



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Cuerpos centelleantes.

La corporalidad en la obra poética de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa

Tesis
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
DIANA LETICIA DEL ÁNGEL RAMÍREZ

TUTOR PRINCIPAL
Dr. Alberto Paredes
Facultad de Filosofía y Letras

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Dr. Pedro Serrano (Facultad de Filosofía y Letras)
Dr. Israel Ramírez (Colegio de San Luis)



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.

Tabla de contenido

I. *Exordio* / 6

I.I Mi cuerpo frente a otros cuerpos / 6

I.II De los capítulos / 7

II Sobre el corpus estudiado / 13

Capítulo 1. Estado de la cuestión / 16

1.1 Las poetas mexicanas a la mitad del siglo XX / 17

1.2 Castellanos, Michelena, Ochoa y el tema generacional / 29

1.3 Apuntes sociohistóricos sobre la mujer mexicana de medio siglo / 33

1.4 Rigor y trascendencia: pilares en la obra de Castellanos, Michelena y Ochoa / 39

1.5 Breve panorama de la poesía femenina / 47

1.6 Revisión de la crítica antecedente sobre la poesía de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa / 54

1.7 Revisión de la crítica en torno al tema del cuerpo y la poesía mexicana contemporánea / 71

Capítulo 2. ‘Poetisa’, ideología de un vocablo: el caso de México / 78

2.1 Noticia filológica / 79

2.2 El ángel del hogar: el siglo XIX / 82

2.3 Poeta, poetisa y poetisastra: breve recuento contemporáneo / 86

2.4 Lectura de Castellanos y Michelena sobre dos poetas sudamericanas / 94

2.5 Discusión sin punto final / 5

Capítulo 3. Hacia una teoría poética del cuerpo / 97

3.1 Cuerpo y escritura / 98

3.1.1 El cuerpo como tamiz del pensamiento / 103

3.2 Criterios de teoría estilística y retórica: voz y cuerpo / 106

Capítulo 4 El cuerpo en la poesía de Castellanos, Michelena y Ochoa / 116

4.1.1 Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro / 117

4.1.2 La muerte que nos iguala / 130

4.1.3 El cuerpo: sus formas territorio / 141

4.1.4 Escribir para hacer cuerpo / 148

Recapitulación / 160

4.2 Cuerpo como vía de conocimiento / 162

4.2.1 El saber inscrito en el cuerpo / 162

4.2.2 Los saberes del cuerpo y la vida social / 173

4.2.3 El cuerpo del espíritu / 185

Recapitulación / 190

4. 3 Insistencia y discreción: la paradoja de hacerse escuchar /	192
4. 3. 1 Configuración de tiempo y espacio /	192
4. 3. 2 De razones y argumentos /	197
4.3.3 En la repetición está la variación /	203
4.3.4 Anáfora y oralidad: breve apunte /	207
Recapitulación /	210

Epílogo / 212

Anexo I. Relación de poetas y sus publicaciones (1950-1979) / 218

Bibliografía / 243

Índice / 254

*A mis padres siempre por darme la vida
A mis hermanos, por el amor y los juegos
A David, Meli y Emi por darle sentido a la esperanza
A mis amigas, amigos y amigas por acuerparnos en estos difíciles tiempos*

Agradezco profundamente la guía del Dr. Alberto Paredes, cuya lectura, comentarios, correcciones y nuevas lecturas convirtieron mi incipiente investigación en un libro crítico sobre tres poetas que considero importantes en la poesía mexicana contemporánea. Agradezco también por las conversaciones, las recomendaciones de cine y música, el cuidado riguroso en la lectura de mis textos, por no estar de acuerdo conmigo y hacérmelo saber, por escuchar mis desacuerdos, por su llamado a afinar mi escritura porque, como bien dice usted, *el estilo es la idea*. Maestro Alberto, agradezco ante todo que me haya tomado como su alumna y no me queda sino honrar sus enseñanzas, no sólo en lo relativo a la crítica literaria sino en todo los ámbitos humanistas.

De igual modo, este trabajo no sería el mismo sin el apoyo entusiasta, creativo y respetuoso de los doctores Pedro Serrano e Israel Ramírez, quienes sólo tuvieron para esta investigación comentarios constructivos y alentadores. Su compromiso al acompañarme críticamente en esta investigación me parece uno de los aprendizajes más valiosos en mi vida académica.

Finalmente, me gustaría agradecer la lectura y las sugerencias de las doctoras Laurette Godinas y María Andrea Giovine, quienes amablemente aceptaron leer los avances de esta investigación. Gracias a sus preguntas pude pulir las asperezas de estos *Cuerpos centelleantes*.

I Exordio

I.I Mi cuerpo frente a otros cuerpos

La primera impresión que tuve de mi cuerpo fue su vulnerabilidad. Aunque es el espacio donde habito, malviví mucho tiempo ignorándolo. El abandono fue la sima más dañina de mi proceso. Reconstruir la relación con mi cuerpo me llevó casi media vida, por ello en casi todos mis quehaceres es central. Esta fue la motivación principal por la que escribí el proyecto sobre el cuerpo en la obra poética de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa a mediados del 2014. Así —pensé— podría conjuntar un interés esencial en mi vida, estudiar tres valiosas poetas mexicanas, abonar a un terreno poco cultivado por la crítica y elaborar una tesis digna para obtener el grado. Sin embargo, no contaba con un acontecimiento histórico doloroso, ni mucho menos con el papel que jugaría en él.

26 de septiembre del 2014 es una fecha marcada por la violencia y la impunidad. 43 normalistas de Ayotzinapa fueron desaparecidos; 6 personas, ejecutadas extrajudicialmente: tres de ellas también estudiantes. Uno de ellos se llamaba Julio César Mondragón Fontes, fue encontrado la mañana del 27 de septiembre en el Camino del andariego, en Iguala, Guerrero. Su cuerpo tenía visibles muestras de tortura, su rostro estaba desollado. En estas condiciones, alguien tomó una fotografía y la difundió por internet. Así fue como lo conocí.

Como muchas personas en el país y en el mundo estaba conmovida por Ayotzinapa y en particular por la imagen de Julio, pero nunca pensé que terminaría escribiendo sobre él. Dada mi relación con activistas y defensoras de derechos humanos no pasó mucho tiempo sin que conociera a algunos de los padres de los normalistas, pero mi relación más estrecha fue con la familia de Julio. El 2 de noviembre del 2014 conocí, por primera vez, su casa en San Miguel Tecamatlán, Estado de México. Su madre y su esposa habían hecho un altar que ocupaba toda la

sala. Describí lo mejor que pude esa imagen y los recuerdos sobre la conversación de ese día en “Tres ofrendas”, el primer texto que escribí sobre esa historia. Luego vendrían otro y otro más hasta sumar las 22 crónicas y los 22 testimonios que conforman *Procesos de la noche* (Almadía, 2017). Ese libro relata el camino doloroso y revictimizante, pero no exento de pequeñas victorias, vivido por la familia de Julio, que emprendió un proceso jurídico-forense para saber cómo, cuándo y qué le había ocurrido al joven normalista. También tenían la esperanza de llegar a saber quiénes lo habían ejecutado y torturado. No menos importante, desde mi punto de vista, es la fortaleza y resistencia mostrada por los familiares, la entereza y compromiso de su abogada, así como la solidaridad y generosidad de quienes los acompañan en su búsqueda de justicia.

Tiempo después tomé conciencia de que mi pregunta inicial sobre el cuerpo en la poesía de estas tres escritoras tenía que ver también con la urgencia de vivir en un país donde los cuerpos se desaparecen, se mutilan, se disuelven, se torturan. Esa certeza cobró mayor fuerza al atestiguar el cuerpo de Julio dentro del féretro el día de su exhumación, ver cómo lo colocaban dentro de un refrigerador, saber de primera mano los procedimientos forenses a los que fueron sometidos sus huesos, mirar cómo su esposa vestía sus restos el día de la reinterhumación, como si su cuerpo no fuera sólo materia orgánica, sino continente vivo.

Así, escribí esta tesis sobre el cuerpo en la poesía y las crónicas del cuerpo de Julio al mismo tiempo. En la primera echaba mano de las herramientas retóricas para elucidar la corporalidad de los sujetos poéticos, en las segundas no hubo metáfora que me salvara. En la primera, los cuerpos se construían desde la palabra; las segundas eran un intento por restituir a Julio algo de la dignidad arrebatada. Parecieran dos acciones contradictorias, sin embargo en mi experiencia son complementarias: en medio de ambas está la palabra poética.

De los muchos aprendizajes y saberes recogidos durante el tiempo que acompañé el proceso de Julio, el más importante es la celebración. Celebración de los cuerpos. Los cuerpos de estos poemas están vivos gracias al artificio de la poesía. Volver a la poesía de Castellanos, Michelena y Ochoa, luego de pasar horas en el panteón de Tecomaatlán o después de ver las fotografías de la herida en el cuello y rostro de Julio, tenían el efecto de reanimarme. Volver a la poesía es también volver a la vida. El cuerpo de esta tesis y el cuerpo de *Procesos de la noche* son en realidad el mismo: dos caras de mi propio cuerpo. Ambos representan dos intereses vitales: la poesía y la historia. Lejos estoy de comprender cómo se influyeron uno y otro, pero tengo la certeza de que la existencia de ambos modificó mi propio cuerpo, acaso permitió su persistencia. También estoy segura de que sin uno no existiría la otra.

I.II De los capítulos

El siguiente apartado “Sobre el corpus estudiado” ofrece comentarios mínimos sobre las obras estudiadas, su aportación estriba en señalar la necesidad que es realizar una investigación para tener una edición crítica de la obra poética completa de cada autora.

El primer capítulo es un “Estado de la cuestión”, necesario para dar cuenta de “Las poetisas mexicanas a la mitad del siglo XX”, en donde se esbozan las manifestaciones de poesía escrita por mujeres, desde la mítica revista *Rueca* para concluir con una descripción de la presencia de la autoras en las antologías de poesía canónicas de ambas décadas. Así, se muestra la escasa representación que había de las escritoras a mediados del siglo XX. Para contextualizar a las autoras dentro de la historia de la literatura nacional en “Castellanos, Michelena, Ochoa y el tema generacional” se retoman algunas notas críticas en torno a la Generación de los 50 o Generación de Medio Siglo. Si bien el objetivo de la tesis no estriba en dilucidar si las autoras

pertenecieron a determinado grupo, es interesante mostrar cómo fueron vistas por sus contemporáneos así como por críticos posteriores y demostrar que las tres publicaron en el mismo periodo de tiempo. La marginación de las autoras en general y la circunstancias generacionales ocurren en un contexto más amplio, por ello los “Apuntes sociohistóricos sobre la mujer mexicana de medio siglo” destaca hitos en cuanto a la historia de la mujer en México, su proceso y representatividad en el devenir mexicano. Así, con un mero esbozo se puede comprender cómo la poca inclusión de la autoras en las antologías obedece a una situación cultural donde la mujer apenas estaba siendo reconocida como sujeto de derechos civiles.

En el apartado “Rigor, cultivo formal y trascendencia: pilares en la obra de Castellanos, Michelena y Ochoa”, a partir de un artículo de Rosario Castellanos se esboza la percepción negativa que había respecto de la “poesía femenina” en México y cómo las tres autoras que motivaron esta tesis establecieron sus parámetros de rigor formal y profesionalización de la escritura para hacerse de un lugar en la literatura mexicana. “Breve panorama de la poesía femenina” presenta a algunas poetas mexicanas poco conocidas, quienes publicaron en la misma época que nuestras autoras, para señalar algunos vínculos. Este apartado se basa el cuadro del Anexo I, dedicado a sistematizar una incipiente investigación sobre las poetas y sus publicaciones entre 1950 y 1979. La intención de esta indagatoria era establecer que las tres autoras no surgieron en medio de la nada, no son únicas en el panorama literario de la época. Los resultados, aunque mínimos, son alentadores pues se encontraron algunas similitudes entre las obras. En una “Revisión de la crítica antecedente sobre la poesía de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa” se comentan los estudios más importantes sobre la obra de las tres poetas, lo cual sirve para establecer las líneas de estudio recurrentes en su trabajo. De las tres, la más estudiada es Castellanos. Este capítulo concluye con una “Revisión de

la crítica en torno al tema del cuerpo y la poesía mexicana contemporánea”, haciendo especial énfasis en los estudios dedicados a obras de autoras.

El capítulo 2 ‘Poetisa’, ideología de un vocablo: el caso de México es un mínimo examen del uso y de las reacciones provocadas por la palabra ‘poetisa’ en las décadas de los cincuenta y sesenta, aunque también hay artículos publicados en 1980 e incluso un anónimo del año 2000. Se parte de una sustanciosa “Noticia filológica” que pone de manifiesto las connotaciones positivas y negativas que el vocablo ha tenido desde su aparición. Para entender un poco el sentido peyorativo que ha tenido en México, vinculado casi siempre al diletantismo de las autoras decimonónicas en el “El ángel del hogar: el siglo XIX” se exploran algunas ideas novedosas sobre cómo la visión negativa que tenemos sobre las autoras del siglo XIX podrían ser más un constructo cultural, instaurado en el horizonte conservador, que una realidad de la poesía de las autoras. En “Poeta, poetisa y poetisastra: breve recuento contemporáneo” se hace un mínimo repaso de autores y autoras que emplean la palabra poetisa, ya como mera descripción, ya con carga negativa. “Lectura de Castellanos y Michelena sobre dos poetisas sudamericanas” retoma las ideas que ambas autoras tuvieron con respecto a Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou y que condicionó su idea de las ‘poetisas’. En “Discusión sin punto final” ofrezco algunos ejemplos de publicaciones recientes que dejan ver cómo el empleo de ‘poetisa’ sigue estando sujeto a diversas interpretaciones que van de la reivindicación al insulto.

El capítulo 3 “Hacia una teoría poética del cuerpo” plantea los conceptos a cuya luz se leerán los poemas de las autoras. En el apartado “Cuerpo y escritura” se expone el planteamiento de Hélène Cixous sobre la *otra bisexualidad* y la importancia de la escritura femenina dentro de ese proceso. De Simone Weil se recurrió al planteamiento sobre la importancia del cuerpo en la producción de nuevo conocimiento, lo cual se expone en “El cuerpo como tamiz del

pensamiento”. En la segunda parte, “Criterios de teoría estilística y retórica: voz y cuerpo”, se aborda conceptos como voz lírica, aunado a la noción de subjetividad para distinguir sujeto del poema del sujeto histórico que escribe los poemas. Se explican las cuatro dimensiones del cuerpo propuestas por Rita Catrina Imboden, y se muestran líneas en torno a la tónica del cuerpo, aspecto que cobra relevancia en relación a la poesía escrita por mujeres, de ahí que sea pertinente dar una contextualización con ayuda del estudio en poetas latinoamericanas de Mária Russotto. Finalmente, se brindan algunas definiciones y ejemplos de anáfora, recurso que será analizado en el capítulo tercero. Se eligió este último enfoque con bajo la hipótesis de que esta figura retórica ayuda a construir el cuerpo del poema.

El cuarto capítulo, “El cuerpo en la poesía de Castellanos, Michelena y Ochoa”, constituye propiamente el análisis de los poemas elegidos. En “Otra bisexualidad” a partir de la noción de Cixous sobre la posibilidad de un cuerpo que subvierta los roles de género preestablecidos se busca estudiar si ese cuerpo encarna en la sintaxis y retórica de los poemas. El capítulo se divide en cuatro apartados —“Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro”, “La muerte que nos iguala”, “La ciudad en el cuerpo” y “Escribir para hacer cuerpo”— que reflexionan en torno a distintos momentos donde ocurre esta subversión o desaparición de roles: el erotismo, la muerte y la escritura. Al final se ofrece una breve “Recapitulación”. La segunda parte, “Cuerpo como vía de conocimiento”, está dedicada a leer los poemas a la luz de las ideas de Simone Weil sobre la participación del cuerpo en el conocimiento. El capítulo se divide en tres apartados —“El saber inscrito en el cuerpo”, “Los saberes del cuerpo y la vida social” y “El cuerpo del espíritu”— que reflexionan sobre el conocimiento que deja huellas en el cuerpo, el conocimiento en la sociedad y el conocimiento trascendente. De igual modo culmina con una “Recapitulación”.

El tercer y último apartado, “Insistencia y discreción: la paradoja de hacerse escuchar”, tiene como guía el estudio de la anáfora en los poemas de las autoras. La necesidad de reiterar está presente en los poemas de las autoras y cobra forma, en buena medida, gracias a recursos como la anáfora. Al igual que los anteriores subcapítulos se ha dividido en apartados — “Configuración de tiempo y espacio”, “De razones y argumentos”, “En la repetición está la variación” y “Anáfora y oralidad: breve apunte” — que busca esquematizar de mejor manera la lectura propuesta. Concluye con una “Recapitulación”. Al final, en “Anexo”, se ofrece un cuadro de las poetisas y publicaciones de poesía entre los años 1950 y 1979. Aunque incompleto, dada la amplitud de la empresa, creemos que ayudará a comprender la compleja variedad de escrituras generalmente englobadas bajo el rubro ‘poesía femenina’.

II Sobre el corpus estudiado

Las autoras elegidas para este estudio, por sí solas merecerían una tesis completa, no tanto por la variedad como por la calidad de su obra poética. Si elegí a las tres fue para que los hallazgos del presente trabajo sirvan, en lo subsecuente, para caracterizar de una manera general, cómo el cuerpo fue abordado desde la escritura de las poetisas mexicanas de mediados del siglo XX. Sobre el tema generacional hay un apartado adelante, no obstante valga decir que las tres convivieron y publicaron su obra en un periodo de años similares, en el caso de Castellanos cortado por su prematura muerte.

Al momento de realizar este trabajo ninguna de las tres autoras cuenta con una edición crítica-ecdotica de su obra poética completa. En el caso de Castellanos se cuenta con el volumen *Poesía no eres tú* (1972) del que la poeta excluyó poemas sueltos y *Presentación al templo* (1951);¹ de Michelena tenemos *Reunión de imágenes* (1969) y de Ochoa el volumen *Poesía reunida* (2008). En los tres casos se trata de volúmenes que reúnen los poemarios que sus autoras consideraron adecuados para representar su obra. Para ganar profundidad este estudio se limita a escoger dos poemarios de cada autora, según las versiones que aparecen en el volumen de obras reunidas. Los poemarios elegidos dan cuenta de su periodo de madurez; así como del tema de la corporalidad. Si bien es cierto que el cuerpo, como significado y significante, aparece en el resto de los poemarios, en el corpus propuesto cobra una relevancia, cuya singularidad se tratará de

¹ Sobre la edición de *Presentación al templo* en Madrid, 1951, se encontró una referencia de Jesús Arellano, quien tomó de ese libro “Palabras en el destierro” para su antología. Catherine Grant enlista en su bibliografía selecta de RC que existe tal volumen: Madrid, 1951 (entrada de la *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*, London-New York, Routledge, 2000, pp. 107). El hecho de que no aparezca tal título de impreso ni en la Biblioteca nacional de España ni en la de Francia ni en la del Congreso de los EEUU sugiere que pudo haber sido una tirada mínima y por eso no llegó a las bibliotecas. Por otro lado, en 1952, la Revista Antológica América hizo una segunda edición de *Presentación al templo*, publicada en México. El ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de México y se fue encuadernado junto con *El rescate del mundo*, lo cual dificulta su localización. Los poemas de este libro no fueron incluidos en *Poesía no eres tú*, salvo “Camino” (Castellanos, 1952: s/p) que se integró como las estrofas 10 y 11 de “El resplandor del ser”.

explicar en los apartados siguientes. Ahora bien, se aludirá, cuando sea pertinente, a otros poemas de las autoras para reforzar el análisis o ampliar las perspectivas en torno al mismo.

Así, de Rosario Castellanos trabajaremos con *Poemas 1953-1955* (1957) y *En la tierra de en medio* (1972); de Margarita Michelena se escogieron *La tristeza terrestre* (1954) y *El país más allá de la niebla* (1968) y de Enriqueta Ochoa: *Las vírgenes terrestres* (1964) y *Retorno de Electra* (1978). De esta suerte los libros elegidos fueron publicados entre 1950 y 1979, franja temporal que coincide con la breve investigación sobre autoras y publicaciones asentada en el Anexo 1. Veinticuatro años es un largo periodo temporal, por ello me permito hacer dos precisiones en torno a *En la tierra de en medio* (1972) y *Retorno de Electra* (1978).

En ambos casos el hecho de haber sido publicados en la década de los setenta no implica que hayan sido escritos en esa época, que supone otras complejidades en términos del desarrollo de la escritura. En el caso de Ochoa entre su último libro, *Las vírgenes terrestres* (1969) y *Retorno de Electra* median casi diez años. Es probable que la tardanza en publicar se debiera, en efecto a que estuvo escribiendo esas obras o bien a que no encontrara condiciones favorables para publicar.

Retorno de Electra fue publicado por primera vez por la editorial Diógenes.² En la contraportada se lee que en el volumen “Enriqueta Ochoa recoge los poemas que considera más

² La edición de 1978 está dividida en once apartados y contiene 52 poemas. La primera sección, “Las urgencias de un Dios”, contiene los poemas “Triple habitación”, “Mentido paraíso” y “Desarraigame”. El segundo apartado está conformado por el largo poema “Las vírgenes terrestres”. La tercera sección es “Los himnos del ciego” que incluye el poema homónimo “Los himnos del ciego”, “El hombre”, “Padre”, “Avispero”, “Monólogo”, “El tiempo caducado”, “Desmoronada en el misterio”, “Somos pasto donde la luz madura”, “La pizca”, “Al hacedor de templos en el llanto”, “Cierto es que las semillas no se detienen”, “La sequía”, “La palabra contrita” y “Carta a Jesús Arellano”. El cuarto apartado no corresponde a ningún libro publicado anteriormente y lleva por título “Del amor”. Ahí se incluyen “Para evadir el cierzo de la muerte que llega”, “El testimonio”, “Sin ti, no”, “El amor”, “Marianne”, “Noche de año nuevo en Rabat”, “La canción del compañero”, “Despedida”. La quinta parte tampoco se corresponde con una publicación anterior. Se titula “Las aristas del hielo” y contiene “El suicidio”, “El lomo de la vida”, “Hambre de ser”, “Este ir y venir”, “La negación”, “La esperanza”, “Ser la estancia habitada”, “Crónica sombría” y “Eclipse”. “Cartas para el hermano” y “La luz se fue cayendo a pedazos” son dos poemas largos que constituyen el sexto y séptimo apartado. En el siguiente, “Los alambiques de otoño”, se incluyen los poemas “Rabat”, “La noche del destino”, “El Corán”, “Estos templos que somos”, “El deshollinador”, “Alambiques de

significativos de sus tres primeros libros y da a conocer, seleccionada, su producción de 1969 a 1977”. De acuerdo con Mario Raúl Guzmán, además de *Las urgencias de un Dios* (1950) —libro prohibido en su natal Torreón por el cura de la parroquia—, *Los himnos del ciego* (1968) y *Las vírgenes terrestres* (1969), Ochoa había publicado *Cartas para el hermano* (“cuadernillo editado por la Universidad Veracruzana”) (Guzmán, 1997: 56). Así, esta primera edición es propiamente una antología de autor que comprende textos que abarcan la década de los sesenta y parte de la de los setenta.

Cabe decir que las tres autoras son fieles a su poética, es decir, aunque hay cambios apreciables en su trayectoria en general mantienen una uniformidad estilística y temática, lo cual nos permite decir que su poética gestada fundamentalmente en los años cincuenta y sesenta no se ve modificada abruptamente en lo que escribieron en los años setenta. No obstante, en lo tocante a la contextualización literaria de esos años trataremos de esbozar lo más significativo de la poesía mexicana entre 1950 y 1979, dando especial relevancia a las obras y autores que incidieron en alguna de las autoras. De igual modo, en lo que respecta al contexto histórico se apuntarán los hechos más sobresalientes y concernientes a la obra de las autoras.

otoño” y “Ciclos de vida”. “Llama a las cosas por su nombre” es el noveno apartado donde aparecen “Llama a las cosas por su nombre”, “Desastre”, “El poder, la guerra”. “Cadena ancestral” y “Cuadros de Jalapa bajo la lluvia” son dos poemas largos; son el décimo y undécimo apartados respectivamente. El último apartado se titula “Retorno de Electra”; contiene los textos “Estela en la luz” y “Retorno de Electra”. La edición de 2006 no tiene apartados, pero se distinguen los poemas largos; en total cuenta con veintisiete poemas. Comienza con “Para evadir el cierzo de la muerte que llega”; es decir, ya no aparecen los poemas correspondientes a los libros anteriores a 1977. Aunque en general reaparecen los poemas de la edición de 1978, también hay inclusiones como “Perfecto mío señor de los potreros”, publicado originalmente en *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1984). Varios de los poemas cambiaron de título. Por ejemplo, “Despedida” reaparece con el título “Bajo el oro pequeño de los trigos”; “Hambre de ser”, con el de “Entre la soledad ruidosa de las gentes”; “La esperanza” cambió por “Con el corazón tendido sobre el sueño”; “Crónica sombría” cambió por “Zarzas de abstinencia en las fogatas del verano” y “Ciclos de vida” cambió por “Sobre la hierba descalza de una adolescente”. “Sin ti no” es el único poema publicado en la primera edición que no aparece en la segunda. Hay otros poemas que fueron reubicados en otros libros, como “Desastre” que aparece en *Los himnos del ciego* con el título “Qué sed mortal de Dios se desamarra en mí”. Los editores indican que este poema apareció en la edición de *Los himnos del ciego* (1968) y en *Retorno de Electra* (1978) con el título “Desastre”. “Noche de año nuevo en Rabat” (1978), “Rabat”, “La noche del destino”, “El Corán” aparecieron, con variantes, en la edición del 2006 en la sección *El desierto a tu lado*.

Capítulo 1. Estado de la cuestión

1.1 Las poetas mexicanas a la mitad del siglo XX

En la década de 1920 nacieron escritoras que comenzarían a publicar sus primeros libros en los años cuarenta. Según Antonio Castro Leal, desde “1935 empezó a destacarse una brillante pléyade que, en los estilos más variados pero siempre dentro de la entonación moderna, dio voz a todas las variaciones del alma” (Leal, 1953: XXX). Algunas poetas mencionadas por Castro Leal, en las que no nos detendremos mayormente, pues no publicaron libros durante el período señalado para nuestro estudio: Emma Godoy (1918-1989),³ María Luisa Hidalgo (1918-1990),⁴ Concha Urquiza (1910-1945)⁵ y Carmen Toscano (1910-1988)⁶. Las dos últimas son de suma importancia para el desarrollo de la poesía escrita por mujeres.

Toscano, junto con María Ramona Rey y María del Carmen Millán, ideó y dirigió *Rueca* (1941-1952),⁷ cuyo consejo editorial estuvo formado sólo por mujeres,⁸ lo que dio cabida a expresiones literarias nacionales e internacionales sin importar el género de sus autores. Uno de los motivos de su aparición, a decir de la propia Toscano, fue “probablemente un alarde de independencia dentro del patriarcado en que vivíamos” (Toscano, 1963: 97), pues en esa época, a pesar de que las escritoras fungían como colaboradoras en las diversas revistas, no eran incluidas como editoras o dirigentes de las publicaciones. Aunque la revista fue consecuencia de un clima de segregación, *Rueca* no se definió feminista, ni se enfocó en la producción escrita por mujeres;

³ Autora de *Pausas y Arena* (Jus, 1948) y *Poemas* (Jus, 1975).

⁴ La obra de esta autora, publicada en la ciudad de Guadalajara, comprende *Pasión distante* (1937), *Retorno amargo* (1937), *Presagio a la muerte* (1938) y *Ángel angustioso* (1940).

⁵ *Obras*, publicado de manera póstuma, salió en 1946.

⁶ Publicó, entre otros, *Traza incompleto* (Cvltvra, 1934) y *Inalcanzable y mío* (Taller poético, 1936) de poesía y la célebre biografía *Rosario la de Acuña. Mito romántico* (Talleres gráficos de la nación, 1948).

⁷ Para una información detallada sobre la revista véase: Fentanes Rodríguez, Luz del Carmen. *Índices de Rueca*. Tesis de Licenciatura, UNAM, 1982.

⁸ Otras integrantes del Consejo editorial que dio inicio a la revista fueron: Pina Juárez Frausto, Ernestina de Champourcin, exiliada española; Emma Sánchez Montealvo y Emma Saro. Todas ellas tuvieron como punto de confluencia ser estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México, rúbrica que aparecía en *Rueca*.

antes bien “dedicó buena parte de sus páginas a levantar altares a sus maestros” (Bradú, 38). En la publicación se advierte un tono conservador, acorde con la lógica del periodo avilacamachista en la que surgió.⁹

“La mayor hazaña de *Rueca* fue haber nacido y existido en una década —los cuarenta—, en la que todavía la mujer era una especie escasa en las aulas universitarias y aún más en la vida pública del país” (Bradú, 39). A pesar de las limitaciones y de su carácter conservador, esta revista supuso una apertura y un punto de quiebre en cuanto a la participación de las mujeres en el ámbito editorial y literario del país. En el rubro poético Bradú señala que, al margen de Ernestina de Champourcín, Carmen Toscano y Concha Méndez, abundan las “composiciones de rigurosa métrica, pero de dudoso lirismo” (Bradú, 40), lo que explicaría la escasa crítica en torno a la obra de las colaboradoras.

Concha Urquiza es una voz determinante para lo que será la poesía escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo XX en México. Rosario Castellanos, en un artículo publicado originalmente en *Letras patrias* en 1957, la llama “piedra angular del movimiento poético que alcanza esplendor y desarrollo en México durante la década de 1940-1950” (Castellanos, 2004: 71). La importancia de Urquiza, a juicio de Castellanos, radica en que supo hacer de la poesía un medio de expresión para tratar asuntos de carácter espiritual e intelectual —“buscar las relaciones aparentemente ocultas entre las cosas, referir los hechos nimios a una instancia superior” (71). Asimismo destaca el esfuerzo y los logros obtenidos en el ámbito de la técnica poética, que son apreciables en la obra de la michoacana, desde el cultivo del soneto hasta la apropiación de los místicos castellanos: San Juan de la Cruz y Santa Teresa. La elogiosa aunque mesurada apreciación de Castellanos va encaminada a sentar las bases de un grupo de escritoras

⁹ Elena Urrutia y Fabienne Bradú, en sendos artículos sobre la revista, dan cuenta del carácter conservador de las editoras cuando comentan textos de Virginia Woolf o elogian la “discreción femenina” de la escritura de Victoria Ocampo (Urrutia, 2006: 367-382) y (Bradú, 1990: 40).

que ella consideraba herederas de la manera de concebir la poesía escrita por mujeres. “No tardaron en surgir otros nombres que, aunque seguían en lo esencial la línea implantada por Concha (línea de seriedad, de conciencia profesional, de hondura), desembocan en muy diferentes estilos” (74). Entre estas escritoras menciona a Margarita Michelena, Guadalupe Amor y Dolores Castro.

Luego de la década de los treinta, caracterizada por el magisterio de los Contemporáneos, vino una etapa presidida por figuras, antagónicas y cercanas en sentidos político y estético, como Octavio Paz y Efraín Huerta. Ambos escritores dominan la escena poética desde sus primeras publicaciones, con mayor énfasis en la década de los cuarenta, y representan dos tendencias de lo que será el devenir de la poesía mexicana. Si bien la figura de Huerta fue perdiendo notoriedad en el ámbito literario y social, la de Paz mantuvo una hegemonía en la vida cultural y editorial hasta finales de la década de los noventa.¹⁰

A decir de José Joaquín Blanco, “el espacio poético” de la década de los cincuenta se llenó, en virtud de las publicaciones del INBA, de “una sensiblería mojigata de clase media alemanista incapaz de una cultura radicalmente alta y de una vulgaridad verdadera” (1983: 229). Esta mediocridad, a juicio del crítico, encontró su mayor representante en Pita Amor; lo cual es una visión parcial de la obra de esta poeta. Es imposible hacer un panorama justo sobre lo que ocurrió en materia de poesía entre los años cincuenta, sesenta y parte de los setenta por ello nos limitaremos a dar cuenta de los hitos más importantes. Si bien Paz ya era un autor consolidado, con la publicación de *El arco y la lira* (1956) y *La estación violenta* (1957), que incluye “Piedra de sol”, se vuelve esencial para la poesía mexicana. La aparición de *Libertad bajo palabra*

¹⁰ Al respecto dice Armando González Torres: “Aunque ambos [Paz y Huerta] parten de concepciones muy similares, en su momento llegan a representar posturas y poéticas diametralmente opuestas. Paz pasa de una poesía social muy vinculada con la coyuntura a ejercer, a partir de su estancia en Francia, a una experimentación constante que asimila muchas de las novedades estéticas de su época. Por su parte, a medida que evoluciona su poesía, Efraín Huerta se va acercando más al acontecimiento político concreto, así como a la celebración de lo cotidiano con un talante antisolemne” (González Torres, 2015: 20-21).

(1960) y *Blanco* (1967) concluye su consagración e inaugura su dominio en la poesía y cultura mexicana por venir. Por su parte, Huerta publica *Estrella en alto* (1956), *La raíz amarga* (1962), *El Tajín* (1963), *Los eróticos y otros poemas* (1974), libro nodal dentro de su producción poética. Casi al mismo tiempo, 1973, Carlos Pellicer publica *Esquemas para una oda tropical* (1973); lo cual nos deja ver que la ‘tradicción’ representada por este miembro de Contemporáneos convivía con las posiciones más rupturistas de los años setenta. En 1974 surge *Poesía en voz alta* (1956-1963) que supuso una renovación no sólo en el ámbito teatral sino literario; lo cual confirma esta profusión de posturas y poéticas.

Varios autores representativos de la época publican sus libros señeros entre 1950 y 1979: Jaime Sabines —*Horral* (1950), *La señal* (1951), *Tarumba* (1956), *Recuento de poemas* (1962) y *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1973)—, quien además fue compañero de escuela y coterráneo de Castellanos; Rubén Bonifaz Nuño —*El manto y la corona*, *Fuego de pobres* (1961) *Siete de espadas* (1966)— y, más tardíamente, Eduardo Lizalde —*El tigre en la casa* (1970) y *La zorra enferma* (1974)—. En 1968 se instaura el Premio de Poesía Aguascalientes, desde entonces el más prestigioso en México; el primero en obtenerlo fue *Espejo humeante* (1968) de Juan Bañuelos y el segundo, José Emilio Pacheco con *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969).¹¹

Otros autores que se dieron a conocer en esos años, si bien su poesía no ha sido tan valorada como los anteriores, son Jaime García Terrés —*Las provincias del aire* (1956)—; Tomás Segovia —*Siete poemas* (1958), *Anagnórisis* (1967) y *El sol y su eco* (1960)— y Homero

¹¹ Aunque ninguna de las autoras trabajadas mereció el Premio Aguascalientes, cabe decir que las tres formaron parte del jurado en distintas emisiones. Castellanos, por ejemplo, formó parte del jurado que eligió a Pacheco. Cabe decir que en la prosa, el reconocimiento a las autoras fue mucho más rápido, si tomamos como punto de comparación los premios: *El libro vacío* de Josefina Vicens, *Ciudad real* de Castellanos y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, obtuvieron el Premio Xavier Villaurrutia, en 1958, 1960 y 1964, respectivamente. Este reconocimiento de escritores para escritores sigue siendo uno de los más prestigiosos del país. Mientras que en el equivalente de poesía, Premio Bellas Artes Aguascalientes, la primera ganadora fue Elena Jordana, argentina, en 1978.

Aridjis —*Mirándola dormir* (1963), merecedor del Premio Xavier Villaurrutia 1964—. Poco antes de fallecer José Carlos Becerra publica *Relación de hechos* (1967), cuya experimentación con el versículo fue fundamental para la poesía porvenir; tres años después Gerardo Deniz da a conocer *Adrede* (1970).

En la década de los sesenta aparecen dos libros antológicos que reflejan dos momentos importantes en la poesía de esos años y del porvenir:¹² *La espiga amotinada* (1960)¹³ y *Poesía en movimiento* (1966). El primero, donde participaban Jaime Labastida, Óscar Oliva, Juan Bañuelos y Jaime Augusto Shelley es la muestra más consolidada de la poesía comprometida, producto de la conciencia política que los hechos históricos —dictaduras latinoamericanas, Revolución cubana (1959)— habían abonado en los artistas e intelectuales de la época.¹⁴ El segundo; preparada por Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis; consolida la poética paciana de la “tradición de la ruptura”. Este libro alcanzó un éxito editorial sin precedente, pero también estético pues dicta lo que se entenderá por poesía joven, hasta hace unos años.¹⁵

¹² Otras antologías publicadas en el período histórico que nos compete son *Ómnibus de poesía mexicana* (Siglo XXI, 1971) de Gabriel Zaid y *Poesía mexicana 1810-1914* (1979) de José Emilio Pacheco, que contribuyó al estudio y conocimiento de la tradición precedente. Más adelante ahondaré en otros volúmenes antológicos, a propósito de la inclusión de mujeres en su nómina.

¹³ Se trata de una antología de libros y no de poemas. Reúne *Puertas del mundo* de Juan Bañuelos, *La voz desbocada* de Óscar Oliva, *La rueda y el eco* de Jaime Augusto Shelley y *El descenso* de Jaime Labastida. En 1965 publican otro libro antológico: *Ocupación de la palabra* (1965) que no tiene las mismas repercusiones que el primero.

¹⁴ Juan Antonio Rosado concluye al respecto: “Para estos poetas la poesía no puede separarse del cambio social: la palabra y la acción van juntas” (Rosado, 2008: 342).

¹⁵ Alejandro Higashi en *PM/XXI/360° crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (2015), específicamente en “Cuando una antología programática usurpa los lugares de la Antología panorámica diacrónica o historicista y de la Antología escolar”, parte del análisis del influjo de esta antología en la poesía porvenir. El estudioso observa: “El hallazgo de un comprador potencial entre los jóvenes mexicanos del 68, su oportuna publicación en una editorial percibida en oposición al Gobierno represor como Siglo XXI y la participación de un Octavio Paz que había renunciado a su embajada en protesta por los eventos del 68, su módico precio y formato popular, su original propuesta frente a la antología historicista preparada por el académico, su acertado título (‘poesía en movimiento’ recuerda en todo momento al ‘movimiento estudiantil’), la participación de cuatro poetas en la factura, el despliegue pedagógico alrededor de la idea del *poema como signo* por medio de la traducción de textos claves del estructuralismo y la teoría literaria, son factores que explican el éxito comercial de *Poesía en movimiento* y su lugar privilegiado dentro del canon editorial y dentro del canon accesible de la poesía mexicana. Explicar su lenta metamorfosis desde la *antología programática preparada* por poetas para llegar a un *canon* para las generaciones posteriores requiere, sin embargo, de mucho más esfuerzo e imaginación” (Higashi, 2015: 40).

Los años cincuenta también están marcados por la convivencia en México de escritores exiliados de otros países, lo cual derivó en una efervescencia cultural extraordinaria. Escritores, como Ernesto Mejía Sánchez, Otto Raúl González y Ernesto Cardenal, quienes convivieron con Castellanos en la casona de Mascarones, cuando alojaba la Facultad de Filosofía y Letras. El autor de *Cántico cósmico* (1989) apostó por un acercamiento a la cultura menos visiblemente libresca y sentó las bases de lo que dará en llamarse la poesía coloquial, tendencia común en toda América Latina.

En medio de todo este panorama poético, desde la década de los cuarenta, pero más notable en la de los cincuenta, hubo una profusión de escritoras mexicanas que se abrieron camino en el campo editorial. Esta generación, a decir de Héctor Valdés, “es la que hace hablar a la crítica de ‘poesía femenina’” (1976: VIII). Los libros aparecen muchas veces como ediciones de autor —caso de Margarita Paz Paredes, la mayor parte de la obra de Olga Arias—; o bien en editoriales pequeñas y actualmente desaparecidas —tales como *Revista América*, *Metáfora* y *Stylo*. También encontramos autoras cuyas publicaciones fueron avaladas por casas de prestigio como Rosario Castellanos, Guadalupe Amor y Griselda Álvarez quienes fueron publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Este rasgo da cuenta del territorio que las escritoras habían ganado en el ámbito literario desde la aparición de *Rueca*.

De vital importancia fueron también las publicaciones periódicas como *Revista mexicana de literatura* (1956-1965),¹⁶ *La palabra y el hombre* (1957),¹⁷ *Papel de poesía*, *Metáfora* (1955-

¹⁶ La *Revista Mexicana de Literatura* (1956-1965) en su primera época estuvo dirigida por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo; quienes dejaron su lugar a Antonio Alatorre y Tomás Segovia; tiempo después se integró Juan García Ponce. Entre los colaboradores de esta publicación se cuentan Rosario Castellanos, Augusto Monterroso, Luis Villoro. Su orientación cosmopolita la convirtió en un “medio de difusión abierto a las manifestaciones universales de la literatura”. (Castañón/Rosado, 2008: 309)

¹⁷ *La Palabra y el Hombre* (1957), editada por la Universidad Veracruzana es una de las publicaciones más longevas. Su director fundador fue Sergio Galindo.

1958),¹⁸ *América* (1940-1960),¹⁹ *Ábside* (1937-1974),²⁰ *El Corno Emplumado* (1962-1969),²¹ *Barcos de papel* y *Pájaro Cascabel*,²² esta última dedicada exclusivamente a poesía. Estas revistas brindaron un espacio para nuevos poetas —cabe decir que ninguna se limitó específicamente a escritoras— y fungieron como editoriales para publicar cuadernos o *plaquettes*. Por ejemplo, Ediciones de América publicó *El corazón transfigurado* (1949) de Dolores Castro, *Presentación al templo* (1952) de Rosario Castellanos y *La tristeza terrestre* (1954) de Margarita Michelena; *Pájaro Cascabel* dio a conocer libros de Thelma Nava, quien también fue su fundadora, y de Alicia Reyes.

No es posible hablar de un grupo de mujeres que enarbolara una estética determinada; las afinidades existentes tienen que ver con relaciones personales, como la amistad entre Castellanos y Castro, conocidas como parte del Grupo de los ocho,²³ por una antología llamada *Ocho poetas mexicanos* (1955).²⁴ Según Héctor Valdés, desde la generación que correspondería a la de los años cuarenta se gestó “un proceso de depuración individual” (IX), que no supuso una transformación o renovación de los temas y tratamientos, pero afirmó la participación de las mujeres en el ámbito literario.

¹⁸ Jesús Arellano fungió como director y el consejo editorial estuvo formado por Enriqueta Ochoa y Salvador de la Cruz. En esta revista publicó Rosario Castellanos y la misma Ochoa; de la primera con este sello fue publicado *Poemas 1953-1955* (1957).

¹⁹ Desde 1942, Efrén Hernández colaboró en la dirección de esta revista, lo cual supuso una apertura a voces jóvenes, como las de Rosario Castellanos y Margarita Michelena.

²⁰ Fundada por Gabriel Méndez Plancarte, esta revista “abogó infatigablemente por una doble tradición entreverada: de un lado, la de la cultura católica; del otro, la de la tradición clásica” (Castañón/Rosado, 2008: 268). Aquí publicó Rosario Castellanos algunos de sus primeros textos; además, a instancias de Méndez Plancarte salió *Ocho poetas mexicanos* (1975), donde se incluía a la chiapaneca.

²¹ *El Corno Emplumado* fue dirigida por Sergio Mondragón, Margaret Randall y Harvey Wolin. Se caracterizó por difundir buena parte de la cultura *beat*. Rosario Castellanos publicó “Vals capricho”, cuento, en el número 2, abril de 1962, pp. 72-85.

²² Fue fundada y dirigida por Thelma Nava. Se editó entre 1962 y 1967.

²³ Para un conocimiento detallado del tema remitimos a *El grupo de los ocho poetas mexicanos. Su generación y su poética* (Madrid: Publicia, 2013) de Benjamín Barajas Sánchez.

²⁴ En *Ocho poetas mexicanos* (Ábside, 1955), además de Castro y Castellanos, aparecieron textos de Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa.

Pues la poesía escrita por mexicanas ha sido poco documentada y se ve escasamente reflejada en las antologías.²⁵ *La poesía mexicana moderna* (1953), de Antonio Castro Leal, hecha a partir de 1900, presenta a María Enriqueta Camarillo, María del Mar, Concha Urquiza, Carmen Toscano, M. Michelena, Emma Godoy, María Luisa Hidalgo, Guadalupe Amor, Margarita Paz Paredes, Dolores Castro, R. Castellanos, E. Ochoa y Gloria Riestra, es decir, 13 mujeres frente a 102 hombres. En contraste, *Poesía en movimiento* (1966), preparada por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis recoge solamente la obra de Rosario Castellanos, Isabel Fraire, Thelma Nava y Margarita Michelena, mientras que presenta la obra de 38 escritores. De ese mismo año, *La poesía mexicana contemporánea* (1966), preparada por Carlos Monsiváis, incluye a 45 poetas, de los cuales tres son mujeres: Margarita Michelena, Guadalupe Amor y Rosario Castellanos. *Ómnibus de poesía mexicana* (1975; “poesía para todos”) de Gabriel Zaid, muestra, en lo que concierne a poetas contemporáneos, a Castellanos y Concha Urquiza y a 19 autores. *Poesía mexicana II* (1979), preparada por Carlos Monsiváis, antologa a Margarita Michelena, Rosario Castellanos y Kyra Galván frente a 42 escritores.

Jesús Arellano, cuyo trabajo poético ha sido recientemente revalorado,²⁶ fue un autor contestatario en su época, razón por la cual vale la pena asomarnos a la selección que hizo en *Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México* (1952) y *Poetas jóvenes de México* (1955). Si bien ninguna de las antologías tuvo un impacto crítico profundo en el porvenir, conviene atender lo que una ‘voz marginal’ —fuera del canon— nos dice sobre la poesía de mujeres a comienzos de la década de los cincuenta.

²⁵ Antes de 1950 se publicaron algunos volúmenes dedicados a mujeres, tales como *Galería de escritoras y poetisas mexicanas* (1934), de Albertina Constantino; *Poetisas mexicanas* (1946), de León Sánchez Arévalo, y *Poetisas contemporáneas mexicanas* (ca. 1945) de Josefina Zendejas, que se comentará con más detalle en el capítulo 2 “‘Poetisa’: ideología de un vocablo, el caso de México”. No está demás decir que ninguna de estas antologías tuvo trascendencia en los estudios y en la crítica mexicana.

²⁶ Dentro de la colección Archivo Negro, la editorial Malpaís, publicó *El Canto del gallo/ Poelectrones* (2018), acompañado de un prólogo de Heriberto Yépez.

En el primer volumen, *Antología de los 50*, aparecen cincuenta poetas,²⁷ siendo Carlos

Pellicer el primero y Enriqueta Ochoa la última. En la introducción apunta como

satisfactorio el número de mujeres que ha penetrado con paso firme el hermetismo de la poesía para colocarse definitivamente, como la desaparecida Concha Urquiza, Margarita Michelena, Emma Godoy, Margarita Paz Paredes y las demás que figuran aquí, indispensables ya en cualquier cita que al respecto se quiera hacer sobre poesía. (Arellano, 192: 13)²⁸

Además de las cuatro mencionadas, en el libro se incluye a Guadalupe Amor, Rosario Castellanos,²⁹ Dolores Castro y Enriqueta Ochoa;³⁰ es decir, un total de ocho mujeres frente a 42

²⁷ Al hablar de sus criterios de selección, Arellano expone una polémica idea, que quizá fue causa de la poca atención recibida, tomando en cuenta el valor de la objetividad —nunca satisfecho— en la crítica literaria “Indudable que en un medio donde los que escriben en verso se cuentan por cientos, resulta difícil seleccionar no diez ni veinte, sino hasta cincuenta, a pesar de la amplitud. Para esto elegimos primero a aquellos que más se han distinguido por su innegable poesía. Después a los que con no mucha depuración la solicitan con fe, por creer que pueden con perseverancia, poseerla, luego a algunos que siendo amigo, hay que incluirlos a como dé lugar. Y, finalmente, a los de la más reciente promoción que aunque nada se puede afirmar por estar en vivo desarrollo, sí se debe marcar como nos hemos propuesto, el primer paso de su trayectoria poética, de alguna utilidad por lo menos para la historia literaria” (Arellano, 1952: 12-13). Al margen del tono jocoso, cabe destacar la conciencia de Arellano en cuanto a la construcción de la tradición literaria.

²⁸ De Margarita Michelena se incluyen “Enigma de la rosa”, “La casa sin sueño”, “La flor vacía”; los tres pertenecen a *La tristeza terrestre*; y “El Cainita”, que no aparece en ninguno de sus libros. Lo transcribo a continuación pues será de interés para futuros análisis: “No creáis que el poeta es el hijo de Dios/ ni el conducido por Su mano./ El canto es su tristeza de vástago cainita/ y el andar por su noche de hombre desterrado/ alzando a las estrellas una mano de ciego,/ muriéndose en la rosa, —ángel arrodillado—/ buscando en las palabras, fuentes siempre vacías./ un destello del Rostro que le ha sido negado,/ la puerta de la Casa, el vino y el mantel,/ manzanas de silencio y pan de compañía/ y los ojos de Abel./ desiertos y abolidos por el asesinato./ Y el poeta va sólo y aún sólo entre los suyos,/ porque no hay dulces puentes entre él y su linaje./ Sin conocer sus nombres,/ camina con los otros monarcas desgraciados/ bajo el alto martirio de la corona ausente,/ cantando por las sombras su jardín derruido,/ el agua del origen, el lirio degollado,/ tocando en las tinieblas las piedras y señales/ de su ciudad de oro y de su patria en ruinas./ Sólo con sus palabras, triste reino de polvo,/ a solas con su cauda de espléndido mendigo./ Buscar en el cielo oscuro su estrella cancelada./ Y a veces, una punta del astro se le asoma/ temblando en lo que dura una sola palabra./ Nada más. Luego sombra. Y siempre soledad,/ que es la inicial manera de la gracia,/ pura y velada palma en el desierto./ paloma exterminada en la sombra del niño/ que cayó entre la hierba y los corderos./ De esta remota muerte ha bajado el cainita/ para llevar los ojos interrogando al cielo./ para andar entre rosas oscuras y selladas,/ entre ángeles furiosos que le ocultan el rostro/ y le dan a probar el amor que fulmina/ desde la lengua hostil de sus espadas./ /No creáis nunca, hombres./ En el claro poema que sonrío,/ en ése que contempla, en el que sólo canta./ Creed en el sollozo del que anda en las tinieblas,/ creed en el que, a ciegas, adivina sus alas/ y más que con palab ras, os grita con su sed,/ y habla, desesperado, su lenguaje de huérfano/ mientras toca el silencio de Rostro y de la Gracia./ Creed en él y dejadle./ Dejad que vaya herido debajo de su piel/ por llameante venablo de nostalgia./ No le perdáis de amor. No le deis compañía./ No pongáis dulces flores a la orilla de su canto./ El pan gris de los hombres no es para su boca/ ni el hogar de los hombres bueno para sus pies./ Dejadle devorándose. Dejadle con su llanto/ de ángel maldito y sólo, debajo de la ira/ de Aquél que se le esconde./ de Aquél que no le mira./ No le tendáis la mano. No le habléis vuestra lengua/ de felices pastores. Dejadle que camine./ Antes de ser silencio, ha de ser poesía./ (Arellano, 1952: 321-322).

²⁹ De Rosario Castellanos aparecen “Elegías del amado fantasma” y “Muro de lamentaciones” (Arellano, 1952: 423-430), ambos pertenecientes a *De la vigilia estéril* (1950).

hombres. A pesar de la asimetría numérica, cabe destacar la opinión de Arellano sobre la importancia que desde 1950 tenían las mujeres dentro de la poesía mexicana. Esta opinión viene desde el margen del canon, y en ello podemos medir el terreno que las autoras estaban ganando.

En cuanto a *Poetas jóvenes de México*, se centra en la poesía reciente y recoge a veintisiete poetas, entre ellos a Octavio Paz, Efraín Huerta —los más conocidos—, Salvador de la Cruz, Fernando Sánchez Mayans —poco leídos. Al hablar de sus criterios de selección, Arellano apunta:

He aquí pues esta escrupulosa y breve selección de los *Poetas jóvenes de México*, hecha después de leer y releer los numerosos textos de casi todos los jóvenes que han publicado obra. Si nada más quedaron los que a continuación aparecen es porque a satisfacción podemos justificar su presencia, y porque de los demás no pudimos conocer con amplitud sus poemas o no pudimos recabar los datos necesarios para cumplir con los requisitos de esta obra (Arellano, 1955: 14-15).

