiziano queda enmarcado en la convención teológica y retórica de la poesía religiosa y mística, aunque el segundo soneto II de “Nox”, presenta algunos matices. Muchos versos tienen su raíz en temas y tópicos característicos de la poesía medieval y de los Siglos de Oro. Por ejemplo, están presentes elementos que provienen de la concepción del Amor Cortés y de su retórica a lo divino. En cuanto a la intención y al estilo, el tono general del poema es el de la reflexión, eminentemente intelectual, lúcido y sobre todo amargo, que nos hace recordar muchos de los poemas metafísicos de Quevedo:⁹⁶⁸

⁹⁶³ Siguiendo las pautas dadas por F. Ruiz Salvador, en su “Introducción” a *San Juan de la Cruz. El hombre, el escritor, el sistema*, (Madrid. BAC, 1968, p.45), en las que las 3 “noches” constituyen las diversas etapas del proceso místico, esto es, las llamadas “tres vías”, Ma. Jesús Mancho Duque construye el siguiente esquema: Luego de un “estado postbautismal no mencionado”, está la *vía purgativa* que consiste -por orden- en: conversión /estado de principiantes (noche activa de los sentidos)/noche pasiva de los sentidos (fase de transición). *Vía iluminativa*: aprovechados (noche activa del espíritu)/ noche pasiva del espíritu (fase de transición). *Vía unitiva*: Unión perfecta (Primera noche, Media noche, Despidiente; Antelucano) (*op.cit.*, pp. 220-221).

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 219.

⁹⁶⁵ En su puntual e interesante estudio sobre el tema, José Manuel Pedrosa señala que esta creencia aparece ya en la *Biblia* (Proverbios III, 3; Jeremías XXXI, 33) –aunque enfocada hacia el amor divino y no hacia el humano. Apunta además que en la concepción del amor en la Edad Media y en los Siglos de Oro, la idea de que la amada es capaz de quedar impresa o dibujada en el amado, tiene sus posibles antecedentes en diversos diálogos platónicos (*Filebo* 39b, *Teeto* 191 de), y es un tópico poético que desarrollaron muchos escritores, entre ellos Petrarca en su *Canzoniere*. Pedrosa muestra también en su estudio cómo el tópico se ha cultivado en la poesía popular (“Miguel de Cervantes, John Donne y una canción popular”, *Acta poética*, núm.26, 1-2, primavera-otoño, 05, pp. 71-92). Al cotejar las referencias bíblicas ofrecidas por Pedrosa, encontramos en *Jeremías* XXXI, 33, que la imagen de Dios es su palabra, su ley, sus mandamientos. El versículo dice: “Pero que éste es el pacto que haré con la casa de Israel después de aquellos días, dice Jehová: Daré mi ley en su mente, y la escribiré en su corazón; y yo seré a ellos por Dios, y ellos me serán por pueblo” (p. 730). La misma idea está contenida en Proverbios III, 3: 1-4 que dice en su “Exhortación a la obediencia”: “Hijo mío, no te olvides de mi ley, / Y tu corazón guarde mis mandamientos; / Porque largura de días y años de vida/ Y paz te aumentarán. / Nunca se aparten de ti la misericordia y la verdad; / Átalas a tu cuello./ Escríbelas en la tabla de tu corazón; / Y hallarás gracia y buena opinión/ Ante los ojos de Dios y de los hombres” (p. 611) (*Santa Biblia*, 1960, *op.cit.*).

⁹⁶⁷ Denis de Rougemont, señala entre los principales temas comunes a los trovadores y a los místicos ortodoxos, “El simbolismo del ‘espejo’, amor imperfecto que remite al amor perfecto” (*op.cit.* p. 164).

⁹⁶⁸ “La poseía metafísica [concepto heredado del renacimiento italiano y empleado en España desde el siglo XV] nace de la necesidad de dar expresión a las paradójicas cualidades de la experiencia humana. La conciencia de la presencia de lo contradictorio, de lo irremisiblemente opuesto, tanto en la naturaleza humana como en gran parte del diario vivir, provoca la angustia del artista; lo transitorio del éxtasis amoroso agudiza la sensación de caducidad; su misma persona, compuesta de carne mortal y alma imperecedera, es ejemplo y recordatorio constante de las múltiples paradojas que forman el tejido de la vida humana. El poeta dramatiza su vivencia de cada momento particular, que capta y ofrece al lector en el presente, y de ahí nace la sensación de urgencia, de acuciamiento, que la

¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!
¡Qué mudos pasos traes, oh muerte fría,
pues con callado pie todo lo igualas! (Quevedo, Salmo XIX)⁹⁶⁹

En este sentido, se percibe en el poema de Urquiza, cierto realismo propio de una intimidad más familiar y más emotiva, aunque sin renunciar al conceptismo en su contenido. (“Ni siquiera el susurro de Tus pasos, / ya nada dentro el corazón perdura,”). La desaparición absoluta en el segundo soneto del entorno natural - semioscuro, húmedo y tibio-, que ahora sólo es evocado hace más dolorosa la pérdida. Las frases “Como perdí...aquella imagen cálida y madura”, o “Negro viento...suplanta aquel rubio ondear de los trigales”, señalan el cambio radical que se ha verificado. Ahora, el yo lírico vive un presente de absoluta oscuridad, sequedad y silencio que se corresponde a una acendrada ampliación de la conciencia, a un estado de racionalidad que lleva a la verdad. Por ello sólo cabe un lamento prolongado por la pérdida de lo que se vislumbraba como Paraíso “posible”, lugar utópico construido por la esperanza.

Desde la preceptiva mística, el yo lírico en la segunda parte de “Nox”, parece haber transitado imaginariamente de la “Noche del sentido” en su fase activa, a la “Media noche”, también llamada “Noche del medio” o “Noche de la fe”. Los místicos señalan que se trata de la noche más profunda, oscura y más dolorosa de todas, porque sucede sin el auxilio de la razón, y “la lumbre sobrenatural aún no es tolerable para el alma”.⁹⁷⁰ El poema de Urquiza recrea dicha experiencia o estado espiritual, pero situándose en una suerte de “fase de transición” y dándole otro sentido. El yo lírico descubre que experimentar esa oscuridad no garantiza el tránsito a la deseada “noche” donde el alma y Dios se vuelven uno solo, sino que por el contrario, la conducen -en un movimiento de eterno retorno- al mismo sitio, a la duda.

Luego de un primer momento de *mea culpa* por la pérdida de la “imagen cálida y madura” de Dios, viene la afirmación de su ausencia absoluta. De éste, reconoce el yo lírico, “nada perdura” dentro, ni siquiera un susurro, la voz, el discurso o la imagen. La historia del paso de Cristo en la tierra, contenida en los Evangelios, no resuena en el corazón. En medio de tan completa oscuridad, no hay reflejo alguno de su existencia (“Te has tornado un ‘Tal vez’ en mi negrura”). La experiencia humana que está desprovista de imágenes, se anula totalmente, se vacía de sentido. El debate que se vislumbra en el poema, la preocupación que subyace a la elección y a la disposición de los elementos en todos los niveles del poema, expresados en la relación

poesía metafísica transmite y que radica en parte en el hecho de que el poeta ‘escribe sumido en un caos de pasiones violentas y transitorias’. Sin embargo, lo que caracteriza y define a la poesía metafísica ‘no es tanto la selección de su materia como el modo de su presentación’, y gran parte de su impacto expresivo reside en el justo y oportuno empleo del concepto metafísico [...] la piedra de toque de la poesía metafísica [...] se usa tanto con referencia a la noción de pensamiento agudo como para describir un modo especial de metáfora” (Navarro de Kelley, *op.cit.*, pp. 81-82).

⁹⁶⁹ “Antología” de Quevedo sin paginar, en *ibidem*.

⁹⁷⁰ Es esta noche la última etapa intermedia entre aquella –la del sentido- y la llamada “Noche del espíritu” en la cual se da la unión definitiva del alma y Dios. La media noche es descrita como la más oscura y la más dolorosa de las tres, pues es la noche donde la luz “está tan remota”, más incluso que el Antelucano, momento que precede a la luz del día, pues -dice San Juan de la Cruz- “ya está inmediata a la ilustración e información de la luz del día, y ésta es comparada a Dios” [2S, 2, 1].

presencia-ausencia de Dios, es el de la fe.⁹⁷¹

Siguiendo a San Juan de la Cruz, la poetisa mexicana sabe o intuye como todo místico que “sólo mediante el oscurecimiento voluntario del entendimiento propio es posible adentrarse en la luz tenebrosa de la fe, como condición *sine qua non*”, de ahí que la fe emerja —señala Mancho Duque— “como florecimiento de la sombra profunda, a manera de luminiscencia abisal, al igual que la narración bíblica del Génesis”.⁹⁷²

El tema de la fe y su correlato, el de la duda, aparecen en el poema de Urquiza, a través de la metáfora “Negro viento del Génesis”, que remite a los versículos bíblicos correspondientes a la creación del mundo. Dichos versículos describen: uno, la tierra y los cielos tomaron un lugar en el espacio, pero no forma y contenido; dos, deviene la oscuridad; tres, se extiende la profundidad acuosa dentro del espacio sin forma; cuatro, se desata el viento sobre la superficie de las aguas. El viento en el texto sagrado corresponde al Espíritu de Dios. Dice el versículo 2:

Y la tierra estaba desordenada y vacía y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas.⁹⁷³

Pero, la innovación o renovación que todo principio, fundación o génesis, promete a futuro está cancelada en el poema. La oscuridad, la desorientación que causa el vértigo causado por el negro viento del Espíritu de Dios parece haberse instalado para siempre en el alma, sin promesa de luz. Todo ello se le presenta al yo lírico como inspiración para los dos últimos tercetos que describen las consecuencias de la muerte de Dios la cual, sin embargo, no se presenta en la forma en la que Nietzsche la entiende, pues para el filósofo “lo que ha muerto es la idea monoteísta de Dios”-⁹⁷⁴ La muerte de Dios en el alma es la duda perpetua no sobre su existencia, sino sobre la fe que la hace posible. Hasta aquí parece que todo lo expresado en el poema es totalmente coherente con la tradición mística cristiana a la que se afilia Urquiza. Sin embargo, hay elementos que hacen pensar en que hay un ligero pero significativo desvío respecto de la ortodoxia.

Ese elemento se encuentra en la vacilación contenida en expresiones como “Ni siquiera” “Ya nada” o “Tal vez”, las cuales se combinan con otras que aluden a la pérdida, pero también con una reflexión que encuentra su núcleo en el verso: “y vaciado del ser entre mis brazos”. Tal enunciado remite a la pérdida del sentido de Dios. Si bien en el poema se admite la idea de Santo Tomás de Aquino quien afirma la necesidad del ser divino como identidad en la esencia y de la existencia en Dios;⁹⁷⁵ si bien con San Agustín, se cree que Dios es el creador de todo lo que es y existe, quien “sacó del no ser al ser”, parece que ese poder ha sido insuficiente. La fe ejerce una purificación a través del oscurecimiento voluntario del entendimiento. La evocación o recordatorio constante de lo luminoso, de las imágenes del mundo “aquel rubio ondear de los trigales”, aún

⁹⁷¹ Desde la preceptiva mística el hecho de que el alma (el yo lírico en el poema) se encuentre carente de visión y de luz, por lo cual no puede tener una imagen de Dios, la acerca al objetivo final que es la “Noche del espíritu”, donde la “potencia visiva” -que se extiende a toda la persona- queda totalmente anulada, “para permitir que el alma se encamine hacia la infusión de la luz divina, la cual, como fosforescencia abisal, sólo emerge de la tiniebla” (Mancho Duque, *op.cit.*, p. 222).

⁹⁷² *Ibidem*, p. 227.

⁹⁷³ “Genesis, I : 2”, *Santa Biblia*, *op.cit.*

⁹⁷⁴ Fernando Savater, “La muerte de Dios”, *Nietzsche*, México, UNAM – Facultad de Filosofía y Letras (Col. Alebrije), 1993, pp. 54-92.

⁹⁷⁵ Mancho Duque, *op.cit.*, p. 334.

en medio de la oscuridad y el espanto del vértigo, se acercan peligrosamente a un gnosticismo -quizá inconsciente-, específicamente a la teoría del *dualismo*. Dualismo que aspira a la “unión de los dos principios supremos del bien y del mal, para engendrar al mundo, en el cual se unen las tinieblas y la luz, aunque con preponderancia de las tinieblas”. Desde esta perspectiva, la noche de la fe, se revela entonces como una aspiración del sujeto de llegar a ese día en que contemplará a Dios cara a cara, cuando habrá de unirse a Él (el bien, la luz), pero a través de su propia humanidad (el mal, la oscuridad).

“Nox” pareciera anunciar la muerte de Concha Urquiza -ocurrida de manera accidental en las aguas del Golfo de California un 20 de junio de 1945-⁹⁷⁶ y el fin de una etapa espiritual que se encamina a una religiosidad madura, realista y sin duda desencantada. En efecto, estos dos sonetos refrendan lo que a todas luces parecía un camino sin retorno: el proceso ascético-místico no se tradujo en una transformación espiritual absoluta, en una deificación de su vida y de su alma. Si bien su religiosidad y su catolicismo se mantuvieron inalterables, al final de la vida, en Concha se refrendó una vez más y de manera dolorosa que lograr la unión mística es una experiencia breve, única e irrepetible. Que, no obstante el alma se afane en volver a vivir esta experiencia, a pesar de que la poesía se esfuerce en invocarla, la cierva (alma y poesía) que corre y brama por “las corrientes aguas” –una y otra vez, como en un círculo eterno- no puede abreviar, hundirse en ellas para saciar totalmente su sed.

CONCLUSIONES IV:

a) Desde 1937, la poesía de Concha Urquiza toma un rumbo definitivo en términos formales y temáticos. Así, retoma de géneros tradicionales como el romance, su naturaleza a un tiempo conservadora y renovadora, pues se trata de una poesía que subsiste a través de las versiones. Del amplio abanico de romances elige el género lírico y como modelo el célebre “Al Conde Arnaldos” para escribir “Marinero del claro romance”, retomando de las versiones que de aquel se conocen: versos completos y elidiendo otros, “escribiéndolos” a lo divino, o por lo menos poniendo énfasis en su sentido misterioso y sobrenatural. Repite el gesto de muchos creadores de romances que recortan la versión anterior, conservando las partes de mayor valor poético.

Siguiendo una suerte de revisión de la tradición española, Urquiza escribe -a modo de un doble homenaje

⁹⁷⁶ Contrario a las arriesgadas hipótesis de que Urquiza pudo haberse suicidado junto a su amante (el seminarista que la acompañaba y que murió también ahogado), estoy convencida de que su muerte fue producto de un desafortunado accidente. No tenemos hasta la fecha noticia de su vida y sus pensamientos en los meses previos al deceso, por lo que suscribo en términos generales la versión de Gabriel Méndez Plancarte, quien refiere que el 10 de junio de ese año, la poetisa viajó por avión a Tijuana, Baja California, a donde, fue invitada por “sus antiguas amigas”, las Hijas del Espíritu Santo a dar clases en su colegio. El sacerdote y amigo de la poetisa refiere que debido a que la escuela en aquella entidad estaba de vacaciones, siguió su viaje hasta Ensenada, donde llegó el 13 y “donde pensaba permanecer una temporada para recuperar su salud. El día 20 de junio hace un paseo en lancha, en compañía de varias personas al balneario “El estero”. Durante el paseo Urquiza se quedó en un islote para nadar, junto con uno de sus compañeros, mientras la lancha se hizo mar afuera. Los ocupantes escucharon una voz pero al regresar se encontraron con que “Concha y su compañero habían desaparecido, tragados por un fuerte remolino que suele formarse en ese lugar”. La versión de Méndez Plancarte se apoya en la carta que el Dr. D. Miguel M. Domínguez le envía a D. Alfonso Junco, de Ensenada, el 14 de septiembre de 1945, a propósito de una investigación que éste último hacía sobre el suceso. El Dr. Domínguez habla de los días previos al accidente, cuando “Conchita allí pasaba horas y horas contemplando el mar” y refiere el hecho de que cuando recuperaron su cadáver, su cuerpo estaba “bien conservado [...] cuyo rostro sólo presentaba algunos arañes [...] Ninguna herida profunda, equimosis o moderadura de animales” (“Itinerario vital”, en Urquiza, *op.cit.*, p. XXIX).

a la poesía del español y a la madre de Cristo- “Al yoglar de nuestra Señora”, poema abiertamente religioso, recreando el léxico medieval (siglos XIII y XIV) y el estilo de Gonzalo de Berceo a través de la utilización del alejandrino al modo de la cuaderna vía, pero siguiendo la forma de exposición propia del soneto.

Concha Urquiza, admiradora de *El Quijote*, escribe el soneto “Como Alonso Quijano”, en versos alejandrinos y de quince sílabas, siguiendo por un lado los usos poéticos de los Siglos de Oro y por el otro retomando los experimentos que el Modernismo hiciera con ese género. El poema recrea un pasaje de la obra de Cervantes para reflexionar sobre los engaños que la imaginación infringe al corazón, reflexión que toca el tema de lo inefable.

Los tres poemas que revelan una abierta inquietud religiosa de la poetisa vienen a ser, no obstante ciertas audacias, todavía una tímida aproximación al tema.

b) Los primeros poemas que contienen temas que revelan una intención y una conciencia realmente religiosas, que muestran ya las aspiraciones místicas de Concha Urquiza, están inspirados directamente por los personajes, las situaciones, los contenidos y el lenguaje de la *Biblia* –los “Salmos”, “El cantar de los cantares”, los “Evangelios”- y de los místicos españoles (San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Santa Teresa de Jesús). Entre ellos están “Como la cierva”, “Job”, “Ruth”. “La llamada nocturna”. En estos poemas aparecen ya los elementos principales que caracterizarán el resto de su poesía religiosa: el lenguaje de la pasión propio de la mística y un marcado erotismo que se es resultado de la permanente búsqueda del Amado –Dios– y la frustración ante la imposibilidad de unirse con Él.

En cuanto a la percepción que el yo lírico tiene de su relación con Dios, esto es, la de un absoluto y exclusivo amor por él, la de un constante juego entre ausencia-presencia del Amado, varios versos pueden ser considerados como místicos. También por la reutilización de tópicos y expresiones propios de la mística, así como de símbolos místicos como la fuente de la fe, la noche, la caza, etc. y la recreación del sentido críptico sibilino retomados de la poesía de San Juan, puede considerarse que la poesía urquiziana resume pensamiento místico. La poetisa ha leído a los místicos y conoce la explicación teológica que éstos han dado a sus propios versos, así que pone en juego los significados místicos con aquellos que surgen de una lectura literal, por lo que sus versos soportan varias interpretaciones. En la mayoría de los poemas, el yo lírico ubica su experiencia espiritual en la etapa “iluminativa”, esto es, durante los “esponsales” aunque alude constantemente a la unión.

Los elementos ascéticos en la poesía de Urquiza provienen de la actitud del yo lírico, cuyos avatares se concentran, no tanto en querer purgar los pecados y purificar el alma para alcanzar la perfección y con ello la gracia de Dios, como sí se expresa a cada paso en el Diario y en El Epistolario de la autora. Más bien, su lucha es por conservar la fe en Dios, por hacer que Dios repare en ella y le corresponda amorosamente hablando.

En cuanto a la forma poética, en la mayoría de los poemas Urquiza recurre al endecasílabo en sus diversos tipos, otras veces al alejandrino; al mismo tiempo combinan diferentes ritmos. En un segundo momento, la poetisa incursiona en la égloga, la lira y el terceto. Sigue los modelos clásicos con ligeras variantes, lo que habla de un profundo respeto a la tradición poética.

c) Como los místicos españoles, Urquiza abreva en los contenidos trascendentes e inefables, en los temas, los mitos, la retórica y el lenguaje de los clásicos griegos y latinos. Retoma sobre todo la idea platónica y

neoplatónica del amor, así como los tópicos de la poesía pastoril, pero en la mayor parte de los casos y como lo hicieron los místicos españoles, reescribiéndolos a lo divino. Escribe poemas donde imita a Teócrito y a Virgilio, incluso hace su propia versión del *Beatus Ille*; traduce directamente del latín, la Egloga IV, dedicada a Dafnis. Siempre está presente en la autora la actitud de ir a las fuentes de la tradición, para crear su propia obra.

La influencia de San Juan de la Cruz en la poesía de Concha Urquiza, sobre todo del *Cántico Espiritual* en cuanto a los temas, a símbolos tan conspicuos como el de “la noche”, a las expresiones y al léxico, así como en el sentido místico que estos contienen, revelan su intención eminentemente espiritual.

La preeminencia de la figura de Cristo y sus denominaciones (Amado, Pastor) en la poesía y en la prosa autobiográfica de Urquiza, la interpretación que ella hace de su naturaleza y de su función en la vida humana, así como de los valores éticos y estéticos que Este comporta, la definen como cristocéntrica.

CONCLUSIONES GENERALES

1. *La poesía de Concha Urquiza: su valor en el contexto cultural y literario*

La poesía de Urquiza considerada tanto en el contexto de la poesía tanto la escrita por mujeres, como en el de la poesía religiosa, está –desde sus inicios- en el cruce de varias tradiciones literarias, en la confluencia de diversas estéticas coexistentes entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. La poesía urquiziana sigue una línea retrospectiva para lograr una visión a futuro: del presente va al pasado (Edad Media, Renacimiento) y desde ahí, en un recorrido por las tendencias más significativas, llega a lo que la autora considera como la poesía de todos los tiempos, la poesía mística española. Ya en su época adulta, reelaborando elementos de esta mística, la escritora se instala de manera definitiva en la poesía moderna. Para ella, como puede ser comprobado a lo largo de su producción, el futuro de la poesía está en los más altos valores estéticos y del espíritu humano que no tienen tiempo ni espacio definidos, sino que son imperecederos. Opta por la tradición española, afincada en la cultura greco-latina y en la sabiduría bíblica, porque es la que le tocó heredar, todo ello como base y sustento de la tradición poética mexicana.

Al revisar el desarrollo de la poesía religiosa en México, es posible percibir cómo la obra de Urquiza se inscribe en la ya larga cadena de la poesía dedicada a la relación del individuo con Dios, que va desde el siglo XVI hasta nuestros días. No se circunscribe la poesía religiosa mexicana a los seminarios, curatos o a los círculos o élites academicistas; se cultiva rebasando límites temporales y espaciales, y sobreponiéndose a prejuicios culturales, a contingencias históricas y políticas. La poesía de Concha Urquiza se inscribe, reitero, en el contexto general de la poesía religiosa mexicana y, en particular en el de aquella elaborada por poetas seculares.

En cuanto a la poesía escrita por mujeres de México y de Latinoamérica, la de Concha Urquiza corresponde a un apartado singular de la historia de la literatura del siglo XX, donde se encuentran Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana de Ibarbouru, o, en el ámbito mexicano, Ma. Enriqueta y la propia Rosario Castellanos. Aquellas autoras se preocupan por la forma poética e intentan trascender la mera exposición de los avatares amorosos y la estrechez del entorno doméstico; y se atreven a abordar temas vinculados con el ámbito de la trascendencia y la inefabilidad de ciertas experiencias.

2. *El corpus de la obra urquiziana*

La descripción de un posible *corpus* de la obra de Concha Urquiza en relación con el contexto social y cultural, luego de un recuento general de sus escritos, nos permitió darnos cuenta de que es una escritora en un sentido amplio, no obstante se haya dedicado principalmente a la poesía. Pero, además, nos llevó a considerar las diferentes etapas de su creación, observando la evolución del tema religioso y de su *ars poética*, que se traduce, tanto en su contenido como formalmente hablando, en un estilo consistente y en una coherencia ideológica sostenida.

Concha Urquiza se inició como poeta siendo todavía una niña. Si bien algunos de los poemas de esta época fueron publicados en revistas y periódicos importantes de la capital y de la provincia, no fueron reeditados hasta los años 90; varios son totalmente inéditos. De tal suerte que descubrirlos, compilarlos y analizarlos en esta investigación nos ha permitido conocer los antecedentes y la evolución de su obra

poética y de su pensamiento, desde una etapa muy anterior a la factura de su obra cabalmente religiosa. Lo mismo sucede con otros textos que fueron encontrados durante esta investigación, incluyendo inéditos de épocas posteriores (letras para himnos religiosos y otros documentos) que, como se subraya en la descripción del *corpus*, no habían sido considerados en los estudios sobre la autora. Dicho descubrimiento nos permite afirmar que Urquiza no sólo mantuvo fielmente sus convicciones religiosas sino su relación con gente de la iglesia (intelectuales católicos, monjas y sacerdotes). En cuanto a los textos en prosa de la mexicana, se toman en cuenta los llamados “Espistolario” y “Diario” –los cuales van de 1937 hasta 1942, tres años antes de la muerte de la autora- que permiten una mejor comprensión de los poemas. También se comentan partes de los textos inéditos que constituyen *El reintegro*, incluyendo un poema hasta ahora desconocido, los cuales muestran la transición de una etapa de la vida de la autora a otra. La inquietud espiritual presente desde los años de adolescencia se manifiesta en la predilección de la poetisa -tanto en sus poemas como en sus prosas- por una visión idealizadora de las personas y de los objetos, así como una tendencia hacia lo nostálgico, lo vago y hasta cierto punto lo misterioso. Así transita su poesía desde el sentimentalismo romántico, el subjetivismo modernista, hasta el idealismo platónico para tratar ciertas figuras y temas; pero también, paradójicamente, hacia lo que pudiera llamarse un “realismo” flagrante para abordar el drama de su crisis espiritual. Ese realismo hace lindar su pensamiento con el escepticismo como postura filosófica, especialmente en su carácter investigador, suspensivo, dubitativo.

Establecer el *corpus* de la obra de Concha Urquiza -si no completo sí lo más actualizado posible-, no sólo nos permitió examinar diversas versiones de los poemas y tomar en cuenta otros textos de la autora (artículos, entrevistas, e incluso una adaptación para cine de un texto del escritor católico Edmundo D’Amicis), para contextualizar sus intereses ideológicos en diferentes épocas y la evolución de su poesía y de su pensamiento. Finalmente la escritora decide dedicar su poesía al diálogo con Dios, una elección que no fue producto del azar o de una súbita revelación sino de un proceso formal y espiritual que se llevó años.

En el resto de los capítulos, el desglose paulatino del *corpus* por años y épocas, por formas y contenidos, a la luz del contexto poético y social en el cual se escribieron o pudieron escribirse los poemas urquizianos, nos permitió transitar con mayor coherencia por la evolución poética de Concha Urquiza, en relación con las poéticas dominantes o de las que abrevó o pudo abrevar en cada época. En este sentido, lo que yo llamaría una suerte de reconstrucción de los contextos y los cotextos de la obra urquiziana, a través del diálogo directo o indirecto con obras, autores, situaciones y fenómenos culturales diversos contemporáneos o no, nos hizo acercarnos a una comprensión profunda de esta obra y sus significados.

La conclusión a la que llegamos es que hay una total consistencia de formas y contenidos en toda la poesía de la Urquiza adulta y una relativa relación de ésta con poemas anteriores. Muchos de sus rasgos formales (metros, retórica) provienen de la tradición española y universal sobre todo de los poetas medievales, renacentistas y barrocos; también de los poetas grecolatinos y la poesía francesa. Todo ello forma parte de la tradición poética de México, tradición que es retomada y reelaborada por nuestros poetas románticos, modernistas, postmodernistas, vanguardistas y modernos. De este amplio bagaje abrevó nuestra escritora.

3. Las “formas” en la poesía de Concha Urquiza.

a) Aunque directamente influida por el Romanticismo y el Modernismo en una primera etapa de creación, Urquiza muestra ya cierto interés por poéticas consagradas: en España, la del Romancero, la poesía juglaresca y trovadoresca que le llegaron de manera directa o a través de los poetas españoles modernos (Generación del 98 y Generación del 27). De América y de México, el influjo más inmediato le viene de poetas como Manuel José Othón, Leopoldo Lugones, Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, sin desdeñar del todo ciertos avances modernizadores y vanguardistas (como los de José Juan Tablada), que parece aplicar de manera intuitiva y sin mayor conciencia de los alcances, como cabe esperar en una poetisa de 12 años.

A mediados de los veinte, la poesía de Concha Urquiza experimenta un ligero cambio. Además de continuar con el uso del endecasílabo y del alejandrino (metros socorridos por los modernistas y posmodernistas), la escritora utiliza profusamente el encabalgamiento y se prueba en el verso libre. El tono torturado y doloroso, así como la forma directa de la expresión, acercan su poesía a la de autoras como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni o Delmira Agustini, afiliándose a la tendencia generalizada de la poesía hispanoamericana de la época.

Hay una especie de lapso de transición que va de 1926 a principios de los 30, años en los que contamos con el poema “Las piedras del camino”, los textos narrativos de *El reintegro*, más otro texto poético en él incluido. Estos últimos muestran la lecturas que ampliaron su bagaje literario y cultural (por ejemplo, las obras de novelistas norteamericanos y franceses, de la *Biblia*, de Kempis, etc.). Revelan asimismo la incursión de la escritora en el Impresionismo y en el Expresionismo. En cuanto a su contacto con el Estridentismo, no obstante su estrecha amistad con algunos vanguardistas mexicanos, no hay en su poesía -aunque sí en algunas partes de *El reintegro*- rasgos notables que la ligen a dicha estética.

b) En su poesía de los años 20, generalmente la escritora utiliza de manera ecléctica y sin prejuicio un léxico, una retórica y una variedad de metros ya acuñados antes y retomados por el Modernismo y por las Vanguardias (Contemporáneos, Generación del 27); por ejemplo, el uso del alejandrino y del endecasílabo. En un afán por probar caminos nuevos, virtualmente recurre al verso libre. A ello se suma el uso del léxico y la retórica característicos, como es la preeminencia de la imagen y de la metáfora, el símil, la sinestesia, el cromatismo, etc.