En esta ocasión, incluye a seis mujeres dentro de la nómina total: las tres autoras motivo de este trabajo más Emma Godoy, Margarita Paz Paredes y Dolores Castro. Así se puede apreciar que hay una recurrencia en los nombres de las autoras que son consideradas por los antologadores, tanto reconocidos —Castro Leal, Paz— como marginales —Arellano—; de igual modo se pone de manifiesto que Castellanos, Michelena y Ochoa eran desde entonces consideradas poetas importantes dentro del panorama mexicano.

Otras antologías posteriores reflejan un cambio de perspectiva en cuanto a la inclusión de escritoras. Entre ellas cabe mencionar la de Sandro Cohen, *Palabra nueva* (1981), y la de Sergio Mondragón, *República de poetas* (1985). En la primera se incluyen once mujeres dentro de un total de 48 poetas; mientras que en la segunda encontramos catorce, dentro de 33. Ahora bien,

³⁰ De Enriqueta Ochoa se incluyen: “Reproche”, “Triple habitación”, “La muerte”, “El canto... y yo”, “Drama interno”, “Fatiga”, “Desplazamiento” y “Aspiración” (Arellano, 1952:447-453). Todos pertenecen a *Las urgencias de un Dios*; “Reproche” cambió su nombre a “Desarráigame”.

estas dos últimas no tuvieron la misma repercusión que las de Zaid o Paz. *Tigre la sed* es una antología preparada por Víctor Manuel Mendiola, Miguel Ángel Zapata y Miguel Comes, publicada en España. De entre los poetas que publicaron su obra en los años cincuenta, eligieron a Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Eduardo Lizalde y Juan Bañuelos. El volumen abarca el período entre 1950 y 2005, el número de autores seleccionados son 37, de los cuales 8 son autoras.

Aunque *Una temporada de poesía* (2004), de Alberto Paredes, no busca abarcar la totalidad de la poesía escrita en México de 1966 al 2000, cabe señalar que en esta antología, acompañada de estudios críticos de los nueve poetas seleccionados, hay tres mujeres: Elsa Cross, quien ya había publicado desde los sesenta; Coral Bracho y Amelia Vértiz, cuyo fugaz paso por la escritura fue recuperado y difundido en este libro. El caso más reciente, en cuanto a su intención abarcadora, es *Dos siglos de poesía mexicana. Del XIX al fin del milenio: una antología* (2001), cuya selección corrió a cargo de Juan Domingo Argüelles. En este último muestrario, dentro del periodo que compete a este estudio, encontramos a Margarita Michelena, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa, Ulalume González de León, Elsa Cross, Coral Bracho, Nelly Keoseyán y Silvia Tomasa Rivera. Otro libro antológico con una intención específica, es *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana* (2011). Los autores Antonio Deltoro y Christian Peña, incluyen a cuatro mujeres entre los 31 poetas seleccionados: Dolores Castro, Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa y, esta es una grata y novedosa perspectiva, a Nellie Campobello, de quien antologan fragmentos del bello texto *Las manos de mamá* (1937).

Cada una de las antologías fue hecha con criterios particulares, es decir, sin el objetivo previo de mantener equidad o dar cabida a las voces femeninas. Carlos Monsiváis, al presentar su selección dice: “me he decidido por la representación lo más abundante posible de los autores

que considero primordiales, eliminando la presencia de poetas cuya obra, así incluya poemas importantes o decorosos me interesan en grado muy menor” (1979: XIII). Gabriel Zaid, por su parte, aclara que su obra es “en esencia, una antología de antologías” (1972: 4). Todos estos criterios son válidos; no obstante es llamativa la escasa presencia de mujeres.

Uno de ellos, sin duda, es el interés particular del autor de la antología —varón en todos los casos—; pero también a que, sobre todo en las antologías de los años sesenta, no existían muchas publicaciones de mujeres o bien, no eran tan conocidas. Otro aspecto importante es que en ese tiempo no se había desarrollado una investigación profunda sobre varios periodos de la literatura mexicana en general, y de su poesía en particular. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Laura Méndez de Cuenca, quien sin duda es una de las escritoras notables de finales del siglo XIX y principios del XX —tenemos noticia de que convivió en la Facultad de Filosofía y Letras con Julio Torri, entre otros—: no aparece mencionada en ninguna de las antologías consultadas.³¹

A este hueco en la historiografía y a factores sociales obedece la obra de Héctor Valdés, *Poetisas mexicanas. Siglo XX* (1976),³² publicada con motivo del Año Internacional de la Mujer. En este libro, que toma su título de la mítica antología de José María Vigil: *Poetisas mexicanas. Siglo XIX*, hay presencia de 17 autoras. Abre el libro con María Enriqueta Camarillo y culmina con Germaine Calderón. Además de la coyuntura por el año de la mujer, Valdés comenta que

³¹ En *Impresiones de una mujer a solas*, (FCE/ FLM/ UNAM, 2006) se recogen varios trabajos de índole crítica que contribuyen a revalorar en su justa dimensión la labor literaria, periodística y pedagógica de Laura Méndez de Cuenca. Algunos de los trabajos son: “Laura Méndez de Cuenca. Forjando la nación, entre el magisterio y la escritura”, de Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco; “El dietario de Karlsbad”, de Roberto Sánchez Sánchez y, desde luego, el estudio preliminar de Pablo Mora, quien ha dedicado más estudios a la obra de la autora.

³² El tema de la poesía femenina había sido abordado por Juan B. Delgado en *Nuevas orientaciones de la poesía femenina* (1924); su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Para el académico la “moderna poesía femenina [...] es la poesía en que la mujer se decide a mostrarse como mujer; a sacar en primer término su íntima personalidad” (Delgado, 1924: 10). Delgado ubica el comienzo de esta poesía con autoras como Juana de Ibarbourou (1892-1979), Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938), Gabriela Mistral (1889-1957), Gilka Machado (1893-1980), Alicia Lardé (1895-1983)—; de México destaca únicamente a María Enriqueta Camarillo de Pereyra (1872-1968), con quien comienza la selección de Héctor Valdés de 1976. El texto de Delgado es poco conocido, sin embargo da cuenta de algunas ideas recurrentes en torno al tema.

entre las sorpresas al estudiar la poesía femenina se encuentran “el crecido número de poetisas” y el “rápido desarrollo de la poesía femenina en los últimos años” (Valdés, 1976: V).

Otras antologías más recientes, dedicadas sólo a la poesía femenina, son *De la vigilia fértil* (1996),³³ coordinada por Julian Palley, *El cuerpo del deseo. Poesía erótica femenina en el México actual* (1986), de Valeria Manca; *Las divinas mutantes. Carta de relación del itinerario de la poesía femenina en México* (1996), preparada por Aurora Marya Saavedra, y *Sombra roja* (2017), hecha por Rodrigo Castillo. Resulta significativo el número de libros antológicos, en contraste con la escasez de estudios críticos dedicados a la obra de escritoras. Ello indica que lo relativo al conocimiento de la poesía mexicana escrita por mujeres aún se encuentra en la fase de rescate y difusión. Quizá la etapa de crítica recién comienza.

1.2 Castellanos, Michelena, Ochoa y el tema generacional

Hablar de la Generación de los 50 o Generación de medio siglo supone, como con todas las categorías analíticas, un problema de perspectiva. Si bien el enfoque generacional no será uno de los ejes del presente estudio, interesa destacar que en los diversos textos escritos sobre el tema, el nombre de las autoras se menciona —en unos sí, en otros no— como parte de esa “generación”. Carlos Monsiváis en *La poesía mexicana del siglo XX* (1966) plantea con respecto a quienes se aglutinaron en torno a Efrén Hernández y la Revista Antológica *América* “grupo de escritores (a quienes se conoce, a falta de una designación más conveniente, como generación del 50), sin más ligas que la publicación en común” (Monsiváis, 1966: 61-62). Para el crítico algunos de los

³³ Las poetisas reunidas son: Enriqueta Ochoa (1928-2008), Thelma Nava (1932-2018), Marcela del Río (1932), Carmen Alardín (1933), Isabel Fraire (1934), Elena Jordana (1934), Elena Milán (1937), Teresa Riggen (1942), Elva Macías (1944), Gloria Gervitz (1945), Elsa Cross (1945), Mónica Mansour (1946), Patricia Medina (1947), Isabel Quiñones (1949), Germaine Calderón (1950), Coral Bracho (1951), Carmen Baulosa (1954), Verónica Volkow (1955), Myriam Moscona (1955), Kyra Galván, Perla Schwartz (1956), Silvia Tomasa Rivera (1956), Nelly Keoseyán (1956), Marianne Toussaint (1958), Aura María Vidales (1958), Julieta Arteaga (1962). Las tres antologías siguientes ya no corresponden al período estudiado, de ahí que no se incluya la nómina de autoras seleccionadas.

autores que componen este grupo serían Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña, Emilio Carballido, Dolores Castro, Javier Peñalosa, Marco Antonio Millán, Margarita Michelena y Octavio Novaro. Cabe decir que tanto Castellanos como Michelena, además de colaborar en la revista publicaron mediante ella algunos de sus poemarios.³⁴

Monsiváis ensaya una caracterización grupal: “temen a la expresión sencilla”, echan mano del “barroquismo”, y entre sus temas destaca “la soledad”, “el cuerpo como casa (o templo) deshabitada,³⁵ el canto, la sangre, la palabra, la rosa como símbolo de lo efímero, las sombras como añoranza del amor perdido” (Monsiváis, 1966: 62). Monsiváis escribe esto a escasos 16 años de haber empezado la década, cuando varios de los autores estaban publicando o escribiendo su obra, por lo que su juicio carece de la objetividad que da la distancia. De acuerdo al crítico mexicano, Michelena sería la representante de la Generación de los cincuenta; y lamenta que a pesar de sus “enormes posibilidades, concluye desterrándose a los dominios de un delirio, donde ni siquiera su talento sirve de hilo conductor” (Monsiváis, 1966: 62).³⁶

A menudo “Generación de los 50” y “Generación del Medio siglo” se usan como sinónimos. El primero en emplear el segundo término fue Wigberto Jiménez Moreno, luego retomado por Enrique Krauze, para englobar a los nacidos entre 1921 y 1957. Se refiere a la revista *Medio Siglo* (1953-1957), publicada en la Facultad de Derecho, en la que sin embargo no publicaron todos los escritores que suelen englobarse en este grupo: Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Sergio Pitol, por mencionar algunos. De hecho, para aumentar las confusiones, la crítica literaria “ha solido aplicar esta expresión al grupo que participó y colaboró

³⁴ En las ediciones de la Revista Antológica *América* se publicó *Presentación al templo* (1952) (reedición de la *plaque* que Castellanos había publicado en Madrid) y la primera edición de *La tristeza terrestre* (1954) de Michelena.

³⁵ Esta apreciación se nota en poemas como “La casa sin sueño” y “La tristeza terrestre”, de Michelena; “Misterios gozosos”, de Castellanos; textos que serán analizados. *Supra*. 4.1.3 “El cuerpo: sus formas territorio” y 4.2.2 “Los saberes del cuerpo y la vida social”.

³⁶ Al emitir esta opinión, Michelena había publicado *Paraíso y nostalgia* (1945), *Laurel del ángel* (1948) y *La tristeza terrestre* (1954).

en la *Revista Mexicana de Literatura* en sus tres épocas”, (Castañón/ Rosado, 2008: 299) que van de 1955 a 1965.

Rogelio Guedea opta por “Generación del Medio Siglo” para referirse a un grupo de autores, entre los que incluye a Castellanos y Ochoa, que se opondría a la escuela de la poesía “del lenguaje” o “del pensamiento” instaurada por Paz, en el que ubica a Margarita Michelena, quien para Monsiváis, como habíamos visto, es la representante de la Generación de los cincuenta. Para Guedea la Generación de Medio Siglo “se solaza en la referencia personal, objetiva, realista, coloquial, terrena, llena de imágenes extraídas de la vida cotidiana, cargada de una fuerte emotividad existencial y, por tanto, angustiante, angustiosa, donde el amor, la tristeza, la soledad y la muerte se convertirían en los motivos principales del canto” (Guedea, 2007: 24). Sobre este punto, cabe decir que varios de los poemas de Michelena abordan las temáticas señaladas por Guedea para la GMS, de ahí que bien pudiera ser parte de este grupo de acuerdo con los asuntos tratados.³⁷

Violeta I. Chávez, siguiendo a Claudia Albarrán, quien a su vez retoma a Krauze y Pereira, enumera algunos aspectos estéticos asociados a esta generación:

- 1) El desplazamiento de las tendencias nacionalistas a favor de la postura crítica en favor del cumplimiento de los postulados de la Revolución; 2) el afán cosmopolita; 3) el pluralismo; 4) los integrantes de esta generación estimularon la labor de jóvenes literatos nacionales o extranjeros; 5) la vigorosa colaboración de esta generación con las instituciones culturales (Centro Mexicano de Escritores, Difusión Cultural de la UNAM, etcétera); 6) actitud crítica; 7) la ayuda que les brindaron las editoriales (Era, Joaquín Mortiz, la imprenta de la UNAM, el Fondo de Cultura Económica, entre otras muchas. (Chávez, 22)

La estudiosa encuentra que estas características están presentes en la obra de Michelena, por lo cual concluye que se le puede considerar parte de la Generación de Medio siglo. En este sentido

³⁷ Algunos títulos de poemas son elocuentes al respecto: “Jubilosa nostalgia”, “Paraíso perdido”, “Entrega y muerte”, “A la muerte de un sueño”, “Elegía”, “Como a un muerto de sed”, “La tristeza terrestre” y “La flor vacía”.

se puede argumentar que tanto Castellanos como Ochoa comparten los rasgos enunciados anteriormente: la posición crítica con respecto a las políticas públicas, ambas fueron profesoras e impartieron talleres de escritura; las dos colaboraron con instituciones de gobierno. Adicionalmente se considera la preponderancia de la práctica del cuento como rasgo distintivo de esta generación (Chávez, 22) y las tres autoras escribieron y publicaron textos de esta índole, si bien los de Castellanos corrieron con mayor fortuna.

Años más tarde, Armando González Torres llama a esta etapa neorromanticismo.³⁸ Distingue cinco posibles vertientes: a) continuadores de la tradición —Alí Chumacero, Francisco Cervantes, Jaime García Terrés; de manera parcial Margarita Michelena, Enriqueta Ochoa, Dolores Castro—, b) herederos de la vanguardia —Marco Antonio Montes de Oca, Tomás Segovia, Enrique González Rojo, Raúl Renán—, c) tradición coloquial —Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco—, d) la poesía comprometida —Juan Bañuelos, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida y e) la poesía como forma de vida y rebelión de las costumbres —Sergio Mondragón, Juan Martínez—.

La apuesta de González Torres es mucho más abarcadora, en términos de tradición y rasgos estilísticos, que las anteriores. Resulta mucho más práctico ver estos cinco distinguos como expresiones de un conjunto. Tampoco es definitiva, pues como él mismo apunta, una parte de la obra de Michelena y Ochoa se puede leer como continuadora de la tradición, pero otra, en el caso de Ochoa, abreva de los recursos de lo coloquial. Ahora bien, el afán de este trabajo no estriba en dirimir si las tres autoras pueden formar parte de la “Generación de los 50” o de la “G. de Medio Siglo”, pues ya se ha visto las discordancias críticas al respecto. Lo innegable es que las autoras ejercieron su oficio en el mismo periodo de años, que comparten rasgos estilísticos y temáticos

³⁸ Dauster en *Breve historia de la poesía mexicana* (1956) también señala la formación de un grupo neorromántico en los años cincuenta, si bien no abunda en caracterizaciones estéticas ni estilísticas (178-179).

entre sí y que la obra de las tres es lo suficientemente importante para que todos los críticos la tomen como referente.

1.3 Apuntes sociohistóricos sobre la mujer mexicana de medio siglo

Dado el largo periodo que abarca la publicación de los libros analizados es imposible hacer siquiera un recuento de los hechos históricos y sociales que marcaron a la República mexicana; por ello se darán meras coordenadas de momentos y actos vinculados con la historia de las mujeres en México. Ello servirá para entender cómo la sociedad mexicana de medio siglo produjo a tres poetas como Castellanos, Michelena y Ochoa. En cuanto a la política sirva decir que el partido gobernante era el PRI, fue una época de fundación de instituciones —IMSS, ISSSTE— que iban de la mano de la consolidación del “milagro mexicano”; a ello se sumó la inauguración de la Ciudad Universitaria en el Pedregal, el museo de Arte moderno, el de Historia natural y el de Antropología e historia; asimismo en 1959 se fundó, a instancias de Martín Luis Guzmán, la Comisión de libro y del texto gratuito. El apoyo a la industria y la precarización del campo provocó la emigración de campesinos a las zonas urbanas en busca de mejores condiciones de vida, con lo cual también surgieron los cinturones de miseria. A la par, la clase media, a la que pertenecían las poetas de esta tesis, tuvo una consolidación importante al tener acceso a la tecnología —aparatos electrodomésticos, autos— educación superior y prestaciones laborales, entre otros beneficios del desarrollo estabilizador.

Aunque Lázaro Cárdenas ya había hablado de reformar la ley para que la mujer pudiera votar, fue Adolfo Ruiz Cortines, entonces presidente, quien presentó la iniciativa en 1952. Un año después fue publicada en el Diario Oficial de la Federación y fue hasta 1955 cuando las

mujeres participaron en la elección de diputados federales.³⁹ El primer presidente electo con la participación femenina fue Adolfo López Mateos, en 1958. Castellanos tenía 33 años, Michelena, 41 y Ochoa 30, es decir, las tres habían pasado su juventud sin poder elegir gobernantes locales y nacionales.

Las leyes no son un reflejo de la realidad —por lo general es más optimista lo estipulado que lo acontecido— y en lo relativo a la mujer, se confirma lo desalentador del caso.⁴⁰ Por ejemplo, fue hasta 1974 cuando se reformó el artículo 4 de la Constitución que declara igualdad entre hombre y mujer, así mismo se reformulan los artículos relativos al trabajo, que hasta entonces eran discriminatorios.⁴¹ De las tres autoras, la que ocupó un puesto de mayor rango en la estructura de gobierno fue Castellanos, quien era Embajadora en Israel cuando murió; Michelena fue Jefa del Departamento de Prensa de la Secretaría de Turismo. Ochoa por su parte se mantuvo fiel a su actividad docente en la Universidad Veracruzana, el Colegio de Ciencias y Humanidades-Sur y la Universidad Autónoma del Estado de México.

El auge modernizador del país tuvo su reflejo en el estereotipo femenino creado en la televisión, el cine y las revistas de distribución masiva. Karina Felitti analiza el tránsito de la ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’ a través de *Claudia*, publicación de carácter transnacional —aunque su país de origen fue Argentina, tenía filiales en Brasil y México—, en la que participaron escritores como Gustavo Sáinz, Ignacio Solares, José Agustín y Vicente Leñero.⁴²

³⁹ Cabe decir que todo este proceso fue impulsado por las propias mujeres, agrupadas en organizaciones como Alianza de mujeres de México, la Asamblea Nacional Femenil y las secciones femeninas del PAN y del PRI, entre otras.

⁴⁰ Sólo por mencionar un dato alarmante, la Ley General de Acceso de las mujeres a una vida libre de violencia fue promulgada en 2011, a pesar de que los feminicidios en Ciudad Juárez tuvieron su auge en la década de los noventa.

⁴¹ En un artículo hecho a propósito del Año Internacional de la Mujer, 1975, un año después de que se reformara la ley, Margarita Michelena coincide en la importancia de la equidad en el trabajo: “Hay ciertos aspectos de la lucha liberacionista femenina cuya licitud no es posible discutir y qué hay que incluir en el renglón de las igualdades y no en el de las diferencias. Entre las igualdades, obvio es decirlo, contaremos la de los derechos sociales y políticos y el pago de una retribución idéntica a la del hombre por un trabajo de idéntica calidad” (Michelena, 1975: 16).

⁴² Vicente Leñero, primero fue redactor, luego jefe de redacción y finalmente director de la revista en 1970. “Fue Leñero quien creó la sección ‘Zona Rosa’, el ‘Montmartre mexicano’ —ubicado dentro de la colonia Juárez, en la

La autora expone cómo se difundió una moderada ‘liberación femenina’, ello en virtud de las particulares condiciones socioeconómicas del país, tales como la cercanía con Estados Unidos, el proceso de modernización, los cambios en las políticas de población: de una pronatalidad después de la Revolución hasta el “fomento de la planificación” —“la familia pequeña vive mejor”— (Felitti, 2018: s/p).

La ‘mujer moderna’ sugerida en las páginas de esta revista era joven, blanca, rubia, ojos claros, cabello corto y cuerpo esbelto. No obstante, su ocupación principal era la atención del hogar y el cuidado de los hijos, sobre todo de las hijas, específicamente la virtud de éstas en un mundo donde el matrimonio era cada vez más cuestionado.⁴³ Los productos anunciados eran toallas higiénicas, en aras de dejar atrás los ‘trapitos’, desodorantes íntimos, cremas blanqueadoras y aparatos electrodomésticos para hacer la vida más llevadera. El público al que estaba dirigido este modelo de feminidad era o aspiraba a ser de clase media, con poder adquisitivo y cierto rango de educación y cultura. Felitti relata los resultados de una entrevista a periodistas extranjeros, que llevaban viviendo varios años en México, sobre la ‘especificidad’ e identidad de la mujer mexicana.

Con diferentes énfasis todos destacaron que la mayoría de las mexicanas consideraban al matrimonio como el fin principal de sus vidas y estaban interesadas sólo en temas domésticos y de crianza, lo que les daba la virtud de ser buenas madres. También señalaban el puritanismo, la censura, la ausencia de feminismos y de libertad en la sociedad mexicana [...] Sólo el corresponsal de Estados Unidos veía el escenario en términos positivos, ya que consideraba que la ‘emancipación’ debía darse en ‘su justa medida’. La mexicana, según él, ‘no es como la mujer de otros

Delegación Cuauhtémoc—, con sus galerías de arte, bares, hoteles, restaurantes, entre casas grandes y modernos edificios altos. ‘Demasiado tímida para ser roja y demasiado atrevida para ser blanca’, escribía Leñero en sus crónicas repletas de humor e ironía, y de nuevos personajes urbanos como los playsboys. Según cuentan algunos integrantes de aquella redacción, la impronta de Leñero marcó una ruptura en la forma de hacer revistas femeninas en México. Su apuesta fue reconocer y valorar las capacidades de las mujeres y poner a la vista sus derechos, objetivos que fueron haciéndose más visibles a medida que avanzaba la década de 1970” (Felitti, 2018: s/p).

⁴³ A este clima de represión y mojigatería responde, entre otros poemas, *Las vírgenes terrestres* de Enriqueta Ochoa.

países, como el mío, en el que conquista terrenos que no le pertenecen y llega un momento en el que es todo menos mujer'. (Felitti, 2018: s/p)⁴⁴

Así, las mexicanas eran consideradas el punto medio en una vorágine de liberación femenina. Si bien las lectoras de esta revista femenina no eran todas las mujeres de México, representaban una tendencia importante. A la par, había otras posturas que cuestionaban este modelo de feminidad.

El mismo año que Castellanos fue nombrada embajadora, 1971,⁴⁵ se celebró en el marco del 10 de mayo una protesta contra “el estereotipo materno que exalta el autosacrificio y la falta de autonomía individual como cualidades indispensables en las madres” (Cano, 2007: 54).⁴⁶ Para Gabriela Cano esta es una de las primera manifestaciones feministas en México de la Segunda Ola. Otro evento similar se registró en 1975, el Año Internacional de la Mujer en México, cuando a la par de esta tribuna oficial, jóvenes universitarias formaron un Frente contra el Año Internacional de la mujer. Como parte de esta efervescencia cabe resaltar la creación de publicaciones de corte feminista, como *fem*, dirigida por Alaíde Foppa, Martha Lamas, Elena Poniatowska, Martha Lugo y Margarita García Flores, entre otras. La revista publicaba textos de

⁴⁴ No sin sorna Castellanos escribe en “De los quehaceres domésticos. La atrofia de la inteligencia”, publicado en 1969: “yo recuerdo que en los ya lejanos tiempos de mi soltería deseaba casarme —como cualquier mujer, lo acepte o no, lo confiese o lo niegue— entre otras razones que son las tradicionalmente consideradas como válidas [...]” (Castellanos, 2006: 258). Si bien el artículo sigue derroteros ajenos al tema del feminismo, he considerado pertinente citar esa frase que coincide con lo que opinaban los periodistas extranjeros sobre la identidad de la mujer mexicana. Claro es que Castellanos emplea la ironía para referirse a sí misma, justo por eso nos damos cuenta del carácter de obligatoriedad que tenía el matrimonio para la mujer desde los años cincuenta hasta entrados los setenta.

⁴⁵ En el artículo “Y las madres, ¿qué opinan? control de natalidad”, publicado originalmente en *Excélsior* el 6 de noviembre de 1965, Castellanos aborda el tema de la maternidad obligada por la sociedad y los prejuicios. Al final apunta: “Y que la maternidad, en el mundo occidental, ha sido uno de los valores supremos al que se inmolan diariamente muchas vidas, muchas honras, muchas felicidades. [...] La consecuencia es que resulta un atentado contra la libre determinación individual imponer obligatoriamente la maternidad a mujeres que la rechazan porque carecen de vocación, que la evitan porque es un estorbo para la forma de vida que eligieron o de la que se alejan como de un peligro para su integridad física. Mas para proceder de esta manera se necesitaría, previamente, considerar a las mujeres no como lo que se les considera hoy: meros objetos, aparatos (por desgracia, insustituibles) de reproducción o criaturas subordinadas a sus funciones y no personas, en el completo uso de sus facultades, de sus potencialidades y de sus derechos” (Castellanos, 2004: 432).

⁴⁶ La cronología preparada por Gabriela Cano, cuya referencia está en la bibliografía, fue el punto de partida para este breve recuento de leyes y hechos en torno a la mujer en México.

corte sociológico, político y literario, por ello es un referente para la historia del feminismo en México.⁴⁷

Resulta significativa la opinión de Rosario Castellanos expresada en “Feminismo a la mexicana” (*Excélsior*, 7 de diciembre de 1963) a propósito del asunto. La autora parte de la idea de que la mujer es el peor enemigo de la mujer:⁴⁸

Ellas, aun las emancipadas, las creadoras, no aprovechan sus medios de expresión para una rebeldía franca sino apenas para un débil gemido, cuando no para predicar la abnegación, la humildad y la paciencia. Todavía los ‘hombres necios, que acusáis’ de Sor Juana sigue siendo nuestra protesta más audaz. Habría que preguntarse por qué el feminismo, que en tantos otros países ha tenido mártires y sus muy respetadas teóricas, en México no ha pasado de una actitud larvaria y vergonzante. (Castellanos, 2004: 250)

Años más tarde, 1975, en una publicación a propósito del Año Internacional de la Mujer, Michelena reprocharía los métodos de las feministas mexicanas por considerarlos agresivos e ineficaces.

De allí que sólo consiga arrancar una sonrisa irónica el mezquino y limitadísimo desempeño de nuestras feministas, en su mayor parte señoras pequeño-burguesas que no se ocupan sino de ciertas cuestiones —más bien baladíes— que conciernen a su

⁴⁷ El proyecto Archivos feministas se dio a la tarea de digitalizar ésta y otras publicaciones, como *La revuelta*, *Cihuat*, *La Boletina* y *La correa feminista* que pueden ser consultadas en http://archivos-feministas.cieg.unam.mx/semblanzas/semblanzas_correa.html#semblanzas_la_correa_feminista (Consultado el 12 de mayo de 2019).

⁴⁸ En otro texto, “La mujer ¿ser inferior”, publicado en *El Gallo ilustrado* el 11 de agosto de 1968, Castellanos parte de un argumento común, incluso en pleno siglo XXI, sobre la responsabilidad de las mujeres en la transmisión de las normas que las oprimen: “Pero ¿quién es la que se ha encargado de que esos dogmas se perpetúen, se propaguen y se guarden en su integridad? Es la misma mujer. A ella es a la que se ha nombrado precisamente custodia de este acervo de valores culturales en Occidente, Oriente y lugares intermedios y ella se ha encargado de transmitir de generación en generación este conjunto de objetivos que corresponden a su persona y perpetúan su situación.” Castellanos se refiere a que la mujer, en tanto madre, “es la encargada de la educación en los primeros años de los niños”. Basada en ello, la autora afirma que la mujer educa a su hijo para ser “victimario” y a la hija para ser “víctima”. “¿Por qué?, por una rivalidad establecida entrambas y también porque si ella ha padecido una serie de limitaciones y no ha podido desarrollar todas sus potencialidades, etcétera. ¿Por qué otra mujer, en este caso la hija —y yo creo que en esto el instinto maternal falla muy profundamente—, va a tener otras ventajas de las que ella no ha podido disfrutar?” (Castellanos, 2006: 154). Si bien en la actualidad lo primero que se cuestionaría sería la falta de responsabilidad paterna en el cuidado de los hijos, en la época de Castellanos se asumía que el trabajo de crianza era prerrogativa de la madre. Así, la idea de enemistad entre mujeres es común en los artículos de Castellanos; en poesía tiene su reflejo en “Malinche”, comentado brevemente en el apartado 4. 2. 2 “Los saberes del cuerpo y la vida social”.

propia clase. Para juzgar de esa limitación, diremos de paso que no han pensado siquiera en organizarse de alguna manera contra esas ferias ganaderas, tan denigrantes para la dignidad de la mujer, que se conocen como concursos de belleza en cuyo fondo se agitan los más sórdidos propósitos comerciales.

Mucho menos, por supuesto, han meditado en la infinidad de tareas que exige la mejoría —así sea relativa— de la condición de millones de mujeres que viven en condiciones infrahumanas; *verbi gratia*, las indígenas aloglotas; las campesinas de algunas durísimas zonas de nuestra trágica geografía; los diversos y olvidados grupos de trabajadoras urbanas no organizadas que aún laboran bajo el infame sistema del destajo; las trabajadoras domésticas; las prostitutas; las reclusas...” (Michelena, 1975: 18)

Estas opiniones de Castellanos y Michelena dan cuenta del complejo horizonte ideológico en el que desarrollaron su labor. Lo relativo a los derechos de la mujer en la época era incipiente: apenas se les había otorgado la participación política, apenas se había decretado la igualdad jurídica, si bien la píldora anticonceptiva circulaba desde 1958 su uso era un tabú en las clases medias, es decir, cuestionar de manera abierta, lo que ahora nombramos patriarcado, no era una tarea sencilla. Primero porque ningún hombre o mujer escapa a los prejuicios de su tiempo y, segundo, quizá, porque el cuestionamiento abierto y frontal habría supuesto una marginación de la escena cultural que ninguna de las tres autoras quiso —y no estaban obligadas a ello— experimentar.

A juzgar por sus artículos, las autoras optaron por la *mediocritas* aristotélica —en el mejor sentido del término— en lo que se refiere al feminismo. Es decir, desde luego no estaban de acuerdo con las condiciones de vida para las mujeres, como lo dejan ver sus comentarios, pero tampoco estaban a favor de las acciones que otras mujeres —no sólo feministas— de su época estaban tomando. Considero que esta modulación ideológica tuvo su paralelo en el tratamiento sobre el cuerpo, de ahí el adjetivo ‘centelleantes’, que apunta hacia la intermitencia, no exenta de mesura, con que los cuerpos se presentan en el corpus estudiado.

1.4 Rigor y trascendencia: pilares en la obra de Castellanos, Michelena y Ochoa

Las obras de Castellanos, Michelena y Ochoa deben verse en el contexto de la literatura latinoamericana, donde antes que ellas surgieron escritoras que se volvieron referentes primordiales para quienes buscaban un lugar en el mundo de las letras. Algunos nombres sobresalientes son los de las uruguayas Delmira Agustini (1886-1914), María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), Luisa Luisi (1883-1940), Sara de Ibáñez (1909-1971) y Juana de Ibarbourou (1892-1979); la argentina Delfina Bunge de Gálvez (1881-1952); la portorriqueña Julia de Burgos (1919-1953), la peruana Magda Portal (1900-1989) y la chilena Gabriela Mistral (1889-1957), la primera latinoamericana en ser galardonada con el Premio Nobel de Literatura (1945).

Castellanos dejó constancia de su lectura sobre la tradición que la antecede.⁴⁹ En el artículo “Presencia de Concha Urquiza” (1957), al hablar del florecimiento de la poesía femenina en América del Sur dice que la atención recibida “no se debió tanto a la calidad lírica de sus escritos sino más bien a la rareza que significaba [...] el hecho de que una mujer se dedicara a menesteres que no fueran los culinarios” (2004: 69). Esta opinión de la chiapaneca no era nueva, si bien ahora menciona específicamente a Delmira Agustini y a Juana de Ibarbourou como parte de esa tradición de la que se distancia.⁵⁰

⁴⁹ La estudiosa Esther Hernández Palacios da cuenta, basada en Efraín Huerta, de que en 1955 Rafael del Río publicó los ensayos reunidos de Enriqueta Ochoa en un volumen titulado *Poesía mexicana contemporánea*, donde, presumiblemente, encontraríamos una perspectiva en torno a la tradición precedente (Hernández Palacios, 2006: 6-17).

⁵⁰ En su tesis de maestría, *Sobre cultura femenina* (1950), Castellanos ya había aludido a su diferencia con cierta poesía hispanoamericana escrita por mujeres: “Irrita esa clase de poesía lírica pseudoamorosa (se podría decir también pseudopoesía) tan cultivada por las mujeres hispanoamericanas en la que el sentimiento y su expresión no abandonan jamás los estrechos ámbitos de la individualidad y describen, más que nada, procesos fisiológicos internos, fenómenos cuya relación con el mundo de afuera (a pesar de que esta relación trate de señalarse y acentuarse) aparece siempre borrosa, improbable, como si no tuvieran ni su origen en un estímulo exterior ni debieran a él su desarrollo” (Castellanos, 2005: 212-213).

A juicio de Castellanos la importancia de estas poetisas radica en cuestiones extraliterarias, más en lo que se dice —“los placeres y las torturas de la carne”— que en la calidad estética. La consecuencia de presentar los “fenómenos fisiológicos en bruto, sin transformarlos gracias a una interpretación”, no podía ser otro que el desdoro de las escritoras. Contra ello tuvieron “que luchar quienes se dedicaban a la tarea literaria con toda la seriedad con que se asume un oficio, sin confundirla con una válvula de escape para desahogar menopausias” (69).⁵¹ Según lo dicho por la autora de *Mujer que sabe latín*, el descrédito habría provenido de las presuntas seguidoras de Ibarbourou y Agustini. Ello no obsta para que Castellanos recrimine a Reyes su entusiasmo por una poesía “deliberadamente hecha para causar escándalo”, pues el tema erótico fue una atracción para lectores y escritores.

Éstos, ay, no supieron resistir el asalto. Recordaron a Safo y empezaron a tejer coronas de laurel para sus tardías seguidoras. Pero a pesar de los elogios de los grandes (Alfonso Reyes llamando a Juana de Ibarbourou Juana de América; Rubén Darío comparando a Delmira Agustini con Santa Teresa) poca sustancia queda de aquellos años de efervescencia y entusiasmo (Castellanos, 2004: 69).⁵²

El reclamo lanzado por Castellanos a quienes, con mucha probabilidad consideraba sus maestros por los méritos literarios de cada uno, da una idea de la impronta de desprestigio que había dejado esa poesía cuyo tema central era el cuerpo, inaugurada, según ella, por las

⁵¹ Esta idea es recurrente en la obra crítica de Castellanos, pues en su reseña sobre *El corazón transfigurado*, de Dolores Castro, celebra: “Por fortuna ha pasado para las mujeres la época en que se temía abrir un libro manufacturado por alguna de ellas porque era sabido, de antemano, que de sus páginas brotaría o un chorro de miel (situaciones y sentimientos convencionales, ‘propios para las familias’, color de rosa para no herir susceptibilidades) o el grito impúdico de un sexo insatisfecho (‘para hombres sólo’, rojo subido, rebeldía contra las convenciones). Algunos luminosos ejemplos han bastado para rescatar a la literatura femenina de la vergüenza y el desprestigio en el que chapoteaba y situarla en un plano de limpieza, de arte, de auténtica humanidad, de contenido trascendental” (Castellanos, 2004: 54).

⁵² Dora Isella Russell en la “Noticia bibliográfica” de las *Obras completas* (1953) de Ibarbourou cuenta que el 10 de agosto de 1929, en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo de Uruguay, en Montevideo se llevó a cabo un acto en el que, entre otros, José Zorrilla y Alfonso Reyes, proclamaron a la poeta Juana de América. El escritor mexicano habría dicho: “Juana donde se dice poesía y Juana donde se dice mujer. Juana en todo sitio de América donde hacía falta un aliento. Juana en las fiestas de la razón y en el luto de los corazones (XLIV). El reconocimiento a Juana de Ibarbourou también vino de José Santos Chocano (XLI) y de la Unión de Mujeres Americanas de Nueva York, que la eligió “Mujer de las Américas en 1953” (XLI). Véase bibliografía al final.

suramericanas.⁵³ No fue sino Gabriela Mistral quien se erigió como modelo de escritora profesional en Sudamérica,⁵⁴ y su ejemplo fue seguido por el resto de las poetas de habla española. Esta postura de Castellanos concuerda con lo que se ha denominado su poesía temprana, más cercana a una búsqueda existencialista (Bigelow, 233).⁵⁵ Conviene aclarar que la aversión de Castellanos proviene no tanto de incluir temas corporales, sino de que no haya un tratamiento poético de los mismos.

No obstante podría haber otra razón para el enfático distanciamiento hecho por Castellanos de la poesía erótico-amorosa, representada por las sudamericanas, y para construir una poesía basada en el rigor formal y el tratamiento de temas como la relación con Dios, la trascendencia del espíritu y la condición femenina. Traigo a colación un artículo de Enrique González Casanova —primer titular de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, coordinador de la revista *Universidad de México*, y al momento de publicar este texto codirector del suplemento literario de *Novedades*, periódico de circulación nacional—, cuya opinión en la época que nos atañe tuvo relevancia en el ámbito cultural. “Reseña de la poesía mexicana del

⁵³ Tomemos por ejemplo, el poema “Cuentas falsas”, de Delmira Agustini, donde se combinan endecasílabos y heptasílabos para cerrar el texto, formado también por alejandrinos, con una imagen tradicional de la entrega amorosa: “Que en tu sonrisa de cincuenta dientes/ con un gran beso se prendió mi vida:/ una rosa de labios.” (Delmira Agustini, *Poesías completas*. Alberto Zum Felde [pról. y sel.] Buenos Aires: Losada, 1944, pp. 182-183). Dentro del mismo volumen pueden consultarse los poemas “El intruso” (p. 131) y “Tu boca” (p. 176), donde se aprecia, acaso más que en el resto del libro, la preponderancia del cuerpo femenino y del erotismo. De Juana de Ibarbourou, veamos el dístico: “Tómame ahora que aún es temprano/ y que llevo dalias nuevas en la mano”, de “La hora”. (Juana de Ibarbourou, *Obras completas*. Ventura García Calderón (palabras preliminares), Dora Isella Russell [comp. y noticia bibliográfica]. Madrid: Aguilar, 1953, p. 7). Aunque es notable el abordaje explícito del erotismo en los versos de ambas escritoras, lo cierto es que en la actualidad contamos con estudios que han puesto de manifiesto otras temáticas en la obra de las uruguayas: El espacio de Saturno. Delmira Agustini entre lo sublime y lo maldito” de Rocío Oviedo y Pérez de Tudela, “La impronta de lo gótico en la obra de Delmira Agustini” de Mirta Dos Santos Fernández y “De Juanita Fernández a Juana de América”, de Victoria Pueyrredón, albergados en el Centro Virtual Cervantes, dan cuenta de perspectivas críticas novedosas sobre las obras de Agustini y de Ibarbourou.

⁵⁴ En el mismo artículo, dice Castellanos: “La obra de Gabriela es breve pero está traspasada de un ímpetu tal y de una gracia, tiene una raíz tan honda y verdadera, un lenguaje tan certero y vigoroso que no se ha necesitado más para que ocupe la primera línea de la poesía americana” (Castellanos, 2004: 69-70). Habría que estudiar lo convencional y contestatario sobre la figura femenina en la obra de chilena.

⁵⁵ De acuerdo con Marcia Anne Bigelow el primer momento de la hablante en la poesía rosariana estaría reflejado desde *Apuntes para una declaración de fe* hasta *Poemas 1953-1955*, publicado el mismo año del artículo citado. Esta primera etapa en la poesía de Castellanos estaría marcada por la presencia de estructuras míticas del eterno retorno en poemas como *Trayectoria del polvo* (1948) o “El resplandor del ser” incluido en *Poemas 1953-1955*.

siglo XX” fue publicada en 1952 en *México en el arte* (núms. 10 y 11), revista del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en una emisión titulada “Crónica de medio siglo 1900-1950”, que incluía revisiones panorámicas sobre otros géneros como la narrativa o el teatro.⁵⁶ Ahí González Casanova, hace un repaso del estado de las publicaciones de poesía, así como valoraciones de los nuevos autores. Al referirse al vínculo entre revistas y surgimiento de poetas jóvenes dice:

Ha sido precisamente en la revista *América* donde se ha desarrollado con exuberancia un grupo de poetisas que en general tiene en su obra los mismos caracteres de franca y vehemente confesión de sus afanes, pasiones, deseos y frustraciones; este movimiento es como un eco tardío del que tuvo tanto auge hace veinticinco años en la América hispánica con un grupo ilustre de escritoras suramericanas. Las mejores representantes de este movimiento neorromántico mexicano son Rosario Castellanos y Margarita Michelena. En sus composiciones se mezclan, con las expresiones más directas y prosaicas, las metáforas más abstrusas y rebuscadas provocadas por un desmedido e incansable afán de originalidad. Su instrumental es esencialmente retórico, y los destellos de poesía que con él logran captar quedan opacados por el acarreo incesante de versos decorativos insignificantes o ininteligibles. Estas características no son, por lo demás, exclusivas de las poetisas, entre las cuales se ha deslizado alguna de afanes pseudoclásicos, sino, en general, de todos los poetas jóvenes que no tienen la cultura y sensibilidad necesarias para utilizar con solvencia las libertades conquistadas por la poesía y los poetas de este siglo. (39)⁵⁷

González Casanova atribuye a Castellanos las características que ella denosta en el artículo de 1957; es decir, el tono pasional (en el peor sentido del término). Además, inscribe a Castellanos y Michelena como parte de la tradición inaugurada por Ibarbourou y Agustini. Si bien es cierto que ninguna de las poetas mexicanas alude al artículo de González Casanova es poco probable que no lo conocieran, siendo mujeres de letras.⁵⁸ Ello explicaría, en buena medida, la necesidad

⁵⁶ Más tarde, en 1953 apareció en *Panorama*, editada en Washington DC y con alcance latinoamericano. Véase bibliografía.

⁵⁷ Sobre la implicaciones del uso del término poetisa véase “Capítulo 2. ‘Poetisa’, ideología de un vocablo: el caso de México”. Cabe decir que González Casanova lo emplea de un modo descriptivo, es decir, sin carga peyorativa.

⁵⁸ A ello cabría añadir, en el caso de Castellanos, que Jesús Arellano en su antología *Poetas jóvenes de México*, donde incluye a Castellanos, aprovecha para rebatir directamente las apreciaciones del crítico. Para 1952, Enriqueta Ochoa sólo había publicado *Las urgencias de un dios* (1950), en su natal Torreón, Coahuila, por lo que es probable que González Casanova no la conociera y por ello no la menciona en su artículo. *Supra*. 1.6 “Revisión de la crítica antecedente sobre la poesía de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa”.

de éstas por establecer sus diferencias con la tradición inaugurada por Ibarbourou y Agustini y su simpatía con la de Mistral.⁵⁹

Michelena sigue el movimiento de Castellanos. En el artículo que abre un homenaje a Gabriela Mistral en el suplemento *La cultura en México*, Michelena se distancia de Juana de Ibarbourou, quien “redundaba en cosas de ésas que sólo han de decirse por teléfono. Las mujeres que escriben así son las ‘poetisas’” (1989: 35).⁶⁰ En otro orden está Gabriela Mistral:

Gabriela es ya poeta, como lo somos otras que, si no descendemos de la chilena por línea alguna, tenemos con ella en común, muy agudamente, el sentimiento del peso o de la ausencia de Dios. Con ella, aunque por nuestro propio lado, hemos liquidado esa durable poesía de las ‘hembritas emotivas’ (Michelena, 1989: 35).

La autora considera que con su trabajo “vino a innovar la actitud de las mujeres para con la poesía, al tratar temas diferentes a los que se escribían en la época” (2000: 50). Desde luego, la traductora de *El spleen de Paris* no se asume como única dentro del panorama mexicano, entre las autoras mexicanas con las que establece afinidad están Concha Urquiza, Emma Godoy y Guadalupe Amor. Antes de ellas, “la mayoría de las poetisas se ocupaban de plasmar lo que se cuentan por teléfono de amores y desamores, de ‘te veo y no te veo’, de todas esas babosadas que pueden ser deleznable y de lo que no queda nada. (2000: 50).⁶¹

⁵⁹ En una entrevista Castellanos responde a Emmanuel Carballo: “Leí autores que me condujeron a ese mundo de carne y hueso. Para mencionar algunos, citaré la Biblia y a Gabriela Mistral” (Carballo, 1986: 522).

⁶⁰ Michelena amplió esta postura en “Temas del subdesarrollo. Las poetisas” (1980), artículo tan agudo como irónico, que será tratado con detenimiento en el Capítulo 2 del presente trabajo. Si bien destaco en este texto lo estético, no se puede soslayar que esa feminización de lo que Michelena considera mala poesía o malas autoras se enuncia también dentro de un discurso misógino, pues como he mencionado: las autoras de estudiadas no escaparon a los prejuicios de su época.

⁶¹ Ahondando en esta diferenciación Michelena le cuenta a Dionisio Morales: “Mira yo las vi cuando fui a un congreso de mujeres en Lima, Perú, ¡qué punta de analfabetas! ¿sabes qué pasa? —y se le aclara la voz al fumar un cigarrillo—, que nunca fueron a la escuela. En cambio yo, todo eso que ves allí son lecturas cáticas, mi primer libro es un libro de catarismos, de lenguaje oculto donde todo está cifrado (2000: 50).

La pachuqueña no desestima una obra sólo por el hecho de haber sido escrita por manos femeninas, pues aclara: “no quiero decir que no escribamos como mujeres”.⁶² Aunque no abunda mucho en cuanto a lo que sería la escritura femenina, Michelena pone como ejemplos *Tala*, de Mistral y “Lamentación de Dido”, de Castellanos; a su juicio el poema sobre la reina de Cartago “sólo una mujer pudo crearlo, en medio de una soledad de mujer como la de la abandonada reina de la Eneida” (1989: 35). Cabe notar que Michelena no alude a una cuestión formal sino al entendimiento de una emoción —la soledad— quizá ese componente intelectual sea la diferencia para ella entre las poetas y las ‘hembritas emotivas’. Como se ha mencionado, las tres autoras reprodujeron prejuicios misóginos como se puede advertir en varias de las citas presentadas, ello nos permite entender cómo su horizonte estético influyó en sus decisiones estéticas.

El siguiente comentario de Enriqueta Ochoa, la menor de las tres, confirma que una parte de lo escrito por mujeres era fácilmente descalificado, incluso por otras escritoras. Para ella “Las primeras poetas mexicanas que realmente escriben con conocimiento, intensidad y profundidad son Concha Urquiza y Margarita Michelena, evadiendo todos los lloriqueos femeninos” (Quintero, 1996: 49). Esta apreciación pone de manifiesto que los años en que las autoras ejercieron el oficio de la escritura, el hecho de ser mujer implicaba una desventaja. Por ello, su labor fue a contracorriente del prejuicio negativo en torno a la “poesía femenina”. Algunos críticos reconocieron sus esfuerzos. Por ejemplo, Carlos Monsiváis en 1966, hablando sobre “Lamentación de Dido”, dijo:

⁶² En la conferencia “Notas sobre la poesía mexicana”, impartida en la Universidad de Puebla, 28 de junio de 1956, Michelena dedica un apartado a “Las mujeres poetas” que introduce de la siguiente forma: “Para adquirir una imagen un tanto más cabal de la moderna poesía de México, hemos de examinar aparte una de las más interesantes aportaciones a la poesía mexicana de los últimos veinticinco años: la aparición formal de la mujer en nuestra lírica” (Michelena, 1956: 48). Entre las autoras comentadas se encuentran Concha Urquiza, Carmen Toscano, Margarita Paz Paredes, Guadalupe Amor, Emma Godoy, Josette Simó, Dolores Castro, Aurora Reyes, Olivia Zúñiga, Rosario Castellanos y Enriqueta Ochoa. Este fugaz comentario crítico muestra el valor que para Michelena tenía la escritura de las mujeres de su época; es decir, que no se podía comprender la poesía mexicana sin estas poetas.

las tradiciones de la poesía femenina, refugio (y buzón) de todas las quejas sentimentales, se ven negadas por Rosario Castellanos, que con ese poema decide la intensidad de su obra poética. En Rosario se extingue la literatura femenina y se inicia la literatura de la mujer mexicana (63-64).

Lo que propone el cronista mexicano es una aporía, pues no hay definiciones claras de un término u otro; sin embargo expone la diferencia entre unas poetas y otras. En 1974, María del Carmen Millán en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1974 —la primera mujer en ser parte de esta institución— “Tres escritoras mexicanas del siglo XX”, donde aborda el trabajo de María Enriqueta Camarillo, Concha Urquiza y Rosario Castellanos. A propósito de la poeta michoacana dice la académica: “La aparición de Concha Urquiza acabó con el anecdotario sentimental de las mujeres escritoras; con el camino fácil de la improvisación, con el mito de la poesía femenina, blanda o apasionada pero nunca noble, poderosa, madura” (Millán, 173). No es difícil advertir las resonancias entre estas palabras y las que escribieron, más o menos al mismo tiempo, las tres poetas que nos ocupan.

Millán rehúye “la designación de ‘literatura femenina’ por ambigua e inexacta. Y porque la considero como una manera amable de rechazo [...] un modo de dar a entender que las escritoras permanecen en un grupo aparte, desligado del proceso histórico y de los problemas trascendentales de la estética”. (Millán, 1975: 166) En esa misma línea, pero años más tarde Rogelio Guedea, a propósito de la autora de *Poesía no eres tú* (1972) propone que “a Rosario Castellanos (como a todas las mujeres poetas) habría que situarla fuera del rubro ‘poesía mexicana escrita por mujeres’ y contextualizarla” (Guedea, 111). La propuesta de ambos críticos supone olvidarnos del género de los autores y concentrarnos es lo estrictamente literario, lo cual sería ideal, si no fuera porque ser ‘hombre’ o ‘mujer’ incide en la práctica literaria de formas muy distintas.

Pongo por caso, la siguiente anécdota sobre *Plagios*, de Ulalume González de León. La autora hace una breve nota sobre los cambios realizados entre las primeras ediciones —*Plagio* (1968-1971) y *Plagio II* (1970-1979)— y la última, de 2001, editada por el Fondo de Cultura Económica. La más significativa es el cambio de género gramatical del sujeto de los poemas.

Ambos estaban escritos *en masculino* porque el personaje que en ellos habla era para mí, sencillamente, ‘el poeta’. Si cambié a ‘la poeta’ fue pensando en las muchas cartas dirigidas al ‘Sr.’ Ulalume (G. de L.) que recibí por mi primer libro —entre ellas la entusiasta misiva de Jorge Guillén, quien en otra posterior me confesaría cómo le había sorprendido que el ‘culto autor’ de *Plagio* desconociera aquel nombre creado por Poe cuando revelaba en cambio tanta [sic] familiaridad con tantos [sic] otros poetas bien leídos (González de León, 291).

Si bien este cambio no afecta mayormente, como dice su autora, el sentido esencial de los poemas, es interesante que haya tomado la decisión de equiparar el género del sujeto de los poemas con el género del sujeto que los escribió. Su decisión estuvo motivada por una cuestión social, extraliteraria. La desinencia ‘o’ de los primeros textos implicaba datos erróneos para su condición de escritora, de ahí que optara por la ‘a’, para señalar que era una poeta ‘culta’ y ‘bien leída’. De este modo, se ilustra la delgada línea entre lo literario y lo extraliterario; así mismo que el género de los autores sí implica la formación de ideas, estereotipos y prejuicios que, en alguna medida, determinan la lectura de las obras.⁶³

Volviendo a Castellanos, Michelena y Ochoa. Su afán por escribir una poesía distinta de la que se consideraba en su época ‘femenina’, responde a la búsqueda de su legitimación como escritoras en un medio adverso. Quizá por ello, en algunos momentos, sus comentarios son misóginos, pues quieren separarse de aquello considerado de escaso valor: la poesía femenina

⁶³ Paula Abramo, autora de *Fiat Lux* (FETA, 2012), lamenta en una entrevista del 2017 que a la mujer se le niega “la capacidad de abstracción y se lee en clave exclusivamente personal, cosa que nunca sucede *a priori* con los varones” (27). Esta afirmación proveniente de una poeta joven nos da una idea de cómo los juicios y prejuicios en torno a la escritura sí están determinados por el género de los sujetos que escriben los poemas.

precedente. Para ello, las autoras eligieron una genealogía basada en el rigor, el cultivo de la forma, la inteligencia, los temas trascendentes, la temática religiosa, no necesariamente la católica, y se alejaron del tratamiento llevado a cabo hasta entonces sobre el cuerpo y la poesía erótica-amorosa.

1.5 Breve panorama sobre las poetisas mexicanas y sus publicaciones (1950-1979)

La poesía escrita por mujeres entre 1950 y 1979⁶⁴ se ha revalorado en las primeras décadas del siglo XXI. Lo cual permite ver que la figura de Castellanos⁶⁵ no surgió como una excepción en medio de la pléyade de escritores de la época sino como parte de un movimiento, si bien no homogéneo, de escritoras con las cuales compartió circunstancias, acaso temas, pero con quienes tuvo diferencias estéticas.

De la treintena de poetisas que publicaron, al menos un libro entre 1950 y 1979, pocas son las que tienen estudios críticos, o cuyas publicaciones alcanzaron una difusión más allá de lo nacional o de lo regional. En algunos casos nos encontramos con poetisas que han sido revaloradas como Carmen Alardín, Enriqueta Ochoa y Dolores Castro. Esta última, aún se encuentra escribiendo su obra, comenzó a publicar desde los años cuarenta en revistas y periódicos. Su poesía abarca diversos temas, uno de ellos es la sucesión del tiempo, pero también algunos aspectos cotidianos, los cuales expresa en pentasílabos y heptasílabos, cuya brevedad potencia el asunto tratado; se advierte el tono íntimo, sin llegar a lo confesional.

Vino el viento, pasó.
Bajo su cauda,
Ay de mí que me voy,
Y vivo atada.

⁶⁴ Véase Anexo 1. “Poetas y sus publicaciones de 1950 a 1979”.

⁶⁵ Otras dos mujeres mencionadas al referirse a esos años son Elena Garro e Inés Arredondo; la primera conocida por su labor revolucionaria en la dramaturgia —Teatro en Voz Alta— y su narrativa, particularmente *Los recuerdos del porvenir*; y la segunda ante todo narradora, autora de *La señal*, *Río subterráneo* y *Los espejos*.

Vino el agua, pasó.
Ay de mí que se acaba
Este dolor de ser
Y de no ser nada.

Vino el fuego, no pasa.
Y llevo en mis entrañas
Esta llama moviéndose
Azorada. (*La poesía mexicana moderna*, 1953: 485)

Algunas, a pesar de su trayectoria, sólo han merecido breves artículos como el caso de Griselda Álvarez, quien además de poeta fue la primera mujer en ser electa para la gubernatura de un estado de la república mexicana. En 1967, publicó *Anatomía superficial*, con un elogioso prólogo de Andrés Henestrosa, quien afirma que la autora “señorea todos los metros, las formas todas. Escribe con igual maestría el verso libre que el medido” (1967: 10-11). Uno de los rasgos novedosos de ese libro, compuesto por veintiún sonetos, es que está dedicado a la alabanza del cuerpo amado; si bien muchos de los comentarios sobre el libro afirman que se está hablando del cuerpo masculino. En palabras del poeta oaxaqueño los poemas elogian “los sentidos corporales, las partes del cuerpo varonil” (16); lo cierto es que la gran mayoría de las partes anatómicas referidas —lengua, cuello, hombro o codo— pueden ser tanto masculinas como femeninas. Tal vez los versos “a mis dientes corderos suelto ansiosa/ para que trisquen en tu césped niño” (Álvarez, 1967: 67), sean los únicos que hagan una referencia textual al género del cuerpo.

Hay otras escritoras, cuyos nombres ni siquiera resultan familiares como los de Olga Arias, quien publicó veinte libros de poesía, y Juana Meléndez de Espinosa, cuya producción se limitó a seis.⁶⁶ La obra de esta última se destaca por un tono nostálgico, los temas recurrentes a lo largo de su obra son la soledad, el paso del tiempo —desde una perspectiva heracliteana—,

⁶⁶ Los libros se encuentran en el pabellón dedicado a la Biblioteca Personal de Antonio Castro Leal en la Biblioteca de México. Se eligió este acervo dada la importancia de Leal como crítico y forjador de una tradición en la poesía mexicana.

alusiones a la cultura prehispánica —centrada en los aztecas— y a los indígenas de su tiempo. A pesar de que la presencia de Vicente Huidobro es notoria en sus libros, ya mediante epígrafes ya en el contenido de sus poemas, sus textos ocupan formas métricas tradicionales —endecasílabos (en sonetos o tercetos dantescos), eneasílabos, octosílabos, heptasílabos y pentasílabos—. Meléndez de Espinosa dio a conocer sus libros mediante editoriales del instituto de cultura o la universidad de San Luis Potosí por lo que la distribución de éstos fue limitada, ello aunado a una obra tímida en cuanto a la experimentación pudo ser la causa de una parca recepción por parte de sus contemporáneos.

Adela Palacios, quien publicó entre 1950 y 1970 seis poemarios, reunió buena parte de su obra en 1996 en el volumen *Ancla del trino*. “Viaje”, poema en cinco partes de metros varios, alude al tema de la maternidad desde una perspectiva tradicional que contrasta con las ideas de liberación femenina boyantes en su época.

Mi amor tuyo no tiene edad
ni sexo, ni tamaño, ni forma,
es solamente amor mi amor
y es alegría porque me vuelve madre (1996: 161).

También encontramos autoras muy reconocidas en su tiempo, merecedoras de premios, bien vistas por la crítica de su época, que con el paso de los años cayeron en un desprestigio del que no es fácil sacarlas. El caso paradigmático es Guadalupe Amor, tan afamada en su época por su belleza y por su obra. Para José Joaquín Blanco representa lo más astroso de la sociedad mexicana de su época; pero en opinión de Castellanos es una de las herederas del magisterio lírico de Concha Urquiza, lo cual se nota en el manejo del soneto y de la décima para expresar su

angustia existencial. En el primer cuarteto de “¿Por qué me desprendí...?”,⁶⁷ perteneciente a *Más allá de lo oscuro* (1951), la voz poética se lamenta de ser “siempre la esclava” de un “cuerpo tenaz e independiente”. La pregunta planteada en los primeros ocho endecasílabos en torno a la naturaleza de la materia —“sangre que es de lava”— tiene una conclusión trágica para quien la enuncia, pues la voz, en el último terceto, se sabe:

Ridícula criatura del olvido,
Máscara sin valor de inútil feria
Y eco que no proviene del sonido.
(*La poesía mexicana moderna*, 1953: 463)

El énfasis dado por las esdrújulas al comienzo de los dos primeros endecasílabos confirma el patetismo de la respuesta y contrasta con el acento suave del comienzo del tercer verso: casi silencio que expresa la angustia por el vínculo roto con la eterna y misteriosa corriente.⁶⁸ En el mismo poemario encontramos una estrofa de lira (herencia de Garcilaso), donde la combinación entre heptasílabos y endecasílabos permite ahondar en la imagen del pozo y en las características del sollozo que envuelve a la voz poética. El empleo de la rima consonante en una composición tan breve pudiera resultar, a un oído contemporáneo, cacofónico:

En el fondo de un pozo
Refugio de lo negro y de lo inmundo
Un estéril sollozo
Pasea vagabundo,
Y adentro del sollozo está mi mundo.
(*La poesía mexicana moderna*, 1953: 463)

⁶⁷ Se trata de un soneto clásico, cuya rima obedece al esquema ABBA ABBA CDC DCD, formado por endecasílabos *a maiori*, es decir, con acento en la sexta y décima sílabas, sin que ello impida otros acentos enfáticos.

⁶⁸ Es imposible no hacer referencia al soneto de Sor Juana Inés de la Cruz: “Éste que ves, engaño colorido” pues parece que Amor, además de ostentar su conocimiento en la obra de la monja jerónima, reactualiza el tema despojándolo de la perspectiva católica tan notable en los versos de la Décima Musa.

Margarita Paz Paredes es una de las poetas más prolíficas en cuanto a publicaciones; en su obra encontramos poemas de mediana extensión, donde combina heptasílabos y endecasílabos. Además de su vertiente social —a decir de Héctor Valdés, empleaba la poesía como una “bandera revolucionaria” (1976: VIII)— su obra se centra en evocaciones de la infancia y en procesos de contemplación o ensimismamiento.⁶⁹ En menor medida, encontramos las primeras publicaciones de poetisas cuya consolidación y madurez estética se daría ya entrada la década de los setenta u ochenta, es el caso de Elsa Cross, cuya trascendencia en la poesía mexicana alcanza las primeras décadas del siglo XXI; de Thelma Nava, “quien por su obra se adelanta a su generación” (Valdés, 1976: IX) y de Isabel Fraire, cuyo primer libro, *Sólo esta luz* (1969), “atrae de nuevo la atención de la crítica hacia la poesía femenina” (Valdés, 1976: X).

Los casos de autoras más conocidas por su narrativa que por su poesía son los de Amparo Dávila, inmejorable ejecutora del cuento fantástico, Ana Mairena, magistral novelista policíaca y Julieta Campos, cuya novela *El miedo de perder a Eurídice* (1979) aunó a la experimentación la lírica. Mucho menos afamada, pero que nos ofrece un ejemplo interesante sobre la crítica desarrollada en torno a la escritura femenina, es Indiana Nájera, autora de *Tierra seca* (1945). Las palabras iniciales de esa novela parecen confirmar lo que Castellanos decía acerca del asombro causado por el hecho de que una mujer escribiera en lugar de dedicarse a otras labores. El prologuista Ernesto Hidalgo, aunque la llama “inspirada poetisa”, se centra en la descripción física y de carácter de la autora antes que en las virtudes literarias de sus textos.⁷⁰

⁶⁹ La editorial Malpaís, en la segunda serie de su colección “Archivo negro de la poesía mexicana”, publicó *Memorias de hospital* (2018) último libro de la autora. Esta publicación busca rescatar y difundir la obra de autores poco conocidos.

⁷⁰ Dice el prologuista “Como mujer, arrastra el peso de sus propias inquietudes. Jamás se la ve aliñada, no sabe posar para el mundo; el desgaire, la despreocupación y el desenfado son sus características. No es remoto encontrarla en la calle siempre de prisa, la mirada remota y la melena ondulosa, al aire, reclamando la caricia de un peine, por lo demás, constituye a mi ver, una legítima ficha en el catálogo del México nuevo. Me consta. La vi iniciarse. He asistido a sus esfuerzos y me he congratulado ante sus triunfos. Repito me parece que está madura y estival. Como a sacerdotisa, es tiempo de consagrarla” (Hidalgo, 1945: s/p).

En cuanto a las dramaturgas, destaca Altair Tejeda de Támez, quien publicó *Acroama* (1961), su único libro de poesía, donde encontramos ciertas resonancias con *Trayectoria del polvo* (1948), primer poemario de Castellanos, sobre todo en lo que se refiere a la búsqueda de sentido y autoconocimiento mediante el poema. Los ecos con la poeta chiapaneca son más notables en “Nostalgia del mar”, silva libre híbrida⁷¹ en cinco partes, donde la voz lírica, “Claraluna”, emprende un viaje onírico desde su corporalidad hacia un misterioso mar: su “tierra-carne” se disgrega “hacia más claros ámbitos”, su “sangre de amapola” rompe “su cárcel de raíces vegetales” (Tejeda, 1961: 71). Así la línea de amargura lejos queda y “por fin, la carne se licúo/ en un torrente nítido de perlas/ y salobres espumas” (72). El trayecto de “Claraluna” se convierte en un proceso de autoconocimiento —“¿Dónde está tu ascendencia primitiva?”—, del que la voz lírica vuelve sin una respuesta y con el deseo ferviente de volver al mar —“En vano va mi voz gimiendo ahora/ en el naufragio inmenso y presentido/ que me nace del alma.// Lejana está la playa somnolienta/ con mi cuerpo de sal sobre la arena” (76)—. Llama la atención la necesidad manifiesta en los últimos cuatro endecasílabos por despojarse del cuerpo para conseguir la materia del conocimiento.⁷²

Diana Moreno Toscano —hija de una de las fundadoras de *Rueca*— cuya escasa obra, pues murió siendo muy joven, mereció un breve comentario de Rosario Castellanos. En *Informe para un psiquiatra* (1963) “encontramos un evidente afán de definirse, de enunciar un nombre adecuado para lo que ya se es, para lo que se necesita llegar a ser; un deseo de ubicación en el mundo” (Castellanos, 2004: 135). La poesía de Moreno Toscano, escrita mayormente en verso libre, prometía juegos textuales con el blanco de la página, mezcla de palabras inglesas y

⁷¹ De acuerdo a Domínguez Caparrós, en este tipo de silva hallamos una mezcla indistinta de metros y no sujeta a un esquema de rima. En el poema hallamos sobre todo, endecasílabos, decasílabos, octosílabos y heptasílabos; en escasas ocasiones rima asonante (Domínguez Caparrós, 1985: 157).

⁷² Véase nota 202 y el apartado 4.1.2 “La muerte que nos iguala”.

francesas con el español, pero no llegó a madurar. Su familia instituyó un premio en honor de la joven poeta, cuya primera beneficiaria fue Elsa Cross.

Este breve recuento de poetas y sus publicaciones permite ver cómo las propuestas poéticas de Castellanos, Michelena y Ochoa surgieron en medio de condicionamientos no sólo literarios. En el marco de una incipiente incursión de las mujeres en el espacio público, político y social, ellas tres encontraron recursos técnicos para ostentar su presencia, no sólo en el terreno literario —recordemos que las tres, en distinta medida, ocuparon cargos públicos— sino político, histórico y social.

1.6 Revisión de la crítica antecedente sobre la poesía de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa.

Los estudios comentados a continuación son en su mayoría artículos o notas periodísticas que no por breves son parcas en cuanto a luces sobre la obra tratada. De las tres poetas elegidas para el presente estudio, Rosario Castellanos es la más estudiada, si bien los análisis se han centrado en su prosa —*Balún Canán* (1957), *Oficio de tinieblas* (1962), *Mujer que sabe latín* (1973), por mencionar algunas—. A partir de una generalización se dice que la obra de Castellanos es feminista o indigenista, lo cual sólo es cierto en el sentido de que le interesaron la condición femenina y lo indígena sin que por ello se adhiriera a una ideología o programa estético en particular.

La obra poética de Castellanos está reunida, casi en su totalidad,⁷³ en el volumen *Poesía no eres tú* (1972), que contiene: *Apuntes para una declaración de fe* (1948), *Trayectoria del polvo* (1948), *De la vigilia estéril* (1950), *El rescate del mundo* (1952), *Poemas* (1957), *Al pie de la letra* (1959), *Salomé y Judith* (1959), *Lívica luz* (1960), *Materia memorable* (1969), *En la tierra de en medio*, *Diálogos con los hombres más honrados*, *Otros poemas*, *Viaje redondo*,

⁷³ Prueba de ello es el trabajo de Yolanda Gómez Fuentes “La lírica de Rosario Castellanos publicada en los periódicos locales de Chiapas desde 1940 hasta 1949”, en este artículo se publican las que serían sus primeras composiciones y que suponen un gran material para los estudios críticos. Durante la investigación realizada se encontraron tres sonetos que no fueron incluidos en *Poesía no eres tú*. El primero fue publicado bajo el título “Soneto inédito” en *La Nación* (enero, 1955). En marzo de 1955, Castellanos dio este mismo texto junto con otro a *Metáfora*, revista dirigida por Jesús Arellano, donde aparecieron bajo el título: “Dos sonetos”, separados por números romanos. Arellano incluyó el segundo, en su antología *Poetas jóvenes de México* también de 1955. El tercer soneto encontrado se incluyó en *Cartas a Ricardo* (1996: 333). El comentario de Otto-Raúl González, quien conoció a Castellanos en Mascarones, hace pensar en la posible existencia de más sonetos. Recuerda el guatemalteco: “Nunca supe qué se hicieron aquellos sonetos de su primera juventud que me hicieron admirarla tanto, aunque sospecho que ella misma los quemó, alegando que no la satisfacían del todo. Así era Rosario.” (González, Otto-Raúl, 1975: 25). Ello fue presentado con mayor detalle en “Otras miradas sobre la poesía de Rosario Castellanos”, comunicación leída durante el I Congreso Internacional de Literatura Mexicana XIX-XX, IIFL, 2018). Finalmente, “Retrato de Alicia”, “A una transeúnte” y “Jet set” fueron publicados, siguiendo los datos que da Andrea Reyes, en “Diorama de la cultura”, suplemento de *Excelsior*, el 11 de junio de 1972, p. 3. (Reyes, 2007: 186-187). Tampoco fueron incluidos los poemas de *Presentación al templo* (América, 1952), salvo “Camino”, que se integró como estrofa a “El resplandor del ser”; véase nota 258.

salvo los últimos cuatro poemarios los demás fueron publicados como libros independientes antes de aparecer en el volumen final.⁷⁴

Un estudio pionero, que toma en cuenta la totalidad de la obra de la también narradora, sobre la poesía de Castellanos es el de Víctor N. Baptiste: *La obra poética de Rosario Castellanos*, donde el autor hace una valiosa descripción de la “Versificación y la sintaxis” en nueve libros de poesía, para concluir que hay un predominio del verso libre que pone “de relieve la palabra o la idea que enmarcan por su movimiento de tensiones y distensiones” (130). En cuanto a la sintaxis, el autor llama la atención sobre el uso del “adjetivo antepuesto”, que tendría la función de atraer la atención sobre el sustantivo.⁷⁵ En un segundo capítulo Baptiste analiza procedimientos más específicos como el “desplazamiento de calificativos” y las “imágenes visionarias”; en el tercer y último capítulo del libro se habla de la temática de la poesía de Castellanos, en la que resalta “el conocimiento del narrador como individuo”, “conocimiento del amor” y “búsqueda de Dios”. El estudioso concluye que se debe dar un lugar destacado a la poesía de la chiapaneca, pues “en su forma y ritmo nos parece significativa por el empleo de la sintaxis y el verso libre para comunicar, de un modo claro y enfático, las ideas y el mundo imaginado que la poetisa ha sabido crear” (135).

Aunque un poco árido en su estilo de exposición el libro de Baptiste es de los pocos trabajos que han emprendido un análisis acucioso de la versificación y los recursos técnicos de la poesía rosariana. *El universo poético de Rosario Castellanos* (1979), de Germaine Calderón, también se ocupa de la poesía de la chiapaneca, sin embargo se centra en las cuestiones temáticas

⁷⁴ Aunque el presente análisis se centrará, para el caso de Castellanos, en *Poemas 1953-1955* (1957) y *En la tierra de en medio* (1972) ofreceremos una visión general de la crítica en torno a la obra poética de la chiapaneca; asimismo en el análisis no dejaremos de tomar en cuenta el resto de *Poesía no eres tú*.

⁷⁵ En ello coincide Sergio González Osorio al analizar “Lamentación de Dido”. Véase *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”*, México: UNAM: Tesis de Licenciatura, 2012, p. 76.

que no se apartan mucho de lo que normalmente se aduce al hablar de Castellanos: existencialismo, feminismo; la autora no escapa a la tentación de interpretar o de buscar ciertas consonancias entre la obra y la vida de la poeta, por lo que no se trata de un análisis literario en estricto sentido.⁷⁶

Uno de los comentarios más duros es el de José Joaquín Blanco en *Crónica de la poesía mexicana* (1977). “Escribió mucho y sus textos son acaso más valiosos por los obstáculos a los que se atreven que por sus resultados” (Blanco: 1983: 236), dice el crítico, aunque no argumenta su aseveración, tal vez por tratarse de una crónica. Más adelante señala que Castellanos realizó su labor en un ámbito que le era adverso “ninguneada en los medios culturales por gente que era hartamente inferior a ella” (236).⁷⁷ Para Blanco, uno de los mejores momentos de la poeta es “Lamentación de Dido”, si bien la caracteriza como “una escritora restringida que necesitaba el apoyo de la retórica” (236). Este último comentario revela la importancia que la técnica y el rigor jugaban en el oficio de Castellanos, por lo que cabría despojar a la palabra retórica del sentido peyorativo que normalmente tiene. Un rasgo interesante de la crítica de Blanco es que concibe los poemas de la autora hechos para la declamación “recitada y triste como las oraciones de las mujeres en el templo —*ágora femenino*— y a media voz —*lenguaje femenino*— (237).⁷⁸ La opinión de Octavio Paz coincide con la de Blanco en cuanto al tono declamativo como un

⁷⁶ Hay varias tesis sobre la obra poética de Castellanos; tres, abordan su poesía: *El paisaje poético en Rosario Castellanos* (hecha por una candidata a la licenciatura en Arquitectura del paisaje), *Disidencia a través del lenguaje: análisis de una selección de poemas de Rosario Castellanos* (escrita para optar por la licenciatura en Psicología) y *El concepto de amor erótico en la obra de Rosario Castellanos* (si bien hecha para optar por la licenciatura en Letras hispánicas no se centra sólo en la poesía sino también en la narrativa de la autora). El trabajo de Sergio González Osorio: *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”* (2012) será retomado en el apartado 4.1 “Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro”.

⁷⁷ Ahondando en el trato que Castellanos recibió por parte de su medio cultural, no todo desde luego, Raúl Ortiz y Ortiz, traductor y crítico de cine, nos dice: “Primero, mujer, luego, independiente de oficio y, para colmo de males, coleccionista involuntaria de triunfos, es preciso aislarla, neutralizar de inmediato los daños que generan sus reseñas críticas y los que acarrea su autonomía; hay que liquidarla, en suma; al menos pronunciar el anatema o, en su defecto, el decreto de cuarentena perentoria” (Ortiz y Ortiz, 2012: 48).

⁷⁸ El subrayado es de Blanco.

elemento importante de la poesía de Castellanos,⁷⁹ aunque el autor de *El arco y la lira* (1956), agrega los adjetivos “llano y sentencioso” (Paz, 1985: 23) para caracterizar el lenguaje poético de la chiapaneca.

Henrique González Casanova acusa que el instrumental “esencialmente retórico y los detalles de poesía que con él logra captar quedan opacados por el acarreo incesante de versos decorativos insignificantes e ininteligibles” (1953: 39). Jesús Arellano, poeta y editor de *Metáfora*, en *Poetas jóvenes de México* (1955) responde que Castellanos se desenvuelve “en el paisaje que la rodea limitando sus horizontes a lo que sus ojos ven e inquieta sus reflexiones con intuitivos poemas donde la ontología, con disimulo y cautela, encuentra su acomodo” (1955: 8). Ambas apreciaciones fueron hechas cuando Castellanos había publicado *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1948) —la misma Castellanos se refiere a este poema como retórico⁸⁰—, *Dos poemas* (1950) y *El rescate del mundo* (1952).

Raúl Ortiz y Ortiz, amigo y conocedor de la obra rosariana, la caracteriza como: “Ave de muchas voces como el ceniztle, el canto airado podía también asumir otros personalísimos acentos y ritmo de natural interioridad y ternura en una poesía cuyo pincel, ocasionalmente de paisajista, alternaba con insaciable sed de infinito, donde el perenne quebranto desemboca en la muerte, única obsesión consoladora” (2012: 48). Con estas líneas el traductor de *Bajo el volcán* (1947), presenta el volumen de *Voz viva* editado por la UNAM. Carlos Monsiváis dice que *Materia memorable* (1969) es “una demostración de pericia, más próxima al ejercicio de estilo que a la idea de un nuevo libro de poemas de Rosario Castellanos” (1970:V).

⁷⁹ Ambos autores apuntan al acto de leer los poemas en voz alta, lo cual tiene una honda relación con el cuerpo. “En la recitación en voz alta se evidencia aún más la interdependencia entre lenguaje (poético) y cuerpo, dado que quien recita un poema, lo hace teniendo bien presente el ritmo de su respiración, el volumen de la voz, ciertas intensidades que responden a una tensión emocional en los intervalos que marca una rima, etc.” (Imboden, 2012: 18).

⁸⁰ En entrevista con Emmanuel Carballo dice: “En los *Apuntes* me arrastró la retórica. Me llevó a hablar, por ejemplo, del continente nuevo que es América, del que tenía una idea superficial y falsa (Carballo, 1986: 521).

En *La evolución de la hablante en la poesía de Rosario Castellanos* (1984), Marcia Anne Bigelow muestra el tránsito del sujeto poético en la obra de la chiapaneca “desde la búsqueda existencialista de sí misma hacia el compromiso social” (233). De acuerdo con la estudiosa el primer momento de la hablante estaría reflejado en su poesía temprana: desde *Apuntes para una declaración de fe* hasta *Poemas 1953-1955*; a partir del cual comenzaría una segunda etapa donde se nota la toma de conciencia feminista, el empleo de la ironía y la cotidianidad como generadora de imágenes. La orientación filosófica de Bigelow, aunque útil y certera, no se acompaña de un análisis literario. Años más tarde, Angélica Tornero con las herramientas de la enunciación examina las “Expresiones de la subjetividad en la poesía de Rosario Castellanos”. La estudiosa demuestra cómo en los poemas iniciales —*Trayectoria del polvo*— el yo es “la expresión de las voces de una tradición fuertemente arraigada, asumida como identidad propia (2010: 141) para luego convertirse en un yo plural. Este “proceso de diferenciación y desenmascaramiento sucede a partir de la indagación de la condición femenina” que se aprecia desde *En la tierra de enmedio*. En esta apertura del yo “el cuerpo desempeña un papel importante [...] específicamente en relación con la negación de la maternidad” (142).

Un comentario breve es el que encontramos en la antología *El gallo y la perla*, donde Antonio Deltoro sugiere que la autora de *Oficio de tinieblas* “aprendió las letras muy bien para mejor decir sus verdades: sin pasarse de los márgenes y respetando las formas, pero expresando de manera tan justa como aguda su condición femenina y los refinamientos de las hipocresías y de las crueldades características de nuestra vida particular y pública” (2011:48). Deltoro resalta una cualidad importante de la obra de Castellanos: su íntima relación con la realidad. Si bien parte de su poesía está dentro del marco de un discurso confesional —en algunos casos tildado de “excesivo”— otra parte es un diálogo con las personas que no eran escuchadas —las mujeres,

los indígenas, los estudiantes muertos, el pobre—, ello, aunado a su calidad poética vuelve su obra única y necesaria en nuestra tradición. Más reciente es el apunte que Armando González Torres dedica a Castellanos en la *Historia crítica de la poesía mexicana* (2015),⁸¹ pues le parece que “en algunos momentos, logra combinar de manera muy afortunada la reivindicación feminista con la efectividad poética” (2015: 32).

Debido a la apertura tanto cultural como política y en gran parte a la calidad literaria de la obra y a sus ideas, muchas de ellas vigentes, desde la década de los ochenta se han escrito una buena cantidad de artículos sobre los textos de Castellanos en general y sobre su poesía en particular. Entre los autores que han dedicado uno o más artículos sobre la poesía de Castellanos cabe señalar a Alejandro Avilés: “Poesía de Rosario Castellanos”, Julieta Campos: “Rosario Castellanos en su poesía”, Luz Elena Zamudio: “Pasaporte a la poesía de Rosario Castellanos”, Julieta Jiménez Torres: “Entre el viento y el sauce, un acercamiento a la poesía amorosa de Rosario Castellanos”, Lourdes Rojas: “La indagación desmitificadora en la poesía de Rosario Castellanos”. Rosa Sarabia, estudiosa argentina, dedica un capítulo en su libro *Poetas de la palabra hablada* para comparar la poesía de Castellanos con la argentina Luisa Foutoranski, lo cual coloca la poesía de la autora mexicana en el contexto de la poesía denominada coloquial. Armando González Torres es de la misma opinión (2015: 31). En otro orden, encontramos los artículos de Dolores Castro, “La vida y Rosario Castellanos” (1975) y “Rosario Castellanos y los Ocho poetas mexicanos” (2012) de valor anecdótico y testimonial sobre los inicios de la chiapaneca en las letras.

⁸¹ Cabe decir que en la *Historia crítica de la poesía mexicana* (2015) no se incluyeron estudios críticos sobre Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa; en cambio encontramos acercamientos críticos a autoras como Gloria Gervitz, Elva Macías, Elsa Cross, Amelia Vertiz, Coral Bracho, Dana Gelinás y Estrella del Valle.

En el “Repaso” que antecede la antología de *Poesía en movimiento*, Octavio Paz apunta: “Margarita Michelena y Rosario Castellanos: aunque no escriben lo que se llama ‘poesía femenina’,⁸² sus poemas no habrían podido ser escritos sino por dos mujeres enteras y que asumen su condición” (Paz, 1985: 22). Si bien no especifica en qué consiste esa ‘condición’ y el calificativo de ‘enteras’ no ayuda a comprender la calidad literaria, hay que decir que esta opinión favorable de Paz fue de mucha ayuda para el reconocimiento de ambas poetisas, más aún en el caso de Michelena, cuya obra no había suscitado el interés y la consecuente escritura de artículos por parte de otros escritores o estudiosos.⁸³

En 2009 Pablo Mora y Pedro Serrano prepararon una antología para Material de lectura, “Nuestra intención sería la de reivindicar la poesía de una gran poeta que ha sido valorada más por su condición de mujer que por las cualidades que posee” (Mora y Serrano, 2009: 4). Los autores señalan los temas recurrentes en la obra de la chiapaneca: la soledad, la muerte, pero apuntan: “esto no hará de Rosario una poeta difícil, oscura y oculta. Su modo de adjetivar, sus metáforas son como se llama alguno de sus poemas: ‘Lo cotidiano’” (4). Así, los autores hacen una crítica a la crítica sobre la obra rosariana.

Actualmente sólo hay un libro que se ocupa exclusivamente de la poesía de la hidalguense, debido a Martha Robles, titulado justamente *La poesía de Margarita Michelena* (1993), cuyo valor estriba en la recuperación de la figura y obra de la poeta, así como en su utilidad de divulgación. El cuerpo de la crítica sobre la obra de Michelena ha de buscarse en comentarios dentro de obras mayores, en prólogos o en artículos dedicados a la autora.

⁸² Valdría la pena, apoyado en textos de crítica e historiografía literaria, revisar en qué contextos y para qué se emplea las frases ‘poesía femenina’ o ‘lenguaje femenino’, usado tanto por hombres como mujeres. En algunos casos pareciera que es con cierto desdén, como en el caso de Paz cuando trata de distinguir la labor de Castellanos y Michelena de lo que escribirían presuntamente otras mujeres.

⁸³ Dejo constancia de mi agradecimiento a Violeta Itandehuitl Chávez Muñoz, cuya tesis *La fecundidad espiritual en la peroratio de El país más allá de la niebla de Margarita Michelena*, contiene un encomiable estado de la cuestión, que me dio norte en cuanto a las líneas de investigación que seguir. Retomaré su perspectiva analítica en el apartado 4.2 “La muerte que nos iguala”.

Carlos Monsiváis llamó la atención de la crítica sobre Michelena en “La poesía. La tradición. La ruptura. La limpidez.” Señala, no sin reservas, que Michelena “mantiene una técnica previa al poema” (1970: IV). Para el autor de *Días de guardar* (1970), lo más logrado de la poeta hidalguense es *Laurel del ángel* (1948), en el resto, la autora “se confía a lo torrencial, a la resurrección de lugares comunes de una poesía, por así decirlo, profesional” (IV). Monsiváis remata su artículo: “Sin autocrítica, con el sólo recurso de un aceptable oído conservador, la Michelena emblemática la literatura que deslumbra al no lector de poesía, producto de la moda, la poesía de MM debe a ello su descenso, su decaimiento actuales” (IV). Si consideramos que el artículo en cuestión es de 1970, es decir, un año después de la publicación de *Reunión de imágenes* (1969), que contiene todos los poemarios de Michelena, podemos decir que este comentario de Monsiváis es abarcador de la obra de la también traductora.

Reunión de imágenes (1969) —*Paraíso y nostalgia* (1945), *La tristeza terrestre* (1954), *Laurel del ángel* (1948) y *El país más allá de la niebla* (1968)— contiene los cuatro libros de poesía que Michelena publicó,⁸⁴ pues “a pesar de haber empezado a escribir desde tan pequeña, no he publicado más de 30 o 35 poemas” (Michelena, 1953: X), nos dice la propia autora en una nota autobiográfica. La poeta hidalguense pertenece a esa estirpe de escritores que dejaron de publicar relativamente jóvenes. En su breve obra es improbable encontrar alguna referencia biográfica, pues su propósito fue incorporar a la temática de la poesía asuntos “esenciales del ser, los que mueven al hombre hacia el enigma de la divinidad”,⁸⁵ como en el caso de su primer libro, cuyo lenguaje, a decir de ella misma, está cifrado en catarismos.⁸⁶

⁸⁴ En el presente estudio nos enfocaremos, para el caso de Michelena, en *La tristeza terrestre* (1954) y *El país más allá de la niebla* (1968).

⁸⁵ Ofrecemos el pasaje completo para una mejor comprensión de la poética de Michelena: “He huido siempre, por íntimo impulso, de la poesía biográfica. Los acontecimientos que a mi juicio generan la verdadera poesía y todo arte en general, son aquellos esenciales del ser, los que mueven al hombre hacia el enigma de la divinidad. Pienso que el arte es una forma de religión y el artista algo así como un designado para padecer el misterio y, por momentos, casi descubrirlo” (Michelena, 1953: X).

Jesús Arellano al incluirla en la antología de *Poetas jóvenes de México* dedica un comentario sobre su obra, “en tratos con problemas de intrínseco e inusitado interés humano, trabaja con inteligencia poco usual en nuestros medios, como lo demostró en su aún no superado segundo libro, al hacer poesía donde la emoción casi se vuelve racionante” (Arellano, 1955: 9). Arellano se refiere a *Laurel del ángel* (1948). La idea de la poesía de Michelena como una obra racional es una constante en la crítica sobre la autora, lo cual habría que matizar.

La crítica elogiosa por parte de escritores importantes en la tradición crítica mexicana alentó los estudios de otros, si bien en casi ningún caso el encomio va acompañado de un estudio crítico. José Luis Martínez y Antonio Castro Leal alaban la poesía de Michelena en escuetos comentarios. El último apunta en la “Introducción” a *La poesía mexicana moderna*:

Una de las poetisas más distinguidas de las últimas generaciones. De una fina sensibilidad sorprende la rapidez con que ha ido ganando en pureza lírica, en gracia y en dibujo significativo y bien compuesto. Entre las múltiples variaciones que tantos poetas de nuestro tiempo han dedicado a la rosa no se pierde el poema en que, con tan elegantes perfiles, nuestra poetisa canta el enigma de esta flor perfecta. (1953: 438).

Octavio Paz en la introducción a *Poesía y movimiento* califica sus poemas como “torres esbeltas, construcciones intelectuales de una sensibilidad inteligente. Introspección, dialéctica interior que no pocas veces se desliza de la sutileza al retorcimiento” (Paz, 1985: 22). Dionisio Morales ha dedicado varios artículos a la obra de Michelena: “La tristeza terrestre”, suerte de revisión total de su poética siguiendo la trayectoria de los cuatro libros publicados, y “La poesía sirve para hacer más grande al hombre”, una entrevista narrada donde a ratos escuchamos la clara voz de Michelena. Para Morales no ha habido, desde Sor Juana Inés de la Cruz, una obra tan relevante

⁸⁶ “En cambio yo, todo eso que ves allí son lecturas cataras, mi primer libro es un libro de catarismos, de lenguaje oculto, donde todo está cifrado” (Morales, 2000b: 50).

como la de Michelena” (2000a: 41).⁸⁷ El elogioso y desmesurado comentario es seguido de una serie de apuntes críticos que dan cuenta de una lectura atenta a la obra de la poeta.

“Desde *Paraíso y nostalgia*, Margarita Michelena impone a su voz un canto de lucideces musicales en el empleo de la palabra justa”; para Morales hay dos elementos, cuya tensión conforma la base estructural de la obra de Michelena: “el poderío verbal suaviza y entristece sus significados, o bien la música cerrada fortalece y cabrillea el discurso poético” (2000a: 42). Interesa recalcar la preponderancia que Morales da al elemento musical, pues es sin duda una de las características notables en la obra de Michelena, que por desgracia no ha llamado la atención de la crítica, salvo en contadas excepciones.⁸⁸

Al referirse al último libro de Michelena, *En el país más allá de la niebla*, Morales dice: “La arquitectura musical que es cayado de su poesía sigue sosteniendo en el aire al poema” (2000a: 46). El crítico ha repetido y variado este motivo al hablar de los otros libros, lo cual nos permite decir que esa arquitectura musical es un eje en la poesía de Michelena. Tal estructura descansa, naturalmente en la versificación, sobre la que Dionisio apunta que: “está escrita en verso libre pero su musicalidad es innegable, aun para los lectores menos avezados” (2000b: 54). Aunque “se sabe todos los moldes. Al leer su obra descubrimos los versos de catorce sílabas (alejandrinos), pero el soneto no es su molde. Su molde es la silva castellana con siete y once, o catorce y once sílabas” (2000b: 54).

⁸⁷ A pesar de que el comentario de Morales es aventurado pues ignora a poetas como Castellanos, por ejemplo, cabe decir que otro crítico también consideraba a Michelena como la mejor poeta en México. Se trata de Marco Antonio Millán, quien afirma que “Margarita Michelena es el valor femenino más significativo en las letras nacionales contemporáneas. Eso lo sabe desde cualquier preparatoriano más o menos estudioso de nuestra ciudad capital, hasta el especialista más vigilante de los niveles intelectuales aquí vigentes. Representativos culturales de Hispanoamérica como Gabriela Mistral, Salomón de la Selva y Pablo Neruda han coincidido, si no en otras cosas más, sí en proclamar independiente y espontáneamente su elevado reconocimiento para la obra de la gran poetisa.” (Millán, 1956: 9)

⁸⁸ Cabe señalar que para Monsiváis, la musicalidad en los poemas de Michelena es de tal calidad que sólo sorprenden al no lector de poesía. *Supra* en este mismo capítulo.

En 1996, el Instituto Nacional de Bellas Artes rindió un homenaje a Margarita Michelena, donde Eduardo Lizalde aludió a una “admirable eficacia y rigor formal cuando se entrega al trabajo poético, siempre tiernamente sombrío, con esos versos claros, concentrados y complejos, en caso alguno complacientes, ni llorosos, ni confesionales” (1999: 326). Nuevamente, vemos que se destaca la estructura del poema y la preponderancia intelectual en la construcción de los poemarios de la autora. Para Lizalde “Margarita Michelena hace uso experto de la voz poética, como de un arma limpia, no blanca, sino limpia y bien templada, que sólo se emplea para consumir tareas de alto rango y no como utensilio doméstico, destinado a servicios prácticos y cotidianos” (1999: 325). Esta afirmación de resonancias valerianas confirma la exactitud en el empleo del verso con que Michelena construye la musicalidad que otros autores han puesto de relieve.⁸⁹

Además de la búsqueda de perfección formal y la musicalidad lograda en sus poemas, otras constantes en la crítica sobre la poesía de Michelena son la búsqueda mística. Al respecto, Ernesto de la Peña considera que “Margarita Michelena ha configurado una obra que tiene sus ecos más remotos en el dolor, el deseo y el ansia de morir de la santa de Ávila, pero encuentra una fraternidad, que observa los rituales oscuros [*sic*] de la sangre, en las revelaciones de Rilke” (Peña, 1990: 43). Carlos Eduardo Turón (1989: 39) y Dionisio Morales (2000a: 43) señalan la presencia del destierro y el exilio geográficos, pero también ontológicos. Antonio Deltoro matiza esta idea, al referirse a los últimos poemas donde “sin perder la elevación, más bien con la elevación ganada, su poesía se ensancha hasta formar un techo musical y de sentido en donde

⁸⁹ Me refiero, desde luego al célebre *Discurso a los cirujanos* (1940) de Paul Valéry, donde el francés compara el corte de los tejidos con el corte de los versos, médico y poeta hacen uso de un bisturí, en un caso físico y en otro, simbólico para lograr la exactitud requerida en sus tareas. La relación no es gratuita, pues Ernesto de la Peña ya había comparado a Michelena con Valéry al comienzo de su artículo “Margarita Michelena. El dolor de nombrar para la muerte”. (“La Cultura en México”, *Siempre!*, México, 5 de septiembre de 1990, núm. 1941, p. 42.)

cabem no sólo los otros que están en ella misma, los suyos, cada cual con su nombre y su historia, sino cabemos todos” (Deltoro, 1996: 66).

Carmen Alardín y Óscar Wong, en sendos artículos, nos dan la pauta para entender desde otra perspectiva los asuntos tratados en la poesía de Michelena, pues las inquietudes planteadas en sus versos (soledad, nostalgia, búsqueda de Dios) son experiencias del espíritu vividas por un cuerpo. La primera parte del poema “Elegía”, contenido en *Laurel del Ángel*, donde la voz poética “sale de su cuerpo para imaginar que se encuentra en la otra orilla, más allá de la muerte” (Alardín, 1989: 48) y desde ese punto se le revela que el otro, el amante en este caso, es su propio cuerpo. Para Alardín, “esta unidad de almas y cuerpos recuerda también a San Juan de la Cruz” (48). Wong apunta que en *Paraíso y nostalgia*, primer libro de la autora, “se duele por ser extranjera en la carne, en sus propios sentidos. La dualidad de ser cuerpo y espíritu es rechazada con frecuencia” (2000: 52).

Varios críticos toman como punto de partida a dos o tres de las poetisas que en este estudio se han elegido, lo cual habla de ciertas afinidades en cuanto a los temas y los recursos poéticos. Tal fue el caso de Octavio Paz, al hablar de Castellanos y Michelena en *Poesía y movimiento*, y lo es el de Mario Raúl Guzmán, autor de la antología crítica *Bajo el pequeño oro de los trigos* (1984), de Enriqueta Ochoa. Su entusiasmo y conocimiento de la obra de la coahuilense lo llevan a dejar sentadas, con un comentario analítico, las afinidades literarias de Ochoa y poetisas como Elinor Wylie, Muriel Rukeyser, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, entre otras, lo cual es valioso, si bien no ha hecho eco en otros estudios críticos. Entre las autoras mexicanas de las que habla destaca la figura de Michelena, en cuyos “versos más afortunados, las razones de vuelo son razones de música”, si bien advierte que “a veces, es música ruinosa y fría” (1997: 43). Este reproche halla eco en la opinión de Monsiváis con respecto a la preeminencia de lo

intelectual por encima de lo pasional. Sin embargo, Guzmán no puede evadir el hecho de que los mejores momentos de la poesía de Michelena son los que se benefician “con los despliegues de su vena melódica” (42).

Otra de las autoras que fue referencia para Ochoa es la norteamericana Emily Dickinson (Hernández Palacios, 1992: 229) —de quien Castellanos tradujo algunos poemas—. Ana Ajmátova es una autora frecuentemente mencionada por la crítica para compararla con la coahuilense, así lo consignan Mario Raúl Guzmán (1997: 38) y Esther Hernández Palacios (1992: 228). Guzmán en *Bajo el oro pequeño de los trigos* (1997) hace un valioso y puntilloso repaso de la obra publicada por la poeta. Aunque se refiere al estilo de la autora como anacrónico, en cuanto a los procedimientos, “no deja de asombrarme el hecho de que aun sin beneficiarse de las innovaciones técnicas y las rupturas enriquecedoras de la poesía contemporánea, alcance, muy frecuentemente, momentos altísimos” (1997: 26-27), nos dice Guzmán. Este asombro es compartido por Jesús Arellano, quien afirma que la autora coahuilense “ha sorprendido por la profundidad de sus hallazgos, los cuales a pesar de los disparejos, conservan un lirismo trágico y desgarrado, lleno de dudas y al mismo tiempo de verdades atentas a la angustia de la época” (1955: 14).

Mario Raúl Guzmán encuentra similitudes entre la poesía de Ochoa y Sabines —coterráneo y amigo de Castellanos—, al respecto dice:

En la versería de Jaime Sabines encontré varios fragmentos parecidos a otros de Enriqueta. Similares en la superficie o coincidentes por su fondo, testimonian parecidas obsesiones, y sería absurdo decir en cada caso qué líneas son mejores. Arrancadas de cuajo o leídas en sus respectivos contextos poemáticos, pertenecen a dos personas distintas. Más de una vez Enriqueta me ha confiado la estima en que tiene la poesía de Sabines, y quizás algunos jirones se le hayan quedado en el subsuelo (1997: 27-28).

Uno de los rasgos predominantes en la poesía de Enriqueta Ochoa es la preocupación vital por una entidad divina, una búsqueda de comunicación con Dios, algo muy cercano a la mística. “A

ese anhelo, a esa fidelidad espiritual responden los vaivenes rítmicos, los exabruptos coloquiales y el armonioso aliento de una escritura que navega en el nervio de un tributo de amor que emprendió el viaje hace mucho tiempo” (10). Esta preocupación vital hermana la obra de Ochoa y Michelena en cuanto al propósito de emplear la poesía para fines sublimes.

Otra característica notoria en los versos enriquetianos es la complicidad entre su vida y su obra. Guzmán nos dice: “su poesía casi nunca es impersonal” y “las alusiones culturales se dan en el sustrato de los poemas con suma naturalidad, y aun inconscientemente, con la grave magia del misterio poético” (26). A diferencia de Castellanos y Michelena, quienes practicaban una poesía lejos de referentes biográficos pues veían en ello el camino hacia temas más trascendentales,⁹⁰ Ochoa opta por el camino contrario. Nos dice la coahuilense: “El poeta tiene un estilo, el estilo es el hombre, el hombre es sus vivencias, sin esas vivencias no se daría este tipo de poesía que crea el estilo. Es como si todo eso que se ha vivido se llevara a otra dimensión en donde se transfigura en palabras, en poesía” (Quintero, 1996: 47).

Esther Hernández Palacios nos dice sobre la temática que “como todo gran poeta visionará algunos temas o tópicos que años después inundarán la literatura de su lengua; en su caso, la reivindicación de una especificidad del erotismo femenino” (1992: 229), por desgracia la estudiosa no menciona más aspectos y se limita a analizar brevemente *Las vírgenes terrestres*.⁹¹ Lo interesante es que pone de relieve el tema erótico de la obra enriquetiana, que en ella es mucho más visible que en Castellanos y Michelena.⁹² En “Enriqueta Ochoa: el dulce mar de la trascendencia” destaca la importancia del “universo de lo líquido” en la poesía de la coahuilense

⁹⁰ Esto no quiere decir que la vida de ambas autoras no afectara su obra, prueba de ello son los análisis, sobre todo para el caso de Castellanos, que buscan huellas biográficas en su narrativa y poesía.

⁹¹ De la autora también cabe mencionar *La condición femenina como configuración místico eróticas de la poesía de Enriqueta Ochoa*. Tesis de Doctorado en Letras, UIA, 2005.

⁹² Sobre el punto, cabe mencionar el artículo de Mariana Toussaint. “Apuntes sobre la poesía erótica mexicana escrita por mujeres” (*Tierra adentro*, 1991) Como bien anuncia el título, este breve artículo sólo da unas cuantas guías sobre cómo el tema del erotismo ha sido empleado por algunas de las poetisas mexicanas, entre ellas Ochoa y Castellanos.

(95). Hernández asocia este rasgo, basada en la teoría junguiana y en la fenomenología de Bachelard —específicamente *El agua y los sueños* (1993: 20)—, a lo líquido y lo femenino. “Al igual que la relación con la infancia (la niña que ha sido, que es, que hace, rehace, deshace, en el lugar incluso de otra), la relación con la madre considerada como delicias y violencias tampoco se corta”. (98) Esta continuidad del linaje femenino es posible en virtud de otro líquido: la leche materna; de ahí que la estudiosa recurra a las ideas de Hélène Cixous sobre la tinta blanca, la escritura femenina y el cuerpo como cruce de fluidos (Hernández Palacios, 2010: 99).⁹³

Agustín Cadena también señala como tópico esencial en Ochoa el erotismo indisoluble del amor divino. Para Cadena el punto de articulación de estos dos temas, aparentemente contrarios es la Tierra: “De este modo, al erotismo fulgurante y a la mística en tono mayor se une una presencia cada vez más demandante: la de la Tierra, así con mayúscula: el planeta Tierra pero también la madre arquetípica, la sustancia de la materia viva, el espacio de manifestación de todo lo fecundo y maternal y femenino” (1996: 59). Alfredo E. Quintero apunta que en *Las vírgenes terrestres* (1952) Ochoa no sólo aborda el erotismo sino la frustración de la mujer quien está en desventaja frente al “poder de acción, de elección de experimentación y de conocimiento masculinos” (Quintero, 2000: 78). Lo novedoso de su enfoque radica en que señala la ironía como un rasgo de la obra de Ochoa, a partir de la “suavidad y la sutileza del tono y el lenguaje” que contrasta con el lirismo “fuerte y desgarrador que caracteriza la obra de Ochoa” (Quintero, 2000: 87).⁹⁴

Según Hernández Palacios la obra de Ochoa es “poesía sin veleidades, indagaciones métricas ni limbos intelectuales, escrita en la clandestinidad que le proporcionó una sensibilidad

⁹³ *Infra*. Capítulo 2. “Cuerpo y escritura”.

⁹⁴ Los versos a los que se refiere específicamente son el comienzo de “Las vírgenes terrestres”. “En cambio,/ ¿el sueño de los valles arrobados es mío?/ Sí. ¿Mío es el subterráneo rumor de la semilla?/ También.” (Ochoa, 2008: 109)

distinta” (1992: 233), lo cual se contrapone a lo que la misma Enriqueta piensa sobre el necesario dominio del oficio poético para quien aspire a crear una obra de calidad. En entrevista con Alfredo E. Quintero, Ochoa responde a la pregunta ¿cuáles serían las características que hacen de un autor un gran poeta? “La tercera es el dominio del oficio y el manejo del lenguaje. Deben ser muy justas las comparaciones y fuerte el poder de sugerencia con que cada palabra es trabajada” (Quintero, 1996: 49). Si bien, la cuestión técnica no es para Ochoa lo primero, sí es parte de lo esencial.

Aunque la coahuilense conoce las formas clásicas del verso y “ha practicado las estructuras más recurrentes en castellano”, prefiere “dejar de lado la pretensión de riguroso clasicismo formal, para crear una poesía libre, intensa, emotiva y que, de acuerdo con su poética, tiene más compromiso con el inconsciente que con el trabajo del consciente racional que rige la parte estructural de la forma” (Hernández Palacios, 2006: 10). Habría que matizar, pues hemos visto que la poesía de Michelena también se desenvuelve en verso libre y otro tanto ocurre con la de Castellanos. Quizá esta confusión provenga de no considerar que el verso libre también tiene estructura métrica y se atiene a reglas específicas de la prosodia del castellano. Por ello mismo, uno de los rasgos que Hernández Palacios señala como propia de la obra de Ochoa es el ritmo.

Alberto Dallal, con buena intención aunque sin un análisis riguroso, pone de manifiesto un rasgo del lenguaje poético de Ochoa: la cotidianidad. “En una línea de pensamiento cotidiana, los versos, frases, palabras de Enriqueta Ochoa —¿su vida misma?— surgen de una voz interior que nos atrae porque no puede ser sino femenina, terrible y poética” (1996: 52). Nuevamente vemos que se alude, sin entrar en honduras, a lo que sería “voz femenina” o, quizá interpretando, “escritura femenina”. El volumen *Enriqueta Ochoa, en cada latido un monte de zozobra* (2010) reúne el trabajo de varias estudiosas. Nora Pasternac en “Enriqueta Ochoa, la nueva Electra” la

ubica dentro de la “poesía autobiográfica o confesional” (23) y analiza la construcción de un personaje en el *Retorno de Electra* —última versión ordenada por Hernández Palacios para la edición del FCE—. Según Pasternac los procedimientos con que se construye son la negación, la pregunta y las figuras de violencia; pero no habla del cuerpo.

Por su parte, Gloria Prado en “Asistida por la luz, a pesar de las temibles tinieblas del alma: Enriqueta Ochoa” distingue un “paisaje personificado mediante el uso de la prosopopeya” (106) como un procedimiento recurrente en la poesía de la coahuilense, donde el ambiente descrito afecta al “yo poético”.⁹⁵ También destaca la relevancia de los cuatro elementos de la naturaleza. A partir de “Al desyerbar” comenta que el tiempo en Ochoa “aliado con la muerte, va a jugar un papel protagónico, amenazante, inexplicable; una concepción del tiempo como eterno retorno: se va y vuelve al mismo lugar” (109). El volumen también ofrece estudios de Diana Amador y Luz Elena Zamudio, así como una entrevista de Laura Guerrero Guadarrama a la poeta coahuilense.⁹⁶

Si bien todos los estudios consignados son útiles por dedicarse al estudio de algunas de nuestras tres poetas, así como por trazar un itinerario temático, el tema del cuerpo no ha sido abordado con profundidad.