A mediados de los 30, estimulada por sus lecturas de *La Biblia* y los místicos españoles, alentada por el intercambio personal y epistolar con Tarsicio Romo, Concha empieza a escribir poesía dedicada abiertamente al tema de Dios. En el lapso de 1937 a 1945, los poemas creados por ella están escritos observando metros y géneros medievales (el romance, la cuaterna vía), otros acuñados durante el Renacimiento y el Barroco (sobre todo el soneto y la lira), a los que se suman géneros clásicos como la égloga. A ello contribuye la reutilización de una temática, una simbología y una retórica propias de la poesía mística española, donde lo culto y lo popular se utilizan “a lo divino”.

El análisis permite observar una serie de elementos formales que devienen rasgos de estilo característicos de la poesía de Concha Urquiza, elementos que retoma de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León. Así, el uso privilegiado del soneto endecasílabo clásico, y dentro de éste, la utilización de la polirritmia, como una manera de darle cierto aire y variedad a una estructura fija y cerrada como es la de dicho metro. Además de los sonetos escritos entre 1937 y 1945, Concha Urquiza cultiva la forma de la lira

y el terceto encadenados. En sus poemas maduros lo que privilegia la poetisa mexicana es la hondura religiosa, la combinación entre regularidad poética y complejidad semántica, en la que prefiere el aspecto sonoro, la musicalidad del verso. En términos estrictamente formales Concha Urquiza no inventa ni renueva nada, pero desde una perspectiva estética, sus poemas se leen y se escuchan como una canción conocida, constantemente repetida y eternamente renovada. En este sentido, la intención latente en la poesía urquiziana –reescritura y reinención de otros textos-, tiene que ver con el rasgo más distintivo de la poesía tradicional: la originalidad y la supervivencia de temas y formas, a través de la reelaboración, de la creación de nuevas versiones.

El *ars poética* de Urquiza no se basa en un epigonismo servil de las experiencias espirituales de otros poetas que admira y desea para sí, en cuanto a los temas, a la retórica y al estilo. Retoma a los grandes poetas místicos, en tanto “transformación” e “imitación” del modelo, como lo entiende Gerard Genette.¹ A veces la imitación se manifiesta en un intento de “parodia” –la desviación de un texto hacia otro objeto dándole una significación distinta-² como es el caso del poema “El marinero del claro romance” en el que algunos versos son recreaciones de un romance tradicional, pero en un sentido eminentemente religioso. Hay poemas en los que recupera viejos usos del Castellano, como es el caso de “Al yoglar de nuestra señora”. Otras veces algunos poemas de Urquiza se acercan a una suerte de “travestismo” -o *imitación de un texto*, de un estilo, de una retórica, como es el caso del poema “Como Alonso Quijano” o como cuando intenta seguir algunas partes (estrofas, versos, versículos) del *Cántico Espiritual* San Juan de la Cruz o de *El cantar de los cantares*, de *La Biblia*. Para ello recurre a la cita, a la perífrasis y a la paráfrasis, a la alegoría. Su travestismo –sin embargo- prescinde del elemento cómico o burlesco, esto es, no implica función degradante.³ Inspirada sobre todo en los estilos barroco y renacentista de los místicos españoles del Siglo de Oro, que le dictan sus textos religiosos, la poesía de la mexicana se acerca al “pastiche”, es decir a la *imitación de género*.⁴ En Urquiza la transformación y la imitación significan un diálogo serio y

¹ La “imitación” entendida como una serie de hechos de lengua o de estilo (un giro, una construcción sintáctica, una retórica) que se reagrupan en un texto. “Y si un autor tomase un día de otro autor, para imitar su estilo, o una lengua de otra lengua, para imitar su ‘genio’, una figura ‘de estilo’ o ‘de pensamiento’, o un tropo característico, se trataría también en estos casos de imitaciones”. En cuanto a la operación que implica “la imitación”, señala Genette que sólo se puede “imitar” indirectamente un texto, “practicando su estilo en otro texto” (102), pues la imitación directa es un acto mecánico, es literalmente copiar, intentar reproducirlo lo más fielmente. Imitar es entonces una operación más compleja, pues implica “una producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código”, (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus (Teoría y Crítica Literaria) 1989, p. 92*)

² Me refiero aquí, al concepto del que habla Gerard Genette: “La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...] La parodia mas elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (“III”, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus. Teoría y crítica literaria, 1989, p. 27*).

³ “El travestimiento burlesco reescribe un texto noble, conservando su ‘acción’, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su *invención* y su *disposición*) pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro estilo, en el sentido clásico del término, próximo a lo que nosotros llamamos *Le Degre Zero*, una escritura, puesto que se trata aquí de un estilo de género”. El travestimiento, dice Genette, “es un ejercicio de versión” (*ibidem*, p. 75).

⁴ Genette señala “la diferencia de estructura entre transformación e imitación: el que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo. El que realiza un pastiche se apodera de un estilo -objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar-, y este estilo le dicta su texto. En otras palabras el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto: su blanco es un estilo, y los motivos temáticos que implica (el concepto de estilo debe ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una manera, tanto en el plano temático como en el plano formal” (*ibidem*, p. 100).

constante con sus fuentes y, en términos amplios, un palimpsesto. Concibo el palimpsesto -en términos amplios- como la reescritura de un texto que se realiza sobre la huella de otro anterior, que no lo borra del todo, sino lo recupera y restituye de otro modo⁵. Esto implica un constante proceso de reconstrucción, de regeneración, pero sobre todo de renovación por parte de la poetisa. La actitud de la escritora mexicana tiene que ver con su idea de poesía, en tanto representación de lo bello y lo valioso, cuando es genuina; una poesía trascendente que rebasa el tiempo y las modas poéticas, que supera las contingencias de las personas. La poetisa revisita una y otra vez los temas y las formas de los “otros”, como la serpiente que se muerde la cola, pero creando variantes nuevas. Es admirable que, no obstante lo escueto de su obra - recordemos que sus poemas rebasan apenas un centenar- y que obsesivamente vuelve sobre los mismos temas y preocupaciones, esta alcanza una amplitud lograda por el constante diálogo que sostiene con otras obras.

4. *El tema de Dios*

La poesía de Concha Urquiza es eminentemente religiosa y mística en algunos de sus versos. Desde una perspectiva ortodoxa no se puede asegurar que sea absolutamente mística. Y es que -como en la mayoría de los casos- es imposible probar que la autora tuvo una vivencia de tipo místico, una experiencia espiritual tal cual la describen los grandes poetas del Siglo de Oro. Y es que, a diferencia de éstos, no la racionaliza ni la sistematiza por escrito. Es precisamente esto último lo que parece abonar en contra de considerarla como escritora mística.

Si bien lo que ella cuenta en su prosa y expresa en su lírica se enmarca dentro de la religiosidad cristiana y de la institucionalidad católica, dentro de una larga tradición de literatura mística, lo singular de su obra es que recrea una vivencia que parece excéntrica para su tiempo. En el contexto social y cultural donde le tocó formarse y empezar a escribir su poesía, si bien está presente la idea de una mística social y espiritual (Vasconcelos), el ánimo revolucionario y la necesidad de consolidar las instituciones luego del movimiento armado gana la partida. Literariamente, un entorno cada vez más profano rodea a la autora. Esto a pesar del influjo religioso heredado desde el Romanticismo, el Modernismo y el Posmodernismo de Enrique González Martínez; y no obstante la influencia de las tendencias espiritualistas que llegaron desde Europa.

En las páginas de su diario y de su epistolario Urquiza recuerda constantemente la “Primavera de 1937” como el momento en que vivió una especie de iluminación de Dios, que podría interpretarse como una experiencia infusa. Pero el valor místico de esta experiencia queda un tanto en entredicho porque coincide con el encuentro de ella con el presbítero Tarsicio Romo, su confesor desde entonces y luego con los miembros de la revista *Ábside*. La escritora parece por momentos aludir a ese encuentro e identificarlo con el momento de la reconversión e incluso con el de un virtual éxtasis que provocaron y alimentaron la cauda de poemas religiosos que constituyen la mayor parte de su obra. Sin embargo, al saber que varios

⁵ La definición estricta de la palabra que aparece en los diccionarios es la siguiente: “PALIMPSESTO. Del lat. ‘palin’, gr. ‘palimpsestos’, comp. Con ‘palin’ -v.- y la raíz de ‘psao’, borrar) 1. Tablilla usada antiguamente para escribir, en la que podía borrarse lo escrito para escribir de nuevo. 2. Manuscrito antiguo en que se aprecian huellas de una escritura anterior que fue borrada para escribir la que aparece más perceptible” (María Moliner, *Diccionario del uso del español (H-Z)*, Madrid, Gredos, 1975, p. 612).

de ellos pudieron haber sido escritos antes, como es el caso de “Como la cierva” que parece corresponder a 1936, nos podría hacer pensar que la transformación espiritual de Urquiza venía ya dándose antes. Esto es, si hubo experiencia mística, se dio independientemente de la influencia de Romo y él llegó para explicarla en términos teológicos o, al revés, para encauzarla dentro de la práctica doctrinaria y finalmente atenuarla e incluso silenciarla.

El tratamiento de las etapas del proceso ascético-místico en su obra lírica y en su prosa, la utilización de los temas y tópicos, de los símbolos y el lenguaje característico de la mística, constituyen el *locus loquendi* místico del que habla Certeau en su *Fábula Mística*. Ya fuera en un afán de recrear sus lecturas de obras religiosas y místicas, de inspirarse en ellas para estimular o preparar las condiciones para una virtual experiencia unitiva; ya en un intento de recrear un estilo, un lenguaje y unas formas por demás codificadas para encontrar su propia voz, Concha Urquiza tiene -sin duda- un lugar destacado entre los creadores de poesía religiosa.

La manera en que Concha Urquiza percibe su relación con Dios y lo divino, si bien en algunos rasgos firme y coherente pues está convencida de su amor exclusivo por Él, en otros es vacilante, sobre todo en relación con el tema de la fe. En efecto, en varios momentos de su creación, el sentido ascético-místico-religioso se revela sólido; en otros, es más elusivo o corresponde a otros ámbitos de la experiencia religiosa.

En general, podemos afirmar que lo *numinoso*, ese experimentar el *mysterium tremendum* inherente al sentimiento de criatura, ese hacerse consciente de la presencia de Dios, anima muchos versos de Concha Urquiza, aunque no siempre esto se traduzca en una poesía abiertamente religiosa o mística. Es el caso de varios poemas de una primera etapa, donde la poetisa adolescente repite gestos culturales presentes en la poesía de la época o en otras etapas más avanzadas de su creación, donde recrea temas o modos de expresión populares y cultas a lo divino. La manera de proyectar sus vivencias espirituales a través de su poesía, depende de los recursos que toma y adapta de otros místicos, dentro de una tradición específica, la cristiana, recursos que utiliza atendiendo a necesidades espirituales y expresivas personales.

Lo numinoso esta presente desde los primeros poemas de Urquiza, pero de una manera no tan definida y calculada. Luego, en una clara evolución y definición ideológica, los poemas escritos entre 1937 y 1945, se ubican dentro de los parámetros del misticismo cristiano y específicamente de la mística española. En ellos, la inefabilidad de la experiencia esta íntimamente ligada a la duda, la soledad, el silencio y el vacío, expresiones directas de lo numinoso. Pero en otros momentos sus poemas y prosas, tanto la autobiográfica como la ficcional se ubican en los límites de una mística profana. Este es el caso de ciertos pasajes que aparecen en el conjunto de narraciones *El reintegro*, 1927 -1933, y de algunos versos de sus poemas dedicados al paisaje natal, así como las alusiones a dicha experiencia registradas en algunas paginas de su prosa autobiográfica.

En efecto, después de la segunda mitad de los 30, la obra de la mexicana habrá de asentarse en el humanismo cristiano y en la tradición literaria española y grecolatina. Su inteligencia y sensibilidad alimentadas por la propia experiencia vital y una lectura más consciente e ilustrada, la hace profundizar en el contenido doctrinario y filosófico de los místicos, en el léxico y la retórica de los autores grecolatinos. Pero a la par de dicha comprensión y asunción de temas y contenidos religiosos, la poesía de Urquiza irá transitando por la ruta de la lucidez, hacia un escepticismo básico. En efecto, luego de una etapa de acceder varias veces a experiencias de iluminación, de dar vueltas y vueltas obsesivamente sobre

sus deseos de unión, el yo lírico no podrá trascender esa *Nox* o noche, que más que noche del sentido, se le revela una noche sin sentido.

5. *El misticismo en la poesía de Concha Urquiza (los símbolos).*

Desde la perspectiva formalista pero matizada de Hatzfeld, algunos poemas de Concha Urquiza podrían ser clasificados de “casi místicos”. Otros, quizá la mayoría de los poemas de una época, de 1937 en adelante, podrían considerarse como “manieristas”. Parece no haber poemas “verdaderamente místicos”, por lo menos no de manera integral y absoluta; es decir, aquellos donde estén presentes “símbolos místicos originales”, incluyendo el símbolo de el *Corazón*, que sean muestra del amor espiritual y de una experiencia inefable, como ocurre en el caso de San Juan de la Cruz. A veces una línea o verso, entre el conjunto del poema, pueden ser místicos; otras veces, suenan “místicas” algunas estrofas, gracias al empleo –muchas veces parafrástico y perifrástico- de algunos símbolos: la *noche*, la *cierva*, la *fuelle*, el *vuelo místico*. También se da el caso de que la explosividad afectiva que transmite el poema, referida a una situación, a un objeto o a otro sujeto, identifican al poema con la experiencia mística.

Concha Urquiza es capaz de transmitir la vivencia mística –real o deseada- con elementos poéticos, no puramente místicos. Entre ellos destacan la simbología natural (egológica) y el lenguaje que provienen de la tradición poética amorosa (la poesía trovadoresca). Unas veces, el uso de símbolos y arquetipos de la naturaleza y los del amor, está orientado a expresar la religiosidad y anhelos místicos de Urquiza; otras veces, la autora los utiliza en poemas del paisaje y en poemas de amor profano. Pero aún en este último caso, hay en algunos versos de esos poemas tal intensidad y “tremor numinoso” que nos hace percibir en ellos un trasfondo no sólo religioso sino místico. Concha Urquiza –en términos de Gerard Genette- se apodera de su texto modelo (parodia, travestismo), imita el estilo de la mística recreándolo (pastiche); recicla y pone en uso unos temas, una retórica que estaban olvidados, los cuales se le ofrecen como materiales ideales por su riqueza poética y su complejidad simbólica y semántica.

En los poemas religiosos de Urquiza, el *locus loquendi* místico no tiene relación con la mística concebida ortodoxamente (poesía emocional y prosa intelectual en el comentario), sino con un modo de hablar que resulta místico por su alto lirismo y su irradiación religiosa. Se trata de una escritura mística por poética, esto es, una escritura alimentada de pensamiento místico y tradición literaria. No son sus poemas simples ejercicios de apropiación de ciertas tradiciones (la escritura bíblica, la mitología greco-latina, la simbología mística) declaraciones de un “amor imposible”; no son efusiones personales ni mucho menos expresiones de una *psique* alterada, de una patología. Son la cristalización de un proceso afectivo-intelectual que se lleva a cabo con plena conciencia a través de la *poiesis*.