⁹⁵ Sobre la recurrencia del cuerpo como comparación de otro elemento, en el caso de Ochoa, el paisaje, Rita Catrina Imboden apunta: “El poeta responde con ello a la necesidad de establecer, para la comunicación estética, una equivalencia entre el sujeto-lector y el objeto-poema, pues parece que sólo podemos percibir la belleza cuando adquiere la forma de un cuerpo de algún modo parecido, o *conforme*, al nuestro (Imboden, 2012: 22).

⁹⁶ De reciente publicación, aunque con un objetivo de divulgación, destaca “Alguien debería llevarte al centro de todas las galaxias” de Sara Uribe, publicado en el número especial de *Tierra Adentro* dedicado a escritoras en el bimestre marzo-abril del 2017. Es interesante, como signo de valoración, que una autora joven escriba sobre Ochoa en una revista dirigida, especialmente, a jóvenes lectores y escritores.

1.7 Revisión de la crítica en torno al tema del cuerpo y la poesía mexicana contemporánea

Con el empuje de los estudios de género en todos los ámbitos es muy común encontrar estudios sobre el cuerpo, femenino y masculino, que atienden a inquietudes de índole cultural, social y político. Aunque valiosos y necesarios consideramos de vital importancia no desatender las cuestiones meramente literarias. Si bien, la literatura como medio de expresión permite ser empleada para estudiar otros aspectos de las sociedades, en las siguientes líneas intentaremos destacar aquellos que tengan como punto de partida textos poéticos de la literatura mexicana.⁹⁷

De los múltiples aspectos que tiene el cuerpo el que más ha sido tomado en cuenta por estudios y críticos es el vinculado con el erotismo. Prueba de ello son las antologías de poesía cuyo eje central es el eros, como *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica* (1989) de Valeria Manca, *Mujeres que besan y tiemblan: antología mexicana de poesía erótica femenina* (1999), hecha por Carmen Villoro, *Con olor a tiempo. Poesía erótica mexicana siglo XIX y primera mitad del siglo XX* (2010), de Alejandra Ávila; o el estudio *Poemas en rojo. El erotismo en la poesía mexicana del siglo XX*, de Emma Llorente (2006).⁹⁸

Autores como José Juan Tablada (1871-1945), Efrén Rebolledo (1877-1929), Ramón López Velarde (1888-1921)⁹⁹ Octavio Paz (1914-1998) y Jaime Sabines (1926-1999) están

⁹⁷ En otros países de Iberoamérica se han generado estudios de este tipo, como en el caso de la tradición crítica española —si bien hay que decir que con mayor ahínco en la narrativa: *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea* (1992)— y en la venezolana: *Tópicos de retórica femenina* (1993), *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas* (2001), “En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno: cuerpo a cuerpo, la desvalorización de la sexualidad femenina” (2005), “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetas venezolanas” (2009).

⁹⁸ Mucho más reciente, aunque breve, encontramos el trabajo “Nombrando al cuerpo. Poesía erótica escrita por mujeres” de Alí Calderón y Andrea Muriel, que contempla poetas no sólo mexicanas. Disponible en <http://circulodepoesia.com/2014/05/nombrando-al-cuerpo-poesia-erotica-escrita-por-mujeres/> (consultado el 10 de junio del 2018).

⁹⁹ En *El arte de la queja*, dedicado a estudiar la prosa del zacatecano, el autor pone de relieve un asunto que pudiera parecer de sentido común y que sin embargo no siempre es atendido como debiera. Paredes dedica un capítulo a desentrañar el funcionamiento de una entidad corporal en los textos velardianos. “El postulado es que, si en todo

asociados al erotismo.¹⁰⁰ Rebolledo es considerado el introductor de la poesía sexual en México.

Caro Victrix, colección de doce sonetos, contiene versos abiertamente eróticos:

Después de recorrer el mármol frío
de tu pulida tez, toco una rosa
que se abre mojada de rocío;

todo enmudece, y al sentir el grato
calor de tus caricias, mi ardorosa
virilidad se enarca como un gato. (Rebolledo, 114)

Al comentar la relación Baudelaire-Velarde, señalada primeramente por Allen W. Phillips, Paz señala: “La visión del cuerpo como presencia adorable y condenada a la putrefacción se acerca, pero no es idéntica, al vértigo del espíritu ‘celoso de la insensibilidad de la nada’” (Paz, 1980: 73) Así, la experiencia corporal supone, para el ganador del Nobel, uno de los pilares en la poética del zacatecano.

Ahora bien, los cuerpos que aparecen en estos poemas son generalmente el del yo lírico (presumiblemente masculino) y un cuerpo-mujer, una amada.¹⁰¹ Con una lectura aguda de *Piedra de sol* (1957), Maricela Guerrero pone de manifiesto un aspecto que no había sido notado por la crítica: la representación distinta entre los cuerpos masculinos —deseantes, políticos, agentes— en contraposición a los femeninos. Dice al respecto la también poeta: “son cuerpos de mujeres que no disienten ni cuestionan ni profieren maldiciones, son cuerpos sin deseo, son parte de la naturaleza, por tanto son cuerpos apolíticos” (Guerrero, 2008: s/p). De este modo la relación entre ambos cuerpos es de tipo amoroso.

escritor sucede, en RLV la obra es metáfora inequívoca de su cuerpo. [...] Pues cómo no arriesgarse a decir que el cuerpo es uno de los sucesos fundamentales que produjo un arte de la queja” (Paredes, 1995: 73).

¹⁰⁰ Lejos está este apartado de poder agotar toda la obra crítica producida sobre estos autores, de ahí que sólo demos cuenta de algunos de los estudios más representativos.

¹⁰¹ Dice Paz, a propósito de Velarde: “La mujer es la imagen más completa y perfecta del universo porque en ella se reúnen las dos mitades del ser; al mismo tiempo, es el espejo sensible donde el hombre puede verse a sí mismo, por un instante, en toda su dolorosa irrealidad”. (Paz, 1980: 97).

Interesa destacar una relación significativa entre los estudios centrados en el cuerpo en la obra de algunas de las poetisas mexicanas contemporáneas, que se han vuelto referencia con respecto al tema. Desde una perspectiva basada en principios lingüístico-semióticos, Blanca Alberta Rodríguez estudia la disposición textual como significante en *Migraciones*,¹⁰² el largo poema de Gloria Gervitz, y nos descubre la posibilidad de leer en esta obra tres “figuras del cuerpo”: *desbordamiento*, *quiebre* y *contención*. Imboden, desde un camino similar, plantea que “El cuerpo se presentifica en sus poemas ante todo mediante la voz [...] la palabra poética que se modaliza y toma cuerpo y la disposición tipográfica y visuográfica del poema” (69).¹⁰³ Lo interesante de este tipo de acercamientos es que sustentan su análisis no tanto en el contenido de las palabras como en su disposición en el banco de la página. La obra de Castellanos, Michelena y Ochoa en el aspecto visual no ofrece campo de estudio, pues ninguna de las autoras se decantó por ese tipo de experimentación.

Gloria Vergara realiza un análisis similar en la obra de Ulalume González de León (1932-2009), uruguaya vecindada en México. La estudiosa encuentra que “en el cuerpo como discurso y en el discurso como cuerpo, está el anclaje y la vuelta a la voz lírica que se contempla, se encuentra, se destruye, se reinventa” (101).¹⁰⁴ Así, la disposición visual del poema se concibe

¹⁰² Blanca Alberta Rodríguez trabaja con la edición del 2000 de *Migraciones*; cabe señalar que en 2017 Mangos de hacha editó la última versión de este libro. Además del artículo citado, Rodríguez es autora de la tesis de maestría *Figuras del cuerpo en la poesía de Gloria Gervitz* (UNAM, 2005).

¹⁰³ En el siguiente fragmento del largo poema no se notará la disposición del verso en la página en blanco, no obstante considero que el texto permite establecer una correspondencia con el análisis de Rodríguez e Imboden. “y ahí// ahí metida/ en ese cuerpo/ de vieja/ yo// más mortal/ que nunca// y el cuerpo// áspera/textura/ de simiente/ de hoja// la piel// con las manchas/ de la tierra// y los días allí/ uno/ y otro// y otro// ¿y si esto fuera sólo/ un sueño” (Gervitz, 2017: 130)

¹⁰⁴ De *Plagios II*, el poema “En busca del cuerpo perdido” da cuenta de la dicotomía señalada por Vergara: “Hay días en que amanecemos con un brazo de menos/ en que un pie es tan remoto como si perteneciera a un antepasado o como si estuviera por nacer en otro cuerpo/ en que damos la espalda a nuestra espalda/ en que los párpados se preguntan si son párpados de abrirse o de cerrarse// entonces acechamos el latido en punto con que repite la sangre un nombre/ en el recodo de una arteria/ esquina con el corazón/ antes de atravesar esa plaza de peligro/ ese tembladeral de los nombres y los sueños/ o para atravesarla armada del grito con que ese nombre se pronuncia// y tomada la plaza para siempre/ en un golpe de estado amoroso/ recorrer las provincias olvidadas/ recuperar las

como una consecuencia de la propuesta poética de la autora. “El cuerpo es visto desde la palabra, el pensamiento, el sueño, la piedra, la temporalidad y la memoria. El cuerpo está dicho, nombrado, desde todas las perspectivas posibles; es convergencia, plagio, representación del sujeto” (85). De igual modo resulta reveladora la lectura sobre el trabajo de Elsa Cross en “El instante de los cuerpos en la poética de Elsa Cross”. Vergara retoma *Poemas desde la India* y encuentra que la contemplación espiritual, eje de estos textos, nos adentra en el cuerpo.¹⁰⁵ “Pero Cross vuelve a los cuerpos y los saca de esa contemplación con la realidad del abrazo” (136); de ahí la fugacidad de la materia corporal. Ambas lecturas en obras, en cierto modo disímiles, dan cuenta de las posibilidades que la crítica ha encontrado para vincular la poesía con el tema que nos atañe.

Coral Bracho es otra de las autoras, cuya obra se ha vuelto referente en cuanto a los estudios sobre el cuerpo. Imboden le dedica un apartado en su libro *Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*.¹⁰⁶ El procedimiento de Imboden, planteado en la introducción del libro “Cuerpo y poesía”, parte de la semántica y la fenomenología, pues su punto de partida es el análisis de los sentidos, sin embargo se adentra en los distintos tipos de percepción. Un rasgo interesante es que la estudiosa no descuida el aspecto formal del poema, así en el apartado “El poema, un cuerpo en movimiento” atiende a las cuestiones del ritmo y su construcción en el texto.¹⁰⁷ Concluye que en Bracho encontramos un “cuerpo *deconstruido* en el

maneras límite que tiene un cuerpo de ser cuerpo/ para que los codos y las rodillas oigan y se dibuje la sonrisa de la nuca y se abran los ojos de los talones” (González de León, 2001: 163).

¹⁰⁵ Del poema Khajurao extraigo estos versos que ilustran el análisis presentado: “La luz sobre los torsos de los dioses./ Se inclinan y ondulan bajo la tarde ebria./ Y una larga reflexión sobre esos cuerpos/ entrevistados en el sueño/ y su abrazo como un fuego inmaterial.// Vuelve el aire más delgadas sus vestiduras./ Apenas un olán resalta en el muslo./ Las formas se dibujan tras de las sedas./ Los dioses se revelan tras de los cuerpos./ Ven desde sus altos nichos/ caer la tarde, el día levantarse./ Nada irrumpe en su gozo,/ ni si las nubes de azafrán/ o los pájaros/ con un vuelo escarlata/ dejan sus nidos” (Cross, 2000: 261).

¹⁰⁶ Un trabajo previo de la misma autora sobre Bracho es “Desde el cuerpo, la poesía neobarroca de Coral Bracho. En https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_031.pdf (Consultado el 12 de mayo del 2019).

¹⁰⁷ El poema “Los ríos encrespan un follaje de calma”, de *El ser que va a morir* (1981), ilustra lo expuesto: “Tu voz (en tu cuerpo los ríos encrespan/ un follaje de calma; aguas graves y cadenciosas).// -Desde esta puerta, los goces,

sentido de que no aparece como una totalidad objetiva vista desde fuera, sino como un cuerpo *sentido*” (97).¹⁰⁸

En el caso de Castellanos, la estudiosa parte de la sección “Otros poemas”¹⁰⁹ incluido en *Poesía no eres tú* (1972), pues ve en ellos la culminación de la poética e ideología rosariana que busca “otro modo de ser”. A partir del poema “De mutilaciones”, primero de esta última serie, la estudiosa da cuenta del proceso de pérdida de identidad que tiene su correlato en el cuerpo herido y violentado. Su análisis busca relacionar la idea de mutilación planteada en el poema con la lectura del mismo en el nivel de la enunciación.

Un día dices. La uña. ¿Qué es la uña?
Una excrescencia córnea
que es preciso cortar. Y te la cortas.

Y te cortas el pelo para estar a la moda
y no hay en ello merma ni dolor.

Otra vez viene Shylock y te exige
una libra de carne, de tu carne,
para pagar la deuda que le debes.

Y después. Oh, después:
palabras que te extraen de la boca,
trepanación del cráneo
para extirpar ese tumor que crece
cuando piensas.
(Castellanos, 2012: 323)

Imboden concluye que el procedimiento de Castellanos es la fragmentación o descomposición del cuerpo para llegar a la identidad del sujeto. “El cuerpo enfermo, mutilado y humillado, no obstante su desvalidez, hace figura y reivindica con ello su existencia y sus deseos” (161). Esta

sus umbrales; desde este cerco, se transfiguran-// En tus bosques de arena líquida,/ de jade pálido y denso (agua profunda, hendida;/ esta puerta labrada en las naves del alba). Me entorno a tu vertiente- Agua/ que se adhiere a la luz (en tu cuerpo los ríos se funden, solidifican/ entre las ceibas salitrosas. Llama -puerta de visos ígneos- que me circundas y trasudas: sobre este vidrio, bajo estos valles esponjados, entre esta manta, esta piel” (Bracho, 2006: 85).

¹⁰⁸ Las cursivas son de Imboden.

¹⁰⁹ Esta sección no fue incluida en el presente análisis, no obstante, como afirma Imboden, guarda con *En la tierra de en medio* una relación estrecha. Cf. Imboden, 147.

audaz interpretación muestra uno de los aspectos que fueron motivo de este trabajo: la presencia oblicua del cuerpo en la obra poética de la chiapaneca.

Minerva Margarita Villarreal también ha sido estudiada a propósito del cuerpo, si bien no es el único ni el más importante rasgo de su poesía. Elizabeth Montes Garcés, a propósito de *Adamar* (2003) destaca la habilidad de la poeta quien “encuentra una voz e inventa un lenguaje para hablar del deseo femenino y representar a la mujer como un sujeto activo y erótico que se inscribe/escribe a través de su propio deseo” (92). En efecto, en varios poemarios de Villarreal se construye una hablante segura de expresar su deseo. En un poemario reciente, *Vike. Un animal dentro de mí* (2018), Villarreal configura la voz de una mujer vieja que muere sola en su casa. La anécdota, aparentemente inocua, devela sus escabrosas aristas en los poemas. Así, nos enteramos del abuso intrafamiliar que finalmente la consumió; la particularidad es que el tema es abordado explícitamente: “De golpe lo sentía/ tapándome la boca/ y que no despertaran mis hermanos/ que nadie me oyera” (Villarreal, 22). La recuperación de la memoria familiar y personal a través del cuerpo es un rasgo del sujeto femenino en la poesía mexicana.

En otro orden están los estudios sobre obras periféricas¹¹⁰ como el artículo sobre Carmen Tafolla, escritora chicana, y la tesis *Representaciones del cuerpo femenino en la poesía maya de Briceida Cuevas Cob y en la poesía Binnizá de Irma Pineda* (2012) que analiza desde estructuras simbólicas mayas y zapotecas la manera en que las autoras hacen presente el cuerpo en sus poemas. De reciente publicación encontramos el artículo de Sara Uribe: “«Una vez fui el futuro de todos»: cuerpo, violencia, desmontaje y resistencia en tres muy jóvenes poetas mexicanas”¹¹¹ que aborda el tema en las obras de Xel-ha López Méndez, Martha Mega y Yolanda Segura. Este

¹¹⁰ Utilizo este término sin afán de calificar las obras en cuestión, sino simplemente para señalar que por su vinculación con actores sociales marginados no entran dentro del canon académico, editorial y comercial.

¹¹¹ El artículo fue publicado en el número 23 “Madurez de la joven poesía mexicana” de la revista *América sin nombre*. Véase bibliografía al final.

texto da cuenta de un matiz sobre el cuerpo que no había sido estudiado anteriormente: la violencia.

Ahora bien, se puede apreciar en este breve recuento que la variedad de estudios críticos y de enfoques en torno al tema del cuerpo no es profusa, pero sí profunda y enriquecedora. Un rasgo singular es que la mayoría de los trabajos sobre el tema son escritos por mujeres. Ello nos habla de un interés mutuo que acerca a críticas y creadoras, en varios casos la autora es al mismo tiempo poeta. La pregunta en torno al cuerpo femenino es respondida por las propias autoras. En este sentido, sería deseable la realización de más estudios no sólo en poesía contemporánea, sino en la poesía decimonónica y la del virreinato. Considero que con el paso del tiempo estos huecos serán llenados, por trabajos como este.

Capítulo 2. ‘Poetisa’, ideología de un vocablo: el caso de México

2.1 Noticia filológica

Joan Corominas informa que el vocablo ‘poetisa’ es derivado del griego ‘poeta’, proveniente del verbo *poietes*, ‘hacedor’ (Corominas, 1981: 589). Para la aparición original remite al *Diccionario de autoridades* (1737), donde leemos: “La muger que hace versos o tiene numen Poético”; habría sido: “Inquiriendo la verdad de las fábulas... si verdaderamente se casó Júpiter con su hermana, y si Sapho Poetisa fue verdaderamente casta o ramera”.¹¹²

Según el *Corpus Diacrónico del Español* (1508) el vocablo surge en “*La vida y la muerte o Vergel de discretos* de Francisco de Ávila”, al referirse a “Saphos, lesbia poetissa” y “La poetisa Herina”.¹¹³ María Moliner la define como: “Femenino de ‘poeta’” (“Hombre que compone poesía”) (Moliner, 1991: 91). Así todas estas obras lexicales coinciden en mujer que compone poesía. Por su parte, el *Diccionario de la Real Academia* (2004) incluye en una misma entrada ‘poeta’ y ‘poetisa’: “1. Persona que compone obras poéticas. 2. Persona dotada de gracia y sensibilidad poética.”¹¹⁴ Sin embargo no ocurre así en las anteriores ediciones 18^a, 19^a, 20^a y 21^a respectivamente de 1956, 1970, 1984 y 1992), que ofrecen una entrada particular para ‘poetisa’: “Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas. || 2. Mujer que hace versos.”¹¹⁵

Abundemos. El *Diccionario del español actual*, coordinado por Manuel Seco, consigna una misma entrada para el par ‘poeta’/ ‘poetisa’: 1 Pers. que compone obras de poesía [...]

¹¹² Ambas citas provienen del *Diccionario de autoridades*. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html> (Consultado el 28 de octubre del 2016).

¹¹³ *La vida y la muerte o Vergel de discretos* es un poema de ocho estrofas de ocho versos, escrito en octosílabos y heptasílabos, los versos donde el autor emplea el vocablo que nos interesa son: “Saphos, lesbia poetissa” y “La poetisa Herina”. Véase enlace en la Bibliografía complementaria.

¹¹⁴ Versión en línea <http://dle.rae.es/?id=TUUD7eg> (Consultado el 29 octubre del 2016).

¹¹⁵ Cita tomada de *Diccionario de la lengua española*, Madrid: RAE, 1956; desde luego fue confrontada con las ediciones posteriores: 1970, 1984 y 1992; en todas ellas la entrada es idéntica. En la edición vigésimo segunda, del 2001, hallamos una variante: “(Del latín *poetissa*.) Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas. || 2. Mujer que escribe obras poéticas.”

Pers. que hace versos | [...] 2 Escritor o artista cuya obra tiene poesía [...] 3 Pers. dotada de sensibilidad poética” (Seco, 1999: 3597).

Manuel Seco en su *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* (1986), asigna una misma entrada para ‘poeta’ y ‘poetisa’, y se detiene a explicar las contrariedades del segundo término.

Poeta. El femenino de este nombre es poetisa. Ya se usa poetisa por lo menos en el siglo XVII (“¡Gran poetisa!”, Quevedo, *Privado*, 631). Hoy existe cierta prevención contra la forma poetisa, que con frecuencia se sustituye por poeta: “A las mujeres españolas que escriben hoy en verso —dice Dámaso Alonso— parece que no les gusta que se las llame poetisas: se suelen llamar, entre sí, poetas. Habrá, sin embargo, que rehabilitar la palabra poetisa: es compacta y cómoda” (*Poetas*, 359). Véase un caso extremo de esta prevención: “La sensibilidad inocente y sabia del gran poeta-mujer que le acompañaba [a Carles Ribas], del gran poeta catalán de lo vivo, lo cotidiano, lo valioso, que es Clementina Arderiu” (Ridruejo, *Destino*, 27.7.1972,6). [...] En español, la contraposición poetisa/poeta ya está explícita en 1881 en Clarín: “La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma” (*Sólos*, 86). Por otra parte, el uso de poeta aplicado a mujer no es nuevo: no sólo se encuentra ya, por ejemplo, en Rosalía de Castro en 1859 (“Madame de Staël, tan gran política como filósofa y poeta”, *Hija*, 11), sino, mucho antes, en Lope de Vega, en 1602: “Solicita, poeta, enferma, fría” *Poesías*, I, 141). Es más: poeta es la única forma española que da Nebrija en 1492 para “varón” y “hembra” (Seco, 1986: 292).¹¹⁶

El presente artículo se centrará en el caso de México, por lo cual es útil citar el *Diccionario del español usual de México* (Luis Fernando Lara coordinador), y su entrada a cada término; ‘poeta’ se define como: “Persona que escribe poesía: un poeta modernista, una poeta modernista”; mientras que ‘poetisa’ es “Mujer poeta: la poetisa tlacolpeña” (Lara, 1996: 710). Esta última entrada permite concluir que en México, ‘poeta’ es igualmente aplicable a hombre o mujer que escribe versos. La pormenorizada entrada de Manuel Seco establece que en el ámbito hispánico fue en 1881, con Leopoldo Alas, Clarín, cuando comenzó a usarse despectivamente esta palabra. Por otra parte, también aclara que el uso de ‘poeta’ aplicado a

¹¹⁶ La edición de 1998 contiene la misma entrada.

una mujer que escribe versos ocurre desde 1492. Finalmente, interesa destacar el comentario de Dámaso Alonso quien señala la preferencia de las escritoras por autonombrarse ‘poetas’ y no ‘poetisas, que, como veremos, fue la elección de algunas de las escritoras de mediados de siglo XX, entre ellas las que se estudian en esta tesis.

Aunque el estudio de Ángel Rosenblat se enfoca en el castellano de Venezuela, no es del todo ajeno a la suerte que ‘poetisa’ tuvo en el español de México. El filólogo distingue tres etapas en el uso de las formas femeninas, la tercera, correspondiente a los años en que realizó su estudio, 1960, se caracteriza por el “descrédito” (Rosenblat, 1960: 28).

Algo análogo está pasando en los últimos tiempos con los títulos de *abogada*, *médica*, *ingeniera*, y sobre todo con el excelso *poetisa* (formado como *sacerdotisa*, etc.) La superproducción lo está desvalorizando. Unamuno para burlarse de ciertos poetas los llamó poetisos. ¿No es explicable que las *poetisas* prefieran hoy que se les llame *poetas*? (28).

Katherine Hampares, en un artículo escrito en 1976, examina la décimo novena edición del DRAE (1970). La estudiosa resalta la escasa atención que han prestado los lexicógrafos a los efectos del sexismo en el uso del lenguaje, pues a pesar de que ya existía el término ‘poetisa’, se utilizaba con mayor frecuencia ‘poeta’ para referirse a mujeres que escribían versos. Hampares concluye que habría dos factores por los cuales el hablante prefiere emplear el sustantivo masculino para referirse a mujeres que realizan la misma profesión que un hombre, aun cuando haya un sustantivo en terminación femenina para ello. La primera de estas causas sería lo que llama una “precedencia masculina”, que lleva a pensar que el sustantivo masculino incluye al femenino, como el caso de ‘arquitecto’, en el que se prefería emplear circunloquios como “mujer arquitecto” en lugar de ‘arquitecta’. La segunda razón será el prestigio de designar la profesión de una mujer como si de un hombre se tratara, tal es el caso de la palabra ‘poetisa’, que al igual que en inglés, confirma la estudiosa, supone casi un sinónimo de ‘poetastro’, de ahí que los

hablantes utilicen ‘poeta’ para referirse a una mujer.¹¹⁷ En un estudio comparativo entre las ediciones 19^a y 20^a del DRAE (1970 y 1984), sobre la inclusión de terminaciones en femenino, George DeMello advierte que ‘poetisa’ es incluido sólo como el femenino de ‘poeta’, en una entrada aparte, pero no se reflejan los posibles motivos de la preferencia de los hablantes por el término ‘poeta’.¹¹⁸

Finalmente en un artículo de 2008, Miguel Lorenzo Arribas apunta que “la estigmatización del término viene por el diletantismo que ha rodeado a quienes tradicionalmente se las ha considerado poetisas, lo que lo ha teñido de connotaciones cursis.”¹¹⁹ Este breve repaso por diccionarios y estudios léxico-semánticos nos permite ver la preferencia por ‘poeta’, pero también vislumbramos el origen de la carga negativa del término en el terreno del habla.

2.2 El ángel del hogar: el siglo XIX

El “diletantismo” que rodea al término ‘poetisa’ y el consecuente rechazo de su empleo en México, entre otras naciones hispanoparlantes, se deberá a la imagen ofrecida por las escritoras del siglo XIX.¹²⁰ Los constructores de la llamada “República de las Letras” en México dieron en

¹¹⁷ Ofrezco las citas originales en el orden en que las retomo: “Sexism affects usage, but it originates in speakers, not in lexicographers, whose duty it is to report what is said. As our study indicates, a subconscious attitudes of ‘masculine takes precedence’ manifests itself in a most peculiar manner: the masculine *singular* of a noun referring to a profession somehow includes feminine gender, too. [...] Prestige, too, favors *poeta* over *poetisa* to refer to a female poet. *Poetisa*, like *poetess* in English, is tantamount to *poetaster* for many speakers.” (Katherine Hampares, “Sexism in Spanish Lexicography?”, *Hispania*, Vol. 59, núm. 1, marzo de 1976, p. 108). Las cursivas en el original.

¹¹⁸ “Likewise, the title of *poetisa* is disdained by some women poets who prefer the more inclusive title of *poeta*, unmarked for gender. As Katherine Hampares has stated in an article wich addresses the question of the possibility of sexism in Spanish occupational names, ‘prestige favors *poeta* over *poetisa* to refer to a female poet. *Poetisa*, like a *poetess* in English, is tantamount *poetaster* for many speakers’. The DRAE, however, does not reflect this feeling and lists *poeta* as an exclusively masculine noun, with its counterpart, *poetisa*, given as a separate entry”. (George DeMello. “Denotation of Female Sex in Spanish Occupational Nouns: The DRAE Revisited”, *Hispania*, vol. 73, Núm. 2, Mayo de 1990, p. 394). Las cursivas en el original.

¹¹⁹ Lorenzo Arribas, José Miguel. “Poeta/ poetisa: estado de la cuestión”. *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*, 9 de junio del 2008.

¹²⁰ Una revisión similar, si bien en el ámbito de España, sobre el origen de los aspectos sociolingüísticos que nutren la aversión a la palabra ‘poetisa’, fue realizado por María de los Ángeles Maeso, quien plantea a sus coterráneas: “tenemos que detenernos en el momento en que emergen las mujeres escritoras y eso sucede durante el romanticismo”. (María de los Ángeles Maeso. “Poetisas: rebeldes o sumisas”, *Youkali*, núm, 17, p. 93).

nombrar a todo escritor con nombre femenino: ‘poetisa’.¹²¹ La célebre “Carta a una poetisa”¹²² de Ignacio Manuel Altamirano fue escrita en 1872 y testimonia la aceptación del término para referirse a las escritoras de versos. Ahora bien, a finales del siglo XIX no era tan común la publicación de libros individuales, por lo cual las escritoras dieron a conocer sus textos en antologías. La afamada compilación *Poetisas mexicanas* (1893), preparada por José María Vigil, contiene frases que hoy suscitarían polémica: “la escritora mexicana es ante todo mujer, y la mujer en México es, sin metáfora, el ángel del hogar” (Vigil, 1977: LXXV). Las noventa y cinco escritoras reunidas en el volumen tuvieron pues la fortuna de ver impresas sus composiciones, un privilegio en el siglo XIX.¹²³

La idea, más o menos común, es que las autoras decimonónicas escribían sobre lo doméstico, en un tono cursi, sin profundidad.¹²⁴ Julian Palley, en la introducción a *De la vigilia fértil*, atribuye

¹²¹ Aludo aquí desde luego al extraordinario caso de Rosa Espino, pseudónimo de Vicente Riva Palacio, cuya calidad de versos hizo que los pertenecientes a la Academia de Letrán consideraran la posibilidad de invitarla a formar parte de la institución.

¹²² Ignacio Manuel Altamirano, “Carta a una poetisa” en *Obras completas XIII. Escritos de literatura y arte*, tomo 2. José Luis Martínez (ed. y notas) México: CONACULTA, 2011, pp. 45-73. La carta fue originalmente publicada en el periódico *El Domingo*, los días 3, 10 y 31 de marzo y 7 de abril de 1872.

¹²³ Aunque la antología de Vigil es la más significativa hubo otras dos que reunieron, si bien de manera local, exclusivamente el trabajo de mujeres, tal es el caso de *La Lira poblana* (1893) y *Colección de varias composiciones poéticas de señoras zacatecanas* (1893).

¹²⁴ Al respecto resulta interesante lo que ocurre en la tradición poética británica. En “The Female Poet and the Poetess: Two Traditions of British Women’s Poetry, 1780-1830” Anne K. Mellor parte de los estudios que señalan la diferenciación, en el periodo victoriano, entre los terminos “*poet*” y “*poetess*”, el primero asignado a los hombres y el segundo a mujeres que compartían, de acuerdo a la tradición crítica inglesa las siguientes características: “the adoption of the mask of the improvisatrice, the insistence in the primacy of love and the domestic affections to a woman’s happiness, the rejection or condemnation of poetic fame, the embracing of Edmund Burke’s aesthetic of ‘the beautiful’ as the goal of female literary desire, and the acceptance of the hegemonic doctrine of the separate spheres.” (Mellor, 1997, 261). La autora distingue a un grupo de autoras que publicaron entre 1780-1830, con el término “female poet”, cuyo origen ubica en las predicadoras ligadas a la teología cuáquera, las cuales empleaban citas de las escrituras sagradas para sustentar la defensa de los derechos de la mujer. Siguiendo a Mellor, la poesía de una “female poet” “1) responds to specific political events; or 2) argues more broadly for wide-ranging social and political reform; or 3) attempts to initiate a social revolution” (Mellor, 1997, 265). La estudiosa dedica un apartado para exponer las limitaciones de esta temática en el marco de la ideología religiosa; sin embargo es notable la diferencia temática. Quisiera destacar cómo el término “female poet” es empleado como una categoría de estudio.

el estancamiento y la falta de originalidad en las escritoras mexicanas del diecinueve [...] a las instituciones mexicanas del período, la fuerza del catolicismo, los gobiernos, la ley, la protección excesiva otorgada a la mujer, el machismo arraigado del mexicano, la falta de educación superior (Palley, 1996: 17).

Reflexionemos en el contexto en que surge el estereotipo “mujer mexicana” - “ángel del hogar”. Leticia Romero invita a pensar en los libros antológicos como “espejos de un canon”, es decir, que obedecen a “valoraciones artísticas y sesgos interpretativos propios de cada época”, por lo tanto: “¿Qué ‘verdades’ sobre la escritura de las mujeres podemos extraer de las compilaciones decimonónicas a través de esos espejos?” (Romero, 10).

El ámbito en que las escritoras decimonónicas se dedicaron a la escritura estaba restringido a los diarios personales y álbumes. Luego vinieron las antologías que “exhiben la tensión entre la creciente participación de las autoras en la esfera pública y la convicción de que su escritura debía abordar lo relativo a la esfera privada, pues tal era su lugar natural” (Romero, 11). Dicha ‘convicción’ no provenía de ellas sino del sistema social y la cultura que las rodeaba. En tales compilaciones “tendieron a perpetuarse las composiciones de asunto nacionalista y las dedicadas a subrayar el rol de esposas y madres, culturalmente adoptado por muchas mujeres, acaso con la convicción de que ellas debían reservarse esos temas” (Romero, 13-14), desde luego hay que decir que los responsables de estas antologías eran hombres quienes no podían escapar de su horizonte ideológico, donde el ámbito asignado a la mujer era el doméstico.

El trabajo de Romero Chumacero permite pensar que la imagen de la ‘poetisa decimonónica’ como alguien entregado a cantar las dulzuras del hogar y del amor maternal, no corresponde del todo a los intereses de las mujeres que ejercitaban la pluma en esa época, sino a la mentalidad de los antologadores. Un caso ilustrativo es el de Laura Méndez de Cuenca, de cuya amplia producción fueron antologados apenas una decena de poemas como “Adiós”, “Invierno”, “Magdalena”, “Mesalina”, “Nieblas”, “Tristezas” y “¡Oh, corazón...!”, este último

recogido en *Poesías líricas mexicanas* (1878), *El parnaso mexicano* (1885a), *Poetas mexicanos* (1896), *Antología americana* (1897) y *Antología nacional* (1906).

¡Oh, corazón! ¿Qué vales ni qué puedes
de este vivir en el artero abismo,
si presa tú de las mundanas redes
eres siervo y señor a un tiempo mismo?
(Méndez, 2006: 82)

Este canto a la intimidad no era ajeno al espíritu de la época en que Laura Méndez escribió, es decir, encaja dentro de la gama de aspectos que el romanticismo adoptó en México. El tono de estos endecasílabos contrasta con la temática de un poema poco conocido de la autora, escrito a principios del siglo XX:

Y los siervos atados a la tienda de raya
que llevaban el peso del Atlas en la testa,
anquilóticos de espíritu, empujados
a la decadencia,
se irguieron en presencia de sus señores;
con la fuerza de cíclopes rompieron sus cadenas.
(Méndez, 2006: 105)

Esta silva (pocas veces antologada y poco conocida como parte de la obra de Méndez), aborda los conflictos que originaron la Revolución mexicana; se distancia, además, de la vena nacionalista cultivada por Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacio. Sin embargo los diversos antologadores que incluyeron a Laura Méndez en sus trabajos eligieron un poema más afín a la idea de mujer y de lo que correspondía esperar de las autoras.¹²⁵ La

¹²⁵ Aunque objeto de otro estudio y acaso más disciplinas, valdría la pena señalar que, sólo hasta hace unos pocos años, la figura femenina más recordada y atendida por la crítica, si bien de manera incidental, era Rosario, la de Acuña, que si bien por los comentarios de los cronistas era de una inteligencia exquisita y su tertulia era una de las más connotadas de la época no se dedicó a la escritura, ni vivió de ella.

reciente revaloración de Laura Méndez¹²⁶ permite ampliar el panorama sobre la participación de la mujer en la literatura del siglo XIX y no afirmar, como decía Valdés en 1976, que la Güera Rodríguez, Madame Calderón de la Barca y Rosario de la Peña “son los temas literarios del siglo XIX” (Valdés, VII). A pesar de que, salvo Madame Calderón —inglesa casada con el cónsul de Inglaterra en México—, podría decirse de ambas mujeres que ocuparon un rol secundario, acaso de musas, entre el círculo literario masculino de su tiempo.

2. 3 Poeta, poetisa y poetisastra: breve recuento contemporáneo

Alfonso Reyes en *La crítica en la edad ateniense*, que reúne los “cursos extraordinarios que Reyes impartió entre el 7 de enero y el 11 de febrero de 1941 en nuestra Facultad de Filosofía y Letras”, refiriéndose a Safo usa el vocablo: “La musa amorosa de Lesbos, *la poetisa Safo*, camina hacia la leyenda entre los cómicos posaristofánicos” (Reyes, 1961: 7. 17).¹²⁷ No se advierte una ligera ironía o mínimo desdén. Lo cual está en sintonía con la formación clasicista de Reyes y su temple proclive a la ecuanimidad.

Aunque de poca trascendencia en la tradición de la poesía mexicana, mencionemos la antología de Josefina Zendejas, *Poetisas contemporáneas mexicanas*,¹²⁸ publicada antes de

¹²⁶ Llevada cabo, entre otros, por Pablo Mora, Raúl Cáceres Careno, Ana Rosa Domenella, LuzElena Gutiérrez de Velasco, Milada Bazant y Luis Mario Schneider. Cf. nota 31.

¹²⁷ Las cursivas en el original. En “Seis poetisas griegas” Carolina Ponce nos da noticia de otras griegas que, además de Safo, se dedicaron a la escritura; desde luego el término no es empleado en un sentido peyorativo sino meramente descriptivo. Véase bibliografía al final.

¹²⁸ Las escritoras antologadas en este primer tomo son: Gracia Álvarez del Castillo de Chacón, México; Ópalo, En el jardín de la luna, Quietud, El señor de Xicatlan, cuentos; Magda Mabarak, Sándalo, Libélulas, Brocal, María Boettiger, Alma, Lázara Meldiú, Arrullos, Flechas, Magu Vas, Julia Ibáñez de Samano, Julia Nava de Ruisánchez, Carmen Vilchis Baz, Trinidad Soto Galindo, Ananda, Emmy Ibáñez, Guadalupe Caballero de Sánchez, Iris en flor, Guillermina Lach, Dolores Bolio, María del Mar, El alma desnuda; La corola invertida, Luna en zozobra, Sombra de flor en el agua, Rebeca Balmaseda E., Alma de Loara, Luz María Durand, Emilia Peña C., Rasa Seldi, Flama, Diafanidad, Rosa Luisa Coyula, Enriqueta Gómez, Bertha Sánchez Mármol de Gabucio, María Amparo Jiménez Mabarak de Rivera Ruano, Josefina Zendejas. Para el segundo tomo Zendejas promete obra de Rosario Sansores, Rebeca Uribe, Esperanza Zambrano, Laura Palavicini, Margarita Mondragón, Gloria Mateos (Glorinela), Margarita de Paz Paredes, Chayo Uriarte, Caridad Bravo Adams, Catalina d'Erzell, Concha Guerrero Kramer, Isabel Farfán Cano, Ivonne Garrido, Julia Martha, Rosa del Valle, Ana María Romero, Evelia Monterrubio Sáenz, Carmen G.

1945.¹²⁹ El libro tiene poco rigor editorial: no aparecen los años de publicación de los libros ni las fechas de nacimiento de las autoras. El tono de las presentaciones de cada una de ellas es más laudatorio que crítico.¹³⁰ Zendejas no expresa los criterios que la llevaron a formar este “haz de poetisas mexicanas contemporáneas” (Zendejas, 5) ni da razón de porqué escoge ese término. Sin embargo, junto con *Galería de escritoras y poetisas mexicanas* (1934), de Albertina Constantino, y *Poetisas mexicanas* (1946), de León Sánchez Arévalo, dan cuenta del empleo del término en un sentido meramente descriptivo.¹³¹

Desde la década de los cuarenta del siglo XX, encontramos un empleo negativo de la palabra ‘poetisa’ para referirse a un tipo de mujer que se dedica a escribir versos. Rosario Castellanos en 1949 escribía, a propósito de *El corazón transfigurado* de Dolores Castro: “Es un lugar común, cuando se habla de una mujer que escribe poesía, aclarar que no se trata de una poetisa; del mismo modo que cuando se trata de una poetisa se explica que no es una poetisastra”, (Castellanos, 2004: 54)¹³² en cuyo caso, según la chiapaneca, “simplemente se apela a la piedad del lector y se hace hincapié en la falta de pretensiones de la autora y en los motivos sentimentales que la impulsaron a hacer pública declaración de cursilería” (54). Desde luego, su colega y amiga originaria de Aguascalientes, se inscribe en el rubro de las poetisas.¹³³

Basurto, Luz Adoración Sánchez, Carmen de la Fuente, María Luisa Almazán, Esther Pérez Ontiveros, Josefina Baquedano y otras más.

¹²⁹ Aunque la página legal no indica el año, en el ejemplar físico que se encuentra en la Biblioteca personal de José Luis Martínez, se infiere por una dedicatoria de Dolores Bolio a Jaime Torres Bodet, fechada el 2 de mayo de 1945, que el libro debió ser publicado ese año o anterior a él. (Josefina Zendejas. *Poetisas contemporáneas mexicanas*. T. I. México: editorial Ideas, s/a.)

¹³⁰ Para darnos una idea del tono, he aquí un fragmento de la introducción: “Acompañemos en su vuelo a estas aves, que levantadas del surco común de las criaturas por el fulgor de un sueño o por la ansiedad de una esperanza, se transformarán en líricas y contumaces alondras.” (Zendejas, 6).

¹³¹ Cabría preguntarse, como ejercicio especulativo, hasta qué punto es proporcional el empleo de la palabra ‘poetisa’ y la escasa trascendencia de estos volúmenes. Desde luego, no ignoro el escaso rigor editorial ni el poco prestigio de los antologadores y la relevancia de las autoras como causas del olvido de estos libros.

¹³² La palabra ‘poetisastra’ se trata de un neologismo, pues en el *Diccionario de la lengua española* sólo se consigna ‘poetastro, a’, para referirse a un (a) mal poeta.

¹³³ No así para L. M. autor de un brevísimo comentario a propósito de la publicación de la novela de Castro: “*La ciudad y el viento*, Dolores Castro. Una primera novela de la poetisa mexicana, y un nuevo fracaso del

Llama la atención, sin embargo, que en *Cartas a Ricardo* (1996), la autora utilice ‘poetisa’ para referirse a sí misma en un contexto meramente descriptivo. Durante su estancia en Madrid (1950), refiere que *Correo literario* le pidió poemas, pero ella dice: “Yo no quiero dar nada porque soy un monstruo, ya no soy poetisa. Hace miles de años que no escribo nada. Hay allí una niña toda inteligente y toda loca que se llama Eugenia Serrano. Hay una poetisa laureada que se llama Juana Noreña y que no escribe tan mal” (Castellanos, 1996: 84).¹³⁴ La epístola fue escrita en 1950, por lo que nos da una idea de las fluctuaciones en torno al uso de este vocablo.¹³⁵ En otro artículo, originalmente publicado en *Letras patrias* (1957), Castellanos se propone reivindicar el valor de la obra de Concha Urquiza y abunda sobre el tema; la ensayista dice que en México “la protesta femenina no ha sido nunca descarada ni franca”, (Castellanos,

costumbrismo”, en *La Cultura en México*, núm. 29, p. XX. Desde luego no pretendemos teorizar sobre el empleo conjunto de las palabras ‘poetisa’ y ‘fracaso’ en una misma oración, lo que nos interesa señalar es cómo el término ha sido empleado indistintamente, y que no siempre ha requerido por parte de los autores una explicación o justificación. Cabe decir que este breve texto forma parte de una sección de reseñas mínimas dentro del suplemento de *Siempre!*.

¹³⁴ En una carta posterior, Castellanos relata a Guerra cómo conoció a Enriqueta Ochoa, a quien también se refiere como poetisa, en tono descriptivo: “Estuvimos en casa de Pedro con otra niña mexicana, poetisa, para peor, que se llama Enriqueta Ochoa, y Nancy, la americana. [...] La niña mexicana es de Torreón y yo la conocí a través de Chucho Arellano. Acaba de publicar un libro que se llama *Las urgencias de un Dios*. Se ve que tiene madera pero le falta leer y escribir y vivir mucho más, porque hasta ahora sus ideas se pierden en una palabrería y en una verbosidad que no puede contener. Tiene, sin embargo, un gran vigor imaginativo, una gran pasión y la suficiente audacia para decir las cosas tales como le parecen. Es más o menos de nuestra edad pero hasta ahora ha tenido que vivir en la provincia, en una familia absolutamente burguesa que se ha opuesto sistemáticamente a todos sus intentos. Ha tenido que luchar como una desesperada para que la dejaran entrar a la escuela. Está ahora, apenas, terminando su secundaria. Ha leído una serie de cosas inconexas: los Upanishads junto a cero de literatura española. Los contemporáneos mexicanos y Proust y Sartre. Nada más. Su vida es, como decía el méndigo Amado Nervo de la mujer honrada, sin historia, nunca le ha sucedido nada. Pero como uno no se puede consolar tan fácilmente de esto ha inventado cantidades de cosas. En el tiempo que estuvimos juntas me contó como cinco versiones de su vida. Y como no ha leído las novelas rosas clásicas su vida tiene esas formas. Le da por la caridad; nos cuenta de cuando les enseña a leer a los niños, de cuando va a ayudar a las mujeres pobres que están enfermas, de cuando les lava las llagas a los enfermos del asilo. Le atrae enormemente la vida monástica por el traje y las ceremonias, pero no tiene la menor idea del aspecto religioso que implica. Tiene problemas místicos (porque la mística está de moda, como dice Maritain, aunque la ascética no tanto), y habla de visiones y premoniciones y profecías que ha hecho y que se han cumplido. Tiene una gran inquietud sexual y erótica pero absolutamente difusa, imprecisa, y como no sabe de qué se trata esto también, se lo imagina y lo dice como si hubiera sucedido y dice unas cosas que si tuviera la menor sospecha de que son así en realidad, le darían un pudor horrible nombrarlas. Tiene tanto sentido moral como puede tener un niño y ningún escrúpulo para aceptar situaciones que una persona madura rechazaría por malas.” (Castellanos, 1996: 139-140)

¹³⁵ En “Pequeña crónica”, poema de *En la tierra de en medio* (1972), que será revisado más adelante, el sujeto poético se aut nombra ‘poetisa’; desde luego se trata de otro contexto, sin embargo se consigna para conocimiento del lector.

2004: 70) por ello advierte que “no esperemos encontrar proclamas rebeldes” en la literatura escrita por mujeres en México.

Hay toda una pléyade de poetisas cuyas palabras no imprimen ni la menor turbación a la atmósfera de la región más transparente. Son impecables amas de casa que en sus momentos de ocio se entretienen en llevar al papel sus ideales de orden, limpieza y seguridad... domésticos.

En este comentario se caracteriza esta clase de ‘poetisa’ como persona que cultiva la poesía a modo de pasatiempo, esto es, que no vive de su escritura; además hallamos algunos visos de la temática empleada en sus textos. Líneas adelante, Castellanos resume los motivos recurrentes de estas obras: “Crepúsculos, bucles sobre la frente, pétalos amarillentos entre las páginas de un libro. Ausencia, niebla, lagos que no producen el más mínimo deseo de ahogarse en ellos” (70). Esta temática, según la autora de *Poesía no eres tú*, no requería inventar “ninguna forma literaria nueva. Bastaban las ya consagradas de fin de siglo y a ellas se atuvieron estas escritoras, incapaces de olvidar en ningún momento de su carrera poética que eran, ante todo, damas”. Este apunte de Castellanos permite ver que, en términos de estilo, la ‘poetisa’ se apegaba a las formas decimonónicas, de fin de siglo XIX, es decir, la época en la que surgieron las antologías de las que hemos hablado en el apartado anterior.

En pocas líneas, Castellanos alude a otro tipo de “poetisas tropicaloides cuyo éxito de público ha sido paralelo al desdén (muy merecido, por cierto) con el que fueron miradas en los cenáculos literarios” (70). La autora no da más datos de este segundo orden de ‘poetisas’, sin embargo hace explícito su menosprecio. Este breve repaso de la poesía femenina en las letras mexicanas anterior al “movimiento poético femenino que alcanza esplendor y desarrollo en México durante la década 1940-1950”, (71) sirve a Castellanos como contraste para explicar la importancia de la obra de Urquiza. Por otro lado, también nos permite ver la carga semántica negativa con que era empleado el término ‘poetisa’ a mediados del siglo XX.

No es posible saber en qué medida Castellanos pudo haber influido sobre esta cuestión a Octavio Paz. Lo cierto es que dos años más tarde Paz prologa *Ese puerto existe* (1959), de Blanca Varela (1926-2009), y dice que la peruana es “nada más y nada menos, un verdadero poeta” (Paz, 1959: 13).¹³⁶ Si Reyes denominaba a Safo como ‘poetisa’ con el único objetivo de describir su profesión, en esta línea de Paz se advierte un rasgo de ensalzamiento al propugnar que Varela pertenece a la estirpe de los poetas.¹³⁷ Los ejemplos contrastados de Reyes y Paz no pretenden ser una generalización de la postura del resto de los escritores o críticos mexicanos, sino dar cuenta de los matices, al menos entre 1941 y 1959, que conllevaba emplear ‘poeta’ o ‘poetisa’ para referirse a una mujer que escribía versos. Dada la trascendencia de ambos escritores en la tradición literaria y crítica de México es de notar el giro de valor en el uso de ‘poeta’ por parte de Paz.

Dos décadas después se consigna otra muestra de la heterogeneidad del uso del término; se trata del crítico y profesor universitario Héctor Valdés, compilador de *Poetisas mexicanas del siglo XX* (1976) —con motivo del Año Internacional de la mujer—. Además de dejar constancia de su filiación con el trabajo de Vigil, Valdés enfrenta el empleo del vocablo, señalando que lo utiliza al igual que

el término “poesía femenina” como un tecnicismo, aunque a veces una crítica demasiado puntillosa lo ha tomado en sentido peyorativo, igual que a la palabra “poetisa”, que en última instancia no es sino el femenino de “poeta” [...] debemos atenernos a la definición del diccionario, que en este caso no da lugar a ambigüedades y nos facilita las referencias a la “mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facilidades necesarias para componerlas”. El diccionario trata por

¹³⁶ En ese momento, no se sabía que Varela se convertiría en una de las voces esenciales de la poesía en español en la segunda mitad del siglo XX. Paz prologó el primer libro de esa joven peruana de 33 años; su énfasis en valorarla como “un verdadero poeta” probablemente influyó en que el medio cultural acabara por elegir la voz ‘poeta’. Más tarde Varela obtuvo el Premio Octavio Paz (2001), el García Lorca (2006, siendo la primer mujer) y el Reina Sofía (2007; también fue la primera acreedora, siendo la segunda Fina García Marruz).

¹³⁷ En 1966 todavía encontramos otras fluctuaciones, por ejemplo Carlos Monsiváis al hablar de Margarita Michelena dice: “Poetisa —o poeta— de enormes posibilidades, concluye desterrándose a los dominios de un delirio, donde ni siquiera su talento sirve de hilo conductor” (Monsiváis, 1966: 62).

igual a poetas y poetisas y los limita, al definirlos, equitativamente; así, dos términos que parecían distantes, quedan académicamente emparejados (Valdés, V).

La definición del término provendría del *Diccionario de la lengua española*, editado por la RAE (ediciones de 1956 o 1970, pues ambas son idénticas y anteriores a la fecha en que Valdés escribe). Subrayemos que su argumento para emplear ‘poetisa’ es de orden lingüístico. No obstante, la equidad argüida por el antologador no habría satisfecho a autoras como Rosario Castellanos, incluida en la antología y llamada por Valdés “la poetisa más importante en lo que va del siglo” (Valdés, VII). En el mismo sentido, probablemente deslindándose de tonos peyorativos, Alí Chumacero llama a la chiapaneca “notable poetisa” (1996: 77) cuando comenta sobre su novelística.

En el artículo “Temas del subdesarrollo: Las poetisas” (1980), Margarita Michelena profundiza en aspectos estéticos, físicos y hasta morales de quienes son denominadas con ese término. Michelena comienza su texto hablando de la vestimenta de la ‘poetisa’ a finales del siglo XX.

[...] la Poetisa no tiene ni la más leve idea de cómo vestirse y cuánto pesar. De modo que suele presentarse en los saraos llevando unas delatoras mallas rosa Tamayo, un jorongo multicolor y un sombrero chamula y surgir, también en todo el esplendor de sus egresos corporales, envuelta en encajes y con un maquillaje cubista, a la hora en que las personas normales toman jugo de naranja (Michelena, 1980: 22).

Michelena continúa su diatriba, enfatizando la cualidad anticuada de la figura de ‘poetisa’, quien “permanece estacionariamente vetusta en todos sentidos, como si, más que un cuerpo de carne y hueso, fueran sus propios versos los que le dieran forma visible”. Otro rasgo reprobado por la poeta hidalguense, es la declamación:

Hay muchos ejemplares de la especie con una memoria pasmosa para la fijación de verdaderos niágaras de sonetos, décimas, redondillas, acrósticos, poemas de metro y extensión libres y otras variedades de crimen verbal, todo lo cual brota de su boca con torrencial crueldad en cuanto logran acorrallar a una víctima (Michelena, 1980: 22).

Al igual que Castellanos, Michelena acude a la voz ‘poetisa’ para calificarla negativamente; la ‘Poetisa Insoportabilis’, como la denomina la pachuqueña, es una escritora quien “no suele contar con medios comprobables de subsistencia, a no ser por los representados por un [...] adminículo llamado marido” (Michelena, 1980: 22). La profesionalización de la escritura, es decir, hacer de ella un medio económico fue para las escritoras mexicanas un rasgo de prestigio. La chiapaneca y la pachuqueña lo lograron no necesariamente con la poesía, sino con la práctica periodística. A las características reprobadas por Michelena hay que añadir el componente erótico, lo cual la lleva a llamar, no sin sorna, a este tipo de autoras pioneras de la liberación sexual.¹³⁸ En cuanto a los rasgos estilísticos, la también periodista destaca

una particular facilidad para las metamorfosis vegetales: ya es junco esbelto, ya caléndula en flor, ya rosa de Francia, ya, si pertenece al género desolado, manojito de espinas que, claro, son punzantes, adjetivo que ofrece la inmensa ventaja de rimar con ‘amantes’, cálido vocablo éste sin el que la Poetisa no puede vivir (Michelena, 1980: 23).

Estas líneas dan idea del tipo de textos y la temática de las escritoras que para Michelena representaban a las desdeñables ‘poetisas’. Reprocha el empleo de temas banales como las relaciones amorosas y, sobre todo, el perpetuar imágenes propias del siglo XIX. En otro momento, la autora de *Laurel del ángel*, condena los “largos atentados verbales destinados a salvar inmediatamente a todos los pobres y oprimidos, dondequiera que giman entre las garras del ‘imperialismo’” (23), en los que incurrieron varias ‘poetisas’.¹³⁹ Además de los asuntos tratados en los textos de la ‘poetisa’, en el artículo se señala el modo en que son producidos los

¹³⁸ “La Poetisa es siempre extremadamente erótica en sus versos, aunque en persona lo sea tanto como una camisa de punto. [...] Hay que decir pues que, por lo que toca a la liberación sexual, la Poetisa —admirable pionera— salió de semejante urgencia hace muchísimo tiempo, aun cuando se presume que sólo en teoría, visto su alarmante exterior”. (Michelena, 1980: 23)

¹³⁹ Michelena enmarca este comportamiento en el contexto del activismo de Monseñor Méndez Arceo, también conocido como ‘Obispo rojo’ por su simpatía con la revolución cubana, el movimiento sandinista y su trabajo comunitario en países como El Salvador y Guatemala. El párrafo inicia con la frase: “El famoso ‘cambio de estructura’ que alborota a monseñor Méndez Arceo y amigos que lo acompañan, también alcanza letales repercusiones entre la especie **Poetisa Insoportabilis**” (Michelena, 1980: 23). Las negritas en el original.

poemas. En lugar de la lectura atenta de autores clásicos, el pulimento de la forma y el trabajo de escritor; la ‘poetisa’ sólo habría requerido, para escribir poemas, la visita de las musas. Así da constancia Michelena por un “ejemplar”, quien “perpetraba poemas sólo de madrugada, cuando le llegaba el trance” (Michelena, 1980: 23). Del retrato de la ‘poetisa’ que Michelena ha hecho en su artículo caben destacar las coincidencias con Castellanos. En primer lugar el carácter de aficionadas, lo ornamental inocuo; en segundo lugar la temática banal de sus versos, casi siempre salpicados de temática amorosa.

A propósito de la antología de Julian Palley, *De la vigilia fértil. Antología de poetisas mexicanas contemporáneas* (1996), donde se emplea ‘poetisa’ para designar a la mujer que escribe versos, Elena Urrutia escribe sobre el término ‘poetisa’ desde una perspectiva diferente.¹⁴⁰ Si bien le parece respetable el uso de ‘poetisa’, opina que:

Dejar de usar la palabra poetisa porque la mediocre producción de tantos siglos de poesía escrita por mujeres desprestigió el término, no me parece convincente. ¿No fueron poetisas y se asumieron como tales Sor Juana, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y la propia Rosario Castellanos? (Urrutia, 1996: 56)

Urrutia no toma en cuenta —quizá no los conocía— los artículos donde Castellanos califica de manera negativa la producción de las ‘poetisas’.¹⁴¹ Su postura es la única francamente a favor del

¹⁴⁰ Para darse una idea del compromiso feminista y de sus actividades académicas Erika Montañó y Ángel Vargas escriben sobre Urrutia luego de su fallecimiento. En <http://www.jornada.unam.mx/2015/10/31/cultura/a03n1cul> Consultado el 5 de agosto de 2016.

¹⁴¹ El caso de Sor Juana ofrece un aspecto más a esta reflexión, pero cuya comprobación requeriría de un estudio sobre el uso del término ‘poetisa’ en el virreinato, lo cual escapa a las intenciones del presente artículo. No obstante nos limitaremos a apuntar que a mediados y finales del siglo XX era posible encontrar quien la llamara ‘poetisa’. Elizabeth Wallace, titula su estudio sobre la Décima musa, *Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa de corte y convento* (1944) y Antonio Castro Leal así se refiere a ella en su prólogo a *Poesía, teatro y prosa* (Antonio Castro Leal, “Prólogo” en *Poesía, teatro y prosa*. México: Porrúa (Escritores mexicanos: 1), 1996, p. xviii). Resulta significativa la inscripción que se lee al pie de una estatua con la efigie de Sor Juana, ubicada en el Parque del Oeste de Madrid, España, obsequiada por el Claustro en 1981: “19 OCTUBRE 1981 / EL PUEBLO DE / MEXICO / A TRAVES DEL CLAVSTRO DE / SOR JUANA INES / DE LA CRVZ. A.C. / [ESCUDO] / DEDICA ESTA ESTATUA DE LA INSIGNE MISTICA Y POETISA MEXICANA / AL PUEBLO DE / MADRID”. (Debo esta curiosa noticia a la amable transcripción del Dr. Alberto Paredes, quien tuvo a bien copiar la leyenda reproducida.)

empleo de vocablo. Sus razones parecen estar emparentadas con la teoría *queer*.¹⁴² “Así como se desprestigia un término, el mismo puede volver a prestigiarse” (Urrutia, 56) y el ejemplo que utiliza es la palabra ‘chicano’, empleado en primera instancia para denigrar a los mexicanos que viven en Estados Unidos y luego reivindicado por ellos mismos. La académica escribía esto hacia 1996, no obstante veinte años después el uso indistinto del término persiste.

Este breve asomo sobre el empleo de la palabra ‘poetisa’ en la literatura y la crítica mexicana de mediados del siglo XX nos permite ver que no se trata de un término totalmente inclinado al vituperio, de ahí que sea difícil resignificarlo, al estilo de la palabra *queer/cuir*, como, plantea Urrutia. Lo que sí resulta significativo es que la necesidad de desvincularse del término, por la carga semántica proveniente del siglo XIX, viene de escritoras; de ahí que busquen ser reconocidas como ‘poetas’.

2. 4 Lectura de Castellanos y Michelena sobre dos poetisas sudamericanas

Otro factor vinculado al empleo negativo de ‘poetisa’ es la recepción que Castellanos y Michelena tuvieron de Delmira Agustini (1886-1914) y Juana de Ibarbourou (1892-1979), cuyo auge comprendió las primeras dos décadas del siglo XX.¹⁴³ Esta distancia estética establecida por las poetisas mexicanas se ha expuesto en el apartado “Contra el desprestigio: una nueva forma de hacer poesía”. Por lo que ahora baste decir que la tradición inaugurada por las poetisas sudamericanas supuso, para las mexicanas, el comienzo de una poesía escrita por mujeres de escasa calidad literaria.

¹⁴² La teoría *queer* tiene como eje central la reflexión en torno a la disidencia sexual y a las identidades sexuales estigmatizadas (gays, lesbianas, transgénero, travestis, etc.) mediante la resignificación de los insultos. El ejemplo más claro es la palabra “*queer*”, utilizada en un principio para denostar a la comunidad homosexual en EEUU fue resignificada para articular un movimiento social. En español es común encontrar la grafía “*cuir*”, para referirse al mismo movimiento.

¹⁴³ *Supra*. 1. 4 “Rigor y trascendencia: pilares en la obra de Castellanos, Michelena y Ochoa”.

Ni Michelena, ni Castellanos mencionan los nombres de quienes tienen la desgracia de ser denominadas bajo el término ‘poetisa’; lo cual nos permitiría estudiar la obra de las mujeres que no merecieron por su parte un reconocimiento de su labor poética. Las dos escritoras se centran en figuras del pasado inmediato, Ibarbourou y Agustini, probablemente porque ello les permitiría ‘cortar de raíz’ el tipo de poesía con el que no estaban de acuerdo. Esta elección también favoreció la distinción de Gabriela Mistral, contemporánea de las uruguayas, que las mexicanas adoptaron como modelo. Los textos de Michelena y Castellanos constituyen de los pocos testimonios escritos de las autoras mexicanas contemporáneas sobre el término ‘poetisa’.

2.5 Discusión sin punto final

En el ámbito de la literatura mexicana del siglo XX la voz ‘poetisa’ ha sido empleada con una carga neutra y una negativa. Los señalamientos sobre las caracterizaciones perniciosas provienen de escritoras, particularmente de Castellanos y Michelena. El sentido adverso de ‘poetisa’ en el siglo XX provendrá de una opinión común sobre la figura de ser escritora en el siglo XIX, imagen construida particularmente en antologías que perpetuaban un modelo de mujer típicamente decimonónico y doméstico. Otro elemento que alimentó la negatividad del término fue la asociación con un modelo de escritura cultivado por la anterior generación de autoras, en particular las sudamericanas Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini, en el que influyó la fuerte presencia de temática amorosa convencional.

Tanto Castellanos como Michelena, y acaso sus contemporáneas que no dejaron constancia escrita de su postura, propugnaron desvincularse del término ‘poetisa’ para liberarse del estigma de cursilería y diletantismo que acabó rodeando el vocablo. Campo aparte sería una encuesta de campo para identificar qué grupos sociales mexicanos utilizan a la fecha una u otra

voz y con qué sentido, esos hablantes suponen que tienen los términos.¹⁴⁴ Ateniéndonos a las evidencias del caso mexicano, los sectores dedicados a los estudios literarios han incorporado la denominación de ‘poeta’ por la carga peyorativa que tuvo ‘poetisa’.¹⁴⁵

Sin embargo, no por ello podemos decir que el uso de la voz ‘poetisa’ haya sido desterrado del idioma. Por caso: un periodista colombiano, que prefiere guardar el anonimato, expresó en 2012:

Sin absurdas actitudes machistas, pienso que la expresión “la poeta” es demasiado bronca para referirse a ese sortilegio que es la mujer que escribe poesía, para denominar a quien desde la percepción del maravilloso mundo femenino canta a su realidad o a su ilusión, a sus afectos y a sus desafectos. No aceptemos que la palabra poeta se convierta en sustantivo de género común.¹⁴⁶

Este comentario nos deja ver que la polémica en torno al uso de la voz ‘poetisa’ es vigente o se ha reactualizado. Sería materia de otro provechoso estudio indagar sobre esta discusión en pleno siglo XXI, así como sus posibles motivos. Pareciera como si la discusión dada a mediados del siglo XX no fuera conocida.

¹⁴⁴ Como experiencia propia, que no puede ser tomada en cuenta como argumento o índice general, consigno que he presenciado a personas con escasa formación escolar, pero también, al menos a dos personas con grado académico, emplear el término ‘poetisa’ con carga neutra, o para resaltar cierta equidad de género.

¹⁴⁵ Prueba de ello son esfuerzos como *Una temporada de poesía* (2004) de Alberto Paredes, antología crítica que incluye y analiza el trabajo de tres escritoras (de un total de nueve); la colección *Desbordar el canon* (2007), que se propuso editar libros críticos sobre autoras poco atendidas como Concha Urquiza, Nellie Campobello, entre otras; *Cuerpo y poesía. Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX* (2012), que se enfoca en un aspecto particular de la poesía mexicana; *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomos I y II (2015), que incluye ensayos sobre siete poetisas contemporáneas. En todos estos trabajos, y en muchos más que por razones de espacio no puedo consignar, se emplea la voz ‘poeta’ para referirse a mujeres y hombres sin distinción alguna.

¹⁴⁶ “Salvemos a la palabra poetisa”, *La Nación*. 4 de febrero 2012.

Capítulo 3. Hacia una teoría poética del cuerpo

3.1 Cuerpo y escritura

Entre los aportes de Friedrich Nietzsche (1844-1900) a la filosofía occidental, lo concerniente al cuerpo ha tenido profundas repercusiones en el pensamiento y las artes. “Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría” (1989: 56) leemos en *Así habló Zaratustra* (1883-1885), obra que inaugura una línea de pensamiento sobre el cuerpo como medio y objeto de conocimiento en sí mismo. Nietzsche reflexiona sobre la tensión entre cuerpo y alma, pues en ella se encontrará el centro del pensamiento creador. No podríamos continuar esta breve alusión, sin aclarar que en alemán, hay dos términos para referirse a “cuerpo”: “*körper*”, “cuerpo físico”, y “*lieb*”, “cuerpo vivido o experimentado”.¹⁴⁷ Nietzsche emplea el segundo término, así, “*lieb*” es la base de una “razón sensible” en virtud de que ha salido del cuerpo vivido. De este primer planteamiento surgieron dos líneas generales: una que se puede englobar en la fenomenología y la otra desarrollada en el arte y particularmente en la escritura.

Dice Zaratustra en el primer planteamiento nietzscheano del apartado “De leer y escribir”: “De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre. Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que sangre es espíritu.// Quien escribe con sangre y en forma de sentencias, ése no quiere ser leído sino aprendido de memoria” (1989:69). Este fragmento contiene una de las metáforas más potentes sobre la relación entre cuerpo y escritura, podemos inferir que ha de escribirse sólo sobre lo vivido y, más exactamente, lo que se ha experimentado corporalmente, de donde se deriva lo erótico. Esta sentencia nietzscheana, de larga trascendencia, es uno los planteamientos capitales sobre una nueva manera de entender la relación entre escritura y cuerpo.

¹⁴⁷ Esta precisión lingüística y filosófica la debo al artículo de Alfredo Rocha de la Torre “El cuerpo como centro de interpretación: una aproximación a la concepción nietzscheana” (2000: 59) cuyos datos está en la bibliografía.

Hélène Cixous (1937), generalmente leída dentro del feminismo de la segunda ola¹⁴⁸ — aunque nunca se declaró feminista—, reflexionó en la misma línea sobre el cuerpo, añadiendo una perspectiva de género. Cixous plantea que hay un *orden simbólico* instaurado por el patriarcado, cuya base es un sistema binario donde hombre-mujer es el par inicial, al que estarían asociados el resto de elementos y conceptos que forman el mundo. El problema de esta oposición binaria es, para la francesa, que en su proceso de significación lo masculino busca anular a su contraparte: lo femenino asociado con elementos como noche, pasividad, luna, madre, corazón, sensibilidad, etc. Esta dinámica de dominación de lo masculino sobre lo femenino se mantiene, según explica la francesa, gracias a la violencia simbólica y de facto.

Dentro de este *orden simbólico* el cuerpo femenino está sujeto a normas cuyo fin es mantener una relación jerárquica vertical, de ahí que no sea lo mismo vivir y reflexionar desde la experiencia de un cuerpo femenino que de uno masculino. Desde la perspectiva de Cixous la mujer no es dueña de sus actos, deseos, pensamientos y, sobre todo, de su cuerpo, sometido a representar una idea de belleza, una función social y reproductiva acordes con el patriarcado. Es un cuerpo censurado, un cuerpo silente. De ahí que Cixous plantee recuperarlo mediante la escritura para cambiar el paradigma patriarcal.

Escribir, hacer uso de la palabra, para la mujer es romper con las imposiciones del *orden simbólico*; en el acto de escritura la mujer recuperaría su cuerpo, pues escribirá sobre sus pulsiones y sensibilidad sexual. Ahora bien, la maternidad es una capacidad corpórea que Cixous ensalza como esencial de lo femenino.¹⁴⁹ En *Le rire de la Méduse et autres ironies* la autora

¹⁴⁸ La historia del feminismo se ha dividido en tres olas: la primera, también conocida como feminismo ilustrado, se remonta al siglo XVII; la segunda, está vinculada al movimiento sufragista alrededor del siglo XIX; la tercera estaría representada por los grupos de izquierda formados en el movimiento del 68. Véase bibliografía *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI* (2000).

¹⁴⁹ Las consecuencias políticas de estas afirmaciones han sido motivo de muchas críticas. “¿Es posible la celebración de la maternidad y de la sexualidad cuando millones de mujeres no las experimentan como positivas, a causa de violaciones, mutilaciones, obligaciones y embarazos no deseados? Una de las más duras críticas procede de

atribuye a la maternidad un poder perenne: “Voix: le lait intarissable. Elle est retrouvé. La mère perdue. L'éternité: c'est la voix mêlée avec le lait” (2010:121).¹⁵⁰ Siguiendo la analogía entre voz y leche materna inferimos que la voz femenina será fluida, nutricia, “blanca” (en otro momento pedirá escribir con “tinta blanca”), producto de procesos fisiológico-corporales propios de un cuerpo femenino y fuertemente enraizada en la figura materna. Entendido así, la voz con que la mujer articula y escribe sus palabras vendría de su cuerpo.¹⁵¹

Este planteamiento es uno de los más audaces y poéticos por parte de la autora; a la vez que resume las conclusiones de otras pensadoras ha sido una de las premisas adoptadas por algunos sectores del movimiento feminista. *La risa de la Medusa* obedece a esta propuesta de escritura, primero, porque habla del cuerpo femenino y también porque su estructura más que acercarse a un tratado filosófico parece un caudal de sentencias, como pide Nietzsche. Cixous reconoce en la escritura de Clarice Lispector (1920-1977) el punto de partida y una de las realizaciones de sus propios planteamientos, sin que ello implique que la obra de la brasileña haya de ser modelo para otras. Cabe señalar que la lectura de la francesa, junto a otras europeas, ha estimulado la presencia de Lispector en el panorama occidental.

A la oposición binaria sobre la que se sustenta el *orden simbólico* patriarcal, Cixous opone el concepto de la *otra bisexualidad*; parte del hecho, señalado por el *feminismo de la diferencia*,¹⁵² de que los roles de género son una limitación tanto para hombres como para

Monique Wittig, feminista lesbiana y marxista, que denuncia el hecho de mitificar a la mujer como madre porque de tal modo se construye una identidad femenina basada en su función reproductora, lo cual impone obligatoriamente una sociedad heterosexual que, al fin y al cabo, responde al deseo masculino” (Suárez, 44).

¹⁵⁰ Ofrezco la versión en español e indico la página de la edición empleada, cuyos datos están en la bibliografía final. “Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada. La madre perdida. La eternidad: es la voz con la leche” (Cixous, 1995: 56).

¹⁵¹ En el apartado “4.1 Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro” veremos que Esther Hernández Palacios es la primera estudiosa mexicana que descubre un vínculo entre la poesía de Enriqueta Ochoa y los planteamientos de Cixous en lo tocante a la tinta-leche para escribir.

¹⁵² En sus orígenes, en la época ilustrada, el feminismo abogó por una igualdad en el orden moral, no en el natural o biológico; así se trataría de una “igualdad natural en libertad entre todos los individuos. A esta postura se enfrenta el llamado feminismo de la diferencia, que surge con mayor fuerza en la década de los setenta, abogando por el

mujeres, si bien la balanza está inclinada hacia lo masculino modélico, es decir, heterosexual, blanco, de clase media. El hombre, según la autora, estaría obligado a inhibir lo femenino dentro de sí para resguardar su papel fálico; este rechazo, asumido por la escuela freudiana, es para Cixous la gran desventaja del modelo patriarcal. Su propuesta permite al sujeto —pues no sólo contempla a la mujer en términos de diferencia biológica— abrazar lo otro, sea esto femenino o masculino. La *otra bisexualidad* sería para ella:

[...] celle dont chaque sujet non enfermé dans le faux théâtre de la representation phallogentrique institue son univers érotique. Bisexualité, c'est-à-dire repérage en soi, individuellement, de la présence, diversement manifeste et insistante selon chaque un ou une, des deux sexes, non-exclusion de la différence ni d'un sexe, et à partir de cette 'permission' que l'on se donne, multiplication des effets d'inscription du désir, sur toutes les parties de mon corps et de l'autre corps (2010:121).¹⁵³

Un sujeto con cuerpo bisexual sería aquel que integrara los dos sexos en sí mismo y su universo erótico no se basaría en la exclusión. Según Cixous esta *otra bisexualidad* estaría más cercana a la mujer, porque ella no está obligada a rechazar a su contraparte masculina desde la infancia, como el caso de los hombres. De este modo, la escritura producida por un cuerpo bisexual se centraría en el goce. Si bien la abertura femenina, vuelve a la mujer susceptible de ser poseída, también le permite recibir, aceptar al otro; en ese sentido la hendidura corporal serviría no sólo para dejar entrar, sino para salir hacia lo otro. Esta forma de existencia, ajena a la jerarquía binaria del *orden simbólico*, se afirmarían en el acto de escribir y por ello tendría un matiz

reconocimiento de las diferencias biológicas, de raza, color de piel y clase social. Se trata de un debate, cuyos orígenes pueden rastrearse hasta los principios del feminismo, que supone dos posturas en cierto modo antagónicas. Estela Serret en “Igualdad y diferencia: la falsa dicotomía de la teoría y la política feministas” expone los argumentos de esta vieja discusión.

¹⁵³ “aquella en la que cada sujeto no encerrado en el falso teatro de la representación falocéntrica, instituye su universo erótico, su sexualidad, es decir, localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo, y a partir de ese ‘permiso’ otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo y del otro cuerpo” (1995: 44-45).

revolucionario.

Hendidura y escritura comparten, pues, la facultad de integrar lo otro e ir hacia lo otro, lo desconocido, lo ajeno al cuerpo propio, esto es, los otros cuerpos, la realidad. Escribir como proceso de abrirse a lo *Otro* y al *Otro* implica una transformación del sujeto que escribe porque es dejarse cuestionar. De este intercambio surge una tercera instancia: el texto. Esta inversión del *orden simbólico* implica una visión amplia, no dualista; en este sentido lo otro de lo bisexual no es necesariamente lo masculino o lo femenino, sino también lo no occidental. Hablamos pues de una otredad constituida no sólo por lo masculino, sino por otras posibles diferencias, que hagan de la escritura un proceso de transformación de ida y vuelta para quien lo ejercita.

Aparentemente entre Castellanos, Michelena, Ochoa y Cixous no hay coincidencias, pues no queda constancia de que se hayan leído entre ellas, sin embargo en la lectura de los poemas de las mexicanas a la luz de las ideas de la francesa han arrojado puntos de encuentro. Por ejemplo, la relación entre lo líquido y lo femenino, pero sobre todo el vínculo de causalidad entre el fluido como vehículo de escritura. Asimismo, el concepto de otra bisexualidad permite ver que el Otro en Castellanos es la sociedad, la mujer, los jóvenes masacrados, los desposeídos; mientras que en Michelena el Otro está representado mayormente por la divinidad, en su último libro por los ancestros y los descendientes; en el caso de Ochoa el Otro corresponde en muchos casos con la figura del amado, el amante, la hija, la ciudad o la hermana, su espectro permanece más en lo terrenal. Esta confluencia se da en virtud de que las cuatro son creadoras y su herramienta principal es la escritura.

2.1.1 El cuerpo como tamiz del pensamiento

Simone Weil (1909-1943) es otra pensadora francesa relativamente conocida en el ámbito hispano, sin embargo consideramos que está mucho más cercana a la obra y pensamiento de nuestras tres poetisas. Castellanos escribió dentro de *Mujer que sabe latín...* (1973) un breve ensayo crítico sobre la autora de *La pesanteur et la grâce* (1947).¹⁵⁴ Aunque breve, la vida de Weil estuvo marcada por una puesta en práctica radical de su pensamiento: de docente pasó a trabajar como obrera, participó en la Guerra civil española, viajó a Nueva York después a Londres, donde se negó a comer raciones mayores de las que sus compatriotas tenían en la Francia ocupada. Este ayuno voluntario, asociado a una tuberculosis, le causó la muerte a los 34 años.

Weil registró desde 1934 en sus *Cahiers*¹⁵⁵ pensamientos y sentencias; *La pesanteur et la grâce* contiene algunas de esas reflexiones en forma aforística, agrupadas bajo temas como la belleza, el azar o lo imposible. La obra de Weil es difícil de encuadrar en una corriente de pensamiento pues si bien abreva del marxismo, sus inquietudes se encuentran atravesadas por preocupaciones místicas —desde la tradición católica hasta la védica.¹⁵⁶ Weil no se declaró militante de ningún partido, antes bien mantuvo su libertad de acción y pensamiento; acorde con esta actitud, tampoco se declaró feminista. Sin embargo (sobre todo en Italia) a finales del siglo

¹⁵⁴ Es probable que Rosario Castellanos haya leído este libro en francés, pues en su nota refiere el título original.

¹⁵⁵ Sólo hay una edición de *Cahiers* (Plon; 1951, 1972, 1975) en tres tomos. El resto de la obra de Weil se haya agrupada por temas o bien son antologías como el caso de *La gravedad y la gracia*.

¹⁵⁶ Además de su obra como pensadora, Simone Weil dejó una docena de poemas. La crítica distingue dos periodos en su obra poética: el primero influenciado por el platonismo y Paul Valéry; el segundo presenta sus preocupaciones místicas. “A une fille riche”, perteneciente al primer periodo es una apelación a una joven burguesa mediante la cual expresa la relación: cuerpo-experiencia-conocimiento. La voz lírica se dirige a la joven burguesa y la cuestiona sobre el valor de la belleza, la comodidad y las consecuencias de esta forma de vida. En las distintas preguntas formuladas se nombran partes del cuerpo y, sobre todo, se alude a la utilidad de éste. “¿Irás tú en las tardes, con los rumores de la ciudad./ A dejar mancillar por unos céntimos tu carne servil./ Tu carne muerta, transformada en piedra por el hambre?” (2006: 26). Estos versos podrían interpretarse como el anuncio de la decisión de Weil para enrolarse como obrera; más importante es el motivo para evitar la muerte a que está destinada una carne servil. Como decía en *La gravedad y la gracia*, el trabajo físico es el medio para transformar las ideas.

XX y principios del XXI, ha sido considerada por varias estudiosas y por movimientos de mujeres como una interlocutora del tema feminista. Wanda Tomassi afirma que aunque “no hay un acento especial en la condición humana femenina [...] ella tiene bien presente la vivencia del cuerpo femenino como tejido de su experiencia viva, de la que hay que dar cuenta en su pensamiento” (1993: 99).¹⁵⁷ En efecto, el cuerpo tendría un lugar especial en las reflexiones de Weil en tanto territorio de contacto entre el ser humano y el mundo.

En palabras de la francesa: “Que l’universe entier soit pour moi, par rapport à mon corps, ce qu’est le bâton d’un aveugle par rapport à sa main” (2012: 222).¹⁵⁸ Siguiendo esta analogía el cuerpo es el lugar donde sucede el conocimiento. Esta idea sugiere que sin la experiencia corporal no sería posible producir reflexiones o pensamientos. El conocimiento ocurre en y por el cuerpo. Animada por esta convicción, Weil se sometió a duras experiencias en aras de pulir su pensamiento. Emplearse como obrera fue sin duda uno de los trabajos más agotadores para su cuerpo y al mismo tiempo enriquecedores para su ansia intelectual. Sólo así pudo comprender lo difícil que sería organizar una revolución del proletariado, pues la labor obrera es tan desgastante que no permite tiempo para la organización, ni para la reflexión. Weil parte de que: “Le monde est un texte à plusieurs significations, et l’on passe d’une signification à une autre par un travail. [...] En dehors, de cela, tout changement dans la manière de penser est illusoire” (2012: 210-211).¹⁵⁹ El trabajo al que alude la pensadora es análogo al proceso mediante el cual se aprende el alfabeto de una lengua extranjera: a fuerza de escribir una y otra vez las letras, la repetición de

¹⁵⁷ El artículo se encuentra escrito originalmente en español.

¹⁵⁸ “Sea para mí el universo entero con respecto a mi cuerpo lo que un bastón de un ciego con respecto de su mano” (1994: 102).

¹⁵⁹ “El mundo es un texto de variadas significaciones, y se pasa de una a otra mediante un trabajo. Un trabajo en el que el cuerpo siempre participa, como cuando aprendemos el alfabeto de una lengua extranjera: ese alfabeto debe ir metiéndose en la mano a fuerza de escribir las letras. Al margen de esto, cualquier cambio en la manera de pensar resulta ilusorio” (1994: 96). En esta cita se advierte la relación entre la repetición y la práctica de la escritura. En los poemas “Accidente”, analizado en el apartado 4.1.4 “Escribir para hacer cuerpo”, y el fragmento 2 de “Misterios gozosos”, comentado en 4.3.1 “Configuración de tiempo y espacio” es mucho más clara la relación entre el cuerpo y el proceso cognitivo, así como con la escritura.

un mismo proceso hasta que se adhiere, penetra en el cuerpo que está realizando esa labor y se produce un conocimiento verdadero.¹⁶⁰ No se puede escribir sin la participación del cuerpo: empezando por la mano.¹⁶¹

Ciertamente Weil no hace una distinción fehaciente entre el cuerpo masculino y el femenino, Wanda Tomassi sugiere que ella se refiere al “cuerpo femenino como significante y no como significado” (1993: 100). Su apuesta, más que evidenciar el cuerpo femenino mediante la mención de sus componentes o fluidos, propone apropiarse de la vivencia del mundo y traducirla en pensamiento o texto. En “El sentido del universo”, por ejemplo, Weil hace de su experiencia en la fábrica una formulación epistemológica, pues señala que la relación entre el mundo y el individuo es similar a la del obrero con su herramienta. “Blessure: c’est le métier qui rentre dans le corps... Que toute souffrance fasse rentrer l’univers dans le corp. [...] Le rapport entre le corps et l’outil change dans l’apprentissage. Il faut changer le rapport entre le corps et le monde” (2012: 222).¹⁶² Esta sentencia deja ver que el conocimiento no puede ocurrir de manera estática sino que se basa en la relación entre cuerpo, herramienta y mundo. La huella de esta interacción es la herida —lo cual recuerda la sentencia del *Eclesiastés* 1: 18: “Quien añade ciencia, añade dolor”—, necesaria para que el cuerpo posea al universo y pueda generar conocimiento.

Para Weil “no se trata tanto de privilegiar el discurso sobre el cuerpo femenino como de intentar traducir en el lenguaje y en el saber el hecho de ser una mujer” (1993:100). Su cuerpo de

¹⁶⁰ Nuevamente traigo a colación el poema “A une fille riche” que concluye con un exhorto a dejar el “muro de papel” —dinero o la página de escritura podría entenderse— con todas las comodidades que ello implica. La voz del poema invita, casi ordena, a sacar el cuerpo al mundo; lo cual es una es una metáfora de la acción que llevó a Weil a someter su cuerpo al trabajo y al ayuno que finalmente le quitó la vida. “Mas este papel te asfixia, él esconde el cielo y la tierra,/ Esconde a los mortales y a Dios. Sal de tu invernáculo./ Desnuda y temblorosa envuelta en los vientos de un universo helado” (2006: 26).

¹⁶¹ *Supra.* apartado 4.1.4 “Escribir para hacer cuerpo”.

¹⁶² “Herida: es el oficio el que entra en el cuerpo. Logre todo sufrimiento meter al universo en el cuerpo. La relación entre el cuerpo y la herramienta cambia en el curso del aprendizaje. Es preciso cambiar la relación entre el cuerpo y el mundo” (1994: 102).

mujer fue fundamental en las relaciones establecidas con la fábrica, la guerra y el hambre; el saber obtenido no puede desligarse del hecho de haber sido experimentado por el sexo y género de su cuerpo. No se alude pues, a una necesidad de mencionar o retratar el cuerpo en la escritura o emplearlo metafóricamente para escribir, como es la propuesta de Cixous, sino de que lo escrito y lo aprendido pase por el cuerpo: una inteligencia corporal.

3. 2 Criterios de teoría estilística y retórica: voz y cuerpo

De acuerdo con la división tradicional de los géneros épica, dramaturgia y lírica, esta última se caracteriza por la subjetividad del “yo”. Tradicionalmente se asume que la poesía lírica es la experiencia de la persona en tanto “yo”. Los textos del corpus elegido pueden comprenderse en este ámbito. Evidentemente entra en juego, para el caso de Castellanos, la poesía conversacional y, en menor medida, la social.¹⁶³ Sin embargo, aun en esos casos, notamos una fuerte presencia del sujeto lírico, de ahí que esa sea una de las nociones centrales de las que partiremos para analizar los textos mencionados.

La poesía lírica se caracteriza por la presencia del hablante, es decir, del “yo”, no necesariamente desde un punto narcisista ni porque remita literalmente a hechos biográficos del autor, la exaltación del presente y el apartamiento de la lógica racional. En *Lecciones sobre estética*, Hegel caracteriza como “vocación superior” del lirismo “la tarea de liberar al espíritu no del sentimiento, sino en éste mismo”; asimismo señala que el contenido de la obra lírica es “el sujeto singular, y precisamente por eso lo aislado de la situación y de los objetos, así como el

¹⁶³ Por poesía conversacional (a menudo también llamada coloquial) se entiende un modo de decir cercano al modo de hablar. “Se trata pues de la palabra inclusiva y no exclusiva; aquélla que se libera de la prisión de la llamada ‘lengua poética’, apropiándose así de todo el material disponible” (Sarabia, 2) Este tipo de poesía surge a finales de los años cincuenta del siglo XX y se considera a Ernesto Cardenal —quien convivió con Castellanos en Mascarones— uno de los principales exponentes; Roberto Fernández Retamar fue uno de los primeros en acuñar el término en “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”.

modo y manera en que, con su juicio subjetivo, su alegría, su admiración, su dolor y su sentir, el ánimo se hace consciente en tal contenido” (1989: 799-800). La mirada del sujeto poético es la que construye y constituye el poema lírico.

Ahora bien, el sujeto al que aludimos se construye en el propio texto. Benveniste fue el primero en plantear el origen lingüístico de la subjetividad: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el sólo lenguaje funda en realidad, en su modalidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (Benveniste, 1978: 180). Los tres argumentos de Benveniste para hablar de la subjetividad en el lenguaje son la polaridad del yo/tú; la presencia de indicadores de discurso (deícticos, adjetivos demostrativos) y la temporalidad. El francés aventura en su ensayo que: “La instalación de la ‘subjetividad’ en el lenguaje crea, en el lenguaje y —creemos— fuera de él también, la categoría de la persona” (Benveniste: 184). Por ello, en el presente estudio se tendrá en cuenta que los sujetos por estudiar son femeninos: mujeres de clase media, provenientes de provincia, universitarias, mexicanas, inscritas en el ámbito católico.

Desde otra perspectiva las pensadoras feministas también ponen el acento en cuanto a la ubicación del sujeto; aunque su planteamiento parte de lo empírico es mucho más radical. Adrienne Rich en una conferencia pronunciada en 1984 plantea la necesidad de “no partir de un continente, una patria o una casa sino de la geografía más cercana: el cuerpo” (Rich, 1999: 33). El llamado se centra en la escritura, pero no obsta para aplicarlo en la lectura crítica: “Escribir ‘mi cuerpo’ me sumerge en la experiencia vivida, en la particularidad” (35).¹⁶⁴ Lo corporal constituye la identidad del sujeto. Siendo el cuerpo uno de los elementos constitutivos del “yo” es de singular importancia estudiar el concepto voz lírica en los poemas por analizar.

En el presente estudio se atenderá a la distinción entre sujeto lírico y sujeto de vivencia.

¹⁶⁴ Rich ahonda: “Incluso si parto de mi cuerpo es necesario señalar que desde un principio ese cuerpo tuvo más de una identidad” (Rich, 1999: 36) refiriéndose a la identidad de lo blanco.

El primer término sería entendido como la voz enunciativa del poema, el yo textual; mientras que el segundo concepto se refiere al sujeto biográfico. Por su parte, Laura Scarano distingue entre “voz de la escritura” y “voz en la escritura”, ambas categorías son dos caras de un mismo fenómeno que ocurre en el texto. Por un lado, la escritura “adquiere un nivel de autonomía signifiante imposible de ignorar” (13); por el otro, la voz en la escritura no es vista como una imposición sino como “articulación de un ‘lugar’ desde donde ese autor, su historia y su cultura construyen una voz contextualizada” (13). Nos parece necesario hacer este distingo, para realizar un examen más objetivo, tratándose de un tema que alude al de por sí al espinoso asunto del género.

Parte constitutiva del sujeto, es el cuerpo, cuya relación con la poesía tiene sus raíces en la antigüedad, cuando texto, música y danza eran parte de un mismo acto. Navarro Tomás explica cómo “en sus manifestaciones primarias la estrofa respondía a las líneas del canto acomodado a las evoluciones y mudanzas simétricas de la danza” (1977: 31). Los pasos de baile habrían determinado, al menos condicionado, la división estrófica en las canciones y poemas antiguos. Octavio Paz reformuló en *El arco y la lira* (1956) esta idea en sus propios términos, cuando habla de la importancia del ritmo dentro de la poesía. “Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. [...] En el ritmo ya está la danza y a la inversa” (2003: 58). Esta relación intrínseca entre la danza, cuerpo en movimiento, y poema será uno de los aspectos que atraigan nuestro interés en el presente estudio.

En el mismo sentido Raúl Dorra propone que el origen de la palabra “figura” —unida inevitablemente a “retórica— está relacionado con el cuerpo; aclara que “no se trata de una analogía con el cuerpo humano en sentido general sino con un cuerpo modelado por la gimnasia o por la danza” (2002: 18). Se trata de un cuerpo que ha sido sometido a prácticas que le

permiten formar “figuras” que merecen el calificativo de artísticas. Valiéndose de la estrofa de un tango, Dorra muestra cómo el sujeto lírico del texto intenta ver su cuerpo reflejado en la mirada del otro y, además, busca ver su cuerpo en las “figuras del mundo”. “De este modo el cuerpo no sólo hace figura sino que también, y sobre todo, hace signo, convierte al mundo en texto” (2002: 25). Siguiendo esta idea es el cuerpo quien genera el discurso: el poema.

Rita Catrina Imboden, quien reconoce su filiación con los estudios de Dorra, desarrolla una tipología sobre el cuerpo y su aparición en el discurso poético mexicano. En su libro *Cuerpo y poesía. Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX* dedica un apartado a Rosario Castellanos; analiza cómo se presenta el cuerpo dentro del poema; su trabajo, además de ser valioso es único en su género, por lo que nos ha servido de brújula en esta investigación. La estudiosa plantea cuatro dimensiones del cuerpo: como figura del mundo, como lugar de la percepción, como metáfora del texto y como metáfora de la lectura.

La primera, figura del mundo, puede ser explícita: cuando partes o todo el cuerpo son mencionados en el enunciado; o implícita: cuando se recurre a la prosopopeya, esto es, cuando se corporiza alguna entidad abstracta. Esta dimensión del cuerpo dentro del poema es no sólo la más inmediata, sino la más numerosa. Las palabras vinculadas a lo corpóreo como pie, mano, voz, lágrima, útero, mirada son, por así decirlo, la marca más obvia de que el cuerpo está presente, en tanto significado, dentro del texto.

La segunda modalidad, lugar de percepción, concibe el cuerpo como “límite entre el yo y el mundo, el *umbral* desde el que sale al encuentro del *otro*” (2012: 39-40). Este segundo aspecto es la forma del cuerpo como significante; su identificación no es tan evidente como en la anterior dimensión. Se configura en el conjunto del poema — métrica, ritmo, sentido, tropos, etc.—. El concepto del cuerpo como lugar de percepción desarrollado por Imboden guarda relación con las

ideas de Cixous y Weil, planteadas en el apartado anterior, si bien la estudiosa suiza no hace referencia a las pensadoras francesas. Resulta interesante que desde dos caminos diferentes — retórica y filosofía— se llegue a conclusiones similares.

El tercer aspecto, metáfora como texto, se refiere a la materialidad del poema, es decir, a las líneas que lo conforman, a las palabras escritas sobre el papel blanco. Imboden, lo resume del siguiente modo “el poema emerge ante el lector como un cuerpo”. El cuarto, alude al momento de la lectura del poema, “los movimientos del cuerpo se vislumbran en aquellos paralelismos sintácticos, léxicos y figurativos que, conforme se avanza en la lectura instauran cierto ritmo”. En este rubro cobra sentido la anáfora, pues si bien en el texto impreso se aprecia la repetición de una palabra o frase, es en la lectura en voz alta cuando se notan los efectos rítmicos y el sentido enfático de las reiteraciones.

Antes de abordar esta figura retórica, conviene abundar en la tónica del cuerpo. En la tradición retórica, *topos* designa un motivo recurrente dentro de una obra o una época; tal es el caso de los *topoi* medievales como *carpe diem* o *ubi sunt*. En *Tópicos de retórica feminista* (2004),¹⁶⁵ Mária Russotto sistematiza, luego de un breve estudio, los ‘lugares’ o tópicos más recurrentes en los textos escritos por poetisas latinoamericanas en los años treinta. La estudiosa incluye a Rosario Castellanos pero no a Michelena ni a Ochoa. Algunos de los tópicos que propone son la transformación de ciertos estereotipos femeninos tratando vínculos inéditos con otros actores sociales también marginados: podría ser el caso de Castellanos en sus “Diálogos con los oficios”, donde apela a las lavanderas y a los zapateros, entre otros. Russotto señala que es recurrente

la recuperación y transformación de *topoi* cuya naturaleza experiencial es recalcada,

¹⁶⁵ Aunque para la realización de este trabajo empleamos la edición del 2004, consignamos también la primera edición, publicada en 1993. La segunda edición no varía mucho con respecto de la primera salvo en una *addenda*: “Otros enigmas”, al final del capítulo 2.

pues son acuñados en el corazón de contextos regionales o familiares y son directamente vivenciados en la intimidad femenina sin pasar por la mediación previa de las convenciones literarias (2004: 93).

Así, nos interesa mostrar cómo el cuerpo es por sí mismo un *topos* en la literatura, en tanto es presentado y transformado en la obra de escritoras seleccionadas. No sólo el cuerpo del sujeto lírico de los poemas sino de los cuerpos con los que se relaciona dentro de los poemas. Para analizar estas presuntas mutaciones nos ha parecido pertinente emplear la retórica, particularmente la *elocutio*.¹⁶⁶ Primero se señalarán los tropos de dicción y pensamiento con que ha sido descrito o textualizado el cuerpo, cuando aparece como figura del mundo o en el nivel de significado. Después se interpretará en dónde radica lo significativo de una enumeración, por mencionar un ejemplo, o de una metáfora. El erotismo, otro *topos* señalado por Russotto, íntimamente ligado al cuerpo será otro motivo de análisis.

Los siguientes aspectos no están del todo vinculados con el tema del cuerpo, sin embargo nos ha parecido necesario considerarlos. El primero de ellos se refiere a la “conciencia del oficio, rigurosidad formal [o] indiferencia ante el aislamiento cultural” (2004:93). El tema aparece escuetamente en la obra de las poetas,¹⁶⁷ pero nos apoyaremos en sus ensayos para esclarecer la importancia de la profesionalización de la escritura y el cultivo de las formas métricas como parte de su ejercicio; en tanto abone a clarificar la presencia del cuerpo en Castellanos, Michelena y Ochoa.

El segundo elemento es el “proceso de desdoblamiento del sujeto lírico con fines de

¹⁶⁶ De acuerdo a la tradición retórica antigua, esta disciplina se divide en cinco partes, a saber, la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la memoria y la *actio*. La primera consistía en el proceso para encontrar los argumentos e ideas que se utilizarían en el discurso; en la segunda se disponían estas ideas para una mayor efectividad; la tercera parte era para elegir las figuras retóricas que potenciaran los argumentos vertidos; la cuarta era el procedimiento para memorizar el discurso y, finalmente, la quinta era cuando se pronunciaba el discurso. Con el paso del tiempo el arte de la retórica quedó reducido a la *elocutio*, es decir, las figuras retóricas. (Véase *Sinopsis histórica de la retórica clásica* (1983) de James J. Murphy o *Manual de retórica* (1988) de Bice Mortara Garavelli).

¹⁶⁷ El poema “Ninguneo” de Castellanos es elocuente al respecto. Véase nota 246.

autocomprensión y construcción crítica de un perfil literario auténtico”. El desdoblamiento puede ser abordado desde la teoría de la enunciación —Benveniste— o desde una perspectiva retórica, que es a la que principalmente atenderemos. En ocasiones, este recurso se traduce en un monólogo dramático como ocurre en “Lamentación de Dido”, donde el sujeto lírico imposta su voz en la reina de Cartago. Indagaremos si este recurso tiene más propósitos que el autoconocimiento y la creación de un perfil literario.

Finalmente, el tercer apartado del análisis estará orientado a elucidar cómo la anáfora constituye un elemento esencial en la configuración textual de los poemas, pero también de la voz de los sujetos. Tradicionalmente, las figuras retóricas se dividen entre las de pensamiento y las de dicción; la segunda clase afecta a la expresión verbal. Uno de los procedimientos comprendidos en este subgrupo es la repetición, que es la sucesión de elementos idénticos o diferentes “ya por manipulación de la forma, ya por alteración de la función sintáctica o del sentido de las palabras repetidas” (Mortara, 1988: 211).

David Pujante en su *Manual de retórica* define a la anáfora como una repetición intermitente inicial y la coloca dentro de las figuras por adición (*per adiectionem*), a su vez agrupadas en las figuras de dicción. Pujante sigue el *Manual de retórica literaria* de Lausberg en esta organización. Sobre las figuras de dicción en general dice: “Estas figuras afectan a la expresión lingüística y por tanto tienen una corporeidad, una figuralidad que es fácil de reconocer” (237) en el blanco de la página. En cuanto a la anáfora, especifica:

Así se denomina la repetición a distancia cuando se da al comienzo de distintos versos, frases o miembros de frases. Al margen de su valor poético, su razón de ser elocutivo-retórica es su perfecta manera de mostrar la insistencia: la insistencia en una pasión amorosa, en una indignación obsesiva y en otras señales de la porfiadora voluntad humana. Resulta idónea para sentimientos que no parecen lograr su pronta expresión si no nos agotamos en repetirla una y otra vez (242).

Quintiliano en su *Institutio Oratoria* explica en unas líneas que “figura” se puede entender de dos modos:

por el primero entendemos cualquier forma del concepto, como sucede con los cuerpos, los cuales, cualquiera que sea su composición, tienen seguramente alguna figura. El segundo que propiamente se llama esquema, quiere decir una mutación razonable en el sentido o en las palabras del modo vulgar y sencillo, como: nosotros nos sentamos, nos recostamos, miramos.” (I, “De las figuras”, 2: 390)

Al hablar de la utilidad de las figuras señala, no sin recordar el decoro necesario, que el empleo de éstas sirve para mover los ánimos: “ninguna otra cosa hay más acomodada para mover los afectos. Pues si la frente, los ojos y las manos contribuyen no poco al movimiento de los ánimos, ¿cuánto más contribuirá a que consigamos lo que pretendemos el adornado semblante de la misma oración?” (I De las figuras, 3: 391). Aunque Quintiliano se refiere al discurso oratorio hay que tomar en cuenta la influencia de su *Institutio* en la literatura.¹⁶⁸ Es interesante la analogía entre figuras del discurso y partes del cuerpo, lo cual alude a la *actio*, es decir, la última parte de la oratoria que requería una práctica corporal cercana a la del actor desde la entonación de la voz, hasta la dirección de la mirada. Aquí cobran sentido los comentarios de José Joaquín Blanco y de Octavio Paz que relacionan la obra de Castellanos con la poesía que se lee en el ágora. Ambos autores, apuntan hacia el momento de la lectura y con ello a la intervención del cuerpo.¹⁶⁹ En este sentido las figuras de la oración serían los pequeños “gestos” del texto.

Así, la anáfora es la repetición de uno o más vocablos al comienzo de un enunciado o verso. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (1998) señala el uso

¹⁶⁸ Apunta Antonio López Eire en *Esencia y objeto de la retórica* (1996): “Hemos llegado a Quintiliano, el primer catedrático de retórica pagado con fondos públicos, en cuya obra se percibe claramente el cambio de rumbo de la retórica, que, sin dejar de ser el arte de la persuasión, se convierte además en disciplina formadora del *litteratus* u hombre de letras, al que suministra el pedagógico método de comprensión y fabricación de la obra literaria, concepto de la retórica que, a través de Marciano Capella (cuya Retórica va a las bodas de la Filología pertrechada de armas y aderezos) y los tratados medievales y renacentistas ha llegado, prácticamente tal cual, hasta nosotros (1996: 43).

¹⁶⁹ Véase nota 79.

significativo dentro de la oratoria, el sermón, las canciones y las baladas.¹⁷⁰ Por ejemplo, en la “Elegía” a Ramón Sijé, de Miguel Hernández.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada
temprano estás rondando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada. (225)

En estos tercetos dantescos se aprecian los efectos de la anáfora: ritmo y sonoridad, a estos dos efectos añadiríamos, siguiendo a Beristáin, que la repetición ayuda a enfatizar una idea, por lo cual podría considerarse en su análisis una dimensión semántica (1985: 40). Por su parte, Mortara Garavelli apunta que los términos repetidos no deben ser necesariamente los mismos, sino que se puede echar mano de la sinonimia.

Recuerdo las carretas de tierra adentro en el polvo del Once.
Recuerdo el Almacén de la Figura en la calle de Tucumán.
(A la vuelta murió Estanislao del Campo)
Recuerdo un tercer patio, que no alcancé, que era el patio de los esclavos.
Guardo memoria del pistoletazo de Alem en un coche cerrado (37-38: 1995).

En el último par de versos borgeanos vemos una variante de la anáfora, donde se alteran las palabras pero se conserva la idea, una suerte de anáfora conceptual. Es relativamente común que la anáfora se combine con otras figuras como el políptoton: repetición de una serie de palabras que tienen la misma raíz y diferentes morfemas (comer, comida, comimos, comestible); la paronomasia: repetición de palabras con sonidos similares pero diferentes significados (vino, vino, casa, caza, etc.) o la sinonimia, que en la retórica clásica se reconoció como anáfora sinonímica o *epibolé*. Todas estas combinaciones obedecen al principio de la *variatio* y no son

¹⁷⁰ “It is often in ballad and song, in oratory and sermon, but it is common in a many literary forms” (1998: 37).

las únicas que, asociadas con la anáfora, crean interesantes efectos. Otra figura, también fundada en la repetición, que guarda cercanía con la anáfora es el clímax, que consiste en repetir frases o palabras para crear un efecto de gradación o acumulación. Cabe señalar que Greimas ha señalado la existencia de una anáfora sintáctica, cuyo ejemplo por antonomasia es el uso de los pronombres que, sintácticamente repiten el antecedente. En el presente estudio nos atenderemos a las definiciones y usos de la anáfora concebidos por la tradición retórica antigua.

Capítulo 4.

El cuerpo en la poesía de Castellanos, Michelena y Ochoa

Guiándome por las reflexiones de Cixous sobre la *otra bisexualidad*, en tanto la posibilidad de establecer un campo erótico que trascienda la frontera de los géneros, estudiaré cómo se manifiestan estas características en la sintaxis y construcción retórica de los poemas. La escritura juega un papel esencial en la recuperación del cuerpo femenino, pues las mujeres escribirían sobre sus pulsiones y sensibilidad sexual.¹⁷¹ En la obra poética de las mexicanas veremos cómo ocurre esta puesta en práctica, aunque no siempre como una experiencia liberadora, como apuntaba la francesa en *La risa de la medusa*.¹⁷² Ello se debe a que ni Castellanos ni Ochoa ni Michelena inscribieron su obra poética dentro de un programa ideológico, si bien sus posturas políticas y sociales fueron abiertas. La *otra bisexualidad*, entendida como la posibilidad de trascender los límites de los géneros, sólo puede apreciarse en función de las relaciones con el otro. De este modo en las líneas siguientes se estudiarán las tensiones entre la poesía de las mexicanas y el concepto propuesto por la francesa.

4.1 Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro

Nuestros cuerpos se definen en función de otros. Entrar en relación con el *otro* implica exponer el cuerpo, sacarlo al mundo, así nos exponemos enteros, de ahí que la relación entablada con *otro* nos devuelva a nosotros mismos.¹⁷³ Incluso en los contextos menos íntimos, al saludar, al compartir el transporte o el espacio de trabajo entramos en relación con otros cuerpos y esta interacción nos modifica. Veamos algunos aspectos de la relación entre un cuerpo de mujer y uno de hombre en circunstancias más o menos cercanas.