En algunos poemas aparentemente simples, subyace una serie de significados provenientes de una tradición poética y espiritual que la autora considera valiosa y vigente. Hay cierta nostalgia por el pasado que se le presenta como heroico, mítico. De la tradición popular y romancística retoma temas pero les da un tratamiento religioso, como es el caso de “Marinero del claro romance”. Del texto bíblico “El cantar de los cantares”, “El libro de Job”, “El libro de Ruth” y otros libros de *La Biblia* retoma figuras, situaciones y lecciones de vida, al igual que el mensaje evangélico y místico. Sobre todo el cantar de Salomón le proporciona la imaginación y el lenguaje amoroso, que ella readapta y fusiona con otras influencias, la de los clásicos grecolatinos y la de los místicos españoles. En efecto, el escenario de la naturaleza, el lenguaje

pastoril y los personajes de las églogas, tanto clásicas como renacentistas, le inspiran una serie de poemas, algunos dialogados de acuerdo al canon, aunque sigue por lo general la forma del terceto encadenado. Junto a ello e incluso, mezclado con los elementos eglógicos, Urquiza retoma el modelo de la mística de los Siglos de Oro. Sigue sobre todo con admiración la obra de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León, tanto sus versiones del *Cantar de los Cantares* como sus poemas místicos más importantes, sabiendo de su propia imposibilidad de lograr a un tiempo altura poética y un nivel espiritual y teológico equiparables a los de aquéllos.

En sus poemas religiosos y de corte místico, la poetisa conserva el significado literal y alegórico-místico de términos, frases y símbolos de sus modelos, realizando una especie de paráfrasis renovadora. Ella, mujer moderna y culta, sabe de sus carencias espirituales, tiene conciencia además de que vive en un momento distinto al de los místicos. Sabe que el hablar de una experiencia directa de Dios, real o hipotética, no la convierte en poeta mística. Y no obstante ello, en Concha Urquiza, el plano espiritual está imbricado íntimamente con el plano de su creación poética, pues ambas en un sentido u otro constituyen experiencias inefables. El poder escribir o aludir de algún modo en un poema a la eterna búsqueda de Dios, al anhelo de unión, se vuelve el elemento que crea la tensión que estructura su estilo. Ello está presente en varios poemas donde reutiliza y adapta los símbolos sanjuaninos a sus propias necesidades vitales y espirituales: la *Noche*, la *Subida*, la *Llama de Amor Viva*.

Concha Urquiza es capaz de construir a partir de símbolos más que canónicos, significaciones si no nuevas si sugerentes, como sucede con el símbolo del corazón, al que le da una connotación mística. El corazón humano con todas sus imperfecciones y sus miserias, es convertido en personaje del proceso espiritual en su poesía, de ahí su carácter eminentemente antropocéntrico.

6. *El cristocentrismo de Concha Urquiza.*

Es de destacarse en la poesía de la mexicana el uso del dinamismo ascensional y la preeminencia de la figura de Cristo como sucede en la poesía de San Juan de la Cruz. En efecto, la poesía de Concha Urquiza es básicamente cristocéntrica como lo era la de San Juan de la Cruz sobre todo en la idea de que Dios es el eje de todo lo que existe. Al igual que el santo español, se trata de un Cristo Vivo que adopta diversas nominaciones: Amado, Esposo, Pastor, Monte, Camino, etc. Con excepción de dos poemas dedicados a la Virgen María, no dedica poemas a los santos, a otras vírgenes o a la liturgia católica. Tanto la alusión a la ausencia-presencia de Dios, así como a unos cuantos temas místicos, casi siempre los mismos, nos hacen ver una poesía que gira sobre un solo y recurrente tema: Cristo.

La idea de Cristo que tiene Concha Urquiza, como en San Juan de la Cruz sigue de un lado la cristología medieval de Juan Duns Escoto, quien subraya la dignidad absoluta de Cristo, la maravilla del amor divino en su infinita libertad, así como la salvación que depende totalmente del Hijo de Dios. Esta idea aparece en San Buenaventura como en Santo Tomas. Por otro lado, la idea de Cristo se liga a una cristología moderna que se funda y construye no tanto sobre la teología del Dios trino, como sobre la antropología en tanto principio de comprensión. Como hemos visto, pareciera que debajo de la constante imposibilidad de trascender espiritualmente, detrás de su frustración por no poder alcanzar y unirse a Dios, en los poemas de Urquiza subyace la idea de que el fin de la redención es más bien la humanización

y no la deificación del hombre. Y es que si la fe en Cristo presupone al hombre, pues éste fue creado por Dios, el hombre es capaz de responder a Dios y estar abierto a Él. En sus pretensiones de unión mística con Cristo, por parte de la poetisa está la intención de ser “más humana” y por ende llegar a ser parte de Su esencia divina, cosa que siente natural pues ella misma es producto de la voluntad de Dios. Como Cristo mismo, con todas sus contradicciones, el hombre es el producto más acabado y perfecto de la Creación, pero ha caído en el pecado. El reclamo de la poetisa se convierte al final de sus días en pesimismo -en el sentido de que en la vida humana los dolores superan a los placeres y la felicidad es inalcanzable- frente a la imposibilidad de reunirse con Cristo. Pero sobre todo, pesimismo ante la frustración que deriva de saber que el hombre se ha quedado en la tierra sin su parte divina, que sólo queda la duda, el vacío y la soledad, no obstante que el amor unilateral de la poetisa por el Amado nunca vaya a desaparecer.

Finalmente, es necesario señalar que la poesía más importante estéticamente de Concha Urquiza, sin demérito de los romances y canciones con influencia de la lírica popular, es la poesía religiosa, y más aún, la católica, porque en esta poesía no sólo vierte toda su espiritualidad, sino que puso a prueba sus conocimientos y su talento como escritora. En cuanto a la prosa, es la autobiográfica la que tiene una liga directa y evidente con su proceso religioso. Las cartas y las páginas del diario no alcanzan a constituirse como en San Juan de la Cruz en textos teológicos o programáticos, aunque están escritos con previo conocimiento del pensamiento místico. Por ello cobran importancia en la medida que reafirman la pesquisa espiritual expresada en los propios poemas. Las cartas y el diario son sobre todo escritos de corte existencial y, en un sentido, ascéticos. En ellos se reitera la cotidiana y dolorosa batalla que Urquiza afrontó para purificar sus pecados, pero sobre todo para entenderse a sí misma como individuo, que por razón de su sexo y género, podía ser objeto de desconfianza, tanto en lo poético como en lo religioso. Como se observa, la amistad con Gabriel Méndez Plancarte y con Tarsicio Romo fue determinante en su lealtad al tema, aunque fue su decisión personal la que la hizo una escritora coherente tanto en su vida como en su obra.

ANTOLOGÍAS y COMPILACIONES DE LA OBRA DE CONCHA URQUIZA.

URQUIZA, CONCHA, *Obras*, prólogo y selección de Gabriel Méndez Plancarte, México, Bajo el Signo de Ábside, 1946.

URQUIZA, CONCHA, *Poemas*, prólogo de Gabriel Méndez Plancarte, selección y notas de Antonio Castro Leal, México, CVLTURA (Col. Poesía de América), 1968.

URQUIZA, Concha, *Poemas*, México, prólogo de Gabriel Méndez Plancarte, selec. y notas de Antonio Castro Leal, México, CVLTVRA (Col. Galería Lírica Americana), s/f.

URQUIZA, CONCHA, *Poesías y Prosas*, Prólogo y selección de Gabriel Méndez Plancarte, Guadalajara, El Estudiante, 1971.

URQUIZA, CONCHA, *Antología*, México, Jus, 1975.

URQUIZA, CONCHA, *El corazón preso –toda la poesía reunida*, recopilación y prólogo de Gabriel Méndez Plancarte, presentación de José Vicente Anaya, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México (Col. Renacimiento 8), México, 1985.

URQUIZA, CONCHA, *Nostalgia de Dios* introducción de Ricardo Garibay, Morelos, Delegación Política Cuajimalpa de Morelos, 1985.,

URQUIZA, CONCHA, *El corazón preso*, recopilación de Gabriel Méndez Plancarte, presentación y recopilación de poemas dispersos de José Vicente Anaya, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Col. Lecturas Mexicanas, 21, 3ª. serie), 1990.

URQUIZA, Concha, *El corazón preso*, recopilación de Gabriel Méndez Plancarte, presentación José Vicente Anaya, 1ª reimpresión, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Col. Lecturas Mexicanas, 4ª Serie), 2001.

URQUIZA, CONCHA, *Junio, de lluvia revestido*, presentación y selección de José Antonio Alvarado, Red Utopía, A.C.-Jintanjáfora (Col. É antología), 2001.

TESIS SOBRE LA OBRA DE CONCHA URQUIZA

LAREDO Ramón, María Amparo, *Perfil poético de Concha Urquiza*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Modernas, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey - Escuela de Letras, Junio, 1965.

FERNÁNDEZ de Castro Peredo, Ma. Guadalupe, *El amor y el dolor en la poesía de Concha Urquiza*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, México, UNAM, 1991.

ESTRADA Sámano, Ma. Teresa, *La poesía de Concha Urquiza*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Letras Españolas, México, Universidad Iberoamericana-Colegio de Letras Españolas, México, 1966.

TAFOYA, Jesús, L., *Intertextualidad y sexualidad en la obra poética de Concepción Urquiza*, Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Romance Languages, The University of New Mexico, May, 1994.

HIGUERA Torres, Angélica Lucía, *La palabra entre mito y sombras. Análisis del poema "Al Yoglar de Nuestra Señora" de Concha Urquiza*, Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, México, 2000.

_____, *El espíritu sitiado. Estudio retórico-poético del uso de formas de los Siglos de Oro en la poesía de Concha Urquiza*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Letras (Letras Mexicanas), UNAM, junio 2007.

ARTÍCULOS Y NOTAS SOBRE CONCHA URQUIZA

-ANÓNIMO, "Poesía de Dolores Castro, comentarios a la poesía de Concha Urquiza", México, *Nivel*, núm. 255, 31 mayo 1984, p. 2.

-ANAYA, Jose Vicente, "La poeta enamorada de Dios", Mexico, *Sábado*, 25 de mayo-25 junio, 1985, p. 9.

_____, "La poeta enamorada de Dios. Concha Urquiza (Sor Juana del siglo XX)", *Poetas en la noche del mundo*, México, UNAM-Difusión Cultural (Serie Diagonal), 1977, pp. 23-37.

_____, "¿Concha Urquiza asesinada?", México, *La cultura en México*, 3 agosto 1994, p. 64.

_____, "Concha Urquiza y Marilyn Monroe", México, *La cultura en México*, núm. 2114, 13 julio 1994, p. 61.

_____, "El Dios vivo de Concha Urquiza", México, *La cultura en México*, núm. 2090, 14 julio 1993, p. 68.

_____, "Poesía mística y cotidianidad de Concha Urquiza," México, *Casa del Tiempo*, núm. 54, julio 1985, pp. 31-35.

-_____, "Urquiza, enamorada de Arqueles Vela", México, *La cultura de México*, núm. 2143, 20 julio 1994, p. 50.

-_____, "Urquiza, misteriosa y reservada", México, *La cultura en México*, núm. 2144, 27 julio 1994, p. 69.

-_____, "Visión del mundo de una poeta", México, *La cultura de México*, núm. 2090, 14 julio 1993, p. 56.

-_____, "Voces sobre Concha Urquiza", México, *La cultura en México*, núm. 2083, 26 mayo 1993, pp. VI y VII.

-ANÓNIMO, "Destaca la obra de Concha Urquiza", México, *Excelsior*, 29 de octubre 1992, p. 12.

-ARGÜELLES, Juan Domingo, "Placencia, Urquiza y Ponce, México, *El Universal*, 23 septiembre 1991, p. 2.

-AVILÉS, Alejandro, "Concha Urquiza. Obras", México, *La Nación*, año VI, núm. 293, 24 mayo 1947, p. 2.

-BERDEJA, Jorge Luis, "A cincuenta años de su muerte. Recuperan voz poética y vida de Concha Urquiza", México, *Cultura de El Universal*, 24 junio 1995, pp. 1-2.

-BUSTOS Cerecedo, Miguel, "Las olvidados", México, *Nivel*, núm. 40, 25 de abril 1966, p. 5.

-CALOCA Ayala, Fernando, "*La poesía religiosa de Concepción Urquiza* de Patricia Villegas", revista *Ixtus*, núm. 34, año IX, 2002. pp. 97-99.

-CARDONA Peña, Alfredo, "Los libros. Poesía de Concha Urquiza", *México en la Cultura*, núm. 166, 28 de mayo, 1950, p. 11.

- CASTELLANOS, Rosario, "Presencia de Concha Urquiza", México, *Letras Patrias* (Revista del Departamento de Literatura del INBA), núm. 5, 1957, pp. 146-152.
- CERVERA, Juan, "Octagésimo natalicio de Concha Urquiza", México, *El Universal*, Sección Cultural, 31 de diciembre, 1990, p. 2.
- _____, "Concha Urquiza. Antología", México, *El Nacional*, 2 de enero, 1981, p. 19.
- CERVERA, Juan, "Concha Urquiza, alta voz en la poesía mexicana", México, *El Universal*, 20 julio, 1991, p. 2.
- CROSS, Elsa, "_____" *Los dos jardines, Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, México, Ediciones sin Nombre/ CONACULTA (Col. La Centena, Serie Ensayos), 2003, pp.
- DEL SENA, Juan, "Conchita Urquiza. (sic) Una poetisa mexicana de 12 años", *El Universal Ilustrado*, jueves 20 de julio de 1922, p.34.
- DÍAZ Núñez, Lorena, "*Himno a las yedras. Voz y órgano*", Miguel Bernal Jiménez (Catálogo y fuentes documentales), México, Conservatorio de las Rosas- CONACULTA- INBA- CENIDIM, 200, p. 58.
- ESTRADA, Maria Teresa, "Concha Urquiza" en *Semblanzas morelianas*, 1998, p. 115.
- ESCALANTE, Evodio, "Concha Urquiza y la ausencia de Dios (Nostalgia de Dios)", México, *Sábado*, núm. 479, 13 diciembre 1986. p. 9.
- GALLY, Héctor, "Cálida, seductora siempre. 'Nostalgia de Dios' de Concha Urquiza", México, *Sábado*, núm. 475, 15 noviembre 1986, p. 14.
- GARCÍA Hernández Arturo, "Concha Urquiza, heredera de Sor Juana, pese al ninguno", México, *La Jornada*, 28 octubre 2001, p. 6a.
- GONZÁLEZ Guerrero, Francisco, "Concha Urquiza: 'OBRAS' (Poemas y Prosas)", Sección Autores y Libros, México, *Ábside*, año XI, núm. I, enero-marzo 1947, pp. 191-195.
- GRINGOIRE, Pedro, "Concha Urquiza: Mística Mexicana" en "Las 'OBRAS' de Concha Urquiza y la crítica", México, *Ábside*, año XI, núm. I, enero-marzo 1947, pp. 189-191.
- _____, "Concha Urquiza. Mística Mexicana", México, *Lectura*, núm.87, 15 de junio, 1952.
- GUZMÁN, Xavier, "En torno a la fisonomía espiritual de Concha Uruiza", San Luis Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, (14), 1961, pp. 5-16.
- HERNÁNDEZ Palacios, Esther, "Desde la esencia de lo femenino" (referencias a la obra de Concha Urquiza)", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 3, mayo-agosto, 1996, pp. 7-19.
- HERRERA Zapién, Tarsicio, "Concha Urquiza (1910-1945), Una Sor Juana humanística de hoy", *Didáctica XXI*, 1992, pp. 18, 20, 21, 25 y 27.
- HAMMOND, John H., "Concha Urquiza - Veinticinco años después", *South Central Bulletin*, Studies by members of SCMLA, Texas, , vol. 31, winter 1971, pp. 183- 187.
- KRAUZE, Ethel, "La poesía de Concha Urquiza", México, *Excelsior*, martes 16 abril 1985, p. 3.
- LEIVA, Raúl, "Concha Urquiza", *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, UNAM – Centro de Estudios Literarios, Imprenta Univesitaria, 1959, pp. 193-200.
- _____, Morelia, *El centavo*, núm. 117, enero-febrero 1972, pp. 29-32.