¹⁷¹ *Supra*. Capítulo 3 “Hacia una teoría poética del cuerpo”.

¹⁷² *Supra*. Apartado 3.1 “Cuerpo y escritura”.

¹⁷³ En varios momentos del capítulo aludo a funciones y partes del cuerpo, aunque no lo hago evidente en todos los casos, para el uso preciso de términos fisiológicos recurrí al *Diccionario médico*, cuyos datos están en la bibliografía.

Mirar dormir a alguien. Pocos acontecimientos son tan significativos como contemplar el sueño de otro. El despierto se encuentra en una posición de poder frente al que reposa. Indefenso, el durmiente se vuelve una incógnita para quien vela. Está pero no está. Es, pero quizá está siendo *otro* en el sueño. Esta temática aborda el poema “El sueño del hombre”¹⁷⁴ de Margarita Michelena, escrito en segunda persona. El sujeto poético, cuyo género no está definido gramaticalmente, se dirige al hombre dormido. La descripción del cuerpo va de la superficie hacia adentro: “Corres entre la noche como una fuente ciega// Tu piel —sencillo bosque de tacto y de rocío—[...] Esa tu sangre hermosa, alta y resplandeciente,” (Michelena, 1969: 66). A pesar del reposo, el movimiento es constante, gracias a la analogía entre agua y sangre. En la segunda estrofa, el poema apunta hacia un sentido más profundo:

En ti, hombre dormido, va respirando el mundo,
 el alba se prepara y se inventan las rosas,
 inminentes y bellos se levantan tus hijos,
 brillan bajo tu carne, que dormida, 15
 es como un gran silencio transparente.
 Si tu pudieras verte en la cima del sueño...
 No eres tú, ciertamente. Eres más: un espejo
 de tu más honda vida, de la gran vida oculta
 que ciega y poderosa te transita 20
 sin que nadie la vea en tus mínimos gestos,
 en las cosas que haces cuando vas por la calle
 con tu traje inhumano y tus ojos abiertos.

Lo primero que hay que notar es la vitalidad del cuerpo, representada por las rosas y los hijos. El motivo de la flor será repetido más adelante —“Mas cuando estás dormido te abres como la rosa” (67)—, la relación es novedosa, pues normalmente se asocia al cuerpo femenino, o alguna de sus partes, con esta flor de largo linaje simbólico y literario. En este caso se vincula con la belleza de lo naciente. Los hijos que brillan “bajo la carne” son, en efecto, los espermatozoides

¹⁷⁴ “El sueño del hombre” pertenece a *La tristeza terrestre* (1954) tiene ocho estrofas y setenta y tres versos. (Siempre que aluda a uno de los poemas analizados ofreceré como nota a pie una descripción similar para no afectar el ritmo expositivo).

producidos por los tubos seminíferos, pero también se refieren a los proyectos, pensamientos e ideales que un hombre puede engendrar; la idea de latencia está presente en el poema. El sujeto contempla la potencia del cuerpo dormido y ésta se transforma en reflejo, de modo que el observador se mira en el cuerpo del otro vuelto espejo gracias al sueño. El otro no representa a ‘un hombre’, sino al ‘hombre’: la humanidad entera. Verlo dormir permite conocer más allá del cuerpo. En la estrofa cuarta se advierte la similitud entre el sueño y la muerte, pero rápidamente revira:

En el sueño tu carne desembarca
como en invulnerable continente.
Puedes allí mirar los no sabidos rostros 50
de los que en ti, de noche, se modelan,
edifican su danza y su belleza,
la columna futura de sus voces,
la torre desolada de su llanto
y la amorosa nieve de sus dientes. 55

La mirada del que observa penetra al dormido, para imaginar a través del cuerpo, lo que éste sueña. En esta estrofa el otro va cobrando formas insulares, primero nave y luego “isla silenciosa”, donde hay “músicas y hogueras”, “infinitos dedos de la hierba” y “sonoros ejércitos de niños” (67). El que duerme es una isla en medio de la vigilia, un cuerpo en pausa. Ciertamente muchas de las funciones fisiológicas del cuerpo mientras dormimos se aletargan, pero otras se activan (la desintoxicación de los órganos, la actividad psíquica).¹⁷⁵ En el poema se pone en juego una paradoja: el reposo activo. A través de la mirada del sujeto que observa podemos imaginar lo que el hombre dormido ve y no es otra cosa que sus muchas posibilidades porvenir: nuevamente se retoma el tema de la potencia. La última estrofa ahonda en lo paradójico:

Eres lo que declina, pero también lo eterno:

¹⁷⁵ “Las teorías modernas confirman que durante el sueño se recupera la energía celular, aumenta la síntesis de proteínas, se acelera la mitosis celular, aumenta la síntesis de neurotransmisores y se produce la restauración tisular.” (*Enciclopedia médica familiar*, 1289)

la semilla en su sitio, desgarrándose,	65
la mística tiniebla de la sangre.	
Y allí, estás victorioso y derrotado,	
quemado por aceites de misterio,	
poseído, deshecho, transitado	
por pies innumerables y futuros,	70
tu frente coronada de ángeles sombríos,	
tu espalda de héroe muerto sobre el mundo	
y tu cuerpo habitado de amor y de gemidos.	

El sueño es un terreno fronterizo.¹⁷⁶ La vida y la muerte se confunden. El espejo está en la paradoja. El reposo entraña el acto. La analogía entre el cuerpo y la barca en la última estrofa es desplazada por la ‘semilla’, símbolo de potencia. Con ello, el poema muestra otra perspectiva sobre el dormir, no como una muerte, más cercana a la hibernación. Las oposiciones entre ‘declinación’ y ‘eternidad’; ‘victoria’ y ‘derrota’ refuerzan la contradicción del cuerpo dormido.

El poema concluye con un sonido ambiguo: ‘gemir’, que expresa dolor o placer. Justamente, en el último verso se advierte la relación afectiva que hay entre el sujeto que observa y el dormido; pues en el resto del poema se mantiene una distancia objetiva. El adverbio “allí” nos da una idea de proximidad entre ambos; los gemidos sugieren un despertar, por ello el poema concluye. No se puede hablar de una relación erótica, pero sí una relación íntima entre los dos sujetos. Como se dijo líneas atrás, en el poema no hay marcas gramaticales que denuncien el género del sujeto que observa; lo cual permite pensar que el acercamiento de un cuerpo a otro no

¹⁷⁶ El cuerpo como terreno fronterizo entre la vida y la muerte es un tema recurrente en Michelena, también lo encontramos en varios poemas de *Paraíso y nostalgia* (1945), como “Nocturno”, “Atmósfera sin tiempo” y “Dualidad”. En este último, el sujeto del poema dice tener dos vidas: “Una estrella de alta combustión./ Una cosa purísima, inencontrable./ La otra es un campo de trigo/ con raíces de fuego./ Un astro a ras de tierra./ ardiente y vivo” (Michelena, 1969: 14). Aunque comparten el aspecto lumínico, las existencias son opuestas: una pertenece al cielo y otra a la tierra, una es móvil, la otra estática; “nieve” vs “estío”. Lo interesante es que esta dicotomía no causa conflicto; por el contrario exclama: “Yo puedo ser dos vidas./ A las dos puedo amarlas” (14). Si bien los contrarios que conforman esta dualidad no sugieren una relación directa con el binomio planteado en el pensamiento de Cixous, su asunción por parte del sujeto supone un borramiento de las fronteras convencionales. “Yo he perdido mis ojos, aspirantes al cielo,/ y la oscura y feliz facultad de mis manos/ para gozar de los contornos” (14). Atendiendo a otros poemas de Michelena, como “Entrega y muerte”, el “astro” casi siempre se asocia con un ámbito terrestre u oscuro, paradójicamente, en oposición al celeste.

requiere explicitar el género.¹⁷⁷

“Lamentación de Dido”¹⁷⁸ presenta la relación dolorosa entre dos amantes, además, es uno de los poemas más significativos de Castellanos.¹⁷⁹ A pesar de ello, no había sido revisado con justeza, pues mucha de la crítica se concentraba en identificar las similitudes entre el texto y la biografía de la autora.¹⁸⁰ Sergio C. González Osorio hace una cuidadosa lectura y establece una cercanía argumental con “Dido Aeneae”, una de las *Heroidas* de Ovidio. Así, en términos de la propuesta de Gérard Genette, esta carta, escrita en alejandrinos latinos, fue el hipotexto del poema. “Por su estructura estilo y desarrollo temático la “Lamentación de Dido” parece tener como fuente primordial la *Heroida* y de modo secundario la *Eneida* y, en cuanto al empleo del versículo, a las lamentaciones bíblicas, muy al contrario de lo que suponen diversos críticos de la

¹⁷⁷ La empatía mostrada hacia el ‘hombre’ como género tiene un correspondiente en un artículo de Michelena: “Las activistas del feminismo, al considerar la situación de la mujer en el marco del matrimonio, opinan que la desdichada se lleva la mejor parte. No creo, por cierto, que la suerte de las casadas de nuestro medio sea precisamente envidiable. Y estoy segura de que, cuanto más se desciende en la escala social, esa suerte es peor. A lo que quiero llegar es al hecho de que el matrimonio no es para el hombre mucho más ventajoso que para su pareja. En primer lugar, se encuentra casi de buenas a primeras con que se ha transformado en el proveedor —único o principal— de una nueva familia, lo cual le echa encima una densa carga material y emocional” (Michelena, 1976: 14). Con mucha probabilidad esta crítica no fue bien recibida, no obstante cabe decir que este planteamiento resuena con ideas recientemente exploradas no sólo por algunas teóricas feministas. En un curso impartido en 2018, Rita Segato, antropóloga feminista, nos decía que desde su punto de vista la primera víctima del patriarcado era el hombre.

¹⁷⁸ “Lamentación de Dido” pertenece a *Poemas 1953-1955*. La peculiaridad de este poema es que está escrito en versículos. El esquema propuesto por González Osorio (que se adopta en el presente análisis) divide en seis partes el poema: 1, síntesis biográfica; 2, etapa formativa; 3, socialización y cotidianidad; 4, aparición del amor (catástrofe); 5, Abandono, soledad y locura y 6, conciencia de trascendencia (González Rodríguez, 65).

¹⁷⁹ En “Los adioses”, cuyo eje temático es una relación sexo-afectiva, una pareja se despide, pero sigue unida por la soledad: “Llevamos nuestros pies/ donde la soledad tiene su casa/ y allí nos detuvimos para siempre. En silencio aguardamos la muerte”. Los pies son la única parte del cuerpo que aparece, lo cual concuerda con el acto de partir; al final los pies conservan su naturaleza estática, se enraízan y nos queda la imagen de alguien plantado en su destino nefasto; imagen que sugiere al sauce de “Lamentación de Dido”. Otro poema con la temática de la relación de pareja es “Elegía”, de *En la tierra de enmedio*, que será analizado con detalle en el apartado “4. 2 La muerte que nos iguala”, pero importa destacar cómo en ese breve texto se expone la dupla víctima-victimario sin una frontera clara, donde una y otro podrían ser ambos al mismo tiempo.

¹⁸⁰ Entre otros críticos podemos mencionar Alejandro Avilés, Carlos Monsiváis y Germaine Calderón. Aquí el cronista: “*Lamentación de Dido*, la definitiva elegía de Rosario Castellanos, es el anuncio (y la consumación) de la muerte de una retórica. Ante el tráfago y persecución de adjetivos y sustantivos ‘poéticos’ (admitidos incluso por el hombre de la calle, con el prestigio de su condición eterna), *Lamentación de Dido* es el retorno limpio del limpio juego poético: el amor destruido sabe crearse, sin acudir a los términos consagrados, la atmósfera de su desolada frustración. *Lamentación de Dido* rehúsa el academismo complaciente en que yacía el verso libre y emprende la búsqueda de una distinta, genuina respiración poética. Allí los elementos de la épica, el progreso del peregrino homérico, enfatizan la terrible condenación del amor.” (Monsiváis, 1966: 63) Cursivas en el original.

autora chiapaneca” (González, 44). Castellanos no añade elementos narrativos, lo cual contradice la idea de que el poema habla de la mujer moderna. González Osorio demuestra que los elementos temáticos, incluso simbólicos, son retomados de los textos clásicos.¹⁸¹

Esta lectura muestra el conocimiento de la cultura clásica de Castellanos, así como la conciencia literaria con que construyó su obra. González Osorio propone una división del poema según la cual, la primera parte consta de la autobiografía de Dido, luego de lo cual, la voz poética, habla de el otro. En este punto nos enfrentamos a la caracterización de la amante y el amado. La aparición de éste ocurre bajo el signo de la violencia: “El cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz era un hombre llamado Eneas” (Castellanos, 2012: 103). La analogía entre el amado y el objeto punzocortante prefigura el daño y la tragedia. Más adelante, la herida se explica en términos climatológicos: “La tempestad presidió nuestro ayuntamiento”. (Castellanos, 2012: 103)

La simbología entre femenino y masculino en el poema no es novedosa, por el contrario se mantiene en los términos tradicionales —binarios de acuerdo a Cixous—. “—La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos—// Y yo amé a aquel Eneas, aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses.// Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz” (Castellanos, 2012: 103).¹⁸² Lo femenino asociado a lo pasivo/ terrestre/ estático y lo masculino relacionado con lo activo/ aéreo/ móvil se corresponden con el árbol y el viento, respectivamente. No hay un cuestionamiento hacia los

¹⁸¹ “Sin embargo, es necesario advertir que a pesar de ser el texto má alabado y citado por los críticos, la mayor parte de ellos incurren en un error al suponer que el valor del poema es puramente temático y dramático. Le atribuyen una manera original de relatar las desgracias de Dido, revitalizándola o haciéndole justicia. Al mismo tiempo se interpreta como un poema que refleja las penalidades de la mujer contemporánea y de Rosario Castellanos misma como si se tratara de un texto con fines morales o de crítica social” (González, 45).

¹⁸² Esta imagen de la mujer amante como rama, árbol, es recurrente en la obra de Castellanos. En el poema “En la primera grada” incluido en *Presentación al templo* (Madrid, 1951/ México, 1952) encontramos la siguiente imagen que prefigura la de “Lamentación de Dido”: “¿Yo cómo le amaría más que le amo ahora/ con este amor de rama retorcida/ que no se atreve a señalar el cielo?” (Castellanos, 1952: s/p).

roles de género establecidos en las relaciones amorosas, quizá por eso la crítica ha adoptado una lectura biográfica.

Ahora bien, un rasgo femenino del árbol es la cualidad estática, pero generalmente es asociado con la figura paterna (abuelo y padre);¹⁸³ en la antigüedad se le consideraba con un espacio sagrado, templo o *axis mundi*.¹⁸⁴ Así, Castellanos elige un elemento inusual¹⁸⁵ para representar a la reina Dido —si bien hay que tomar en cuenta que el sauce se asocia con agua, elemento típicamente femenino—.¹⁸⁶ El contraste entre el árbol y el viento parece apuntar más que a una diferenciación entre femenino y masculino, a una imposibilidad de unión. Este impedimento es trágico, pues está en la naturaleza de los elementos no encontrarse.

Al representar a Dido con un cuerpo vegetal, la autora dota al personaje de una cualidad extraordinaria: la transformación. Característica que no sólo apunta a la fotosíntesis, sino a las modificaciones que puede sufrir la madera; la gran diferencia es que en el primer caso el árbol es sujeto activo y en el segundo, objeto. Lo singular de la reina de Cartago es que se mantiene agente durante todo el proceso: “Y convertida en antorcha yo no supe iluminar más que el desastre” (Castellanos, 2012: 104) A nivel mental también algo se trastoca, pues en el poema el encuentro con el otro significa perder la razón:

¹⁸³ Castellanos misma en “El hermano mayor” que será revisado en “4.3.3 En la repetición está la variación”, equipara al árbol con un hermano de los hombres.

¹⁸⁴ “El árbol, como morada de la divinidad, demuestra la antigüedad de su culto en Grecia [...] El árbol representa la vida del cosmos y éste suele representarse como un árbol gigante (en la mitología escandinava por ejemplo). En los países nórdicos, en el árbol que está próximo a la vivienda habita también, a menudo, el espíritu protector de la familia” (Pérez-Rioja: 2008: 73-74). El *axis mundi* es un árbol sagrado que funciona como eje cósmico del mundo, es decir, desde donde se puede acceder al cielo y al inframundo, entre los pueblos mesoamericanos, tal carácter lo poseían la ceiba y el ahuehuete. Para una referencia más amplia en torno al árbol sagrado remito al capítulo “La vegetación. Símbolos y ritos de la renovación” de *Historia de las religiones* (Eliade, 1991: 242-297).

¹⁸⁵ La comparación entre una mujer y un sauce también aparece una narración de la tradición oral japonesa llamada “Sauce verde”, donde la vida de una joven está atada a la del árbol. El cuento está antologado en el volumen *Cuentos de hadas japoneses*, seleccionada por la autora Grace James (Satori, 2017: 9-16).

¹⁸⁶ Leemos en otro versículo del poema: “Nada detiene al viento. ¡Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que llora en las orillas de los ríos!”. A diferencia de esta imagen triste, en “Misterios gozosos”, *Poemas...*, encontramos un símil entre mujer-árbol que denota satisfacción: “Por nada cambiaría/ mi destino de sauce solitario/ extasiado en la orilla” (Castellanos, 2012: 92). Vale la pena apuntar la relación entre femenino y líquido que se ha mencionado en Ochoa, a propósito del artículo de Esther Hernández Palacios. *Supra*. 3.1 “Cuerpo y escritura”.

Pero esto no era suficiente. Y yo cubrí mi rostro con la máscara nocturna del amante.
Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el veneno enardeciendo su sangre, nublando sus
ojos, transtornando su juicio los conduce a cometer actos desalentados; a
menospreciar aquello que tuvieron en más estima; a hacer escarnio de su túnica y a
arrojar su fama como pasto para que hocen los cerdos.
(Castellanos, 2012: 104)¹⁸⁷

La locura es fuego que aniquila. Todo comienza en la cara, cambio que simboliza una alteración de su identidad; es decir, intercambiar el rostro propio por otro es signo de una transformación profunda. El amor como veneno causa los cambios dañinos en el cuerpo y el sujeto se transforma, al igual que la raíz troca su esencia vital por una potencia tan destructora como lumínica. Demasiado fuego destruye. Así, la reina gobernadora del inicio de poema corre “destrenzada y frenética”, anda cubierta por “el velo arrebatado a la vergüenza”, la desesperación aprieta sus sienes.¹⁸⁸ El énfasis en el desacomodo del cabello y de las formas habituales de vestir culmina la imagen de la demencia.

El cuerpo de la reina sufre los estragos de la locura desatada por el abandono del amante. El rasgo más notorio proviene de su corazón: “echó a volar una bandada de palomas negras” (Castellanos, 2012: 104). No sólo ya no es un cuerpo funcional, sino que no es capaz de gobernar. Un cuerpo en duelo es también anómalo, asocial. La mayor aportación de Castellanos al mito de Dido sucede en los versos finales, cuando la reina cobra conciencia de su trascendencia. González Rodríguez apunta que a diferencia del resto del poema, el final está

¹⁸⁷ El amor como antirracionalidad en Castellanos también aparece como motivo en “El resplandor del ser”. *Supra* 4.2.1 “El saber inscrito en el cuerpo” y en “Eclipse total”, ambos de *Poemas 1953-1955*, de éste último cito unos versos: “¡Qué tremendo es el rostro del amor/ cuando lo contemplamos/ con los ojos sin lágrimas!/ Su visión nos destruye. Sólo queda/ una ceniza oscura/ como la de un papel escrito por el fuego” (Castellanos, 2012: 84) La similitud entre los versos, así como la aparición del fuego destructor hacen de ambos poemas paralelos. *Supra* 4.2.1 “El saber inscrito en el cuerpo”.

¹⁸⁸ Nuevamente traigo a colación “Eclipse total”, donde la imagen de la vergüenza está vinculada a una infortunada relación sexoafectiva: “Porque presté mi carne/ para que la traición tuviera forma/y para que adquiriera volumen la vergüenza,/ estoy aquí, peor que la cautiva/ llevada a la presencia de su dueño/ y que al mostrar los pies descalzos llora” (Castellanos, 2012: 85). *Supra* 4.2.1 “El saber inscrito en el cuerpo”.

narrado en presente, tiempo perenne de afirmación: “[...] sé que para mí no hay muerte.// Porque el dolor —¿y qué otra cosa soy más que dolor?— me ha hecho eterna” (Castellanos, 2012: 104). La infinitud de la que habla es su pervivencia en el mito y en la literatura. Mediante la escritura Dido se trasciende a sí misma en tanto mujer con una historia de amor y poder extraordinarios, para convertirse en símbolo.

El aspecto erótico es un ámbito propicio para la *otra bisexualidad*, dada la participación del cuerpo en esa experiencia; no obstante es un tema esporádico en la obra de estas tres mexicanas.¹⁸⁹ El tema central de “Cadena ancestral”¹⁹⁰ (Ochoa, 2008:162-164) es el paso del tiempo, a pesar de que el erotismo tiene una fuerte carga, valga decir que siempre está asociado con el registro místico.¹⁹¹ En el primer apartado se plantea el hilo central: “Sustancia líquida de sal, los mares./ Sustancia líquida de sal, nosotros” (162). Este paralelismo entre las aguas de la tierra y las del cuerpo encierra una sentencia ambigua enunciada al final de la primera parte: “Es más densa nuestra agua que los mares” (162).¹⁹² La segunda muestra al hombre como “un vagón de cristal” que “hace malabarismos” en una “rueda de azogue”; su único consuelo es “una mano paternal” que desde arriba “acaricia nuestro empeño de niño/ que ara el mar” (162); mediante estas metáforas se construye la idea de lo ilusorio, acaso inútil, y lo efímero de la vida humana.

¹⁸⁹ Enriqueta Ochoa es la autora que más se ha relacionado con esta temática; como reconoce Gloria Vergara al hablar de *Las vírgenes terrestres* “En este tono erótico encuentra Enriqueta la mejor respuesta a los tabúes que se le imponen a la mujer y la convierten en virgen terrestre, pues, en las circunstancias comunes la mujer vive, tiene sexo, aunque todo es a ciegas, y la luz llega a medias, confusa, ambivalente” (Vergara, 71).

¹⁹⁰ “Cadena ancestral” (Ochoa, 2008:162-164) pertenece a *Retorno de Electra*. Es un poema largo dividido en ocho partes. La primera es una estrofa de siete versos, sin título ni numeración, que hace las veces de. De ahí en adelante, los apartados llevan por título un número romano. La primera parte consta de ocho versos; la segunda, de diez; la tercera de nueve; la cuarta de once; la quinta de cinco; la sexta de cuatro y la séptima nuevamente de ocho. No presenta un esquema métrico regular —va del trisílabo al alejandrino— ni rima.

¹⁹¹ Otro tanto ocurre en el poema “La canción del compañero”, de *Retorno de Electra*, “Francisco el de Asís./ Francisco el de mi costado./ El trigo para mi hambre, [...] En mi recuerdo da vueltas/ la muela de tu memoria./ Francisco, llaga de amor/ por donde se fue mi vida” (Ochoa, 129). Aquí, la autora se vale de la figura del santo poeta para desacralizarlo mediante la corporización de éste en el cuerpo del sujeto del poema. Este proceso no está exento de un tono erótico, por lo menos pasional, donde la voz del sujeto busca hacerse una con el santo, incluso la alusión a comer, habla de esta voluntad de absorción en términos fisiológicos.

¹⁹² *Supra* 1.6 “Revisión de la crítica antecedente sobre la poesía de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa”.

Esta fragilidad se agrava en la tercera parte cuando aparece sutilmente “El otro,/ el de la verde insidia en caracol,/ guarda en sí un tumulto de mar que lo quebranta,/ ése no camina, reptá” (163).¹⁹³ Este “otro” pudiera ser dentro de la cosmovisión católica una alusión al diablo; también puede tratarse de un ser humano cualquiera cuya densidad acuática lo haga tambalear en el débil equilibrio de la vida. En todo caso, la inclusión de este personaje refuerza la idea de que el hombre está en el mundo a expensas de fuerzas mayores que lo acechan y lo convierten en simple participante de un “coro de cenizas”. Es interesante que la amenaza se asocie a un cuerpo animal. El caracol, por su composición blanda, no supone un grave peligro y la imagen sugiere estatismo, pues la preposición “en” sugiere también que da vueltas en sí mismo. En el contexto del poema podría ser el símbolo de la naturaleza,¹⁹⁴ aunque su elección parece estar determinada por la lentitud molusca, manchada por el movimiento propio de una víbora, representación católica del mal.¹⁹⁵

En este paisaje desolador, “El Amor,/ la gracia, ese gozo vivo de estar,/ de ser uno y todos en la hora mágica/ de su propio momento” (163), es el bálsamo de los hombres. La sexta parte es una estampa de ese estado de gracia aludido.

V	
Tú y yo somos la muchedumbre	1
y la muchedumbre es nuestro yo.	
Todas las constelaciones se ordenan	
en la uva secreta de nuestra sangre.	
Somos el espejo en que se mira el universo.	5
(Ochoa, 2008: 164)	

En los dos primeros versos el quiasmo nos prepara a la unión de los sujetos contenidos por los

¹⁹³ Resulta interesante cómo también Castellanos en “Pequeña crónica” recurre a la imagen de un reptil para representar la repulsión. Véase el análisis de este poema en el apartado “4.1.4 Escribir para hacer cuerpo”.

¹⁹⁴ La hostilidad de la naturaleza hacia el hombre también aparece en “Eclipse total” (83), de Rosario Castellanos, analizado en el apartado “4.2.1 El saber inscrito en el cuerpo”.

¹⁹⁵ Queda para un trabajo posterior el estudio de la aparición y la función de cuerpos de animales dentro de la obra de estas tres escritoras, además del caracol, encontramos lagartos, peces y pájaros, en general, y en particular, como el faisán.

pronombres “tú” y “yo”. Antes de eso, valga decir que el sustantivo “muchedumbre” aporta una riqueza singular al poema pues abarca tanto a las personas, los animales, las plantas y los seres vivos en general; es una palabra donde cabe todo: “Todas las constelaciones se ordenan/ en la uva secreta de nuestra sangre”.¹⁹⁶ En esta imagen sintética, donde resalta el color rojo, reaparece la cualidad líquida del cuerpo, referida a la sustancia que nutre los órganos. Por efecto de los versos, las estrellas, rojas cuando declinan, se fusionan en un pequeño fruto que es al mismo tiempo la sangre. Unión de los cuerpos celestes y humanos. Implosión y destino. Esta “uva secreta” permite traer a colación a Dionisio,¹⁹⁷ el dios griego del vino, también asociado con el erotismo. Podría inferirse que la unidad alcanzada entre “tú” y “yo” fue gracias a un acto erótico amoroso; no está demás señalar que este dios es caracterizado como masculino-femenino, lo cual podría ser una forma de la *otra bisexualidad*. Ahora bien, el poema explota las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos, donde el “somos” del verso final expresa la unidad alcanzada y transmutada en un espejo emanado de la uva, de “nuestra agua”, la sangre donde el universo es mirable y contenido en un mismo cuerpo. La cesura en la sílaba sexta del alejandrino final sugiere el espejo mencionado, aunque asimétrico. Es posible hablar de *otra bisexualidad* porque la relación erótico-amorosa concluye con la formación de un tercero — la uva secreta—, cuya definición genérica en términos patriarcales queda superada.

“Poesía no eres tú” da un paso más allá, pues plantea que la unión erótica-amorosa no es

¹⁹⁶ El racimo como metáfora de la vida y la uva como símil de un ser humano aparece en otro poema de Ochoa: “Estela en la luz” (169). “Padre: se desgrana el racimo de tu sangre” (169). Lo cual nos habla de una recurrencia en la poética de la coahuilense.

¹⁹⁷ Walter F. Otto en su célebre trabajo sobre Dionisio dedica un apartado a hablar de la relación entre Dionisio y las mujeres. “Si otras divinidades se ven acompañadas por seres de su mismo sexo, el círculo más próximo y el séquito de Dionisio está compuesto por mujeres. Él mismo tiene algo de femenino. Ciertamente que no es un ser débil, sino un luchador y un triunfador [...] Pero su virilidad celebra su victoria en brazos de la mujer perfecta. Por ello, y a pesar de su carácter guerrero, le es ajena la heroicidad como tal” (Otto, 129). Además de señalar que su cortejo está compuesto fundamentalmente por ninfas, mujeres dionisiacas, el estudioso apunta: Se cuenta que Dionisio niño “fue confiado a Hermes, quien encargó de su crianza al rey de Orcómeno, Atamante, y a su segunda esposa Ino. Les ordenó que revistiesen a la criatura con ropas femeninas a fin de burlar los celos de Hera, que buscaba la perdición del niño” (Grimmal, 140).

el último grado, sino la antesala de la verdadera otredad, donde está la escritura poética.

Reproduzco el poema en su totalidad.

Porque si tú existieras tendría que existir yo también. Y eso es mentira.	1
Nada hay más que nosotros: la pareja, los sexos conciliados en un hijo, las dos cabezas juntas, pero no contemplándose (para no convertir a nadie en un espejo) sino mirando frente a sí, hacia el otro.	5
El otro: mediador, juez, equilibrio entre opuestos, testigo, nudo en el que se anuda lo que se había roto.	10
El otro, la mudez que pide voz al que tiene la voz y reclama el oído del que escucha.	
El otro. Con el otro, la humanidad, el diálogo, la poesía comienzan. (Castellanos, 2012: 311)	15

Aunque no se explicita el género gramatical de los sujetos, por la concepción de un hijo, se entiende que la “pareja” está compuesta de un hombre y una mujer. El ‘porque’ inicial hace pensar en la respuesta a una pregunta elidida, lo que vuelve al poema parte de un argumento cuya totalidad ignoramos. La negación del ‘yo’ y del ‘tú’ es confirmada con la existencia de la ‘pareja’, que a su vez da lugar a un ‘hijo’. La vida está presente como una manifestación necesaria para la reproducción de la especie humana, tal es la función del emparejamiento: de la articulación entre un hombre y una mujer depende la continuidad de la especie.

La ‘pareja’ no es un ser fusionado, sino dos seres que se miran hasta el infinito. La imagen del verso cinco sugiere la de dos pilares que no se tocan y, gracias a ello, son sostén de algo más grande. La no contemplación podría sugerir incomunicación, sin embargo no se detiene

en la tensión habida en una relación.¹⁹⁸ A diferencia de otros usos sinonímicos —observar, contemplar, ver— el verbo mirar tiene entre sus acepciones ‘juzgar’, ‘pensar’ e ‘inquirir’, además de reconocer con los ojos físicos. Ejecutar estas acciones, vinculadas al intelecto, permite trascender la relación de pareja, en tanto institución-núcleo de la sociedad. Si las primeras dos estrofas parecen la conclusión de una reflexión largamente meditada, las tres últimas son las más optimistas —en el sentido más noble del término— de la poesía de Castellanos. El ‘otro’, sin una marca relacional o afectiva que lo vincule a la voz poética, lo es todo, en tanto posibilidad de reparar. La reunión de los lazos rotos entre unos y otros se da mediante el diálogo, a lo cual se refiere la cuarta estrofa, y ese diálogo no es otra cosa que la poesía, en tanto lugar de encuentro.

En este breve poema se resuelven muchas de las inquietudes que la autora había trabajado en sus libros anteriores;¹⁹⁹ es decir, se abre hacia otra dimensión, que por la muerte prematura, no pudo ser escrita. Lo trascendente es que el espacio donde el género no determina el rol social de cada persona, es decir, donde las relaciones entre individuos no están dictadas por el género, ahí es donde surge el reconocimiento verdadero del *otro*, de la otredad, y ahí comienza la poesía. Eso es la poesía. Castellanos y Cixous llegaron a la misma conclusión, si bien la nombran de maneras diferentes, arribaron por distintos caminos y nunca buscaron estar de acuerdo.

¹⁹⁸ Lo cual sí ocurre en “Ajedrez”, dentro del mismo poemario. Allí, la imagen de los competidores de este célebre juego de mesa es equiparada con la de una pareja en una partida: “Henos aquí hace un siglo, sentados, meditando/ encarnizadamente/ cómo dar el zarpazo último que se aniquile/ de modo inapelable y, para siempre, al otro” (Castellanos, 2012: 291).

¹⁹⁹ No está demás recordar lo que la autora escribió en *Mujer que sabe latín*, a propósito del título de su obra reunida: *Poesía no eres tú*, donde aclara que no se trata de contradecir ni a Gustavo Adolfo Bécquer ni a Rubén Darío. “Lo que ocurre es que yo tuve un tránsito muy lento de la más cerrada de las subjetividades al turbador descubrimiento del otro y, por último, a la ruptura del esquema de la pareja para integrarme a lo social, que es el ámbito en que el poeta se define, se comprende y se expresa.” (Castellanos, 1976: 203)

4. 2 La muerte que nos iguala

En “El poder, la guerra...”²⁰⁰ (Ochoa, 2008: 160-161) desde el inicio se apela al otro: “Tú eres el disco de oro, ganador, (161)” el vocativo hace pensar que este “tú” es el “poder” que encabeza el texto y ejerce su dominio mediante la música pues está “girando en el fonógrafo”. En el verso cuatro se asoma la otra faceta del “poder” ya no como algo intangible, sino como un “cuchillo dentado” que despoja de sus escamas al “pescado de oro”, de sus pestañas al “lomo de la tierra” y de los ojos al “globo de la esperanza”. Los tres elementos arrancados se encuentran en la superficie del cuerpo; las escamas, de hecho, lo cubren, mientras que las pestañas y los ojos, si bien son visibles a primera vista se originan en una parte subcutánea. Ahora bien, los elementos despojados son representaciones de entes valiosos, el pescado, la tierra y la esperanza son, en distintos niveles, sustento del ser humano. El enfrentamiento planteado en la primera estrofa dejará de ser simbólico en la siguiente.

Hay un cambio de sujeto cuando se enuncia la acción principal de este “poder”: “Tú mandas pertrechada, con consigna/ a la muerte (160)”. A partir del décimo segundo verso, la voz lírica habla de lo que hace la muerte entre los hombres y de los efectos de ésta entre aquéllos. Con “cada cuerpo que arranca de raíz”, la muerte provoca entre sus vecinos estremecimientos y respiraciones contenidas; el uso del verbo “arrancar” recuerda las acciones del “cuchillo dentado”. En esta imagen el hombre parece hierba al arbitrio de un segador, antigua metáfora de la muerte, que dentro del poema es presentada como un sujeto que no actúa por cuenta propia, sino obedeciendo a otra voluntad. Ahora bien, los versos siguientes se centran no en los cuerpos cortados sino en los que se quedan: “El hombre es siempre esta raíz vecina/ que se estremece impotente, convulsa” (160). Lo segado parece perder identidad, mientras que lo humano es

²⁰⁰ “El poder, la guerra...” (Ochoa, 2008: 160-161) pertenece a *Retorno de Electra*. Tiene veintinueve versos, repartidos en tres estrofas: la primera consta de nueve versos, la segunda de seis y la tercera de catorce. El esquema métrico va del tetrasílabo al alejandrino.

asociado a la preocupación, aún más: la angustia como síntoma de vida.

La última estrofa, formada por catorce versos, ahonda en la impotencia del hombre al saber que por encima de sí mismo “se están dictando las páginas de la historia” (161). Los últimos cuatro versos del poema, insisten en esa imagen pero al final llama la atención que se atribuya la capacidad de ovular al hombre. Podríamos entender que se habla de ‘hombre’ como sinónimo de humanidad, aun así resulta singular que esta acción, típicamente femenina, la realice el género humano entero. Si en el poema se está hablando de la supremacía de la muerte sobre el hombre, en tanto que dicta su destino, ésta sería un estado en el que la división de los géneros no existe, pues es el hombre-humanidad quien engendra su muerte:

Hay una asamblea intocable, 26
sentada sobre el nido oscuro de la muerte,
nido apretado de huevecillos
que ovula el hombre.
(Ochoa, 2008: 161)

En Ochoa la muerte del hombre es vista de una forma simbólica, que agrupa a los seres humanos en una sola criatura y en esa medida nos afecta a todos; en Castellanos, por el contrario, la muerte social (y física) está vinculada al deterioro de las relaciones de uno a uno. Aunque no se especifica en los poemas siguientes, se advierte un vínculo afectivo de pareja, que en la obra de la chiapaneca sirve para representar y explorar los roles de víctima *vs* victimario.²⁰¹ “Elegía” y “Desamor”, ambos de *En la tierra de enmedio*, abordan el mismo aspecto desde formas no tan disímiles. En el primero la voz poética habla a un ‘tú’, al *otro*, recapitulando el desarrollo de su

²⁰¹ Al respecto dice la estudiosa Aurora Ocampo: “La relación víctima-verdugo fascinó siempre a Rosario Castellanos. [...] La relación víctima-victimario no sólo estratifica el poder político, económico, social, religioso, racial y sexual, sino también gobierna nuestras más íntimas relaciones. [...] Rosario va más allá de la lucha de la mujer por su emancipación. Rosario penetró en la esencia de este conflicto primario y universal. ¡Cuántas veces el explotado obrero, peón o campesino, al llegar a su casa se convierte en opresor y la esposa en oprimida, o la hija esclavizada, al irse el marido o el padre se convierten en verdugos de sus hijos, hermanos menores o de la sirvienta. Y aún el ‘inocente’ niño golpeado, a solas con su perro, se convierte en golpeador! (Ocampo, 102)

relación.

Nunca, como a tu lado, fui de piedra. 1

Y yo que me soñaba nube, agua,
aire sobre la hoja,
fuego de mil cambiantes llamaradas
sólo supe yacer, 5
pesar, que es lo que sabe hacer la piedra
alrededor del cuello del ahogado.
(Castellanos, 2012: 290)

La gravedad del primer verso no esconde injuria ni culpa, simplemente describe una condición de la voz poética. La frase entre comas sugiere lo accidental del ‘tú’; el ‘como’ introduce el nivel circunstancial de modo. A partir de ahí, el poema se centra en el ‘yo’, cuya naturaleza fue distorsionada de forma brutal. Aparecen los cuatro elementos, si bien el sujeto se identifica con tres de ellos, es orillado a fungir como la tierra: sólida, pesada, estática. La imagen del primer verso sugiere una estatua, inmovilidad física y psíquica que dificulta las relaciones con el mundo. La elección de los verbos ‘soñar’ y ‘saber’, el primero asociado al agua, aire y fuego, denota lo ligero, flexible y etéreo que el sujeto no pudo encarnar; mientras tanto el segundo, conjugado con ‘yacer’ y ‘pesar’, ratifica su índole térrea. En la relación víctima-verdugo el sujeto termina siendo lo que no quiere ser; infortunio que alcanza a su circunstancia: al de al lado: el *otro*.

En el sexto verso, casi al fondo del poema, aparece nuevamente la piedra ejerciendo una función nefasta. En el último verso implosiona la idea común que se tiene sobre las relaciones de poder y opresión que encontramos en todos los ámbitos de relaciones humanas, entre amigos, entre jefes y empleados, gobernadores y gobernados y un sin fin de combinaciones. En una visión maniquea los roles son inamovibles: quien ha sido victimario es visto bajo esa lupa y quien es víctima no tiene otra posibilidad de ser. Lo que nos dice Castellanos es que los roles no

están establecidos, sino que son cambiantes, todos podemos ocupar uno u otro, dependiendo de la situación.

Si en el inicio tomamos partido por el sujeto que se ha visto orillado a cambiar su naturaleza, en el desarrollo vemos que él mismo —me refiero al sujeto en masculino pues no hay marca gramatical de femenino— contribuyó a construir su nueva condición, hacia el final no sabemos quién fue víctima y quién, victimario. En el texto las cosas son llevadas al extremo pues su destino es la muerte. Ciertamente ser de piedra podría interpretarse como estar muerto, de modo que el sujeto es el primero en morir y luego arrastra al otro. Esa es, quizá, la gran revelación de este poema: la (in)capacidad del ser humano para relacionarse, no hacia la vida, sino hacia la muerte.

En “Desamor” es mucho menos ambigua la relación víctima-victimario, y por el título nos damos una idea de que se trata de una relación de pareja. A diferencia del anterior poema, en éste el sujeto narra en primera persona cómo fue tratado por el otro. Todo comienza con la mirada:

Me vio como se mira al través de un cristal o del aire o de nada.	1
Y entonces supe: yo no estaba allí ni en ninguna parte ni había estado nunca ni estaría.	5
Y fui como el que muere en la epidemia, sin identificar, y es arrojado a la fosa común. (Castellanos, 2012: 292)	

La ausencia de amor es igual a inexistencia, que anticipa la muerte. El sujeto se desvanece: de la transparencia al vacío. En este caso, tampoco está explicitado el género, por lo que podría

tratarse de un hombre o una mujer. En todo caso, al ser mirado sin amor lo pierde todo: su cuerpo, su identidad y su historia. Este texto fulmina por lo que nos revela acerca de la importancia del amor. Si pensáramos al modo inverso, veríamos que mirar con amor al otro implica darle vida, reconocer su cuerpo, su pasado y su presente, confiar en su futuro, darle lugar en el recuerdo después de la muerte. Lo contrario es una muerte triple: morir en vida al no ser objeto de amor, morir físicamente por enfermedad y morir en la memoria de la gente. Así, de un modo u otro, las relaciones con el otro son un camino hacia la vida o hacia la muerte. En estos casos hemos visto sólo la segunda.

En sus primeros libros —*Paraíso y nostalgia*, *Laurel del ángel* y *La tristeza terrestre*—, Michelena concibe de manera paradójica al cuerpo.²⁰² Si bien es fuente de vida, también es visto como la muerte de una libertad preciada. La concepción platónica del *topos uranos* resuena en esta idea, pues hay una degradación de la esencia humana cuando baja a habitar lo mundano.²⁰³ Michelena construye la imagen del cuerpo como prisión en “La flor vacía”²⁰⁴ (Michelena, 1969: 59); añade el rasgo del exilio que luego ahondará en “Notas para un árbol genealógico”.²⁰⁵ Cito

²⁰² Esta concepción está influida por la mitología catárica. “En los seres que pueblan los dos mundos, material y celestial, conviven tres naturalezas: cuerpo, alma y espíritu. El cuerpo es la parte absolutamente material, el alma es la parte ‘creadora’ y el espíritu es la parte divina, es decir, que el cuerpo es la morada del alma y ésta es, a su vez, la morada del espíritu” (Leduc, 2007: 41).

²⁰³ Platón expone su teoría del *topos uranos* en *Fedón*, según la cual en ese lugar sobre el cielo están las ideas, el mundo inteligible, de donde bajarían al mundo de lo sensible, vinculado al cuerpo.

²⁰⁴ “La flor vacía” (Michelena, 1969: 59-60) pertenece a *La tristeza terrestre*. El poema consta de sesenta y un versos, repartidos en nueve estrofas —primera: cinco versos; segunda: siete; tercera: siete; cuarta: ocho; quinta: siete; sexta: once; séptima: cuatro; octava: cinco; novena: ocho—.

²⁰⁵ Esta imagen del cuerpo-prisión aparece en varios poemas de *Paraíso y nostalgia* (1945), primer libro de la autora. De modo que los poemas siguientes se pueden leer bajo esa luz. En “Paraíso perdido”, por ejemplo, la voz lírica habla de un estado en el que el cuerpo y su sexualidad no representan un límite. “Yo he estado un día libre/ de mi prisión de venas./ Sin nombre sin palabras.// De mí nacen dos ríos de dolor/ constantes y profundos./ Y aquí estoy,/ en medio de mis largos cabellos,/ de la que yo no soy,/ ardiendo como una estrella presa/ y viendo con horror la intensa vida,/ la inútil vida que va dentro de mí:/ mis uñas crecen y mis ojos brillan.// Toda voy hacia afuera/ y mis raíces agonizan./ Para el natal paisaje,/ para el mundo inocente/ del que he bajado un día,/ mis ojos están ciegos/ y mis manos se han hundido en la sangre/ de esta danzante primavera. (Michelena, 1969: 10). Michelena reconoció en su primer libro una fuerte influencia del catarismo, que profesaba la existencia de dos mundos: uno espiritual, creado por Dios, y uno material, gobernado por Satán. En este poema, la primera estrofa alude a un momento anterior al nacimiento del cuerpo en que se gozó de libertad, es decir, el mundo espiritual. Lo efímero de ese estado de gracia es consonante con el tamaño de la estrofa que lo describe —apenas tres versos, mientras que las otras dos

la primera y cuarta estrofas. Desde el primer verso la soledad es parte del estado corporal; es un común denominador en la poesía de Michelena que el cuerpo no funcione en tanto elemento de gozo, sino como un órgano de sufrimiento, en este caso es el lugar del destierro.

A solas con mi carne que veo como a destierro y que es sólo una ardiente canción asesinada, soy mi puro esqueleto, mi muerte anticipada, la criatura sola en el terrible instante de salir de sus huesos para entrar en su alma.	1 5
[...]	
¿Y qué puedo esperar, si ya arrojada de mi ciudad y de mi antiguo nombre, me negué a atravesar el puente en llamas y la negra floresta de mi sangre, si me viví a mí misma como a puerto de niebla y amargura e imaginé mi cuerpo circundándome como un lúgubre esposo? (Michelena, 1969: 59)	20 25

El tercer alejandrino afirma la muerte dentro del cuerpo, estado del que sólo saldrá hasta “entrar en su alma”. “¿Y qué puedo esperar...?” nos dice la voz lírica, como una suerte de lamento por su decisión. En el verso veintiséis aparece nuevamente el cuerpo, esta vez imaginado como un “lúgubre esposo”. Ver lo propio como un *otro* apunta hacia la *otra bisexualidad*, lo cierto es que en la poesía de Michelena esto no es algo liberador sino todo lo contrario. Otra imagen similar aparece en “El sueño del hombre”:

Siempre estás despidiéndote
del huyente prodigio de tu carne,

tienen nueve y ocho, respectivamente. No sólo el cuerpo es la prisión sino también el nombre, valga decir la identidad, y las palabras. La libertad que añora la voz lírica sólo se alcanza con el espíritu. Otros poemas en la misma consonancia son “Jubilosa nostalgia”, “Gris”, “Entrega y muerte”, “A mi hijo sin vida”, “A la muerte de un sueño”, “Atmósfera sin tiempo” y “La invisible muralla”, donde el sujeto del poema al saberse separada del mundo material —siempre en el contexto del catarismo, donde cuerpo y espíritu son naturalezas contrarias— afirma: “Yo, extranjera en mi carne/ y en mis propios sentidos” (Michelena, 1969: 12).

mirando su belleza devorada, sabiendo que tu muerte crece y crece dentro de ti, como en cerrado huerto, como manzana oscura, suspendida del trágico y hermoso ramaje de tus venas. Y así vas, sólo, desesperadamente abandonado, como un viudo infinito de tu cuerpo. (Michelena, 1969: 67)	35 40
--	--

Una de las diferencias sustanciales entre uno y otro poema es el enunciador y por ende el enunciatario. En el primero, el sujeto poético es explícitamente femenino y habla en primera persona hacia otros, los lectores; en el segundo,²⁰⁶ el sujeto no está definido genéricamente y se dirige a un hombre. No obstante se llega a la misma conclusión: la vida como una pausada muerte contenida en el cuerpo.²⁰⁷ Resulta interesante que en ambos textos, la relación entre sujeto y cuerpo se vincule con la del matrimonio. En “La flor vacía”, la mujer ve a su cuerpo como “lúgubre esposo”; mientras que en el segundo caso, el hombre es “viudo”. Aunque en un caso el cónyuge está vivo y en el otro no, en ambos sobresale el sentimiento de tristeza en relación con el cuerpo, como si tenerlo no fuera un motivo de gozo sino de angustia, pues recuerda la proximidad de la muerte.

Veamos otra relación arquetípica. “Retorno de Electra”²⁰⁸ (Ochoa, 2008: 178-181) poema

²⁰⁶ Este poema se ha analizado en el apartado anterior. *Supra* “4.1.1 Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro”.

²⁰⁷ En Ochoa encontramos un verso que evoca la misma idea, si bien en un contexto diferente: “Pero hay quienes nacimos para morir en nuestro propio cuerpo./ No hay puertas. No hay ventanas” (Ochoa, 2008: 118). Los versos pertenecen al poema “Para evadir la muerte del cierzo que llega”, en donde el sujeto femenino se dirige a un ‘tú’, masculino, en tono de lamento porque no hubo unión sexo-amorosa entre ellos; de modo que la nostalgia percibida en la cita tiene que ver con el deseo negado. Aunque pertenecientes a otro poemario que no forma parte del corpus de la presente tesis, estos versos de Castellanos son reveladores por la cercanía con Michelena: “Algún día lo sabré. Este cuerpo que ha sido/ mi albergue, mi prisión, mi hospital, es mi tumba.” El poema al que pertenecen se llama “Presencia” y forma parte de *Lívica luz* (1960); hacia el final del poema se habla de una trascendencia de la muerte, que veremos líneas más abajo a propósito de “Lección de cosas” de Michelena. Reproduzco ahora ese fragmento para evitar interrupciones posteriores: “Y sin embargo, hermano, amante, hijo,/ amigo, antepasado/ no hay soledad, no hay muerte/ aunque yo olvide y aunque yo me acabe.// Hombre, donde tú estás, donde tú vives/ permanecemos todos” (Castellanos: 2012: 191).

²⁰⁸ “Retorno de Electra” (Ochoa, 2008: 178-181) pertenece a *Retorno de Electra*. Es un poema largo dividido en cinco partes. La primera consta de treinta y cinco versos; la segunda, de veintiuno; la tercera, de veinte; la cuarta de

titular de un libro de Enriqueta Ochoa, trata la relación progenitor-hija.²⁰⁹ El texto está dividido en cinco partes en las que la voz lírica habla a su padre muerto; dicho fallecimiento permite que la hija pueda dirigírsele. Para enunciar su palabra la voz lírica hubo de llorar sobre los huesos de su padre, desandar lo caminado, desnudar, llenar de aire los pulmones y “cuidar que no se me encogieran las palabras/ el corazón, los ojos” (178), cada acto preparatorio tuvo una dimensión corporal, incluso la palabra es considerada, en la enumeración, como otro órgano. Así, desde el cuerpo le dice: “Ya me creció la voz, padre, patriarca,/ viejo de barba azul y ojos de plomo;/ ya te puedo contar lo que ha pasado/ desde que te fuiste” (178). Al morir, una persona deja su cuerpo pero también, huellas en la carne de sus deudos,²¹⁰ así lo expresa el poema en la segunda parte: “se suda sangre”, “se retuerce el aullido”. Para traerlo de vuelta se nombra el ‘rostro’; así la palabra poética construye al sujeto. Este procedimiento permite que los cuerpos de la hija y del padre se encuentren a pesar de la muerte de éste.

La combinación de endecasílabos y heptasílabos sostiene buena parte del ritmo a lo largo de las cinco partes; pues remite a la cadencia de la silva. A partir del verso veintitrés de la primera parte del poema, la voz lírica confiesa a su padre el camino andado para, finalmente, volver a él. Esa vuelta es posible en virtud de lo que la voz lírica ha experimentado:

Uní la sangre que me diste a otra sangre;	
malherida,	
borré la sombra del sexo entre los hombres	25
y me quedé vacía, a la intemperie...	
Y no pude decir,	
hasta que se hizo carne de mi carne el amor,	

once y la quinta de doce. El esquema métrico no corresponde a ninguna forma métrica del castellano, por lo cual podría clasificarse como verso libre.

²⁰⁹ Más adelante, en el apartado “4.3.1 Configuración de tiempo y espacio” se analizará un fragmento de “Notas para un árbol genealógico” de Margarita Michelena. Es notable que en ambos casos la voz lírica femenina explicita que sólo puede dirigirse a su padre, cuando éste ha muerto; como si sólo entonces la palabra de la hija cobrara forma.

²¹⁰ En “Estela en la luz”, poema dedicado a su hermana, la idea se lleva al extremo: “Nos has matado a todos con tu muerte” (170); algo similar ocurre en “Cartas para el hermano” (142-144); ambos son de Ochoa.

lo que era hallar la propia sombra, entregándose. 30
 Después quise ubicarte en mí, te pesé,
 te ultrajé, te lloré, medí tus actos;
 di vuelta atrás,
 y volví a caminar lo desandado;
 por eso puedo hablarte ahora, así,
 porque entendí tu medida de gigante. 35
 (Ochoa, 2008: 178-179)

La reunión simbólica con el padre es posible después de haber prolongado su linaje: unir la sangre a otra sangre. Mediante ese hilo, formado por el camino de la voz lírica, es posible la borradura de los sexos, que ocasiona no el esplendor sino la vacuidad. Ahora bien, en la segunda acepción “unir” se define como “mezclar” y en al menos tres, ese verbo se asocia al matrimonio; lo cual confirma que se trata de la incorporación de distintos elementos. Esta experiencia sugiere una dimensión de la *otra bisexualidad* como retorno a la semilla, a lo tradicional y al patriarca.