-LEÓN Vega, Margarita, "La poesía mística de Concha Urquiza y otros hallazgos", *XX Aniversario del Seminario de Poética*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas – UNAM, 2000, pp. 173- 182.

_____, "La imagen del *yo* en el diario de Concha Urquiza: de la impostura del *yo* a la impostura del *otro*", *Revista Acta Poética – Varía reflexión*, núm.21, México, Instituto de Investigaciones Filológicas – UNAM, 2000, pp. 347-370.

_____, "La poesía no religiosa de Concha Urquiza", *Jornadas Filológicas 2000*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM (Col. Ediciones Especiales, 22), 2001, pp. 126-132.

_____, "Un poema religioso de Concha Urquiza: -...la divina belleza de tu cara-", *Jornadas Filológicas, 2002*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, 2004, pp. 303-312.

_____, "La Noche y La Esposa: dos símbolos místicos en la poesía religiosa de Concha Urquiza", en *Encomio a Helena. Homenaje a Helena Beristáin*, edición de Tatiana Bubnova y Luisa Puig, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, 2004, pp. 293-309.

_____, "Conservadurismo y modernidad en la poesía religiosa de Concha Urquiza. Reutilización de dos símbolos místicos: la fuente y la llama de amor viva", en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. "Las dos orillas"*, Monterrey, FCE – AIH – TEC-Monterrey, COLMEX, 2007, pp. 351-359.

-LLACH, Guillermina, "En torno a un recuerdo", México, *Horizontes (Revista bibliográfica)*, año II, núm. 14, 15 agosto- 15 octubre 1960, pp. 3 y 4.

- _____, "Concha Urquiza, un recuerdo y una personalidad", San Luís Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, 1961.

- _____, "En torno a un recuerdo", Morelia, *El centavo*, núm. 117, enero-febrero 1972, pp.18-20.

LOYA Martha, "Concha Urquiza", Morelia, *El centavo*, núm. 117, enero-febrero 1972, pp.29-34.

-MAGDALENO, Mauricio, "Poesía de Concha Urquiza", México, *Ábsside*, tomo XI, núm.3, julio-septiembre 1947, pp. 459.

- _____, México, *El Universal*, 5 de agosto 1991.

-MARTINEZ Peñaloza, Joaquin, "Concha Urquiza", *Viñetas de Literatura Michoacana*, II-1, julio de 1945, p.1

-MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela, "Antonieta Rivas Mercado y Concha Urquiza: donde la leyenda rebasó el lenguaje", *Bosquejos. Identidades femeninas*, Florinda Riquer, comp., México, Universidad Iberoamericana (Relaciones de Género), 1995, pp. 73 – 87.

_____, "Antonieta Rivas Mercado y Concha Urquiza", revista *Iztapalapa*, núm. 37, México, julio-diciembre 1995, pp. 25-36.

-MILLAN, MARIA DEL CARMEN, "Tres escritoras mexicanas del siglo XX (Enriqueta Camarillo, Rosario Castellanos y Concha Urquiza)", *Obras Completas*, volumen II, México, Gobierno del Estado de Puebla-Comisión Puebla V Centenario, 1992, pp. 318-338.

-MOLINA García, Arturo, "Concha Urquiza, poeta del siglo XX", *El centavo*, núm. 117, enero-febrero, 1983, pp. 2-4.

-MONTERO, José Antonio, "Concha Urquiza", México, *Horizontes*, año III, núm. 14, 15 de agosto al 15 de octubre 1960, pp. 5-6.

-NOYOLA Vázquez, Luis, "Concha Urquiza. Azucena del dolor", San Luis Potosí, *Letras Potosinas*, núm. 195, 1973, p. 6.

- PEÑALOSA, Joaquín Antonio, "LAS 'OBRAS' de Concha Urquiza" en las 'OBRAS' de Concha Urquiza y la crítica, México, *Ábside*, año XI, núm. I, enero-marzo 1947, pp. 184-189.
- _____, "Concha Urquiza", México, *Lectura*, tomo 87, núm. 4, 15 de junio 1952.
- _____, San Luis Potosí, *Letras Potosinas*, núm. 127, enero-marzo 1957, pp. 33-35.
- PONCE Roberto y José Alberto Castro, "Tras 50 años, la muerte de la poeta michoacana Concha Urquiza sigue siendo un misterio, como su vida", entrevistas, revista *Proceso*, núm. 974, México, 3 de julio de 1995, pp. 650-651.
- ONTIVEROS, José Luis, "Poesía de Concha Urquiza" (Crítica), México, Sábado, *Uno Más Uno*, núm. 395, 11 de mayo 1985, p. 8.
- _____, "El corazón preso de Concha Urquiza", México, Sábado, *Uno Más Uno*, núm. 420, 2 de noviembre 1985, p. 12.
- PONCE, Roberto y José Alberto Castro, "Mujer compleja, difícil, temperamental, cada quien ha construido su propia Concha", dice Rascón Banda, autor de la obra teatral y un guión de cine sobre ella.", México, *Proceso*, núm. 974, 30 julio 1995, pp. 61-65.
- PULIDO Méndez, Ma., Mauricio Magdaleno, Alejandro Avilés, "Concha Urquiza y la crítica", México, *Ábside*, núm. 3, Año XI, junio-septiembre 1947, pp. 4159-464.
- RASCÓN Banda, Victor Hugo, "Escenas del (supuesto) suicidio de Concha Urquiza, escritas por Rascón Banda para su obra teatral y su guión cinematográfico", *Proceso*, núm. 974, 3 de julio 1995, pp. 62-63.
- REINKING, Laura, "Concha: derrumbres y exaltaciones en pos de amores mundanos y divinos", México, *Punto*, núm. 3000, 1 agosto 1988, p. 28.
- ROBLES, Martha, "Concha Urquiza", *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, tomo I, 1985, pp. 180-199.
- RUIZ Villalóz, Alejandro, "Notas críticas. Semblanza de Concha Urquiza", México, *Ábside*, tomo XII, núm. 3, julio-septiembre 1948, pp. 379-383.
- _____, "Concha Urquiza de 13 años", México, *La Nación*, año XI, núm. 566, México, 18 de agosto 1952.
- _____, Morelia, *El centavo*, núm. 117, enero-febrero 1972, pp. 21-24.
- SCHWARTZ, Perla, *El quebranto del silencio*, 2° reimpresión, México, Editorial Diana, 1989, pp. 544-551.
- SENA, Juan del, "Una poetisa mexicana de 12 años. Conchita Urquiza", *El Universal Ilustrado*, jueves 20 de julio 1922, p. 34.
- _____, "Una poetisa de doce años", Morelia, *El centavo*, núm. 117, enero-febrero, 1972, pp.25-27.
- SICILIA, Javier, "Joaquín Peñalosa, Hermana poesía" en A las puertas del templo México, *Siempre!*, núm. 2385, 15 septiembre 1998, pp. 70.
- _____, "Jorge Eugenio Ortiz. La herida de Dios" en A las puertas del templo. México, *Siempre!*, núm. 2335, 19 marzo 1998, pp. 70.
- _____, "La belleza no es la verdad" en A las puertas del templo, México, *Siempre!*, núm. 2304, 14 agosto 1997, pp. 66.
- _____, "Arte y religión" en A las puertas del templo, México, *Siempre!*, núm. 2302, 31 de julio 1997, pp. 70.

- SPERATTI, Emma Susana, "Temas Bíblicos y Greco-Romanos en la poesía de Concha Urquiza", San Luis Potosí, *Revista de la Facultad de Humanidades*, abril-junio 1959, pp. 99-115.
- _____, "Temas Bíblicos y Greco-Romanos en la poesía de Concha Urquiza", Morelia, *El Centavo*, núm. 117, enero-febrero 1973, pp.5-17.
- TAFOYA, Jesús, "Lo erótico y lo divino: dicotomía y sexualidad en 'Sonetos de los Cantares' de Concha Urquiza", Sonora, *ConNotas: Revista de crítica y teoría literarias*, vol. II, núm. 3, 2004, pp. 265-274.
- TOUSSAINT, Marianne, "Apuntes sobre la poesía mística mexicana escrita por mujeres", México, *Tierra Adentro*, núm. 5, 3, mayo-junio 1991, pp.19-23.
- UDICK, Berenice, "Mexico´s Modern Mystic", *The wetsern humanistic review*, vol. V, núm. 3, Summer 1951, pp. 269-277.
- _____, "Noche oscura de Concha Urquiza", San Luis Potosí, *Letras Potosinas*, núms. 128-129, abril-septiembre 1958, pp. 3-7.
- VALDÉS, Juan Ignacio, "Poemas de Concha Urquiza", México, *Ideas de México*,
- VALENZUELA Rodarte, Alberto, *Historia de la literatura en México*, México, Jus, 1961, pp. 17-31 y 596-607.
- VILLEGAS, Patricia, *Silencio y poesía*, México, Emes editores, 2000.
- VARIOS, "Recordatorio de Concha Urquiza", México, *Memoranda*, núm. 3, noviembre-diciembre 1989, pp. 22-31.
- _____, "La poesía de Concha Urquiza. 1910-1945", Morelia, *El centavo*, núm. 117, enero-febrero 1983.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- _____ **A** _____
- ABBAGNANO Incola, Diccionario de Filosofía, México, F.C.E., 1982.
- Ábside*, Revista de Cultura Mexicana, núms. 1 (1937) - XLIII3 (1979) México.
- _____, 1937-1945, 1ª y 2ª épocas, México.
- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio, *Letras de los 20s*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1966.
- ADAME GODDARD, Jorge, *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos (1867-1914)*, México, 1981, UNAM,
- AGUIRRE, Mirta, *La lírica castellana hasta los Siglos de Oro*, tomos I y II, La -Habana, Letras cubanas ,1985.
- AGUSTINI, Delmira, *Obras completas. El rosario de Eros*, tomo I, editor Maximino García, Montevideo, Imprenta "El siglo Ilustrado" de Risso & Ayala, 1924.
- _____, *Poesías completas*, prólogo y sección Alberto Zum Felde, Buenos Aires, Losada, 194.

_____, *Poesías completas*, 2ª edición, prólogo y selección Alberto Zum Felde, Buenos Aires, Losada (Col. Poetas de España y América), 1955.

ALEGRIA, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 339), 1985.

ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1965.

_____, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos (Garcilaso, Fray Luís de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, 5ª edición, 3ª reimpresión, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 1), 1981.

ALVARADO, José, *Escritos*, México, FCE (Col. Archivos del Fondo, 52 y 53), 1976.

ALVAR Carlos, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta/ Real Academia de Buenas Letras-Departamento de Literaturas Románicas, 1977.

ALVAR, Manuel, *El romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 174), 1971.

AMICIS, Edmundo de, *Corazón Diario de un niño*, prólogo de Elvira Bermúdez, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 157), 1970.

ANTISERI, D., *El problema del lenguaje religioso*, Madrid, Cristiandad, 1976.

Antología del Modernismo (1884-1921), tomos I y II, introducción, selección y notas de José Emilio Pacheco, México, UNAM / Era (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 90 y 91), 1999.

Antología de la revista "Contemporáneos", México, FCE, 1973.

Antología Mexicana de Poesía Religiosa (Siglo XX), introducción, selección y notas de Carlos González Salas, México, Jus (Col. Voces Nuevas, 13), 1960.

ARREOLA Cortés, Raúl, *Breve historia del teatro Ocampo de Morelia*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo - Instituto de Investigaciones Históricas,-IMC, Morevallado, (Col. Nuestras Raíces, 8), 2001.

_____, *La poesía en Michoacán (desde la época prehispánica hasta nuestros días)*, introducción, selección y notas, tomo II, Morelia, Fimax Publicistas (Col. "Policromía Michoacana"), 1979.

Autos y Coloquios del Siglo XVI, 3ª edición, prólogo y notas de José Rojas Garcidueñas, México, UNAM (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 4), 1989.

_____ B _____

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, traducción y edición Antoni Vicens, 7ª edición, México, Tusquets, (Col. Marginal, 61), 1997.

_____, *La experiencia interior*, 1ª edición, reimpresiones 1981, 1984, traducción de Fernando Savater, Madrid, Taurus (Col. Ensayistas, 92), 1971.

BAYO, Marcial José, *Virgilio y la pastoral española del renacimiento (1480-1550)*, 2ª edición, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca romántica hispánica, II. Estudios y ensayos), 1970.

BECKER, Udo, *Enciclopedia de los símbolos. La guía definitiva para la interpretación de los símbolos*, traducción de José Antonio Bravo, 7ª reimpresión, México, Océano, 2001.

BERGSON, Henri, *Las dos fuentes de la moral y de la religión*, México, Porrúa, 1990 (Col. "Sepan Cuántos...", 59).

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 9ª edición, México, Porrúa, 2006.

_____, *El barroco mexicano. Luis de Sandoval Zapata*, México, Marsabe (Col. Literatura, Semiótica, Didáctica), 2001.

BEUCHOT, Mauricio, *El ser y la poesía (El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético)*, México, Universidad Iberoamericana - Departamento de Letras (Col. Altertexto, Teoría y crítica, 5), 2003.

BLANCARTE, Roberto, comp., *Cultura e identidad nacional*, México, CONACULTA/ FCE, 1994.

BLANCO Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, tomos I, II y III, Madrid, Castalia, 1979.

BLANCO, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, 2ª edición, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978.

BLANCO, Mercedes, *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco Libros (Comentario de Textos), 1998.

BONIFAZ Nuño, Rubén, *Antología personal*, 2ª edición, México, UNAM (Col. de Difusión), 1996.

_____, *De otro modo lo mismo*, 1ª reimpresión, México, FCE (Col. Letras mexicanas), 1986.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo Poético. El símbolo*, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos, 271), 1977.

_____, *Teoría de la Expresión Poética (Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles)*, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Románica Hispánica, II Estudios y Ensayos), 1962.

BRADÚ, Fabienne, *Damas de corazón*, México, FCE (Col. Vida y pensamiento de México), 1995.

Bucólicos Griegos (Teócrito, Bios, Mosco), traducción y notas de Ipandro Acaico, prólogo de Carlos Montemayor, México, SEP, 1984.

BUSTILLO Oro, Juan, *Vientos de los veintes. Cronicón testimonial*, México, SEP (Col. Sep-Setentas, 105) 1973.

_____ C _____

CABRERA Isabel y Elia Nathan, (comps.), *Religión y sufrimiento*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1996.

CADY Stanton, Elizabeth, editora, *La Biblia de la mujer*, traducción de J. Teresa Padilla y Ma. Victoria López Pérez, Madrid, Cátedra/ Universitat de Valencia/ Instituto de la Mujer (Col. Feminismos, 44), 1997.

CALVILLO, Samuel, *Pláticas de ayer y hoy*, Morelia, IMC (Col. "Memoria del Siglo XX"), 1999.

- CAMPA, Valentín, "Encuentro con Julio Antonio Mella", *Mi testimonio (Memoria de un comunista mexicano)*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978, pp. 63-65.
- CAMPO, Xavier del, *Los poetas malditos de México (la epidemia baudeleriana)*, México, Luzbel, (revista Moderna), 1983.
- CARR, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1ª edición, 1996; 1ª. reimpresión, 2000.
- CARDENAL, Ernesto, *Telescopio en la noche oscura*, prólogo de Luce López-Balart, Madrid, Trotta (Col. "La dicha de enmudecer", serie Poesía), 1993.
- CARDIEL Reyes, Raúl, *La crisis del Marxismo*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1991.
- CÁRDENAS Peña, José, *Los contados días*, México, FCE (Col. Letras Mexicanas), 1964.
- CÁRDENAS Peña, E., *Matices*, México, Casa Velux, 1958.
- CARDONA Peña, Alfredo, *Los jardines amantes*, México, CONACULTA (Col. Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 51), 1992.
- CAREAGA Soriano, Teresa María, *Mi México de los veinte*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México (Col. Historia, 14), 1994.
- CARRIÓN, María M., *Arquitectura en la figura autorial de Teresa de Jesús*, Barcelona-Madrid, Ánthropos/ Comunidad de Madrid (Col. Cultura y Diferencia, "Teoría feminista y cultura contemporánea", Pensamiento Crítico, Pensamiento Utópico, 85), 1994.
- CASTRO- KLAREN, Sara, *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, México, Premiá (Col. "La Red de Jonás"), 1989.
- CASTAÑEDA Ruíz, María del Carmen, *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, UNAM, 1985.
- CASTRO LEAL, Antonio, *La poesía mexicana moderna (Discurso leído ante la Academia Mexicana de la Lengua el día 11 de julio de 1953, en la recepción del Académico de Número Genaro Fernández Mac Gregor)*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 1953.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen (Col. Palabra Crítica, 12), 1991.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*, traducción de Jorge López Moctezuma, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- CERVANTES, Miguel de, *El Quijote de la Mancha*, Querétaro, Real Academia Española- Santillana Editores, 2005.
- CHÁVEZ, José Ricardo, *El andrógino en el imaginario romántico*, Tesis de Maestría, México, Facultad de Filosofía y Letras - UNAM, 2000.
- _____, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, 2005.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de Símbolos*, España, Herder, 1999.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Ánthropos (Col. Autores, Textos y Temas, Serie Literatura 3), 1988.
- CLARK de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé, *El modernismo en México a través de cinco revistas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM (Col. de Bolsillo, 16), 2000.

_____, *Revista Moderna de México (1903-1911) I. Índices*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM (Ediciones especiales, 26), 2002.

COLIN, Eduardo, *Verbo selecto*, México, México Moderno (Col. Biblioteca de Autores Mexicanos, Serie Crítica Hispano-americana), 1922.

_____, *Rasgos*, México, Imp. Manuel León Sánchez., 1934.

COLLAZOS, Óscar, *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Península (Serie Ciencias Humanas), 1977.

CROSS, Elsa, *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos*, México, Ediciones sin Nombre/ CONACULTA (Col. La Centena, Serie Ensayos), 2003.

CRUZ, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Gracilaso de la Vega*, Ámsterdam - Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1988.

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Carta Atenagórica. Respuesta a Sor Filotea*, edición, prólogo y notas de Ermilo Abreu Gómez, México, Botas, 1934.

_____, *El sueño*, edición, presentación, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Imprenta universitaria (Col. Textos de Literatura Mexicana, 4), 1951.

_____, *Obras Completas*, 4ª edición, prólogo de Francisco Monterde, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 100), 1977.

_____, *Obras escogidas (respuesta a Sor Filotea de la Cruz. Poemas)*, prólogo de Manuel Toussaint, México, CVLTVRA (Col. Clásicos Mexicanos), 1928.

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, 1ª edición en Letras Mexicanas, México, FCE (Col. Lecturas Mexicanas, 99), 1985.

_____, "Un pretexto: *Margarita de niebla* de Jaime Torres Bodet", *Poemas y ensayos*, tomos I y II, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM (Col. Poemas y Ensayos), 1964, pp. 39-51.

_____ D _____

D' AMICIS, Edmundo, *Corazón, diario de un niño*, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 157), 1970.

DAUSTER, Frank, *Breve historia de la poesía mexicana*, México, De Andrea (Col. Manuales Studium, 4), 1956.

DELGADO, Juan B., *Breve comentario sobre las orientaciones de la poesía femenina moderna* (Discurso pronunciado por Juan B. Delgado para optar al título de Académico Correspondiente a la Real Academia Española, la noche del viernes 19 de septiembre de 1924, en la sesión solemne que al efecto celebró la Academia Mexicana de la Lengua), Méjico, Imprenta Victoria, 1924, p. 27.

DIAZ Alejo, Ana Elena y Ernesto Prado Velásquez, *Índice de la Revista Azul*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas – Centro de Estudios Literarios - Coordinación de Humanidades - UNAM (Col. Escritores Mexicanos, 12), 1968.

DIAZ Mirón, Salvador, *Poesías completas*, edición y prólogo Antonio Castro Leal, México, Porrúa, 1945.

DIAZ Roig y Aurelio González (Prólogo, estudios, notas y edición), *Romancero tradicional de México*, México, Seminario de Literatura Folklórica - Facultad de Filosofía y Letras- UNAM, 1986.

DÍEZ-CANEDO, Enrique, *La nueva poesía*, México, SEP/ El nacional /Ediciones encuadernables (Col. "Siglo XX"), 1940.

DIEZ ECHARRI, Emiliano, *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, Revista de Investigaciones Científicas, RFE, Anejo XLVII, 1970.

DIEZ ECHARRRI E. y José María Roca Franquesa, *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1979.

DROMUNDO, B., *Mi calle de San Idelfonso*, México, Guaranía, 1956.

DURÁN, Manuel, *Antología de la revista Contemporáneos*, México, FCE (Col. Letras Mexicanas, 111), 1973.

_____ E _____

ELIZONDO, Salvador, *Museo Poético*, México, UNAM, 1974.

EGUIARA y Eguren, Juan José de, *Sor Juana Inés de la Cruz*, advertencia y notas de Ermilo Abreu Gómez, México, Antigua Librería Robledo de José Porrúa e hijos (Col. Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas), 1936.

ESCALANTE, Evodio, *Elevación y caída del estridentísimo*, México, Ediciones sin Nombre -CONACULTA (Col. "La centena", Serie Ensayo), 2002.

ESCAMILLA G. Gloria, *Manual de metodología y técnica bibliográficas*, 2ª edición, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas - UNAM (Col. Instrumenta Bibliográfica, I), 1976.

ESPINOSA Polit, A., *Virgilio en verso castellano*, México, Jus (Col. Clásicos Universales Jus, 4), 1961.

ESQUILO, *Las siete tragedias*, versión directa del griego e introducción de Ángel Ma. Garibay K., México, Porrúa (Col. "Sepan Cuantos...", 11), 1962.

Estridentísimo: Memoria y valoración, coordinación Gabriel Becerra, México, FCE-SEP, (Col. SEP 80), 1983.

_____ F _____

FELL, Claude, *Jose Vasconcelos. Los años del águila*, México, UNAM, 1989.

FERNÁNDEZ, Teodosio, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, 1ª reimpresión, Madrid, Taurus (Col. Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 31), 1990.

FEUSTLE, Joseph A., *Poesía y Mística (Darío, Jiménez y Paz)*, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias - Instituto Investigaciones Históricas - Universidad Veracruzana (Col. Cuadernos de Texto Crítico, 5), 1978.

FISAS, Carlos, *Erotismo en la Historia. Curiosidades y anécdotas*, Barcelona, Plaza & Janés (Col. Historia Viva), 1999.

FLORES Ángel/ Kate Flores, *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la Edad Media hasta la actualidad)*, México, siglo XXI (Col. Antología Crítica), 1984.

FOILLIUX, Danielle, *et. al.*, *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Espasa de Bolsillo), 1966.

FORSTER, Merlin H., *Las vanguardias literarias en México y la América Central*, vol. 4, Madrid, Vervuert-Iberoamericana (Col. Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias en el Mundo Ibérico), 2001.

_____G_____

GALINDO, Miguel, *Apuntes para la historia de la literatura mejicana*, México, El Dragón, 1925.

GALVÁN, Luz Elena, *La educación superior de la mujer en México (1876-1940)*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Col. Cuadernos de la Casa Chata 109), 1985.

GARCÍA de Cortázar, Fernando y José Manuel González Vega, *Breve Historia de España*, 7ª reimpresión, Madrid, Alianza Editorial (Col. El Libro de Bolsillo, Sección Humanidades, 16), 1994.

GARCÍA Riera, Emilio y Fernando Macotela, *La guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión (1919-1984)*, 1ª edición, 1984; 1ª. Reimpresión, 1988, México, Editorial Patria.

GARCÍA Prada, Carlos, *Poetas modernistas hispanoamericanas (antología)*, introducción, selección y notas, Madrid, Cultura hispánica, 1956.

_____, *Ocho siglos de poesía en lengua española*, México, Porrúa, ("Sepan Cuántos...", 8), 1961.

GARCILASO De la Vega y Juan Boscán, *Poesías completas*, prólogo de Amado Alonso, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 425), 1984.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus (Col. Teoría y Crítica Literaria), 1989.

GIORDANO, Jaime, *Dioses, Antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*, Santiago de Chile, Literatura Americana Reunida (Col. Colección Estudios, Tesis y Monografías), 1987.

GÓNGORA, Luis, *Soledades*, edición de Amado Alonso, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

GONZÁLEZ, Luis, *La ronda de las generaciones*, México, SEP-Cultura, 1984.

GONZÁLEZ Aktories, Susana, *Antologías poéticas en México*, México, Práxis, 1996.

GONZÁLEZ León, Francisco, *Campanas de la tarde*, México, CONACULTA (Col. Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 6), 1990.

GONZÁLEZ Martínez, Enrique, *Preludios. Lirismos. Silenter. Los senderos ocultos*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa (Col. de Escritores Mexicanos), 1946.

GONZÁLEZ Peña, Carlos, *Historia de la literatura mexicana (Desde los orígenes hasta nuestros días)*, México, CVLTVRA, 1928.

GONZÁLEZ Salas, Carlos, *Antología mexicana de poesía religiosa (siglo XX)*, México, Jus (Col. Voces Nuevas, 13), 1960.

GOODE, Helen Dill, *La prosa retórica de Fray Luis de León en "Los nombres de Cristo" (Aportación al estudio de un estilista del renacimiento español)*, traducción de José Guillén, Madrid, Gredos (Col. Biblioteca Romántica Hispánica, II. Estudios y Ensayos), 1969.

GORDON, Samuel, *Poéticas mexicanas del siglo XX*, México, Eón - Universidad Iberoamericana, (Col. Ensayo, 3), 2004.

GULLON, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra (Serie Crítica y Estudios Literarios), 1984.

_____ H _____

HATZFELD HELMUT, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos), 1955.

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, 3ª reimpresión, México, FCE, 1983.

HENRIQUEZ Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, 2ª reimpresión, México, FCE (Col. Tierra Firme), 1978.

_____, *El retorno de los galeones y otros ensayos*, 2ª edición, México, Galaxia / Andrea (Col. Studium, 39), 1963.

HENRÍQUEZ Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, 4ª reimpresión, traducción de Joaquín Diéz-Canedo, México, FCE (Col. Biblioteca Americana, serie Literatura Moderna; Pensamiento y Acción), 1978.

_____, *Estudios mexicanos*, edición de José Luis Martínez, México, FCE-SEP (Col. Lecturas Mexicanas, 65), 1984.

HERAS, David de las, *Una mística seglar del siglo XX, Josefina Alonso López (1893-1977). Su vida y Escritos*, Salamanca, Ávila (Col. TAU, Sección Testigos, 15), 1992.

HERNÁNDEZ de Valle-Arizpe, Claudia, *El corazón en la mira*, México, UAM (Col. Cultura Universitaria, Serie Ensayo, 66), 1996.

HERNÁNDEZ Palacios, Esther, *Los espacios pródigos*, Xalapa, Biblioteca Universidad Veracruzana, 1998.

_____, Et. Al., *Estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP (Col. Sep 80), 1985.

HERRASTI P., Francisco de, et. al., *Homenaje de México al poeta Virgilio en el segundo milenario de su nacimiento*, México, SEP, 1931.

HERRERA y REISSIG, Julio, *Los éxtasis de la montaña*, tomo V, número 1, selección y estudio de Francisco González Guerrero, México, Imprenta Victoria (Col. Cultura), 1917.

_____, *Poesías completas y páginas en prosa*, estudio preliminar y notas de Roberto Bula Piriz, Madrid, Aguilar, 1961.

HERRERA Zapién, Tarsicio, *Buena fe y humanismo en Sor Juana*, México, Porrúa, 1984.

_____, *México exalta y censura a Horacio*, México, UNAM (Col. Biblioteca Humanística Mexicana, 9), 1991.

_____, "Tres Horacios Mexicanos" en *Cultura clásica y cultura mexicana (Conferencias)*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM (Col. Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 17), 1983, pp. 225-255.

HITA, Arcipreste de, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Catalia (Col. Odres Nuevos), 1987.

HOYO, Eugenio del, *Jerez, El de López Velarde*, Monterrey, Sierra Madre (Col. Poesía del Mundo), 1975.

_____ I _____

IBARBOUROU, Juana de, *Obras completas*, palabras preliminares de Ventura García Calderón, compilación, anotaciones y nota biográfica de Dora Isella Russell, Madrid, Aguilar, 1960.

_____ J _____

JIMÉNEZ Aguirre, Gustavo H., *La discusión del modernismo en México (1893-1903)*, Tesis de maestría (Literatura mexicana), México, Facultad de Filosofía y Letras - UNAM, 1995.

JIMÉNEZ, Guillermo y J.M. González Casanova, *Amado Nervo y la crítica literaria. Prosa inicial*. (noticia biográfica), México, Andrés Botas e hijo, s/f.

JIMÉNEZ Alarcón, Concepción, *Rafael Ramírez y la escuela rural mexicana*, México, SEP / El Caballito (Serie Biblioteca Pedagógica), 1986.

JIMÉNEZ Lozano, José, *Fray Luis de León*, Barcelona, Omega, (Col. Vidas Literarias), 2001.

JIMÉNEZ Rueda, Julio, *Historia de la literatura mexicana*, 6ª edición, México, Botas, 1957.

_____, *Sor Juana Inés de la Cruz en su época (1651-1951)*, México, Porrúa, 1951.

JONAS, R.O., *Historia de la Literatura Española 2 –Siglo de Oro: prosa y poesía, (Siglos XVI y XVII)*, Traducción de Eduardo Vázquez, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas – Instrumenta, 2), 1974.