La muerte posibilita diálogo. Así ocurre también en “Notas para un árbol genealógico”: último poema del último libro de Michelena. Ahí, la voz del sujeto se sitúa desde la *etxe*,²¹¹ que de acuerdo con la mitología vasca es un recinto material y simbólico donde conviven todos los miembros de una dinastía sin importar si están vivos o muertos. En la tercera parte la hija, presuntamente viva, se dirige al padre muerto.

Padre, por mucho tiempo, por una vida larga, 155
 no supe de qué hablarte y cómo hablarte.
 Hoy la muerte cancela las distancias.
 [...]

Y a ti sólo, entre todos los partidos, 185
 te lo ruego: no sé de qué, pero perdóname.
 Haz las paces conmigo.
 Sobre la tierra agreste en la que duermes,
 arrodillada, te lo pido,
 yo que soy el espejo de tu rostro. 190
 (Michelena, 1969: 118-119)

²¹¹ Remito a la nota que aparece al comienzo del poema. (Michelena, 1969: 111).

Tanto en Ochoa como en Michelena destaca el rasgo de dificultad comunicativa con la figura paterna,²¹² que no busca explicarse, sólo mostrarse. El verso 157 explicita claramente la función de la muerte como puente; aunque supondría abolición, en realidad es la puerta que abre la conversación. En vida padre e hija fueron ajenos — “yo que nunca supe quién eras”—, en muerte la palabra poética se tiende como lazo. A diferencia del poema de Ochoa, no es la muerte del padre lo que encarna en el cuerpo de la hija, sino más bien la reconciliación, al menos eso es lo que se espera: “y te llevo como una llaga./ Haz las paces conmigo./ Sé mi herida cerrada” (Michelena, 1969: 119-120).

La visión de la muerte y su relación con el cuerpo en *El país más allá de la niebla* es distinta de los libros anteriores de Michelena (que veremos más adelante) pues se plantea la posibilidad de vencer a la muerte corporal.²¹³ El siguiente fragmento es también un diálogo pero entre madre e hija;²¹⁴ proviene de “Lección de cosas”, poema de largo aliento, donde el argumento es una madre que le enseña a su hija el mundo a través un jardín; finalmente le habla sobre su muerte.

²¹² La figura paterna ha de verse en contexto de la familia, que en México sufrió un cambio de lo que se llamaba “tradicional” heredada de la revolución a la “familia contemporánea”, que justo comenzó a gestarse entre los años cincuenta y sesenta. Felitti recuerda al respecto: “De acuerdo con Joseph, Rubenstein y Zolov, el cuestionamiento que comienza a hacerse al varón en su papel de proveedor es el cuestionamiento a la idea de Estado como padre proveedor, cuando entra en crisis el modelo patriarcal familiar que sostuvo la revolución” (Felitti, 2018: 1362). De ser el patriarca inalcanzable, el padre comienza a involucrarse en las labores de crianza y trabajo doméstico (de una manera paulatina y sobre todo en la clase media), ello en virtud de que la mujer se integra a la economía y conquista independencia. Así, la distancia guardada con un figura “autoritaria” como la que se heredó la Revolución mexicana, se acorta con el paso de los años. En los poemas de Michelena y Ochoa se muestra ese acercamiento, todavía a tientas, de las hijas hacia los padres.

²¹³ Violeta I. Chávez en su lectura sobre este poemario de Michelena señala el cambio. “En las obras anteriores a *El país más allá de la niebla* la única forma de retornar al origen era la muerte, pero a partir de este último poemario la dinastía trasciende la muerte hasta llegar al origen. Anteriormente la trascendencia y el retorno al origen sólo estaban presentes en un mundo inasible y etéreo, pero ahora la autora de *Reunión de imágenes* considera que es posible alcanzarlos en el mundo terrenal, mediante la dinastía” (Chávez, 2011: 124). La autora lo atribuye a que en este poema se muestra la Fecundidad espiritual, última fase de la vía mística, mediante la cual, la voz poética busca aleccionar a su hija y los lectores.

²¹⁴ Una veta interesante, para un estudio futuro, serían los poemas donde una madre se dirige a su hija; además de “Lección de cosas” de Michelena, tenemos “Marianne” y “El amor” de Enriqueta Ochoa; de Castellanos podría ser “Malinche”, si bien ahí es la voz de la hija la que aparece en todo el texto.

No lo sabes aún. Sobre mi frente	1
hay una fecha oscura, hay una hora	
de soledad, hay una noche	
aguardándome encima de los ojos	
y que habrá de bajar a devorarme.	5
Y abdicaré a la luz y las palabras,	
renunciaré a la forma en que me adviertes	
a esta carne, hija mía,	
que ha construido el árbol de tu sangre	
y que fue tu cimiento y tu morada.	10
Pero quedas tú aquí. Desde tus ojos	
me negarás la muerte.	
(Michelena, 1969: 83)	

La última lección no es tanto sobre la muerte sino la pervivencia. La vida que se ha transmitido de madre a hija es perenne.²¹⁵ Si pensamos esto a la luz de lo escrito por Cixous, donde la continuidad del linaje femenino se asocia con la leche materna, resulta revelador que sólo hasta este poemario, al abordar el tema de la heredad, Michelena cambie su idea de la muerte, ya no como única vía para llegar al origen, sino que añada la dinastía.²¹⁶ Violeta I. Chávez, desde su interpretación mística, advierte que la Fecundidad espiritual, efecto de la unión con Dios, se manifiesta en la “paternidad espiritual” que permite al místico engendrar “hijos espirituales”.²¹⁷ A pesar de lo estimulante que resulta esta lectura, propongo pensar en términos de ‘maternidad carnal y espiritual’, pues la elección de los sujetos, madre-hija, en el poema sustentan esta visión.

²¹⁵ Aunque sujeto poético e histórico no son lo mismo cabe decir que el poema está dedicado a Andrea, nombre de la hija de Margarita Michelena.

²¹⁶ Otro poema, también de *El país más allá de la niebla*, repite la idea de la muerte como una pausa y no fin. Se trata de “Inscripción fraternal”, ahí el sujeto se dirige a su hermana: “Yo no he venido a despedirte, hermana,/ aunque lo que te cerca nos afirme que has muerto./ Una evidencia tuya ha sido cancelada,/ una sola: tu cuerpo”, así el poema se desarrolla en el entendido de que la materia orgánica enterrada no es toda la persona. El poema concluye con un “Hasta pronto” (Michelena, 1969: 91 y 93).

²¹⁷ En palabras de la estudiosa: “Es así que el místico se convierte en un maestro que guía discípulos, por la Vía mística, hacia Dios, de este modo la paternidad espiritual: -Es un don que hace capaz, a quien lo posee, de engendrar hijos en el Espíritu y de guiarlos a la medida de la propia perfección’. Esto, sin olvidar que la unión mística sólo puede darse por gracia divina, por ello el padre espiritual únicamente podrá conducir a sus discípulos, hasta donde lo permitan la capacidad de estos y la gracia de Dios” (Chávez, 2011: 95).

4. 3 El cuerpo: sus formas territorio

El cuerpo es metáfora del universo. Desde las tradiciones esotéricas hasta nuestros días hay una relación comparativa entre nuestro organismo como seres humanos y el mundo exterior. Este vínculo ha sido explotado en la poesía ya sea para comparar un cuerpo con el planeta (el caso más común el es de la mujer comparada con la Tierra) o bien para dar cuerpo a entes que carecen de uno. Veamos algunos ejemplos.

El más obvio corresponde a *Las vírgenes terrestres*, de Enriqueta Ochoa, pues desde el título se plantea la relación entre una y otra, no tanto porque tierra y virgen sean lo mismo, sino, todo lo contrario, por la dificultad de mantener el cuerpo en condición de pureza habitando la tierra; iré un poco más allá: la imposibilidad de mantenerse virgen teniendo un cuerpo. En este caso el adjetivo “terrestre” alude desde luego a las potencias naturales del mundo, pero también a las tentaciones,²¹⁸ de ahí la lucha que vive consigo misma el sujeto. “Duele esta tierra henchida de vigos”, “La tierra es ruda, trémula, ardorosa/ y se me expande por dentro”, “Te rindo y te maldigo, recio olor de tierra” (Ochoa, 2008: 109, 112, 113). La energía sexual nos impulsa, pero entraña destrucción.

La tierra es el cuerpo mismo que apremia a su habitante a “abordar la tierra por la tierra” (Ochoa, 2008: 111). La fuerza emotiva y pasional del poema se resume en la urgencia de encontrarse con otro cuerpo. El símil cuerpo-tierra es empleado para hablar del deseo femenino, en detrimento de tópicos socorridos como la fecundidad. En Castellanos, por otro lado, hay un

²¹⁸ Valga recordar la anécdota de cómo se escribió este poema; Laura Guerrero Guadarrama recrea: “Las vírgenes terrestres fue un poema escrito en su juventud, aunque lo publicó quince años después. Según me contó Enriqueta, en esa época se encontraba viviendo en San Luis Potosí, inmersa en una profunda exaltación religiosa que la llevó a pensar con seriedad en entrar al servicio de Dios, y así se lo propuso al padre Joaquín Antonio Peñalosa, quien estaba muy entusiasmado. Ella se quedaba en casa de la señorita Rosario Oyárum, en la misma habitación que había ocupado la poeta Concha Urquiza. La señorita Oyárum al escuchar su resolución la invitó a brindar, después la poeta se retiró a su cuarto, y empezó a escribir en el mismo escritorio sobre el que escribió Concha Urquiza; era mediodía, escribió sin descanso, como en una especie de ensoñación; a las nueve de la noche recogió los papeles y descubrió ahí lo que verdaderamente pasaba por su alma. Enriqueta decía risueña que el padre Peñalosa al leer el texto, le dijo que su verdadera vocación no la llevaba al convento” (Guerrero, 2010: 124)

par de versos que recuperan la relación cuerpo femenino-tierra-maternidad: “Con un gesto de tierra abro los brazos./ Con un gesto de tierra/ cuyo regazo acuna a todas las criaturas” (Castellanos, 2012: 88). Este fragmento de “Misterios gozosos” corresponde a un momento de plenitud del sujeto producto de la experiencia amorosa. Hacia el final, advierte: “Yo no le busco el rostro a esta maternidad/ que colma medidas./ Vosotros no busquéis la muchedumbre de hijos./ Pero ved mis acciones manando como la leche espesa y silenciosa” (Castellanos, 2012: 88). Se trata pues de una perspectiva sobre la maternidad ampliada: una mujer pariendo acciones, dándose a luz a sí misma con la fuerza creadora de la tierra. Entre estos actos, cabría incluir a la escritura fluyente y perenne como la “leche” de la que también habla Cixous.²¹⁹ Estas variaciones en torno al tema de la maternidad cobran sentido si pensamos que la época de escritura de los poemas fue la liberación sexual en México y su vecino Estados Unidos. El poema de Ochoa, sin embargo, concluye con la sujeción del cuerpo a las normas establecidas, por ello lamenta: “a la tierra estéril/ no se le oyen los labios” (Ochoa, 2008: 113). El reclamo, no obstante el vigor del poema, concluye en silencio.

Castellanos, en “Invierno en el Anáhuac” (citado en su totalidad), toma una región del mundo para corporizarla; allí también se asoma el deseo:

Como nadie va al Polo,	1
el Polo viene en forma de masa, en calidad	
de viento. Y necesita	
saludarnos a todos, de mano, por la calle,	
entrar en cada casa, presidir el convivio,	5
acompañarlo a uno hasta la cama	
y ahí dictar los sueños	
(Pero en el sueño uno lo traiciona	
y va de vacaciones a Acapulco.)	
De madrugada funge como amante y se inclina	10
sobre nuestra mejilla descubierta.	

²¹⁹ Si bien el tema de la escritura será abordado con detalle más adelante, por ahora apunto esta idea vinculada a la representación del cuerpo como tierra. *Supra* 3.1 “Cuerpo y escritura”.

Pero, esquimal al fin, no besa: muerde.
(Castellanos, 2012: 294)

El poema está construido con base en contrarios (o polos); desde el título se plantea el contraste —climas: helado/cálido; geografía: norte/sur; ecosistema: tundra/ trópico— que culmina con el mordisco helado. Polo, también nombre propio de varón, poco a poco va cobrando forma: hecho de “masa” y “viento” adopta una cualidad cortés: el saludo. Primer contacto. El Polo comparte, pues, rasgos de persona y clima, en virtud de lo cual se filtra en las casas y en las camas. La jocosa infidelidad, puesta entre paréntesis, da al poema un toque humorístico.²²⁰ ‘Polo’ ha logrado tal intimidad con el sujeto que ocupa las veces del cuerpo amante, incluso adopta una identidad étnica: esquimal. El segundo contacto es fallido en virtud de lo cortante de ‘Polo’. El frío físico del norte es comparado con el hombre gélido que se ha colado en la cama. En este texto no se explicita el género del sujeto, de hecho se recurre al neutro “uno se imagina”; sin embargo hay un pequeño rasgo de erotismo al hablar del beso esperado.²²¹

Sigamos con el espacio urbano. Quizá el texto donde mejor se aprecia el proceso de la *otra bisexualidad* es “Cuadros de Jalapa bajo la lluvia” (Ochoa, 2008: 165-168).²²² En virtud de una personificación la ciudad es convertida en mujer y hombre, en la primera y segunda partes, respectivamente. Cuando se habla de Jalapa-mujer, la voz lírica sólo describe sus cualidades misteriosas y vegetales; mientras que si se refiere a Jalapa-hombre, nos cuenta de la relación erótico-amorosa con éste. Lo interesante es cómo el recurso de la personificación permite tratar

²²⁰ Cabe decir que de las tres poetas la única que emplea el recurso del humor, muchas veces ironía es Castellanos. El tono de Michelena y Ochoa se mantiene en un registro grave y solemne.

²²¹ Un caso interesante para el tema de territorios, pero que sobrepasa los límites de este apartado ocurre en la tercera parte de “Golpe en piedra”, de Michelena, donde el ‘lunes’ se transforma en espacio urbano: “El lunes: ciudad triste y agrietada [...] Gran ciudad de sonoros palacios/ estación de los frutos graciosos y abundantes,/ donde al oído anclé, fuera del tiempo y de la cólera,/ para conociera cómo suena el verano...” (Michelena, 1969: 119-110).

²²² “Cuadros de Jalapa bajo la lluvia” (Ochoa, 2008: 165-168) pertenece a *Retorno de Electra*. Se trata de un poema largo dividido en seis partes separadas con números romanos —primera: diecisiete versos; segunda: doce; tercera: catorce; cuarta: siete; quinta: dieciocho; sexta: 22 versos. La métrica de los versos va del tetrasílabo hasta el alejandrino, y eventualmente alguno de dieciocho sílabas.

indistintamente de forma masculina y femenina a una misma ciudad y cómo con las dos caras de esta ciudad-ser-andrógino la voz lírica entabla relaciones diferentes, sin que una sea mejor que otra. En ambas se aprecia cierto gozo ya sea con la contemplación o con la unión.

Jalapa es una mujer redonda, menudita, mitad misterio de retrato antiguo y mitad sibarita. Tiene un ojo sedoso en sus haberes, en él penetra el tiempo, allí se pierde; y exhala por las grietas verdes su fragancia de olvido entre la hierba.	1 5
[...]	
II Jalapa fue el varón que equilibró el vaivén de mis temperaturas. Yo lo amé hasta la médula misma de los días. Tenía un caoba en llamas bajándole desde el cerco de sus ojos de ciervo, hasta la sed de mi cintura. (Ochoa, 2008: 165-166)	1 5

A Jalapa-mujer se le atribuye la delicadeza, la naturalidad y la fragilidad, asediada por ataques de asma “cuando un brazo de tufo neblinoso/ se desliza en su piel”; Ochoa utiliza el clima de la ciudad veracruzana para asociarla con lo femenino. Así, Jalapa se representa como un cuerpo enfermo de los pulmones, falta de oxígeno, agravada por la lluvia. Jalapa-varón, por su parte, representa el equilibrio, la fortaleza, “era un bosque de incendio”. Nótese que los elementos naturales aparecen en ambas caracterizaciones pero con efectos diferentes, por ejemplo Jalapa-mujer es asociada con la hierba, mientras que Jalapa-varón con un bosque, agua y fuego: elementos complementarios. Así la relación entre la voz lírica y esta ciudad bisexual ocurre tanto en espacios íntimos como públicos. El ojo de Jalapa-mujer es abstracto, sugiere más una forma

de la mirada: suave y acariciante; mientras que los ojos de Jalapa-varón son comparados con los de un animal, tradicionalmente asociado al joven efebo. Con Jalapa-varón aparece el cuerpo de la voz lírica, el trozo de cintura que anuncia lo que en la sexta parte del poema se nos revela:

VI
Jalapa fue algo más de lo que dije. 1
[...]
Algo más que la piel y sus contornos
traje de aquel lugar,
por eso me he estado esta noche
a morderme los puños que saben a soledad, 20
a bestia herida,
y a vientre de mujer embarazada de nostalgia marchita.

De todas las relaciones vistas en los poemas de este apartado, esta es la más radical, pues la voz lírica lleva, a su pesar, un fruto de la ciudad en su cuerpo. Luego de haber vivido en Jalapa-mujer-varón, la ciudad la habita. La corporalización de una urbe en el cuerpo de una mujer es un hallazgo poético novedoso, pues hasta entonces se había descrito el cuerpo de mujer como una ciudad, valga recordar *Piedra de sol* (1957).²²³ Pedro Serrano encuentra que en las dos versiones de “Entrada en materia”, de Octavio Paz, la gran diferencia es la relación que establece el sujeto con el otro, representado por la mujer-ciudad-noche. El estudioso profundiza en la razón del cambio: “se debe a la incapacidad de Paz para enfrentar al otro, con todas sus consecuencias, sin que el yo lo sublime ni desaparezca” (Serrano, 2011: 249).²²⁴ En el poema de Ochoa, sin

²²³ La siguiente estrofa de *Piedra de sol* (1957) es representativa de la relación entre cuerpo de mujer-ciudad: “voy por tu cuerpo como por el mundo,/ tu vientre es una plaza soleada,/ tus pechos dos iglesias donde oficia/ la sangre sus misterios paralelos,/ mis miradas te cubren como yedra,/ eres una ciudad que el mar asedia,/ una muralla que la luz divide/ en dos mitades de color durazno,/ un paraje de sal, rocas y pájaros/ bajo la ley del mediodía absorto” (Paz, 1998: 86).

²²⁴ El análisis del poema se encuentra en un apartado, cuyo título es significativo: “Reconocimiento y borradura del otro”. Cito, más ampliamente, para dar cuenta de la diferencia entre la primera y la segunda versión: “Con semejantes correcciones, Paz trató de escapar de la angustia producida por el enfrentamiento del yo y de la mujer como un otro real. La primera versión del poema había construido la retórica poderosa y efectiva de una emoción, lograda tanto por la mujer como por la ciudad en tanto que representaciones de la amenaza del yo del poeta, mediante una catacrexis (es decir, una metáfora excesiva y, por lo mismo, violenta). La segunda versión establece una distancia tranquilizadora respecto de las consecuencias que el primer poema expresaba. [...] La mayoría de las

embargo, el encuentro con el otro/a ha sido de tal calado que se fusionan en un tercero: una huella en el cuerpo, una marca dolorosa.

Del erotismo damos un vuelco a la soledad en “La casa sin sueño”²²⁵ de Margarita Michelena.²²⁶ Aquí el espacio comparado con el cuerpo es más pequeño, es la unidad de las ciudades. El sujeto nos describe su triste estado. En la primera parte, se cuenta la soledad de la casa-habitante; frases como “cámara de ruina” y “laberinto sollozante” dan cuenta del desconsuelo. Poco a poco se nos revela que la casa es un cuerpo: “Orgullo fúnebre/ de la boca inviolable,/ de llegar a la noche/ siendo un sólo cadáver” (Michelena, 1969: 61). La pesadumbre del sujeto parecería difícil de superar, no obstante en la siguiente parte del poema tiene una ominosa visita:

Tu boca sin amor es la morada
de una culpa de hielo.
Y tu vientre cerrado 15
—muelle de soledad en donde nunca
se empezaron las lágrimas de un niño—
es la casa de un gran asesinato.
Me amaste. Me conoces. Soy tu víctima,
y el rostro de tu muerte. 20
Soy el amor. El fruto de ternura
que no cayó del árbol de tu sangre.
Mírame. Soy la sombra que proyecta
el sol difunto de tu gloria oscura.
(Michelena, 1969: 62)

veces en que Paz trata de acceder al problema del yo y del otro la confrontación no se da, pues generalmente lo que el yo enfrenta es su propio espejo vacío, o se le sublima en la imagen de una mujer constantemente dormida. Por ello el concepto de ‘otredad’ en Paz es en realidad la representación de un bloqueo y sustituye todo aquello que no es posible aprehender: es la metáfora de lo que está más allá de la conciencia, el lenguaje, la antropología, el entendimiento, la cultura, la razón” (Serrano, 2011: 243-249). Sería muy interesante hacer un estudio más amplio sobre cómo es abordada la relación con el otro en distintos autores y autoras; mientras tanto, y sin que este ejemplo aspire a ser determinante, vemos que sí hay una diferencia entre la forma en que tratan el tema Paz y Ochoa.

²²⁵ “La casa sin sueño”, pertenece a *La tristeza terrestre* (1954), se divide en tres partes: la primera tiene tres estrofas; la segunda, igual número y la tercera, sólo dos.

²²⁶ En “Nocturno en ruinas” se equipara a “un rostro/ ninguno, hostil, abandonado” con “una habitación abandonada” (Michelena, 1969: 26-27), si bien aquí la representación del cuerpo como espacio no logra ser significativa en el poema, es interesante destacar cómo Michelena empleó herramientas y recursos similares en sus libros. Este poema pertenece a *Paraíso y nostalgia* (1945).

Tal es el grito de la “voz desesperada” hacia el cuerpo-casa estéril, por voluntad propia; de ahí el reclamo y la culpa aceptada.²²⁷ El tema de la esterilidad del cuerpo femenino se aborda de manera contradictoria en “Las vírgenes terrestres” y este poema. En el primero, encontramos el grito de la mujer que se niega a la pureza del cuerpo y al no conseguirlo se vuelve estéril de palabras; en el segundo, el cuerpo femenino se mantuvo inmune a la fertilización y su castigo es la profunda soledad. En un caso la esterilidad del lenguaje es un castigo por no someterse a los cánones de las costumbres; en el segundo, la infecundidad acarrea la condena de la soledad.²²⁸

Permanecer virgen o estéril es lo mismo para el sujeto del primer poema, por eso rechaza la imposición; en “La casa sin sueño” el sujeto tuvo “el don prohibido de la esterilidad”, es su “orgullo”.²²⁹ Por eso el “crimen” es doloso, pues no sólo no hubo un niño, sino porque esta casa-cuerpo rechazó el amor; por ello acepta la condena, dictada por la sombra del crimen, esa voz

²²⁷ “Vacío y sed”, de *Paraíso y nostalgia* (1945), comparte con este poema posterior el tema de la esterilidad, el tono de amargura y la condena. “¡Amargura, amargura sin nombre ni medida/ de saberme yo toda un continente dulce/ y ser tan sólo mía! [...] Oigo cómo me llama, desesperado y ciego,/ cómo pide mi vida, que es, floreciendo, inútil. Y yo no puedo darle ni un instante de vida/ de mi vida tan dulce y tan amarga,/ porque estoy confinada en mi sed sin remedio,/ hundida y solitaria.// En mi estéril sonrisa/ en mi existencia clara/ que corre sin objeto/ como un barco sin rumbo/ en que todos cantaran,/ oigo, llena de angustia,/ la voz de mi fantasma.” (Michelena, 1969: 11) “La casa sin sueño” pareciera ser una reelaboración de este poema, pues vemos que aparece también ese otro fantasma en forma de “voz”. El segundo poema es más específico en cuanto a la analogía cuerpo femenino-casa, la voluntad del sujeto por permanecer estéril y la caracterización de la voz como el amor. Quedaría para futuros estudios analizar la evolución de este tema en la obra de Michelena.

²²⁸ “Cuando yo digo amor” (Michelena, 1969: 18-19), de *Paraíso y nostalgia*, consta de diez estrofas cuyo primer verso, “Cuando yo digo amor”, es el retornelo. Esa afirmación se contradice con la realidad del cuerpo: “sólo me afirmo/ una presencia impar/ como mi almohada”. Se trata de una comprobación dolorosa, pues el sujeto no habla del amor a sí misma, sino de la inexistencia del amor del otro o del amor compartido con otro ser, otro cuerpo. El dolor experimentado deviene en conflicto corporal pues los cabellos y las caricias no nacidas la “asaltan”. Este grado de violencia o de sorpresa sugiere metafóricamente las enfermedades autoinmunes, donde el organismo se vuelve contra sí causando alteraciones biológicas: “Se me desploma/ la ascensión de las venas”. Nuevamente, el cuerpo es el lienzo donde se inscribe y escribe. La carne guarda lo acontecido en la conciencia, pero al mismo tiempo, ésta no sería posible sin la experiencia corporal. En este poema se enfatiza el dolor existencial y emocional, el sujeto concluye amargamente: “Yo soy mi propio amor/ y soy mi olvido”. La última estrofa nos depara una imagen elocuente de la soledad. “Cuando yo digo amor/ advierto inútil/ la palma de mi mano —que es convexa—/ e increíble/ ese girar soltero/ del pez en su pecera” (19). El final podría interpretarse como una metamorfosis: la mano como sinécdoque del cuerpo se transforma en un animal. Así la soledad es mucho más aprehensible. El adjetivo “convexa” enfatiza y enrarece el sentido del poema. La palma de la mano tiene la capacidad de volverse cóncava y se asocia con la imagen del cuenco: susceptible de contener alguna sustancia. El adjetivo empleado *deforma* la mano y la incapacita para contener; que sugiere la capacidad del cuerpo femenino de matar.

²²⁹ “La flor vacía” precede a “La casa sin sueño” en *La tristeza terrestre* y encontramos imágenes similares: “Tuve un orgullo triste: el de una cosa intacta. [...] Yo que fui la negada,/ el casto fraude y el reloj anclado,/ me contemplo ya muerta y desdeñada” (Michelena, 1969: 59-60).

que se lo recuerda: “Ya estoy muerta./ He muerto viva. Mi cadáver yace/ entre espejo de llanto y ceniza.”²³⁰ En este sentido, Castellanos logra un punto medio, en el poema donde plantea una maternidad de las acciones.

4. 1. 4 Escribir para hacer cuerpo

Uno de los principales objetivos de la *otra bisexualidad* es la recuperación del cuerpo de la mujer para sí misma. La escritura femenina supone un nodo esencial en esta búsqueda, ya que es medio y fin. Sigamos con Michelena: En el quinto verso de la primera parte de “El velo centelleante” (Michelena, 1969: 69-71),²³¹ se expresa la premisa del poema: “Canto para salir de mi rostro en tinieblas” (69). El canto, valga decir la poesía, es la vía para romper con la identidad y para ampliar el espacio de existencia, pues cuando canta reconoce “el infinito umbral de mi morada”. En la segunda parte del poema, por momentos, la voz lírica se dirige a otro sujeto nunca nombrado ni definido genéricamente, pero es quien le dio “el país de su cuerpo” y que la separó de él. Aunque este poema pertenece a *La tristeza terrestre* (1954) la concepción que lo anima bien puede ser leída como una reminiscencia de la cosmovisión catárica,²³² de ahí que la voz poética se lamente por estar en el cuerpo y aspire a salir de él.

²³⁰ En “Fuga de mi destino”, *Paraíso y nostalgia*, una mujer habla de sus razones para no ser madre, en este caso el poema está influido por el catarismo, de ahí que el sujeto del poema vea traer un hijo a la vida más como arrancar un alma del mundo espiritual: “Yo niego esta sombría/escala de mi cuerpo/ para el amargo viaje/ de una estrella al destierro.” (Michelena, 1969: 20) Si bien “La casa sin sueño” es bastante posterior, no es descabellado ver en este poema cierto resabio de la idea catárica.

²³¹ “El velo centelleante” (Michelena, 1969: 69-71) pertenece a *La tristeza terrestre*. El poema está dividido en tres partes. La primera sólo consta de una estrofa de nueve versos. La segunda parte tiene treinta y seis versos, repartidos en seis estrofas —primera: ocho versos; segunda: tres; cuarta: cinco; quinta: siete; sexta: ocho; séptima: seis—. La tercera parte tiene cuatro estrofas —primera: cinco versos; segunda: cinco; tercera: cuatro; cuarta: ocho—. En cuanto a la métrica, predominan el endecasílabo y el heptasílabo, aunque también encontramos decasílabos y alejandrinos. Apareció publicado en la revista *América* (1952) con el nombre “La desterrada”, luego incluido con el mismo nombre en *Poesía y movimiento* (1966).

²³² Véase nota 86 y 61.

Ahora bien, se afirma “yo tuve, en prenda tuya, las palabras” (69), es decir, quien la separó de sí dejó pendiente un hilo, la palabra poética: “una forma de recordar”, “una señal, un puente” (69). El pronombre demostrativo neutro con el que comienza la quinta estrofa del segundo apartado, citada más adelante, se refiere justamente a la poesía. “Eso” que le fue dado al sujeto es la poesía; “por él voy con mis pasos”, agrega. La palabra es un don otorgado por el ser al que se anhela reencontrar; el obstáculo es el cuerpo. La concepción de la poesía como un medio para re-unir al hombre con otra entidad —sagrada casi siempre— tiene sus raíces en el pensamiento mágico y ha perdurado en Occidente, no siempre vinculada a las religiones como institución. De igual modo la idea del cuerpo como un obstáculo para acceder a un espacio superior es común a distintas doctrinas judeocristianas, no en vano los cátaros intentaron llevar una estricta abstinencia.²³³

En el poema no hay una censura de orden moral, sino un vínculo entre dolor y cuerpo: “esta soledad de ser yo misma,/ de ser entre mi sangre un nostálgico huésped” (70), lo expresado en estos versos nos deja ver que la aflicción por estar encarnada se debe a un ansia espiritual de re-uni6n con un ser superior. No hay una oposici6n entre palabra y cuerpo, por el contrario la voz l6rica lleva en sus “manos prometidas al polvo”: “un hilo misterioso, una escala secreta,/ una llave que a veces abre puertas de sombra/ una lejana punta del velo centelleante” (70). La palabra po6tica se transforma en diversas herramientas por acci6n del cuerpo que mediante las manos hace posible la escritura. Los ocho endecas6labos siguientes describen c6mo mediante la poes6a la voz del poema vuelve al estado anterior, aunque tal retorno sea moment6neo: cuando lo po6tico aparece en el mundo material, s6lo entonces es posible trascender los l6mites de su cuerpo, lo cual podr6a acercarse a la *otra bisexualidad*.

²³³ “Para los cátaros el acto sexual estaba prohibido, pues retrasaba la llegada de las almas al Cielo. La muerte [se refiere al suicidio], en cambio era permitida, pues aceleraba la llegada al Cielo” (Leduc, 2007: 42).

Eso tengo y no más. Una manera
de zarpar por instantes de mi carne,
del límite y el nombre que me diste, 35
del ser y el tiempo en que me confinaste.
Has querido dejarme un torpe vuelo,
la raíz de mis alas anteriores
y este nublado espejo, rastro apenas
de la memoria que me arrebataste. 40
(Michelena, 1969: 70)

En “Palabras del poeta a la criatura humana”, Michelena vuelve sobre la función de la poesía y del poeta como medio entre lo divino y lo terreno, pero en esta ocasión incluye al otro. Todo el poema está dirigido a un tú; la premisa es que el poeta es un ser especial creado por Dios, de ahí que el tono resulte, a nuestros oídos (pos)modernos, engolado. A pesar de la peculiaridad del poeta no deja de considerarse parte de la humanidad; el espacio de reencuentro es la poesía:

Somos uno, uno sólo, dentro de la palabra. 65
Yo soy tu residencia, el domicilio
último y verdadero de tu alma.
Y en mí termina, atterradoramente,
el parpadeo de su carne.
(Michelena, 1969: 96)

En esta perspectiva, poesía y cuerpo no pueden ser simultáneos, pues la una empieza donde el otro acaba. El poeta, según Michelena, se declara a sí mismo espacio del alma humana. El poder que se atribuye sólo cobra sentido en función de la perspectiva mística que anima la obra de la pachuqueña. Más adelante, se vale de la imagen de un árbol para explicar la complejidad del universo y la función de la criatura en él.

Todas las hojas son el mismo árbol.
Todas la criatura deslumbrante,
todas su religiosa plenitud y su cuerpo
de ángel oscuro y fuerte, coronado 135
de rumorosa paz y concluido
en música labrada entre los aires.

Esto lo dije por tu alma.
 Pero también tu cuerpo es de la música
 y por su sola gracia incorruptible. 140
 Porque es verdad que el cuerpo resucita
 y está ya prometido a una forma futura,
 desposado con ella, y a veces reconoce
 al increado objeto de su alianza.

A veces tus cabellos te parecen de hierba 145
 y tu oído una altura de azucena,
 y tus dedos, raíces de una próxima rama,
 y una cierta mirada, un cimiento de aroma,
 y una sonrisa tuya, un proyecto de pluma,
 y el tacto una posible mejilla de manzana. 150
 (Michelena, 1969: 97-98)

Otro rasgo novedoso es la inclusión del cuerpo en esta configuración, pues antes hemos visto, que quedaba fuera de la ecuación. La operación mediante la cual se integra tiene que ver con la vida después de la muerte. Según la mitología católica, la resurrección de los cuerpos y las almas vendrá después del juicio final. La última estrofa citada es interesante pues explora la similitud del cuerpo con el mundo natural, como si entre uno y otro no hubiera límites. Es una forma de territorializar el cuerpo, naturalizándolo, pues todos los elementos provienen del reino vegetal, después de haber pasado por la palabra. El cuerpo encarna elementos vegetales luego de nombrar el renacimiento prometido, por lo que, se infiere la imagen de un cuerpo enterrado, que, en los hechos, hace las veces de fertilizante. De ahí que una interpretación más realista nos sugiere la simple transformación de los tejidos humanos en materia orgánica vegetal.

En “Perfecto mío, señor de los potreros” (1984), (Ochoa, 2008: 123)²³⁴ la voz lírica elogia a un otro: “señor de los potreros” cuyo aroma recuerda el del café: “esa marea exótica, penetrante” (123). La polisemia entre el participio pasivo, usado como nombre o adjetivo,

²³⁴ “Perfecto mío, señor de los potreros” pertenece a *Retorno de Electra* (Ochoa, 2008: 123). El poema consta de veinticinco versos sin división estrófica. La métrica va del trisílabo hasta un verso de diecisiete sílabas, pasando por heptasílabos, endecasílabos mayormente.

sugiere que para la voz lírica esta cualidad, inscrita en el cuerpo, es la esencia del otro. Desde los primeros veinticinco versos que conforman el poema sin división estrófica se detalla la relación: “Mi nervio, mi tenso músculo/ enraizados en tu tronco voraz” (123). En este par de versos el poema gana velocidad, lo cual concuerda con la imagen evocada por la mención oblicua del cuerpo: nervio y músculo. La descripción está hecha desde la capa más profunda de los tejidos corporales hacia la superficie, de modo que el enraizamiento cobra más fuerza por la secuencia sintáctica. La dimensión orgánica descrita se interrumpe por el lamento ante la temporalidad del cuerpo y del deseo. De los versos once y doce se deduce que el encuentro entre la voz lírica y el “señor de los potreros” tuvo lugar durante un “verano apocalíptico”, a principios de septiembre. La brevedad de la duración explica el deseo de que el tiempo no pase sobre el “señor de los potreros”; esta angustia se traduce en una petición-orden y finaliza con un anhelo, que está vinculado con la escritura misma.

Perfecto mío, adéntrate en mi seno.	20
Escóndete en la gruta de mi lengua.	
Súbete en mi palabra:	
salta entero al papel.	
Ojalá yo pudiera eternizarte	
en la más alta catedral del viento.	25
(Ochoa, 2008: 123)	

Los versos veinte y veintiuno sugieren al “señor de los potreros” maneras de evadir el dominio del tiempo. Los espacios corporales donde la voz lírica le indica al otro que se guarde connotan refugio: el seno ventral y el velo del paladar, pero también aluden a un nivel simbólico en que el señor, el amado, forme parte de la palabra de la voz del poema. El ansia de unidad es común al deseo amoroso, en este caso hay un matiz de cuidado garantizado por la escritura. El segundo elemento mencionado, la cavidad bucal, da paso a la siguiente petición, fuertemente vinculada con el acto de la escritura. En el verso veintitrés es interesante el uso del verbo ‘subir’, por el

contexto del poema podría interpretarse como sinónimo de ‘montar’, acción digna de un “señor de los potreros”.

De proponer una huida de “la lengua del tiempo”, usando como subterfugio cavidades corporales, la voz lírica encuentra en la palabra otra salida. El acto de la escritura es evocado en estos versos, toda vez que el “señor de los potreros”, montado en la palabra —parafraseando a Ochoa—, recibe la indicación de saltar a la hoja de papel. De ahí que hacia el final del poema, la voz lírica exprese su tentativa de eternizarlo “en la más alta catedral del viento” (123), que acaso sea el poema mismo. Así, la unión corporal entre el sujeto y el “señor de los potreros” propuesta en los primeros versos del poema queda rebasada por la fusión entre el cuerpo del otro y el de la escritura. Es interesante que las acciones evocadas impliquen movimiento: salto, cabalgata, el acto erótico; pues estas acciones permean el acto de la escritura; escribir se vuelve corporal. El dinamismo del poema se traduce en imágenes eróticas.

El siguiente poema de Rosario Castellanos no es de los más conocidos; no obstante resulta de interés por su simbolización de lo corporal. En “Pequeña crónica”²³⁵ los humores del cuerpo son la sustancia de los versos:

Entre nosotros hubo lo que hay entre dos cuando se aman: sangre del himen roto. (¿Te das cuenta? Virgen a los treinta años !y poetisa! Lagarto. ²³⁶)	1
La hemorragia mensual o sea en la que un niño dice que sí, dice que no a la vida.	5
Y la vena —mía o de otra ¿qué más da?— en que el tajo	

²³⁵ “Pequeña crónica” (Castellanos, 2012: 291-292) pertenece a *En la tierra de en medio*. El poema fue citado en su totalidad, por lo que puede apreciarse que consta de dieciocho versos, repartidos en cinco estrofas —primera: cuatro versos; segunda: dos; tercera: cuatro; cuarta: cuatro; quinta: cuatro—.

²³⁶ Esta expresión tiene varios significados equivalentes a “Safo”, “pero ya ni modo” o incluso “no mames”. Debo a mi comité tutorial la explicación de esta frase idiomática en desuso.

suicida se hundió un poco o lo bastante
como para volverse una esquela mortuoria. 10

Hubo, quizá también otros humores:
el sudor del trabajo, el del placer,
la secreción verdosa de cólera,
semen, saliva, lágrimas.

Nada, en fin, que un buen baño no borre. Y me pregunto 15
con qué voy a escribir, entonces, nuestra historia.
Con tinta !Ay! Si la tinta
tiene tan ajenos manantiales.
(Castellanos, 2012: 291-292)

En el segundo y décimo primer verso se enumeran los fluidos corporales relativos al ‘nosotros’ del comienzo del poema: la sangre de la rotura del himen; del desprendimiento del endometrio y del corte de una vena —tres momentos que aluden, por otro lado, a la primera relación sexual, a la menstruación y a un intento de suicidio—; el sudor, la bilis, el semen, saliva y lágrimas, estos últimos agrupados en un heptasílabo que sintetiza y cierra el catálogo de humores. Los dos puntos al final del segundo verso equiparan las emociones (amor) a los fluidos (sangre); de este modo el sentimiento no es tratado como abstracción, sino como algo concreto, el amor de pareja se reduce a la sangre del himen, tradicionalmente asociado a la pérdida de la virginidad por parte de la mujer. Esta emoción produce un fluido en el cuerpo. La cuarta estrofa equipara lo anterior, aunque lo hace borrable con el agua; el final del poema plantea la incógnita: cómo contar los humores si su naturaleza es pasajera.²³⁷

Estos líquidos entre ‘nosotros’ son el centro de la relación. La pregunta en el tercer verso “¿Te das cuenta?” está dirigida a un “tú”, cuyos humores son nombrados en el poema. En el

²³⁷ En “Lección de cocina”, cuento incluido en *Álbum de familia* (1971) encontramos un pasaje muy similar: “Hace un año yo no tenía la menor idea de su existencia y ahora reposo junto a él con los muslos entrelazados, húmedos de sudor y de semen. Podría levantarme sin despertarlo, ir descalza hasta la regadera. ¿Purificarme? No tengo asco. Prefiero creer que lo que me une a él es algo tan fácil de borrar como una secreción y no tan terrible como un sacramento”. (Castellanos, 2008: s/p)

cuarto verso aparece un sustantivo, ‘poetisa’;²³⁸ se podría inferir que hay una correspondencia entre ‘poetisa’ y la voz lírica, de modo que el tema del poema sería la escritura misma. Aunque la expresión idiomática, ‘Lagarto’, no se atribuye al “tú” ni a la voz poética, funciona como coloquialismo y sugiere la presencia de un cuerpo animal salvaje de sangre fría, que evoca el desamor habido en la relación y en la narración de ésta.

Ahora bien, tanto la pregunta como la mención de los dos posibles “nosotros” están hechas entre paréntesis, lo cual puede interpretarse como un intento por disminuir el registro emotivo en favor de uno más objetivo, como prevalece en la crónica. Otro tanto ocurre en el verso octavo donde se alude a la propietaria de la vena presuntamente cortada, el desdén de la pregunta “¿qué más da?” se acentúa con el uso de los guiones largos, que se usan para indicar una digresión del texto central. Castellanos se vale de signos ortográficos para crear un sentido y ahondar la ironía que caracteriza su obra.²³⁹

Uno de los grandes aciertos del poema es que la enumeración de los humores, vinculados al erotismo y a lo corporal en un amplio espectro, no está puesta al servicio de una imagen del *amor romántico*;²⁴⁰ el mismo título del texto anuncia asepsia emocional del contenido. La apuesta del poema estriba en la combinación de frases coloquiales —versos tres, cuatro, seis y siete— encajadas —no es casualidad que el ritmo del poema sea duro— en un lenguaje de base sobrio y objetivo como el que se precisa para una crónica. El engranaje entre un registro lingüístico oral y uno neutro da por resultado la ironía; por ello mismo, el lamento de los últimos

²³⁸ *Supra* Capítulo 2. “‘Poetisa’, ideología de un vocablo: el caso de México”.

²³⁹ No está de más recordar el célebre estudio de Nahum Megged, *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía* (Colmex, 1994) y de Laura Guerrero Guadarrama *La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos* (Eón/ UIA, 2005).

²⁴⁰ Se utiliza la frase *amor romántico*, en un sentido coloquial, que expresa una relación heterosexual (hombre-mujer) basada en los principios del orden simbólico impuesto por el patriarcado. Un modelo recurrente de esta relación supondría la historia de una princesa que espera a un príncipe para ser salvada. Así, el término romántico no está aludiendo en este contexto al Romanticismo ni a los amores cantados por autores románticos como Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire.

dos versos puede leerse como otro gesto sarcástico. Aunque el poema también refleja una preocupación por el vínculo entre la escritura y el cuerpo, Castellanos lo resuelve sin sacralizar los fluidos, sino desdeñándolos, primero los acumula en una enumeración y en un sólo verso los desaparece, de este modo la escritura es tinta que borra.

Hasta ahora los ejemplos citados dan cuenta de la escritura vista como una herramienta nacida del cuerpo para vincularnos con la divinidad y el acto de escribir para preservar o borrar la memoria de otro, en relaciones que parten del erotismo. En las líneas siguientes veremos la relación entre la escritura y la existencia corporal en la sociedad. “Notas para un árbol genealógico” conlleva la noción más original de tribu; en el último apartado, “El tiempo del ser”, el sujeto del poema arriba a una verdad sobre su oficio. Ella, pues se explicita el género, es quien ha convocado y nombrado a sus ancestros; ha contado sus historias y ha esclarecido el vínculo con cada uno en los versos anteriores.

Sé lo que no sabía.	1
Lo largamente preguntado.	
Que Dios me da estas palabras	
para que en ellas junte lo perdido,	
lo que se fue, lo dispersado.	5
Para que haya un momento	
original, sagrado,	
que dure siempre.	
Para que todos vuelvan del naufragio.	
Para que no me mate	10
el miedo de morir	
y el dolor de lo aniquilado.	
(Michelena, 1969: 127)	

Ya se ha hablado de la *etxe* como el espacio material y simbólico donde se reúne todo el linaje vasco,²⁴¹ sin embargo ahora se puede decir que ese recinto es la palabra. En el poema se (re)encuentra lo perdido, es una isla a la que arriban los sobrevivientes; es memoria que

²⁴¹ *Supra* 4.1.2 “La muerte que nos iguala”.

permanece, la poesía es la vida. Esta certeza que advierte el sujeto del largo poema es posible después de acuerpar y acuerparse con su tribu. Esta re-uni6n fue posible gracias a la palabra; de modo que es una operaci6n simultánea cantar/contar/nombrar y dar hacer un espacio, un cuerpo, donde la tribu se resguarde y viva.²⁴²

Dos poemas de Castellanos dan cuenta de la importancia de lo escrito en el reconocimiento social de una mujer. En “Entrevista de prensa”²⁴³ el sujeto narra lo sucedido con un reportero:

—¿Por qué y para qué escribe?

—Pero, señor, es obvio. Porque alguien
(cuando yo era pequeña) 5
dijo que gente como yo no existe.
Porque su cuerpo no proyecta sombra,
porque no arroja peso en la balanza,
porque su nombre es de los que se olvidan,
Y entonces... Pero no, no es tan sencillo. 10

Escribo porque yo, un día, adolescente,
me incliné ante un espejo y no había nadie.
¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros
chorreaban importancia.
(Castellanos, 2004: 302-303)

El sujeto se acerca en dos momentos a la escritura: el primero está vinculado con otro, “alguien”, que por el contexto del poema representa una voz que autoriza o desautoriza la existencia de otros; el segundo es de introspecci6n, por lo que sólo involucra al sujeto. En primera instancia se advierte la infancia, etapa que refuerza el temor de existencia, pues en la niñez muchas cosas del

²⁴² Una idea similar, si bien menos clara, se encuentra en “El ungido” de Castellanos. La brevedad de este poema impide explorar en torno a las relaciones entre un sujeto y su comunidad; pero al igual que Michelena, la chiapaneca destaca en vínculo entre uso de la palabra y vida. En el poema un plural —ellos— “no querían morir y que sus huesos/ rodaran confundidos”, por eso escogieron a uno “y en él siguen viviendo”; la cualidad exclusiva de este personaje se sabe al final del texto: “Habló uno entre todos/ y sus palabras quedan” (Castellanos, 2012: 77).

²⁴³ “Entrevista de prensa” (Castellanos, 2004: 302-303) pertenece a *En la tierra de enmedio*. El poema consta de treinta y tres versos repartidos en nueve estrofas —primera: tres versos; segunda: siete; tercera: cuatro; cuarta: cuatro; quinta: cuatro; sexta: tres; séptima: dos; octava: tres; novena: tres—.

mundo adulto quedan vedadas. Se nos presenta, pues, un cuerpo sin sombra ni peso: un cuerpo no cuerpo. Su existencia, según el sujeto, sólo es posible mediante la palabra.

En la adolescencia, cuando el ser humano cobra conciencia de su ser en el mundo, se despiertan los apetitos sexuales y el cuerpo sufre cambios fisiológicos determinantes; el sujeto vuelve a ver en la escritura una alternativa de vida. En este caso el poema no se centra en el cuerpo, sino en el reflejo, que es una manera de conocerse a uno mismo. Al no encontrar su reflejo, por carecer de cuerpo, el sujeto decide por fin poner manos a la obra. Así la escritura es el medio con el que va construyéndose, su reflejo y el modo de conocerse a sí mismo. Antes de la escritura no hay existencia, pero al mismo tiempo sólo con la segunda se accede a la primera. Se trata de una aporía: la escritura sólo es posible en tanto se tome conciencia de la inexistencia del cuerpo.

Nunca fue viable. Un feto en su frasco de alcohol. 31
Es decir, un poema
del libro del que usted hará el elogio.
(Castellanos, 2004: 302-303)

La relación entre lo corporal y la escritura se refuerza en los versos finales cuando el sujeto compara el poema con un feto. Es una similitud oscura, pues si bien el feto representaría la vida, se encuentra en formol; es decir, presto para la observación por parte de otros. Poemas-cuerpos incompletos que el poeta escribe y pone a disposición de la mirada de otros. Este extravagante nexos hace eco en “Accidente”²⁴⁴: “No, no temí la pira que me consumiría/ sino el cerillo malprendido y esta/ ampolla que entorpece la mano con que escribo” (Castellanos, 2012: 291). El tono tiene una fina ironía semejante a la que encontramos en “Economía doméstica”, donde la

²⁴⁴ “Accidente” (Castellanos, 2004: 290-292) pertenece a *En la tierra de enmedio*. El poema consta de dos estrofas; la primera de un verso y la segunda, de 9. Hay una cierta relación entre este poema y “Lamentación de Dido”, por la imagen de la pira y del amor que aparece al comienzo del verso.

tragedia del sujeto es el arroz quemado; sin embargo aquí llama la atención la eflorescencia y el lugar de dónde brota.

Una erupción de este tipo es ocasionada por quemadura o constante fricción, lo cual sugiere una obsesión en el acto de escribir. Este tipo de inflamaciones en la piel suelen estar llenas de líquido linfático —agua, en términos coloquiales— y según la medicina surgen como un mecanismo de defensa y ayudan a sanar el daño sufrido, pues provocan que las partes lastimadas se desprendan. Quizá el sujeto del poema exprese su temor ante esta ampolla porque impida su escritura, lo cual se entiende si recordamos la pira que la espera. Es decir, tiene una urgencia por escribir ante la inminencia del fin. A pesar de ello, lo cierto es que ha escrito lo esencial y que se ha desprendido, en palabras, de lo nocivo. En este sentido, la escritura, las palabras podrían ser esos pedazos de piel, fetos, que el autor va dejando en el papel antes de ser consumido. Escritura del cuerpo sin metáfora.

En “Narciso 70”²⁴⁵ el sujeto confiesa que abre los periódicos para leer su nombre; es decir: el narcisismo como vehículo de la fundación del yo mediante la palabra escrita (e impresa) por los otros. El sujeto ve en las letras que forman su nombre una correspondencia con su ser o viceversa. No es gratuito que reclame el uso del neutro.

Mi nombre, que no abrevio por ninguna razón,
es, a pesar de todo, tan pequeño
como una anguila huidiza y se me pierde
entre las líneas ágata que si hablaban de mí 10
no recurrían más que al adjetivo neutro
tras el que se ocultaba mi persona, mi libro,
mi última conferencia.
(Castellanos, 2004: 303)

Se advierte un dejo de disgusto por parte del sujeto por saberse adjetivado de modo neutro, es

²⁴⁵ “Narciso 70” (Castellanos, 2004: 302-303) pertenece a *En la tierra de enmedio*. El poema consta de dieciocho versos repartidos en cinco estrofas —primera: seis versos; segunda: siete; tercera: dos; cuarta: dos; quinta: uno—.

decir, ni bueno ni malo. Una existencia nada sobresaliente. Este calificativo viene de los otros: los que “hablaban”, “recurrían” y ocultaban al sujeto —no determinado genéricamente—, su obra y sus acciones. Esta situación es común del medio cultural mexicano, si pensamos en las dinámicas de la crítica literaria impresionista —reseñas elogiosas entre amigos, vituperios anónimos— de los años sesenta o setenta a las que Castellanos no era ajena; así el poema cobra una dimensión social.²⁴⁶ Si el sujeto fuera femenino, podríamos establecer un parangón particular entre la crítica hacia la obra escrita por mujeres, pero en este caso la autora optó por mantener la ambigüedad. Al final, el sujeto se recompone y a pesar de los atributos lo importante es que estaba ahí “patente ante mis propios ojos” (Castellanos, 2004: 303), giro que permite interpretar la efectividad del narciso.

Recapitulación

La *otra bisexualidad* erótica. La unión erótico-amorosa es uno de los actos donde trascienden los géneros; los encuentros protagonizados por un hombre y una mujer son el escenario más común. El planteamiento del universo erótico en los poemas está hecho con una riqueza expresiva que permite líneas interpretativas donde el todo, hombres y mujeres, se fusionan en un sólo ser. Sin embargo, la dimensión más fructífera es la relación establecida entre cuerpo-tierra-ciudad-Polo pues permite expresar tanto el deseo femenino como la maternidad. Si en Castellanos el Polo se vuelve amante fallido, en Ochoa la ciudad bisexual engendra un hijo.