_____ K _____

KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y de V. García Yerba, 4ª edición, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y Monografías, 3), 1981.

KIERKEGAARD, Soren, *En la espera de la fe. Todo don bueno y toda dádiva perfecta viene de lo alto*, traducción, estudio introductorio y notas de Luis Guerrero Martínez y de Leticia Valadéz H., México, Universidad Iberoamericana, 2005.

_____ L _____

La muerte en la poesía mexicana, prólogo y selección de Merlin H. Foster, México, Diógenes, 1970.

La poesía religiosa en México (siglos XVI a XIX), tomo XI, selección y notas de Jesús García Gutiérrez, México, CVLTVRA (Col. CVLTVRA 1), 1919.

La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisado por Cipriano de Valera (1602); otras revisiones: 1862, 1909, 1960, revisión de 1960, México, Sociedades Bíblicas en América Latina.

Las revistas literarias de México (segunda parte), México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Departamento de Literatura, 1963.

LÁZARO Carreter, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, 3ª edición, Madrid, Cátedra, 1977.

LEAL, Luis, "El movimiento estridentista" en Oscar Collazos, Et. Al., *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Península (Serie Ciencias Humanas), 1977, pp. 105 - 122.

_____, "Realidad y expresión en la literatura", *Estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP (Col. Sep, 80), 1985, pp. 62-79..

LECUMBERRI Cilveti, Ángel, *La Literatura Mística Española*, tomo I, Madrid, Taurus (Temas de España, 131), 1984.

LEÓN, Fray Luis de, *Obras completas castellanas*, 5ª edición, introducción y notas del padre Félix García, O.S.A, tomos I y II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

LEÓN, Fray Luis, ed., *El cantar de los cantares*, "Prólogo" de P. Félix García, O.S.A., vol. 4, Salamanca, Editorial de Salamanca, 1985.

LEPOLDO, Luis de, *Poesía española contemporánea, Antología (1939-1964)*. Poesía religiosa, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.

LEYVA Raúl, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa., *La Tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel (Letras e Ideas – Mayor, 4), 1975.

LONGO, *Dafnis y Cloe*, traducción y prólogo de Lourdes Rojas, 2ª edición, México, UNAM (Col. Nuestros Clásicos 62), 2000.

LÓPEZ-BARALT, Luce / Lorenzo Piera, *El sol a medianoche (La experiencia mística: tradición y actualidad)*, Madrid, Trotta - Centro Internacional de Estudios Místicos (Col. Paradigmas, Bibliotecas de Ciencias y Religiones, 12), 1996.

_____, *Entre libélulas y ríos de estrellas: José Hierro y el lenguaje de lo imposible*, Madrid, Cátedra (Col. Crítica y Estudios Literarios), 2002.

_____, *San Juan de la Cruz y el Islam (Estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística)*, México, COLMEX / Universidad de Puerto Rico-Recinto de Piedras (Serie Estudios de lingüística y literatura, XXI), 1985.

LÓPEZ-BARALT y Francisco Márquez Villanueva editores, *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras.*, México, Centro de Estudios lingüísticos y literarios - COLMEX (Col. Nueva revista de Filología Hispánica, VII), 1995.

LÓPEZ Estrada, Francisco, *Métrica Española del Siglo XX*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, III. Manuales), 1969.

LOPEZ Velarde, Ramón, *Poesías completas y El Minutero*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa (Col. Escritores Mexicanos, 68), 1983.

Los contemporáneos. Una antología general, prólogo, selección y notas de Héctor Valdés, México, SEP-UNAM (Col. Poesía, 29), 1982.

Los protagonistas (N-Z). "Índices", México, SEP (Col. "Así fue la Revolución Mexicana"), 1986.

LOYO, Engracia, "Lectura para el pueblo (1921-1940)", revista *Historia Mexicana*, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, vol. XXXIII, núm. 3, enero-marzo 1984, pp. 299-345.

LUGONES, Leopoldo, *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Col. Austral, 200), 1941.

_____ M _____

MACHADO, Antonio, *Soledades*, 2ª edición, Madrid, Taurus (Temas de España, 69), 1971.

MANCHO Duque, Ma. Jesús, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca (Col. Espirituales Españoles, Serie C, Monografías, Tomo 23), 1993.

MANRIQUE, JORGE ALBERTO, "El proceso de las artes", *Historia General de México*, tomo II, 3ª edición, México, COLMEX, 1981, pp. 1460-1462.

MAPLES Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo, Obra poética 1919-1980*, México, CONACULTA (Col. Letras Mexicanas, Tercera Serie 13), 1990.

MARIA ENRIQUETA, *Rumores de mi huerto - Los rincones románticos*, México, CONACULTA (Col. Lecturas Mexicanas, 15, Tercera Serie), 1990.

MARTÍNEZ Carrizales, Leonardo, "Una amistad al abrigo de la tradición clásica: los hermanos Plancarte, Alfonso Reyes y Enrique González Martínez, revista, *Nova Tellvs*, núm. 20-1. Anuario del Centro de Estudios Clásicos, 2002, pp. 183-207.

_____, *El recurso de la tradición (Jaime Torres Bodet ante Rubén Darío y el modernismo*. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos – UNAM, (Col. Literatura y Ensayo en América Latina y el Caribe, 2), 2006.

_____, *Invencción e Intervención. Epistolario Enrique González Martínez/ Alfonso Reyes (Una lectura de la edición de la revista Ábside)*, Tesis de Maestría, México, UNAM,

MARTÍNEZ, José Luis, *El trato con los escritores y otros estudios*, México, UAM (Col. Molino de Viento, Serie Ensayo, 80), 1993.

_____, *Problemas literarios*, México, Obregón (Col. Literaria Obregón, 3), 1955.

MARTÍNEZ Peñalosa, Porfirio, *Jardín Moreliano de Poetas*, prólogo, selección de Ramón López Lara y Agustín García, Morelia, Basal editores (Col. Bicentenario), 1970.

MEDINA Romero, Jesús, *Anecdotario Potosino*, San Luis Potosí, Al Libro Mayor, 1989.

MÉNDEZ DE CUENCA, Laura, *Impresiones de una mujer a solas (una antología general)*, Selección México, UNAM/ FCE /Fundación para las Letras Mexicanas, 2006.

MÉNDEZ Plancarte, Alfonso, *San Juan de la Cruz en Méjico*, México, FCE (Col. Letras Mexicanas, 54), 1959.

MENDEZ Plancarte, Gabriel, *Humanistas del siglo XVIII*, 1ª edición, México Universidad Nacional Autónoma de México (Col. Estudiante Universitario), 1941; 2ª edición, México, UNAM (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 24), 1962.

_____, *El humanismo mexicano*, México, Muñoz (Col. Seminario de Cultura Mexicana), 1970.

_____, *Horacio en México*, México, 6ª edición, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937.

MENDOZA, T. Vicente, *La Canción Mexicana (Ensayo de Clasificación y Antología)*, 2ª edición, México, FCE, 1982.

MENÉNDEZ Pidal, Ramón, *Los romances de América y otro estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe (Col. Austral, 55), 1939.

_____, *Los romances de América y otro estudios*, Madrid, Espasa-Calpe (Col. Austral, 55), 1958.

_____, *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí). Teoría e Historia*, tomos I y II, 2ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Glem (Col. Boreal, 1), 1942.

_____, *La mística española*, edición y estudio preliminar Pedro Sainz Rodríguez, Madrid, Afrodísio Aguado (Col. Clásicos y Maestros), 1956.

_____, *Historias de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Glem (Col. Boreal, 5), 1943.

MEYER, MINNEMAN, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, traducción de Alberto Vital Díaz, México, FCE (Lengua y Estudios Literarios), 1977.

MILÁ y Fontanals, Manuel, *De los trovadores de España*, tomo II, Barcelona, Consejo de Investigaciones Científicas / Patronato Menéndez y Pelayo / Instituto Miguel de Cervantes (Sección Literaturas Románicas), 1966.

MILLAN, María del Carmen, "Tres escritoras mexicanas del siglo XX (Discurso pronunciado al ingresar a la Academia Mexicana de la Lengua el 13 de junio de 1975)", *Obras completas*, vol. II, México, Gobierno del estado de Puebla - Comisión Puebla V Centenario, 1992.

Mil y un sonetos mexicanos, selección y nota preliminar de Salvador Novo, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 18), 1963.

MISTRAL, Gabriela, *Poesías completas*, 4ª edición, edición definitiva, autorizada y preparada por Margaret Bates, introducción de Esther de Cáceres, Madrid, Aguilar (Biblioteca Premios Nobel), 1968.

_____, *Tala (Poemas)*, 2ª edición, Buenos Aires, Losada (Col. Poetas de España y América), 1958.

MOLLOY, Sylvia, *Acto de Presencia (La escritura autobiográfica en Hispanoamérica)*, traducción de José Esteban Calderón, México, FCE (Col. Tierra Firme), 1996.

MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. III. El Ateneo de la Juventud", *Historia General de México*, tomo 2, México, COLMEX, 1976, pp. 1390-1403).

MONTES DE OCA, Francisco, *Poesía Mexicana*, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 102) 1968.

_____, *Poesía Hispanoamericana*, México, Porrúa (Col. "Sepan cuántos...", 381),

_____, *Poetas nuevos de México*, antología con noticias bibliográficas, críticas y bibliografías, México, Porrúa, 1916.

MUÑIZ, Angelina, *et.al.*, *Las voces de la mística en Ramón Xirau*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM (Col. Cuadernos de Jornadas, 5) 1994.

MURENA, H.A., *La metáfora y lo sagrado*, prólogo de Francisco Ayala, Barcelona, Alfa (Col. El Barco de Papel), 1984.

_____ N _____

NAVARRO de Kelley, Emilia, *La poesía metafísica de Quevedo*, Madrid, Guadarrama (Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 155), 1973.

NAVARRO, Tomás, *Métrica española (Reseña histórica y descriptiva)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1966.

NAVIA Velasco, Carmiña, *La poesía y el lenguaje religioso*, Santiago de Cali, Facultad de Humanidades (Col. Lengua y Cultura), 1995.

NERVO, Amado, *La amada inmóvil y otros poemas*, selección, introducción y notas de Gilberto Cantón, Barcelona, Círculo de Lectores (Col. Pequeño Tesoro), 1975.

_____, *Poesías completas*, México, Nueva España, 1944.

NIETO, José C., *Místico, poeta, rebelde, santo; en torno a San Juan de la Cruz*, traducción de Guillermo Hirata, Madrid, FCE (Col. Lengua y Estudios Literarios), 1982.

NOVO, Salvador, *Nueva grandeza mexicana*, México, UNAM (Col. Textos de Humanidades), 1986.

O

OCAMPO, AURORA, Et. Al., *Diccionario de Escritores Mexicanos*, 7 tomos, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios-UNAM, 2000.

OLEA Franco, Rafael/ Anthony Stanton, eds. *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios - COLMEX, México (Serie Literatura mexicana - Cátedra Jaime Torres Bidet, II), 1994.

ONÍS, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana(1882-1932)*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, 1934.

OROZCO Díaz, Emilio, *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*, Granada, Excma. Diputación Provisional de Granada (Col. Biblioteca de Bolsillo, 12), 1987.

ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza, 1983.

ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte – Velásquez – Goya*, México, Porrúa (Col. “Sepan Cuántos...”, 497) 1992.

OSTERC Ludovic, *El pensamiento social y político del Quijote*, Apéndice IV, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, 1988.

ORTÍZ DE MONTELLANO, Bernardo, *Perspectiva de la literatura mexicana actual*, México, Ediciones de Contemporáneos, 1928.

_____, *Obra poética*, recopilación, edición, preliminares, prólogo, notas e índices de Lourdes Franco Bagnouls, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM (Ediciones especiales, 37), 2005.

OTHON, Manuel José, *Poesías y cuentos*, selección., estudio y notas de Antonio Castro Leal, México, Porrúa (Col. de Escritores Mexicanos 5), 1985.

Otramente: lectura y escritura feministas, coord. Marina Fe, presentación de Marisa Belausteguigoitia, introducción de Charlotte Broad, México, FCE -UNAM (Col. Sección de Obras de Lenguas y Estudios Literarios), 1999.

OTTO, Rudolf, *Mysticism east and west, (a discussion of the nature of mysticism, focusing on the similarities and differences of its two principal types)*, traducción de Bertha L. Bracey y Richenda C. Payne, USA, The Macmillan Company, 1970.

_____, *Lo santo (lo racional y lo irracional en la idea de Dios)*, traducción del Alemán por Fernando Vela, 2ª edición, Madrid, Revista de Occidente (Col. Selecta), 1965.

OVIDIO, *Metamorfosis*, tomos I y II, Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo - SEP, (Col. Cien del Mundo), 1985.

_____ P _____

PACHECO, Jose Emilio, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos- Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1934.

_____, *Antología del Modernismo.1884-192*, México, UNAM – Era (Biblioteca del Estudiante Universitario), 1999.

PALOU, Pedro Angel, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Zamora, Mich., El Colegio de Michoacán, 1997.

PÁNIKER, Salvador, *Filosofía y mística; una lectura de griegos*, 2ª edición, Barcelona, Anagrama (Col. Argumentos 131), 1992.

PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, prólogo Rafael Lapesa, Madrid, Gredos, 1985.

PAZ, Octavio, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, México, Seix Barral (Col. Biblioteca Breve) 1990.

_____, *Las peras del olmo*, 1ª edición ,1ª reimpresión, México, Seix Barral (Col. Biblioteca Breve), 1984.

_____, *Los hijos del limo*, 2ª edición, México, Seix Barral (Col. Biblioteca de Bolsillo), 1989.

_____, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México, FCE, 1978.

PEDRO, Aquilino De, *Diccionario de términos religiosos y afines*, Navarra, Verbo Divino – Ediciones Paulinas, 1990.

PEDROSA, José Manuel, “Miguel de Cervantes, John Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante”, *Acta Poética*, num. 26, primavera-otoño, 2005, Seminario de Poética-Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM, pp.71-92.

PELLICER, Carlos, *Con palabras y fuego*, México, FCE (Col. Tezontle), 1962.

_____, *Práctica de vuelo*, México, FCE (Col. Letras Mexicanas), 1979.

PEÑALOSA, Joaquín Antonio, *Cien mexicanos y Dios*, México, Jus, 1975.

_____, “La poesía religiosa de Méjico”, *Artículos de periódicos y ensayos*, Seminario Conciliar, San Luis Potosí, 1956.

PÉREZ Monfort, Ricardo, “Lázaro Cárdenas y la oposición secular 1934-1940”, *Por la patria y por la raza. La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, 1993, pp. 15-38.

PETRARCA, Francisco, *Cancionero – Triunfos*, Prólogo de Ernst Hatch Wilkins, México, Porrúa (Col. “Sepan Cuántos...”, 492), 1986.

PLACENCIA, Alfredo R., *El libro de Dios*, México, CONACULTA (Col. Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 9), 1990.

PLOTINO, *Selección de las Enéadas*, México, Universidad Nacional de México - SEP, México, 1ª. edición 1923; SEP - Dirección General de Publicaciones y medios, 1ª reimpresión, 1988.

Poesía nueva de jesuitas, selección y estudio preliminar de José Ma. Peman, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Antonio de Nebrija (Col. Cuadernos de Literatura), 1948.

Poesía neoclásica y académica, prólogo y compilación de Octaviano Valdés, México, UNAM (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario, 69), 1946.

Poesía Romántica, prólogo de José Luis Martínez, selección de Alí Chumacero, 2ª edición, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 30), 1973.

PONCE, Manuel, *Poesía (1940-1984)*, prólogo de Javier Sicilia, y de Jorge González de León, México, - Coordinación de Difusión Cultural - Dirección de Literatura - UNAM / Gobierno del Estado de Michoacán / Instituto Michoacano de Cultura (Col. Textos de Humanidades), 1988.

_____ Q _____

QUEZADA, Noemí coord., *Religión y sexualidad en México*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas – UNAM / Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

QUILIS, Antonio, *Métrica española (Edición actualizada y ampliada)*, 11ª edición, Barcelona, Ariel, 1999.

_____ R _____

RAMOS, Raymundo, *Deíctico de poesía religiosa mexicana*, Buenos Aires-México, Lumen, 2003.

_____, *Memorias y Autobiografías de Escritores Mexicanos*, 1ª reimpresión, México, UNAM (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario), 1978.

REXROTH, Kenneth, *Recordando a los clásicos*, trad. Carlos Ávila Flores, 2ª reimpresión, México, FCE, (Serie Lengua y Estudios Literarios/ Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios), 2001.

REYES, Alfonso, *Pasado inmediato y otros ensayos*, México, COLMEX-FCE, 1941.

_____, *Obras completas*, tomo VII, México, FCE (Col. Letras Mexicanas), 1958.

_____, *Ifigenia Cruel (Poema dramático)*, Monterrey, Sierra Madre (Col. Poesía en el Mundo 113), 1974.

_____, *Homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM (Col. Homenajes), 1981.

_____, *Ensayos sobre la inteligencia americana (Antología de textos filosóficos)*, introducción y selección de Agapito Maestre, Madrid, Tecnos, 2002.

REYES Palma, Francisco, "La LEAR y su revista de frente cultural", Introducción a *Frente a Frente 1934-1938*, edición facsimilar, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, A.C., 1994, pp. 5 - 16.

RIQUER, Florinda, comp., *Bosquejos...Identidades femeninas*, México, Universidad Iberoamericana (Col. Relaciones de Género, 1), 1995.

RIVERS, Elías, ed., *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*. Barcelona, Ariel (Col. Letras e Ideas), 1974.

ROBLES, MARTHA, *La sombra fugitiva (Escritoras en la Cultura Nacional)*, tomos I y II, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM (Col. "Letras del XX"), 1986.

RODRÍGUEZ Valdés, Gladys, *Invitación a Gabriela Mistral (1889-1989)*, México, FCE (Col. Tierra Firme), 1990.

ROJAS Garcidueñas, José, *De la enseñanza y divulgación del arte mexicano*. Antonio Acevedo Escobedo, *Rojas Garcidueñas, escritor versátil*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1970.

Romancero Michoacano, prólogo y selección de Tomás Rico Cano, Morelia, Erandi, 1961.

ROUGEMONT, Denis de, *El amor y occidente*, traducción de Mónica Pániker, Barcelona, Kairós, 1979.

ROMERO Flores, Rubén, *Autores Michoacanos. Poemas y romances de poetas contemporáneos*, Michoacán, Biblioteca Michoacana, núm.87, 1977.

RUTIAGA, Luis, *San Francisco de Asís*, Colombia, Grupo Editorial Tomo (Col. Los Grandes), 2002.

_____ S _____

SABAT de Rivers, Georgina, *En busca de Sor Juana*, México, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, (Col. Seminarios), 1998.

SAINZ Rodríguez, Pedro, *La siembra mística del cardenal Cisneros y las reformas en la iglesia*, Madrid, Fundación Universitaria Española/ Universidad Pontificia de Salamanca (Col. Espirituales Españoles, Serie C, Monografías, 8), 1979.

SAN Agustín, *Confesiones*, pról., trad. y notas de Pedro Rodríguez de Santidrián, 2ª reimpresión, Madrid, Alianza Editorial (Col. El Libro de Bolsillo, Clásicos, 1482), 1996.

SAN BUENAVENTURA, *Obras*, edición bilingüe, tomo II, 2ª edición. Dirigida, anotada y con introducciones por Fr. León Amorós, O.F.M. (Lector general de Sagrada Teología), Fr. Bernardo Aperribay, O.F.M., y Fr. Miguel Oromí, O.F.M. (Doctor en Filosofía), Madrid, La Editorial Católica (Biblioteca de Autores Cristianos), 1957, pp. 15-16.

SANDOVAL, Víctor, *La poesía en México (1940-1990)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1994.

SAN JOSÉ, Fray Luis de, *Concordancias de las obras y escritos de Santa Teresa de Jesús*, España, Burgos (Col. Archivo Silveriano de Historia y Espiritualidad Carmelitana, 9), 1982.

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Subida del Monte Caramelo- Noche oscura-Cántico espiritual- Llama de amor viva- Poesías*, prólogo de Gabriel de la Mora, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 288), 1973.

_____. *Poesías completas (y comentarios en prosa a los poemas mayores)*, nota preliminar y edición de Dámaso Alonso, México, Aguilar (Col. Crisol Literario), 1976.

_____, *Cántico Espiritual. Poesías*, edición, estudio y notas de Cristóbal Cuevas García, Alhambra, Madrid, 1979.

SANTA TERESA DE JESÚS, Santa Teresa de, *Exclamaciones*, Madrid, Rialp (Col. Facsimiles Rialp), 1981.

_____, *Libro de la vida*, introducción y notas de Ogter Steggink, Madrid, Castalia (Col. Clásicos Castalia, 154), 1986.

_____, *Las moradas*, Buenos Aires-México, Espasa-Calpe (Col. Austral, 86), 1939.

SHERIDAN, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985.

_____, "XII. Entre la casa y la calle: la polémica de 1932, entre nacionalismo y cosmopolitismo literario" en e Roberto Blancarte, compilador, *Cultura e identidad nacional*, México, CONACULTA/ FCE, 1994, pp. 384-412.

_____, "II. 1917: Entre la pluma y la pala", *Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, pp. 44-63.

_____, *4 Índices de Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura, 1928- 1931*, México, UNAM, 1988.

SCHNEIDER, Luis Mario, *La literatura mexicana*, tomo II, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Col. Enciclopedia Literaria, España e Hispanoamérica, 20), 1967.

_____, *El estridentísimo o una literatura de la estrategia*, México, Ediciones de Bellas Artes, Insitituto Nacional de Bellas Artes- Departamento de Literatura (Estudios Literarios, 5), 1970.

_____, *Ruptura y continuidad*, México, FCE (Colección Popular: La Literatura Mexicana en Polémica, 136), 1975.

SCHULMAN, Iván, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI - UNAM, 2002.

SEFCHOVICH, Sara, *Gabriela Mistral, en fuego y agua dibujada*, México, Difusión Cultural-UNAM (Col. Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio), México, 1997.

SIEBENMANN, Gustav, *Poesía y Poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil* (Historia-Movimientos- Poetas), Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica 79), 1997.

SIERRA, Santiago Augusto, *Las misiones culturales (1923-1973)*, México, SEP (Col. SEP-70s, 113), 1973.

SOBEJANO, Gonzalo, *El epíteto en la literatura española*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1956.

SPITZER, Leo, "Notas sobre Romances Españoles", en *Revista de Filología Española*, tomo XXII, Madrid, Junta para la ampliación de Estudios e investigaciones científicas - Centro de Estudios Históricos, 1935, pp. 153-174.

STANTON, Anthony, *Inventores de tradición: Ensayo sobre poesía mexicana moderna*, México, FCE-COLMEX, 1998.

STORNI, Alfonsina, *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938.

Sonetos mexicanos, selección y prólogo de Francisco González Guerrero, México, Chapultepec (Col. Magna Patria-Cien Libros de Hispanoamérica), 1945.

_____ T _____

TABLADA, José Juan, *El jarro de Flores (disociaciones líricas)*, Ilustraciones de Adolfo Best Maugard, Nueva York, "Escritores Sindicados", 1922.

_____, *Sátira Política*, II tomo, México, UNAM (Col. Nueva Biblioteca Mexicana, Serie Obras 79), 1981.

THOMPSON, Colin P., *The poet and the mystic (A study of the cántico spiritual of San Juan de la Cruz)*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

TORRES, Concepción, *Ana de Jesús; Cartas (1590-1621)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca (Col. Acta Salmanticensa, Estudios Filológicos 259), 1996.

TORRES Bodet, Jaime, *Obra poética*, tomo I, prólogo de Rafael Solana, 2ª edición México, Porrúa (Col. de Escritores mexicanos 86), 1830.

_____, "La poesía de Juana de Ibarbourou" y "La deshumanización del arte" en *Contemporáneos: notas de crítica*, México, Herrero, 1928, pp. 87-92 y pp. 123-130.

TROBAJO, A., Et. Al., *La palabra de Dios en lenguaje humano*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca-Departamento de Ediciones y Publicaciones, 1994.

TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*, traducción de Claudine Lemoine-Márgara Russotto, Caracas, Monte Ávila, 1981.

_____ U _____

Un rebaño bajo el sol. Poesía japonesa moderna, Trad. Atsuko Tanabe y "Prólogo" de Sergio Mondragón, México, UAM-Dirección de Difusión Cultural-Departamento Editorial (Col. Cultura Universitaria, Serie Poesía,), 1988.

URBINA, Luis G., *Antología Romántica (1887-1914)*, Barcelona, Casa Editorial Araluce, s/f.

URBINA, Luis G., *El cancionero de la noche serena*, 1ª edición, México, UNAM, 1941.

_____, *La vida literaria de México y la literatura durante la guerra de Independencia*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal, México, Porrúa (Col. Escritores Mexicanos), 1946.

URIBE Padilla, Roberto, *González León y López Velarde; Vida y obra*, 2ª edición México, Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas/ Universidad de Guadalajara/ INBA, 1988.

_____ V _____

VALDÉS, Hector, *Poetisas Mexicanas del siglo XIX y XX*, tomo I y II, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - UNAM (Col. Nueva Biblioteca Mexicana, 44), 1976.

_____, *Índice de la Revista Moderna (1898 - 1903)*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas - Coordinación de Humanidades- UNAM, 1967.

- VALDÉS, Octaviano, *Poesía neoclásica y académica*, México, UNAM (Col. de la Biblioteca del Estudiante Universitario, 69), 1946.
- VALDÉS, Octaviano, *El prisma de Horacio*, México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937.
- VALENZUELA Rodarte, A., *Historia de la Literatura en México*, México, Jus, 1961.
- VALERA Mejía, Manuel, *En Otras Palabras*, México (Libros de México), 1973.
- VARIOS, *Historia General de Mexico*, tomo I y II, Mexico, COLMEX, 1976.
- VARIOS, *Estridentismo: memoria y valoración*, México, SEP, 1983.
- VASCONCELOS, José, *El monismo estético*, tomo IX, México, CVLTVRA (Col. Ensayos, 1), 1918.
- VASCONCELOS, José, *La sonata mágica*, México, CONACULTA (Col. Letras Mexicanas - Tercera Serie, 12), 1990.
- VASCONCELOS, José, *Pitágoras; una teoría del ritmo*, tomo XIII, N° 2, México, CVLTVRA, 1921.
- VASCONCELOS, José, *Textos sobre educación*, México, SEP – FCE (Col. SEP 80, 8), 1981.
- VASCONCELOS, José, *Tratado de metafísica*, México, México Joven, 1929.
- VEGA, Garcilaso de la y BOSCAN, Juan, prólogo de Dámaso Alonso, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 425), 1984).
- VELA, Arqueles, *El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita Etc.*, México, CONACULTA (Col. Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 20), 1990.
- VELA, Arqueles, *El modernismo. Su filosofía, su estética*, México, Porrúa (Col. "Sepan Cuántos...", 217), 1972.
- VELA, Arqueles, *Fundamentos de la literatura mexicana*, México, Patria (Col. Cultura para Todos, 26), 1953.
- VELASCO, Juan Martín, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Valladolid, Trotta (Col. Estructuras y Procesos, Serie Religión), 1999.
- VELÁZQUEZ Alvarado, Coral, *El rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, Tesis de Licenciatura (Lengua y Literaturas Hispánicas), México, Facultad de Filosofía y Letras - UNAM, 2007.
- VIGIL, José María, *Poetisas Mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Oficina de Secretaria de Fomento, 1983.
- VILLEGAS, Patricia, *Silencio y poesía*, México, Eme editores, 2000.
- _____, *De alma enamorada*, México, Universidad Iberoamericana – Miguel Angel Porrúa (Col. Varia Literaria – PIRUL, 2004).
- VIRGILIO/ HORACIO, *Obras Poéticas*, estudio preliminar de Agustín Millares Carlo, España, CONACULTA /Océano (Col. Biblioteca Universal), 1996.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, trad., Joaquín Arcadio Pagaza, ed. crítica, notas y pres. Sergio López Mena, México, UNAM, (Col. Instituto Investigaciones Filológicas, 28).
- _____, *Églogas y geórgicas*, traducción directa y literal del latín, prólogo y Notas de José Velasco y García, Buenos Aires, Glem, 1943.

_____, *Obras completas*, estudio preliminar y notas de Emilio Gómez de Miguel, Madrid, Librería Bérqua, 1928.

VITAL, Alberto, *La cama de Procasto*, México, IIF- UNAM, Col. Letras del siglo XX, 1996.

VOSSLER, Kart, *La soledad en la poesía española*, traducción del alemán de José Miguel Sacristán, Madrid, Revista de Occidente. 1941.

_____ X _____

XIRAU, Ramón, *De Mística (San Juan de la Cruz, Maestro Eckhart, Edith Stein, Simone Weil)*, México, Joaquín Mortiz / Cuadernos, 1992.

XIRAU, Ramón, *El tiempo vivido acerca de "estar"*, 2ª edición, México, Siglo XXI, 1993.

XIRAU, Ramón, *Palabra y silencio*, 3ª edición, México, Siglo XXI, 1993.

_____ Y _____

Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz, edición de Sara Poot Herrera, México, Programa Interdisciplinario de la Mujer - COLMEX, 1993.

YNDURÁIN, Domingo, *Aproximación a San Juan de la Cruz. Las letras del verso*. Madrid, Cátedra (Crítica y Estudios Literarios), 1990.

_____ Z _____

Z Aid, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*, 1ª edición, México, Siglo XXI, 1971.

_____, *Obras. 2 Ensayos sobre poesía*, México, El Colegio Nacional, 1993.

_____, *Tres poetas católicos*, México, Océano (Col. El día siguiente-Tiempo de México), 1987.

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, México, FCE (Col. Breviarios, 103), 1986.

_____, *Filosofía y poesía*, 1ª reimpresión, México, FCE (Sección de Obras y Filosofía), 1998.

ZAMORA, Dionisia y Antonio Acevedo Escobedo, *En torno a Francisco Díaz de León (con apuntes autobiográficos del artista)*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1965.