²⁴⁶ “Ninguneo” es un poema posterior de Castellanos, incluido en *Viaje redondo*, el último poemario incluido en *Poesía no eres tú*, por lo que suponemos que su escritura data de sus últimos años en Israel. Allí el sujeto, explícitamente femenino, se encuentra de viaje en París “presumiendo de culta y de viajada” cuando recuerda una condena sobre ella: “La sentencia que dicta: ‘No existes’. Y la firman/ los que para firmar usan el Nos/ mayestático: el Único que es Todos;/ los magistrados, las cancillerías,/ las altas partes contratantes, los/ trece emperadores aztecas, los poderes/ legislativo y judicial, la lista/ de virreyes, la Comisión de Box,/ los institutos descentralizados/ el Sindicato Único de Voceadores y.../ ...y solidariamente, mis demás compatriotas” (Castellanos, 2004: 342) Paz dedicó parte de sus reflexiones a dilucidar la relación entre esta acción y la identidad del mexicano; Castellanos lo ejemplifica en este poema que va más allá del ámbito cultural o literario, pues la existencia del sujeto pelagra, está aplastada, por instituciones y sociedad.

La *otra bisexualidad* del sueño/muerte. El sueño es terreno fronterizo, la contemplación del dormido permite ver nuestro reflejo. La muerte se presenta como la etapa de la vida humana en la que las identidades quedan rebasadas, por eso es posible el perdón la borradura de las identidades, vernos en el otro. No es hecho doloroso, sino la posibilidad de acercamiento. Morir y nacer desde la mirada poética son momentos unívocos, cuyo cruce es encarado en los textos en toda su complejidad. Probablemente este matiz tenga que ver con la forma en que se concibe la muerte en México.

La *otra bisexualidad* sin cuerpo. El cuerpo visto como prisión y tumba del espíritu es lo que permite verlo como espacio de transitorio entre este mundo y la trascendencia. Resulta interesante esta perspectiva porque es totalmente contraria a las ideas propuestas por la teórica francesa, sin embargo Castellanos y Michelena concluyen que la palabra poética es la herramienta para trascender los límites de lo corporal.

La *otra bisexualidad* de la escritura. La palabra poética como punto de encuentro con otros seres humanos y con lo divino. Se trata de una palabra que constituye memoria (del origen sagrado al que pertenecemos, pero también de los lazos fraternos) y en ese sentido es permanencia. Palabra-cuerpo que sobrevive, canta, cuenta y nombra. Mediante la escritura hecha con el cuerpo se puede salir de éste, la palabra sacraliza ese proceso que el cuerpo podría desvirtuar por su pertenencia al mundo material. Desde otra perspectiva, se rebasa el ámbito del cuerpo mediante el recurso de la ironía, pero también se vale de la palabra para ello. En este sentido las autoras mexicanas amplían el universo erótico en su escritura para salir del cuerpo. Aunados a la leche materna, que implica dinastía femenina, (planteada como tinta en Cixous) las mexicanas nombran fluidos como la sangre, el sudor, la bilis, la pus siempre vinculados al ejercicio de la escritura. En este sentido también amplían el catálogo.

4. 2 El cuerpo como vía de conocimiento

La metáfora de Simone Weil según la cual el universo es al cuerpo lo que el bastón a la mano de un ciego será el eje de este capítulo. Asimismo, se confrontarán las obras de Castellanos, Michelena y Ochoa con la idea, planteada igualmente por la pensadora francesa, de que el conocimiento entra en la conciencia mediante el cuerpo, proceso no exento de dolor. Desde luego, la poesía de estas tres autoras rebasa o abarca otros ámbitos distintos a los planteados por Weil, de esa riqueza también se dará cuenta.

4 .2.1 El saber inscrito en el cuerpo

El cuerpo es la caverna de la conciencia. La frase de claro parentesco platónico es uno de los presupuestos en varios de los poemas del corpus elegido. Siguiendo el mito de Platón,²⁴⁷ para conocer es preciso dejar atrás el cuerpo-caverna. ¿Cómo es esto posible si el cuerpo es nuestra frontera? ¿Cómo hacerlo sin el desgarramiento que ello implica? “El lomo de la vida”²⁴⁸ (1961) de Enriqueta Ochoa ahonda en la angustia.

Tras la reclusión de imprevisto la luz.	1
Deslumbrada,	
llegué al núcleo de un violento avispero.	
Ajena a la concesión estudiada,	
inoportuna,	5
con la simplicidad del que ignora	
el aguijón de la insidia.	
pasé la mano, sin malicia, por el lomo de la vida.	
Dios mío, qué brutal quemadura (133).	

²⁴⁷ El mito de la caverna es narrado por Platón dentro de la *República*; 514a-517c.

²⁴⁸ “El lomo de la vida” (Ochoa, 2008: 133) pertenece a *Retorno de Electra*. Se trata de un poema breve de ocho versos sin división estrófica. El poema se cita en su totalidad en el cuerpo del texto.

El cuestionamiento sobre lo que aparentemente sabemos se da en el cuerpo, el límite entre el mundo y la conciencia. En el organismo humano se advierten los cambios, allí se manifiestan las dudas o se intuyen los nuevos saberes. El sujeto se deslumbra al ver la luz, tal como ocurre en el mito platónico,²⁴⁹ no obstante la toca. Se pone en contacto con la realidad externa, no por afán de investigación, sino por inocencia. El desconocimiento lleva al sujeto a arriesgar su cuerpo en una realidad ignota.

Ochoa recurre a una animalización de la vida, la ambigüedad resulta sugerente pues no sabemos si se trata de un cuerpo humano o animal. Si fuera el primero podría tratarse, aunque no necesariamente, de un acercamiento sexual que sin duda aporta a la experiencia y a la conciencia un conocimiento trascendente. Sin embargo, en el poema no hay más datos que nos permitan sustentar esta interpretación. Acaso sea un cuerpo animal —“aguijón”, “lomo”, “avispero” son otros indicios—. Así, el cuerpo de la voz lírica recién salido de las sombras, todavía con un grado de irracionalidad —si pensamos en términos del mito platónico— se acerca a la experiencia vital en bruto, bestialmente viva, de ahí el dolor producido por el contacto.

Al usar el sentido del tacto ante la cortedad de la conciencia, el sujeto no queda ileso. Si bien no se hace explícito el conocimiento obtenido, la carne queda signada. En la piel queda grabada la huella de la quemadura, lo cual la hace imposible de olvidar. El saber ganado pasa a la conciencia por esta herida. Más aún, el cuerpo es el espacio donde acontece conocimiento y éste queda inscrito en aquel.²⁵⁰ Al final de esta experiencia el sujeto, mediante la exclamación de

²⁴⁹ Remito al pasaje de la fábula luego de que el hombre ha sido liberado de las sombras y se encuentra con la luz. “Y si se le obligara a fijar su vista en la luz misma, ¿no crees que el dolerían los ojos y que se escaparía volviéndose hacia aquellos objetos que puede contemplar, y que consideraría que éstos son realmente más claros que los que le muestran? [...] -Y, si se lo llevaran de allí a la fuerza -dije-, obligándole a recorrer la áspera subida, y no le dejaran antes de haberle arrastrado y, una vez llegado a la luz, tendría los ojos tan llenos de ella que no sería capaz de ver ni una sola de las cosas a las que ahora llamamos verdaderas?” (*República*, 515e-516a).

²⁵⁰ Un contrajemplo de esta forma de aprehender lo encontramos en la misma Ochoa, cuando plantea que la ‘erudición’ por sí sola no hace cuerpo, por lo tanto ¿es verdadero saber? Las palabras están puestas en boca de una

Dios concentra el dolor sufrido por ese acercamiento. Si bien la materia corporal es la caverna de la conciencia, ésta no puede salir y experimentar el mundo sin aquél. La piel, además de ser el tejido más grande, es la última capa que nos recubre. A causa del progreso civilizatorio, algunas de sus funciones se han atrofiado, por ejemplo el vello como abrigo. No obstante conserva su capacidad táctil y ello nos permite reconocer las formas que nos rodean. Aprendemos a palpar antes que a nombrar.²⁵¹

En “Lección de cosas”, como se anticipó, una madre enseña a su hija el jardín — sinécdoque del mundo—: “Conócelo conmigo”, la invita, y se infiere que habrá dos procesos cognitivos. En este caso, el conocimiento del mundo no entra por el tacto sino por el oído y por los ojos, no en vano los versos están contruidos con un detalle casi preciosista, por ejemplo, cuando describe al lirio: “Él es más que una flor: azul memoria,/ breve espejo del cielo” (Michelena, 1969: 82). El principal tema de esta “sesión” es hacerle saber a la hija de la continuidad del linaje materno; luego de confesarle que un día su cuerpo morirá, ataja la angustia:

madre a su hija: “Después de leer tantas cosas eruditas/ estoy cansada, hija/ por no tener los pies más fuertes/ y más duro el riñón/ para andar los caminos que me faltan” (Ochoa, 2008: 127). Los versos pertenecen a “Marianne”.

²⁵¹ “La invisible muralla” de Margarita Michelena, perteneciente a *Paraíso y nostalgia* (1945), también parte del tacto para hablarnos de un conocimiento trascendente. Luego de una reflexión —“Pienso en la realidad del sueño/ y en la inexistencia/ de lo que puede vivir bajo mis dedos”— planteada en el oxímoron del primer verso, el sujeto del poema repara en la frontera entre “lo real” y “lo ilusorio”. Actualmente, el cuerpo es lo más inmediato y concreto de nuestra realidad, por eso ella recurre al tacto para continuar *pensando*. “Mis manos pasan/ sobre las cosas que alientan [...] Entonces, sobre su sangre fresca/ como un húmedo fuego,/ que golpea y que avanza/ como un ejército de tallos/ y se extiende como una noche cálida,/ yo confirmo su muerte./ Yo, extranjera en mi carne/ y en mis propios sentidos,/ la visible y la ausente.” (Michelena, 1969: 12,13) El conocimiento que viene del cuerpo comienza al tocar “todas las cosas” descritas como entes vivos. La descripción de cómo toma conciencia de la muerte del entorno contiene imágenes muy vívidas. La palpación ambigua entre suavidad y violencia concluye con la verdad sobre la muerte de las cosas y la extranjería del “yo”, enunciada por el mismo sujeto, quien se convierte en frontera. La voz lírica sale de su cuerpo, lo puede ver como algo extraño, saberse ajena: cuerpo y voz no son lo mismo. La contemplación de su sangre “corriendo/ en la azul disciplina del cauce” (12) confirma el desdoblamiento del sujeto, sugerido en el uso de los pronombres ya señalado. Salir del cuerpo y volver al tiempo anterior se vincula en la poética de Michelena con el origen divino. Por ello es preciso usarlo, palpar mundo. Saber la muerte de lo otro aporta al sujeto del poema un conocimiento sobre sí mismo, pues se sabe vivo. A diferencia del poema de Ochoa donde el conocimiento adquirido tiene que ver con el mundo, aquí hay una introspección, posible después de la experiencia fuera del cuerpo; el contacto es el instrumento de comprobación. Pensemos que todo lo ponemos a prueba de ese modo, no sólo la vida y el mundo, sino nuestras emociones básicas.

Pero te quedas tú aquí. Desde tus ojos
 me negarás la muerte.
 Serás como esa rosa que ahora miras,
 ya no yo, pero yo, yo todavía,
 y más que todo, alguien remoto y vivo por nosotras, 15
 llegando por nosotras, día a día,
 llegando por nosotras, siempre, siempre,
 desde el primer peldaño de los tiempos
 —inextinguible espiga—
 al deslumbrado espacio, a la aventura 20
 embriagada del cuerpo, a la comarca
 radiante de la vista, al misterioso
 panal de la conciencia.

 Ya sabes lo que somos: un momento de luz
 para que alguien resucite 25
 y alguien sobreviva.
 Somos las criaturas: el suspiro dinástico.
 La flor, sede fugaz, madre instantánea
 del fruto sin invierno.
 Hoy, un nombre de rosa, única y sola. 30
 Y siempre la raíz múltiple y una.
 (Michelena, 1969: 83-84)

El cuerpo es testimonio contra la muerte. La presencia de la hija, y de las hijas (o hijos) de la hija será la perpetuidad de la madre, quien a su vez proviene de otra. La triple repetición del pronombre personal “yo” en el verso catorceavo da cuenta del énfasis de la permanencia del sujeto. Contra la muerte sólo el linaje. Así como en un árbol, desde la raíz más profunda hasta las últimas hojas, todo está traspasado por la misma savia; en el linaje femenino hay un fluido que cobra singular importancia: la leche. Aunque no se alude a la escritura, podría pensarse este líquido nutricio como la tinta con la que se forman los miembros de un alfabeto generacional, como sugería Cixous.

En el poema no hay una reivindicación feminista. Si bien se destaca el papel de la madre en el verso veintiocho, el adjetivo “instantánea” matiza el valor. Aunque se considera importante, se sabe mínima hoja en el árbol de la vida. De este modo hay una doble lección: la de la

perpetuidad del linaje y la transitoriedad de los miembros. El cuerpo femenino, fugaz como la rosa, es el medio por el cual llegan los nuevos. Pasado un tiempo fenece; sin embargo permanece. Si lo pensamos en términos científicos, rasgos del ADN (femenino y masculino) se conservan en generaciones posteriores. Tal es el conocimiento que pasa de madre a hija sobre el cuerpo en este poema.

En el otro extremo, el sujeto de “La tristeza terrestre”²⁵² experimenta su muerte y sobrevive con ese extraordinario conocimiento.²⁵³

Vivo a veces mi muerte. Me recuerdo.	1
Adivino mi rostro y sé mi nombre.	
Y la puerta se abre y yo penetro	
en mi primera identidad y salgo	
de la casa fugaz de mi esqueleto.	5
(Michelena, 1969: 64)	

No hay indicios de lo que lleva al sujeto a vivir esa experiencia, es decir, no está conectada con el sueño, como en otros poemas, ni con estados de conciencia alterada. Simplemente sucede. El problema es el regreso, el cuerpo más que obstáculo es la prueba de que hay dos realidades distintas: una en la que se sabe, conoce y acepta; la otra, contra la que lucha.

Y las manos, que brotan	
como súbitos seres impensados.	
Y esta ciudad equívoca del cuerpo	20
donde somos viajeros extraviados.	
Y este volverse a ciegas	
a la oculta potencia, al signo visto	
que de terrible amor ha enamorado.	
Todo ya en la comarca desolada	25
de los torpes sentidos,	
cruzando acequias estancadas,	
por extraños países moribundos	
de cabellos y piel, huesos y sangre,	

²⁵² “La tristeza terrestre” pertenece al libro homónimo. Es un poema sin división estrófica, que consta de 48 versos.

²⁵³ Si bien este poema guarda relación con el apartado “4. 1. 2 La muerte que nos iguala” he considerado incluirla en éste porque la muerte es vista como una experiencia de conocimiento.

hacia el nombre y rostro ya sabidos.
(Michelena, 1969: 64)

30

El sujeto es extranjero en su cuerpo; la extrañeza se nota desde que lo compara con una “ciudad equívoca”. La noción de error al pertenecer a una determinada realidad asoma en esta forma de concebirse dentro del organismo. Resulta interesante que aquí se hable de los otros cuerpos como países, pues ello ahonda la experiencia de extranjería. La vivencia es extraordinaria y por ello mismo el sujeto no vuelve indemne, al contrario, se podría decir que no vuelve. Más aún: traer desde el otro lado la memoria vivida le impide volver a la normalidad.

Y aquel que haya caído
alguna vez desde su propio cuerpo,
como si despertando bruscamente
se despeñara de una torre sorda,
andaré hasta la muerte como muerto.
(Michelena, 1969: 65)

45

Otra forma de plantear la ajenidad entre el sujeto y la realidad inmediata la encontramos en “Eclipse total”²⁵⁴ de Rosario Castellanos,²⁵⁵ donde el sujeto es atacado por el mundo. El cuerpo es el escenario donde ocurre el contacto.

¡Otra vez el estruendo reventado en mi oreja!
Me sacude el oleaje en que respira
como un gran animal furioso el mundo.
(Castellanos: 2012: 83)

1

²⁵⁴ “Eclipse total” (Castellanos, 2008: 83-86) pertenece a *Poemas 1953-1955*. Consta de ciento nueve versos repartidos en veintisiete estrofas —primera, segunda, tercera, onceava, doceava, veinteava, veintiunava, vigésimo tercera, vigésimo cuarta y vigésimo séptima: tres versos; cuarta, quinta y vigésimo quinta: un verso; sexta: dos versos; séptima, décima, vigésimo segunda: cinco; octava, novena, treceava, catorceava, decimoquinta, dieciseisava: seis versos; decimoséptima: siete versos; decimoctava: ocho versos; décimo novena y vigésimo sexta: cuatro versos—.

²⁵⁵ *Supra* “4.1.1 Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro”. Para una relación entre este poema y el de Enriqueta Ochoa “Cadena ancestral” (Ochoa, 2008:162-164).

El 'yo' está cerrado al mundo. A semejanza de Ochoa, Castellanos emplea el recurso de la animalización, en este caso, un cuerpo hostil y amenazante. El "otra vez" expresa la recurrencia del acoso del animal hacia el sujeto que, en la siguiente estrofa, es alcanzado por una "llama hambrienta" en el calcañar. Del pie, el sujeto pasa al corazón, desde donde enuncia:

En este ay me está doliendo el mundo.
Me duele en mí, criatura donde el mal
revienta como pústula. (83) 15

El dolor expresado se corporiza como algo nauseabundo, una secreción desagradable y repugnante al tacto. De ahí que el sujeto se caracterice como ente maligno. En la novena estrofa nos enteramos del suceso que ha sumido al sujeto en ese estado doloroso: mirar al "rostro del amor":

Su visión nos destruye. Sólo queda
una ceniza oscura
como la de un papel escrito por el fuego. (84) 30

La destrucción parece total. Sin embargo hay un asomo de creación en la escritura del fuego; lo paradójico: esa escritura es al mismo tiempo borradura, quemadura. En las siguientes estrofas se caracteriza la relación habida entre dos cuerpos y el amor. Ambos son comparados con un "topo", criatura ciega y subterránea, adjetivo que prefigura la "losa sepulcral" bajo que la que perecieron los dos cuerpos en su trato amoroso. El fracaso fue mayor porque "la lengua probó sabor de juramento", de ser amantes pasaron a ser cómplices de traición. La percepción del sujeto sobre sí mismo tiene el tono del autoescarnio.

Lengua de la mentira soy, mano del crimen.
En mí aprende
su color la vergüenza. 55

como piedra colérica lanzo mi corazón,
quebrando en mil pedazos el espejo del mundo
para mirar mil veces el rostro de mi culpa.

Porque presté mi carne 60
para que la traición tuviera forma
y para que adquiriera volumen la vergüenza,
estoy aquí, peor que la cautiva
llevada a la presencia de su dueño
y que al mostrar los pies descalzos llora (85). 65

La sentencia es tan dura porque el sujeto se concibe como vehículo del crimen, si bien el verbo ‘prestar’ sugiere otras dimensiones. La entrega del cuerpo propio a otro supone también ceder la voluntad y la libertad;²⁵⁶ lo cual podría ser una atenuante. Pero ella, peor que la cautiva, no busca compasión. Ahora bien, de las partes del cuerpo, la lengua, por extensión la palabra, y la mano, también dotada de connotaciones creadoras, fueron las principales artífices de la destrucción; de ahí el gran castigo. La personificación de la vergüenza, de la traición y de la culpa es el recurso empleado para dar cuenta del profundo fracaso. Los últimos tres versos de la estrofa remiten a un pasaje mítico de la creación de Tenochtitlán, según el cual el corazón de Cópil, sobrino de Huitzilopochtli, fue lanzado al lago y de ahí crecería el nopal donde se posó la serpiente que vieron los mexicas en su peregrinación.²⁵⁷ Sin embargo el sujeto del poema realiza este acto no para la fundación de una ciudad sino para erigir un memorial tortuoso de la culpa que lo aqueja.

Dos rostros: el del amor y el de la culpa, el sujeto no es el mismo después de mirarlos. Ambos evocan el de Medusa, cuya visión nos convierte en piedra, como el corazón luego estrellado en el espejo del mundo. Ello explicaría porqué al comienzo del poema percibimos

²⁵⁶ Aunque es más fructífero interpretar la relación del poema como víctima-victimario, no se puede dejar de apuntar que lo descrito en el texto recuerda al matrimonio.

²⁵⁷ Este mito forma parte del “Poema de Huitzilopochtli”. Cópil buscaba vengarse del daño hecho por el Dios de la Guerra a su madre, Malinalxóchitl, pero el Colibrí zurdo envía a sus sacerdotes para que lo aniquilen. “Vencieron a Cópil, lo mataron, sacaron de su pecho el corazón y después de ofrecérselo a su tío, fueron a echarlo en la laguna, en medio del tular, y fue en la fuerza del empuje a caer en Tlalcocomolco: de ese corazón nació la planta de nopal salvaje, en que más tarde hallaron el águila que marcó el asiento en que se levantara la ciudad de Huitzilopochtli.” (*Épica náhuatl*, 49).

inmóvil al sujeto, como si fuera una estatua o roca en la costa soportando el asedio de las olas. Otra imagen de estatismo es la que asemeja el cuerpo con “la madera desnudez en la que sólo/ el hachazo penetra” (86). El sujeto solamente recuerda el tiempo anterior en el que le era posible “tocar las cosas como suspirando” (86). ¡Imagen tan bella de plenitud! ahora rota por el nuevo estado de condena.

La fuerza oscura que nos pide muerte
trabaja en mí, me llama 100
con silencio de pez entre mis venas.

Cierro los ojos y se borra el mundo. (86)

Sin mundo no hay posibilidad de conocer, no hay creación ni recreación dentro del cuerpo, sin contacto sólo queda la muerte. “Mi corazón, vestido de su otoño,/ como una hoja amarillenta, cae./ Y yo abro las manos. Y consiento” (86). Otro ejemplo del cuerpo como espacio donde sucede el conocimiento ocurre en “El resplandor del ser”.²⁵⁸ En este poema²⁵⁹ el sujeto explica sus razones para ejercer el oficio de la palabra.

²⁵⁸ De “El resplandor del ser” he encontrado, hasta ahora, tres versiones: una de 1955, otra de 1957 y la final de 1972. Adicionalmente, he encontrado cuatro poemas breves, que luego pasaron a formar parte como estrofas del largo poema. La primera publicación es “Camino” (Castellanos, 1952: s/p) y apareció en *Presentación al templo* (América, 1952); este texto consta de dos estrofas que luego se convirtieron en las, 10 y 11 de “El resplandor del ser”. La segunda, son “Tres poemas inéditos” —“Hallazgo”, “Par”, “Alba” (Castellanos, 1954: 19)— publicados en *La Nación* (1954); los cuales también se integraron como estrofas. Detallaré a continuación. Las tres versiones de “El resplandor...” tienen idéntico contenido pero ligeras variantes en el formato de edición. La primera apareció en *Ocho poetas mexicanos* (1955); el colofón indica que terminó de imprimirse el 8 de diciembre de 1954; es decir unos cinco meses después de que aparecieron los tres breves poemas en *La Nación*. Aquí: fue publicado con doce separaciones indicadas por un signo ortográfico. Esta división coincide con los breves poemas citados anteriormente que pasaron al poema largo como las estrofas 14 y 15 —“Hallazgo”—, 16 y 17 —“Par”—, 18 y 19 —“Alba”—. Dos años más tarde, en *Poemas 1953-1955* (Metáfora, 1957) los “Tres poemas inéditos” son las estrofas 15, 16, 17, 18, 19 y 20. “El resplandor del ser” conserva las cuarenta y cinco estrofas, pero ya no el signo ortográfico que había servido para indicar separación en la edición de *Ocho poetas mexicanos*. A cambio, encontramos un doble espacio de distancia entre algunas estrofas. En total hay ocho dobles separaciones estróficas; es decir cuatro menos que en la versión de 1955; pero se mantienen las que corresponden a los tres poemas breves. Este gesto editorial es la única marca que indica que los tres fragmentos fueron publicados primero como textos independientes y luego integrados a una composición más grande. Ello nos permite identificar el montaje como un procedimiento poético de Castellanos. Finalmente, en la edición de *Poesía no eres tú*, “El resplandor del ser”, apareció sin la doble separación estrófica. Mantuvo las 45 estrofas y los 132 versos de la primera versión, si bien la estrofa 6 de la edición de 1957 se convirtió en la 6 y 7 de la edición de *Poesía no eres tú*; y la estrofa 24 en la edición de 1957 se convirtió en la número 25 de la última edición.

Sólo el silencio es sabio.
Pero yo estoy labrando, como cien abejas,
un pequeño panal con mis palabras. (95)

1

Ella —en otros momentos se adjetiva como “ceñida”, “hechizada”— equipara su labor con la del agua, que a fuerza de constancia horada un cañón. Esta disciplina de la palabra se confirma en la siguiente definición:²⁶⁰

Porque palabra no es el pájaro
que vuela y huye lejos.
Porque no es el árbol bien plantado.²⁶¹

15

Porque una palabra es el sabor
que nuestra lengua tiene de lo eterno,
por eso hablo. (96)

Concebir la palabra como un instrumento de conexión con lo sagrado es un rasgo que comparten las tres autoras estudiadas.²⁶² La constancia señalada toma cuerpo en las anáforas y aliteraciones de labiales en ambas estrofas. Se puede suponer que el cuerpo, mediante la lengua, tiene la capacidad de *saber*, en sus dos acepciones, algo de lo eterno. Más adelante detalla su relación con la palabra, valga decir poesía, la cual es un primer estado de plenitud. Más adelante el encuentro con otro ser.

²⁵⁹ “El resplandor del ser” (Castellanos, 2012: 95-100) pertenece a *Poemas 1953-1955*; consta de ciento treintaitrés versos repartidos en 45 estrofas.

²⁶⁰ Aunque la persona histórica y el sujeto del poema no son lo mismo, vale señalar que, según cuenta Elena Poniatowska, Castellanos “escribía diez páginas diarias en la madrugada al levantarse y decía que un escritor sin disciplina jamás llega a serlo” (Poniatowska, 500).

²⁶¹ En una primera lectura este verso me recordó el célebre principio de “Piedra de sol” (1957) —“un sauce de cristal, un chocho de agua,/ un alto surtidor que el viento arquea,/ un árbol bien plantado mas danzante,/ un caminar de río que se curva,” (p.85)—; lo cual me llevó a conjeturar erróneamente un posible diálogo entre Paz-Castellanos. Luego de una pequeña investigación sobre “El resplandor del ser” (cf. Nota 258) encontré que fue publicado por primera vez en *Ocho poetas mexicanos* (1955), es decir, dos años antes que el poema de Paz. Por el momento, no dispongo de elementos para afirmar que Paz leyó a Castellanos, pero sí se puede decir que Castellanos no fue influenciada por este verso paciano.

²⁶² *Infra* “4. 3 Insistencia y discreción: la paradoja de hacerse escuchar”.

¡Alegría de ser dos! En dos orillas
va el río, regalándose.
En dos alas el pájaro
sube al centro del aire. (97)

60

La plenitud compartida es posible después del encuentro con la palabra. La unidad, la armonía y el acoplamiento de los cuerpos son efímeros. El empleo de dos seres cuya naturaleza es fugaz — uno de agua, otro del aire— anticipa la revelación de finitud y remite a la capacidad de la palabra poética para aprehender algo de lo eterno.

No era la eternidad. Era la primavera.
La primavera florece y pasa.

85

Lo supe con mi carne.
Que la vida es la flor que entre sus dedos
va deshojando el aire
para dejar sin cárcel el perfume
y sin dueño la miel temblorosa del cáliz.

90

Así, como la flor del cardo, nos destruye.
Lo supe con mi carne. (98)

Este saber vivido en el cuerpo es tan concreto como pasajero. Aunque pudiera ser doloroso, el poema concluye de una manera conciliadora: “No te despidas nunca, porque el mundo/ es redondo y perfecto” (100). La afirmación categórica no se vuelve aguijón en tanto que el sujeto ha experimentado la plenitud del ser y por ello ha comprendido el funcionamiento interno y profundo de la vida, de ahí que se aluda al ciclo del eterno retorno.²⁶³

²⁶³ “Sin interrupción y por cualquier medio, el cosmos y el hombre se regeneran, el pasado se consume, las faltas y los pecados se eliminan, etc. [...] Por muy diversamente formulados que estén, todos estos medios de regeneración tienen la misma finalidad: se trata de anular el tiempo transcurrido, de abolir la historia con un regreso continuo *in illo tempore*” (Eliade, 362).

4. 2. 2 Los saberes del cuerpo y la vida social

Otro espacio de conocimiento vinculado al cuerpo, acaso el más concreto de los que aquí se revisan, es el saber social inscrito en el cuerpo, determinado por la historia, la cultura, el estatus económico, la raza. Por ejemplo, saber cómo es adecuado sentarse, reír; conocer los gestos convencionales para saludar o expresar asco. Se nos educa corporalmente desde la primera infancia para desenvolvernos en la vida social, la palabra de los cuerpos no adiestrados —los locos, los indigentes— es tratada de manera distinta.²⁶⁴ En los siguientes poemas se tocan asuntos de la cotidianidad, de la extrañeza al darse cuenta de que el sujeto del poema no está suficientemente adiestrado para ser un buen cuerpo femenino —en la mayoría de las veces— dentro de la sociedad mexicana de clase media de la segunda mitad del siglo XX.²⁶⁵

“Llama a las cosas por su nombre”, de Enriqueta Ochoa, alterna asentimientos breves del sujeto del poema con la interpelación a un ‘tú’: “Anda, levántate y di algo útil, pobre loco,/ no te andes de paseo con las palabras embozadas” (Ochoa, 2008: 157). Nuestra forma de hablar dice quiénes somos. El lenguaje es una visión de mundo y también la forma en que ocupamos un lugar en él. Nombrar las cosas correctamente nos permite entrar en la gran conversación, de otro modo no somos interlocutores. El habla es extensión sonora del cuerpo, por ello se emplea el verbo ‘embozar’, normalmente usado para referirse al ocultamiento de la cara. En este caso, las palabras son el rostro semicubierto del ‘loco’ a quien el sujeto del poema recomienda

²⁶⁴ Dice Foucault en *El orden del discurso* (1970): “el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia”, ello depende del contexto histórico y político pues más adelante el filósofo añade que en Europa durante un tiempo, la palabra del loco “era descifrada como una razón ingenua o astuta, una razón más razonable que la de las gentes razonables” (Foucault, 14).

²⁶⁵ Cf. “1.3 Apuntes sociohistóricos sobre la mujer mexicana de medio siglo”.

oportunidad y precisión lingüística. La primera parte de ese verso evoca el refrán “andarse por las ramas”, que sugiere también un habla descentrada. El exhorto del sujeto podría sugerir una censura, pero más adelante se asoma otra razón.

Canta, si quieres a un caracol
—Pero no hables tan alto,
otros pueden hacerlo, claro, 15
dicen cosas dignas, no se ríe la gente,
pero tú no, tú andas por el país del balbuceo
atragantándote con un pedazo de luna azul
todos los días;
zigzagueando por las avenidas, errabundo. 20
¿Qué es difícil estar maravillado,
y sin embargo firme en su propio centro?
Lo sé.
(Ochoa, 2008: 157)

Los interlocutores de este loco no son humanos —más adelante hablará con un árbol—; su anomalía no es nociva para otros, antes bien parece que lo coloca en una posición desventajosa con respecto al mundo. Este ‘loco’ causa risa, no es respetado; de ahí que se le aconseje un canto casi murmullo para evitar la burla. Su locura proviene del asombro ante la maravilla del mundo, lo cual podría conectarlo con la sensibilidad artística, específicamente con la del poeta. Por ello, más que interlocutor del sujeto es su reflejo.

Y sin embargo, allá vas, 50
a sentarte en el lomo del mundo
picándole las costillas para hacerlo tu amigo;
y ayunas y lloras con impertinencia,
soñando que el hombre es el amigo del hombre.
Y el mundo se restriega contra el filo de las bayonetas 55
y te arroja por la borda como a un niño bastardo,
y por la borda también al negro, al blanco, al amarillo.
Todo es cuestión de orden,
lo dice el perfume alto de los pinos.
(Ochoa, 2008: 158-159)

El suave reclamo de la voz del poema hacia el ‘pobre loco’ confirma la afinidad entre ellos. No sería exagerado pensar que el sujeto se habla a sí mismo. La anomalía de este hombre tiene que ver con el lenguaje, pero también con su idea del mundo pacífico mostrada en el verso cincuenta y cuatro. La singularidad de este individuo es contradicha por la realidad del mundo, y en virtud de este rechazo es castigado. Es interesante cómo la locura se conjuga con la ignorancia, acaso inocencia, pues a pesar de ser objeto de burla, él insiste en amistarse con su entorno. Empecinamiento que lo conduce a ser deshecho. En ese último momento se encuentra con otros cuerpos-deshechos como el niño bastardo y hombres caídos en desgracia, de los cuales destacan el “negro” y el “amarillo” por suponer minorías raciales. El final del poema es enigmático porque luego de abordar el rechazo social, se cierra con el orden dictado por lo natural. La última palabra la tienen los árboles.

En el siguiente poema de Castellanos, el sujeto del poema también es masculino y aborda la memoria familiar, núcleo de la sociedad, guardada y revelada en el cuerpo. En la séptima parte de “Misterios gozosos”²⁶⁶ (2012: 87-95) se nos muestra un sujeto reconociendo a sus ancestros; enuncia un corazón colectivo:

Aquí, aquí vivieron y, como yo, decían:
Mi corazón no es mi corazón,
es la casa del fuego. 5
Y lanzaban su sangre como un potro vehemente
que mordiera el viento
y alrededor de un árbol danzaban y bebían
canciones como un vino poderoso.

Ahora estoy yo aquí. Que nadie me salude 10
como a un recién llegado. Si camino así, torpe,
es porque voy palpando y voy reconociendo. (90)

²⁶⁶ “Misterios gozosos” (Castellanos, 2012: 87-95) pertenece a *Poemas 1953-195*. El poema está dividido en dieciocho partes, cada una separada por números arábigos que hacen las veces de título. Para el presente análisis se ha empleado la parte séptima, pero en el resto del poema se advierte el mismo sujeto. En el texto se combinan versos coloquiales y otros líricos, cercanos a la copla, como las partes tercera y sexta.

Las prácticas descritas remiten a ritos básicos sin filiación cultural definida; lo fundamental es la conexión entre los seres encontrados y el sujeto. Así, él se sabe poderoso, ofrenda su vida y convoca al baile. El cuerpo es capaz de estas acciones gracias a que despertó en sí la memoria ancestral. El terreno de la memoria es el recuerdo, pero también lo corpóreo: camina, palpa, reconoce. Gracias al saber ancestral un cuerpo individual se descubre social.²⁶⁷

En “Notas para un árbol genealógico”²⁶⁸ reaparece el tema. En el apartado II, “La tribu”, se manifiesta la relación del pasado familiar con el sujeto femenino del poema. “Soy sólo una memoria. Soy un pueblo” (113) reza el primer verso; aquí la voz del poema ya tiene conciencia de su conexión con un colectivo, sabe que lleva en sí las “voces extinguidas” de quienes la precedieron. Debido a ello el individuo toma conciencia de que es sostenido por las raíces del árbol familiar. Un rasgo añadido es la analogía entre la savia, que sube desde la raíz hasta la última hoja del árbol, y los ancestros presentes en el cuerpo de los descendientes:

Por ellos, nunca sola, 16
pues no tengo un cabello que ellos no me dejaran.
[...]

Una Noemí muy vieja me brota de los ojos.
Un Job llagado y firme me opone con el Diablo.
Como Ruth, junto ahora espigas en la era
y como ella, las ato. 60
Y soy Jacob para tener a Lía
en la gran noche del engaño.
Y soy Esther y amo a los que, míos,

²⁶⁷ Otro poema de Castellanos que guarda cierta relación con el ambiente ancestral es “El hermano mayor” donde el sujeto del poema es un árbol: “Cerca de sus caminos/ se alzó mi amor tomando la figura de un árbol [...] De noche, cuando todos se juntaban/ alrededor del fuego/ para contar sus días, sus hazañas,/ era mi corazón el que ardía, calentándolos” (Castellanos, 2012: 79). Dada la brevedad del poema la personificación del árbol está poco explorada, no obstante por el título podemos inferir que el ‘árbol’ se ve a sí mismo como ‘hermano mayor’ de los hombres, por lo cual el signo de protección reluce en los versos. Ahora bien, lo cierto es que un árbol es cobijo del sol, dador de frutos y punto de reunión, alrededor del cual surgieron las primeras historias.

²⁶⁸ “Notas para un árbol genealógico” se divide en cinco apartados: 1. La *etxe* (28 versos); 2. La tribu (70 versos) 3. Los nombres (362 versos); 4. Adán (80 versos) y 5. El tiempo del ser (20 versos).

jamás he abandonado. (113-114)

Siguiendo la analogía árbol-cuerpo, la presencia de los antiguos se equipara con las raíces del individuo, mientras que la mención de los cabellos, que contiene sonoramente el pronombre de la tercera persona plural, apunta la continuidad de la vida tras la muerte. La enumeración siguiente da cuenta de la antigüedad del linaje, pues todos son nombres de personajes bíblicos, y de la encarnación de cada ancestro en el cuerpo del sujeto del poema.

Otro orden de lo social se refiere a la interacción del individuo con su comunidad, determinada por el contexto histórico, social, político y económico. En la época en que las tres escritoras desarrollaron su carrera, el papel de la mujer estaba sometido a una serie de normas tácitas, por ejemplo, el casamiento era una necesidad, mientras que el divorcio todavía era visto como un gran fracaso sobre todo entre las generaciones de más de cuarenta años; la maternidad también formaba parte de los requisitos para ser mujer.²⁶⁹ Castellanos, Michelena y Ochoa como se ha visto en el primer capítulo de esta tesis fueron pioneras en dedicarse a la escritura como profesión.²⁷⁰ De las tres, la poeta chiapaneca reflexionó en su prosa en torno a la condición femenina en México desde *Sobre cultura femenina* (1950) hasta los últimos artículos publicados en el periódico *Excélsior*,²⁷¹ una de sus últimas obras, *El eterno femenino* (1975), farsa, aborda

²⁶⁹ “Deborah Cohen y Lessie Jo Fazier han señalado que la mayor disposición a abordar temas sexuales en el espacio público respondía a un movimiento global y a uno local que tenía su eje en 1968, año de movilizaciones juveniles en el mundo [...] Esta transformación se manifiesta también en el cine mexicano, que muestra mujeres fuertes e independientes y nuevos modelos de maternidad, no (sólo) anclados en el sacrificio personal y la abnegación. Claro que esto no significaba la desaparición de los tabúes y prejuicios. Según una encuesta realizada por Claudia, la virginidad femenina hasta el matrimonio seguía siendo importante entre la juventud. [un 60 % respondía que no consideraba el sexo antes del matrimonio] La generación de 20 a 25 años ya consideraba necesaria la educación sexual, aceptaba el divorcio y la difusión de métodos anticonceptivos, y prefería el lecho conyugal a las camas gemelas, dándole importancia al ‘factor físico’ en la pareja, entendiéndolo que ello era una buena forma de evitar la infidelidad” (Felitti, 2018: 1362-1363). Así, puede verse que si bien las generaciones jóvenes tenían una apertura importante, ello no ocurría con generaciones más grandes, como a las que pertenecían las tres autoras estudiadas. En todo caso, se advierte, la complejidad y contrariedad de la época.

²⁷⁰ *Supra* 1. 5 “Breve panorama de la poesía femenina”.

²⁷¹ En “Académica: María del Carmen Millán”, publicado el 29 de julio de 1974, Castellanos celebra el ingreso de la primera mujer a la Academia Mexicana de la Lengua, sin dejar de elogiar las virtudes intelectuales y humanas de Millán, apunta la complejidad de su carrera profesional siendo mujer en México.

con ironía los distintos papeles otorgados a la mujer: desde esposa engañada, soltera quedada, madre abnegada.²⁷²

Aunque de manera breve vale la pena retomar “Malinche” de Rosario Castellanos, pues retoma la historia de este personaje femenino histórico, que tantas implicaciones ha tenido en la cultura mexicana. El término despectivo “malinchista”, referido a alguien que prefiere lo extranjero en menoscabo de lo propio, se acuñó basado en la ‘versión popular-oficial’, según la cual la Malinche optó por ayudar a los españoles en la conquista. El poema se centra en la relación conflictiva entre madre e hija, y la línea argumental del poema está más cerca del mito de Electra. No obstante, interesa señalar cómo la venta de la Malinche, implica convertir un cuerpo libre en esclavo:

Tal era el llanto y las lamentaciones
sobre algún cuerpo anónimo: un cadáver
que no era el mío porque yo, vendida
a mercaderes, iba como esclava,
como nadie, al destierro.
(Castellanos, 2012: 295)

La muerte física del padre se convierte en la social de la hija, cuyo cuerpo ocupa una función por debajo del rango con el que nació. En acuerdo con su amante, la madre de Malinche, vende a su hija y la declara muerta para asegurarse el poder. El sujeto, por cuya voz nos enteramos de todo, es la propia Malinche, quien, al momento de su partida, reconoce la verdad dolorosa:

Arrojada, expulsada
del reino, del palacio y de la entraña tibia
de la que me dio a luz en tálamo legítimo
y que me aborreció porque yo era su igual
en figura y en rango

²⁷² *El eterno femenino* se publicó y representó de manera póstuma, es una obra donde se revisa de manera panorámica todo lo que implica ser mujer en México, aborda de manera más amplia el tema de la condición femenina. Como se sabe, es una farsa en tres actos, donde la protagonista, Lupita, va al salón de belleza el día de su boda y mediante un artificio de la máquina secadora ve los posibles roles que como mujer están destinados en México También se hace una revisión de los personajes históricos femeninos como Sor Juana, las Adelitas, etc.

y se contempló en mí y odió su imagen
y destrozó el espejo contra el suelo.
(Castellanos, 2012: 295)

Destierro es igual a muerte, pero hay un agravante: la esclavitud a la que será sometida. El hecho de que el poema esté escrito en voz de la Malinche es el único rasgo de restitución de ese personaje.²⁷³

En un ámbito contemporáneo, la mujer que nos habla en “Autorretrato”²⁷⁴ (Castellanos, 2012: 297-299) desconoce las causas de su complexión supeditada a “fenómenos que no comprendo”. Esconde sus canas debajo de una peluca. “Soy mediocre” nos dice y a cambio obtiene la admiración y la amistad de hombres que “beben lentamente whisky sobre las rocas/ y charlan de política y de literatura”. La apariencia de la “señora” está relegada, no sólo porque no entiende —quizá no quiera entender— los procesos fisiológicos de su organismo, sino porque delega su fealdad en “la mano que aplica el maquillaje”. Pareciera un cuerpo que busca no ser visto. En cuanto a las mujeres prefiere tenerlas a distancia “Me dirían lo de siempre: que me visto muy mal/ y que hago el ridículo/ cuando pretendo coquetear con alguien.”(298)

El confinamiento de este cuerpo se confirma dos estrofas más adelante cuando acepta que a pesar de vivir cerca de un bosque no lo mira. En cambio, prefiere leer en su recámara. “Sufro más bien por hábito, por herencia, por no/ diferenciarme más de mis congéneres,/ que por causas concretas”. Hacia el final del poema se devela la dimensión de la mediocridad a la que hacía referencia versos antes. Se trata de un cuerpo educado en y para el dolor, la aceptación llega a tal grado que ni siquiera hay un *dolor real*, sólo la inercia de una trayectoria dictada generaciones

²⁷³ Cf. nota 48.

²⁷⁴ “Autorretrato” (Castellanos, 2012: 297-299) pertenece a *En la tierra de enmedio*. El poema consta de sesenta y dos versos repartidos en diecisiete estrofas —primera, séptima, octava, dieciseisava: cuatro versos; segunda, tercera, treceava, catorceava, quinceava: tres versos; cuarta, sexta, novena, décima, decimoséptima: dos versos; quinta: diez versos; onceava, doceava: cinco versos—.

atrás. Ahora bien, el sufrimiento no es propio de la señora que escribe su autorretrato, sino un rasgo compartido con el resto de las mujeres. El dolor automatizado es la identidad entre la señora y las otras mujeres.

Sería feliz si yo supiera cómo.
Es decir, si me hubieran enseñado los gestos,
los parlamentos, las decoraciones. 55

El cuerpo es un espacio para incorporar los saberes inculcados por la sociedad. La “señora” del poema aprendió dolor, pero en su peculiaridad es “un mecanismo descompuesto”, pues no llora cuando debería hacerlo, esto es, en los funerales o “frente a la catástrofe”. “Lloro cuando se quema el arroz o cuando pierdo/ el último recibo del impuesto predial”. Doblemente desgraciada, es un cuerpo *en la tierra de en medio* —título del poemario—, sin lugar, un cuerpo frontera. Las cosas que provocan su llanto son asuntos que un ama de casa, *hecha y derecha*, haría a la perfección; su anomalía podría ser la escritura, pues la actividad intelectual ocupa buena parte de las estrofas.

“Economía doméstica”²⁷⁵ (Castellanos, 2012: 300-301) abunda en el conflicto de un cuerpo en el ámbito de la casa. La mujer de este poema recibió de su madre la regla de oro: “tener un sitio para cada cosa/ y tener/ cada cosa en su sitio” (300). Solícita, ella mantiene —no sin trabajos— su hogar bajo esta divisa; hasta que cae en cuenta de que no todo en la vida se sujeta a esta norma: “Por ejemplo, un llanto/ que no se lloró nunca,/ una nostalgia de que me distraje,/ un dolor, un dolor del que se borró el nombre,/ un juramento no cumplido, un ansia” (301). La pregunta de fondo es qué se hace con las emociones. El ama de casa no lo ha descubierto, de lo cual se infiere que están dentro de su cuerpo.

²⁷⁵ “Economía doméstica” (Castellanos, 2012: 300-301) pertenece a *En la tierra de en medio*. El poema consta de treinta y seis versos repartidos en diez estrofas —primera: cuatro versos; segunda: cuatro; tercera: tres; cuarta: tres; quinta: tres; sexta: cuatro; séptima: tres; octava: siete; novena: uno; décima: cuatro.

“Lecciones de cosas”²⁷⁶ (Castellanos, 2012: 307-310) abarca la educación de una manera integral.

Me enseñaron las cosas equivocadamente 1
los que enseñan las cosas:
los padres, el maestro, el sacerdote,
pues me dijeron: tienes que ser buena.

El sujeto femenino sabe que estuvo *mal formada*; las siguientes estrofas dan cuenta de las huellas de esa educación en su cuerpo. “[B]asta abatir los párpados/ para no ver y no juzgar lo que hacen”; “basta no abrir los labios para no protestar”; dar sin medida: “tu mano derecha debe ignorar” si el otro no necesita realmente; “Y recibir con ambas mejillas, eso sí” (307-308). Por los versos citados se infiere una educación moral católica que construye un cuerpo hermético, sin voluntad ni capacidad de elección ante la vida, un cuerpo infeliz y frustrado.

Y me senté a esperar la medalla o el dulce 45
y la sonrisa, el premio, por fin, en este mundo.

Y sólo vi el desprecio por mi debilidad,
odio por haber sido el instrumento
de la maldad ajena.

A la postre el resultado provoca una crisis: todo lo aprendido no sirve para vivir.

Hasta que comprendí. Y me hice un tornillo 60
bien aceitado con el cual la máquina
trabaja ya satisfactoriamente.

“Le falta un tornillo” es una frase coloquial para expresar que alguien está medio loco o que actúa fuera de las normas aceptadas socialmente; el “tornillo” del poema puede aludir a que el

²⁷⁶ “Lecciones de cosas” (Castellanos, 2012: 307-310) pertenece a *En la tierra de en medio*. El poema consta de ochenta y cinco versos repartidos en veintidós estrofas —primera, cuarta: cuatro versos; segunda, décima, quinceava, veinteava: dos versos; tercera, catorceava, dieciseisava, décimo novena, vigésimo segunda: tres versos; quinta, sexta, onceava, doceava, decimoséptima, veinteava: cinco versos; séptima, octava: un verso; novena: siete versos; quinceava: nueve versos; décimo octava: seis versos.

personaje recobró la cordura. En oposición al cuerpo-piedra —“yo era la piedra de tropiezo”—, ahora es un cuerpo bien atornillado, funcional. “No tengo/ ningún nombre específico ni ningún atributo” que la distinga de los otros tornillos. Así la protagonista del poema desecha el conocimiento que le fue dado por sus mentores de infancia, que por otro lado no le reportaba felicidad, rechaza la bondad como práctica y simplemente se conforma.²⁷⁷

Con un tono más cáustico, “Ninfomanía”²⁷⁸ (2012: 292-293), propone una forma de acercarse a la sociedad mediante el contacto compulsivo.

Te tuve entre mis manos
la humanidad entera en una nuez.
¡Qué cáscara tan dura y tan rugosa!

Y, adentro el simulacro
de los dos hemisferios cerebrales 5
que, obviamente, no aspiran a operar
sino a ser devorados, alabados
por ese sabor neutro, tan insatisfactorio
que exige, al infinito,
una vez y otra y otra, que se vuelva a probar. (292-293) 10

Un cuerpo —femenino por la apetencia sexual expresa en el título— habla de otro cuerpo —el género del “tú” no está definido. Así, hay un cuerpo que tiene dentro de su mano otro cuerpo pequeño y duro, cuya textura evoca la representación de los surcos sobre la masa cerebral.²⁷⁹ La afirmación, casi insulto, de que los hemisferios del otro ser no funcionan es posible en virtud de que el cuerpo fue empequeñecido. La violencia se exalta porque toma por ese cuerpo a la humanidad. La propuesta del poema es repetir estas operaciones: abertura y prueba de otros

²⁷⁷ Rita Catrina Imboden plantea sobre “Otros poemas”, incluido al final de *Poesía no eres tú*, que el sujeto de estos textos se encuentra en crisis y ésta se refleja en el cuerpo social. “El sujeto que depende del discurso social comparte su *pensar* y su *sentir*, pero ha dejado de *creer* en sus valores” (147). Las cursivas son de Imboden.

²⁷⁸ “Ninfomanía” (Castellanos: 2012: 292-293) pertenece a *En la tierra de en medio*. El poema consta de diez versos repartidos en dos estrofas. La primera tiene tres versos y la segunda los siete restantes.

²⁷⁹ En una interpretación erótica esta descripción podría aludir al miembro genital masculino y la acción de la voz lírica representaría una felación. En el presente análisis me ha interesado asimilar esta acción corporal con una propuesta de conocimiento.

cuerpos. La ninfómana se centra en el cerebro, donde se ubica la mente y el intelecto, para comprobar la inutilidad del otro cuerpo.

Otra forma del conflicto entre un cuerpo femenino deseante y su entorno, lo encontramos en “Entre la soledad ruinosa de las gentes”. El asunto se muestra a partir de la dicotomía entre dos mujeres adultas, una tiene “hambre de ser”; la otra grita “las glorias de la biblia/ y no conoce a Dios” (Ochoa, 2008: 134). La primera es el sujeto del poema; ella advierte su conflicto por su cuerpo: dolor de estómago, dolor “hasta los tuétanos”. Así, su organismo presenta síntomas que en un principio no sabe qué significan. “Algo que no digiero me ha hecho daño esta tarde” (Ochoa, 2008: 134) apunta hacia la mitad del poema. La elección del verbo ‘digerir’ enlaza la función del aparato digestivo con la capacidad de pensar o sobrellevar una desgracia; de este modo hay un puente entre cuerpo y psique. El malestar del sujeto se manifiesta en lo primero, pero surge de lo segundo.

Sin querer, me doy cuenta que me he quedado en la ruina.
Me falta lo mejor antes de irme: el Amor.
Y es tarde para alcanzarlo,
y me resulta fácil decir:
—Señor, apóyame en tu corazón,
que tengo ganas de morir madura.
Nadie madura sin el fruto.
El fruto es lo vivido y no lo tengo:
lo busco ya tarde,
entre la soledad ruinosa de las gentes
o en el amor que intento, y doy, y espero,
y que no llega.
(Ochoa, 2008: 134-135)

La revelación que tiene el sujeto en el poema es desoladora.²⁸⁰ En la obra de Ochoa, amor y erotismo van de la mano, por ello se vincula la desgracia con la soledad. La vida es la relación

²⁸⁰ Este poema guarda relación con la “La casa sin sueño”, de Margarita Michelena, revisado en “4. 3 El cuerpo: sus formas territorio”. En ambos el sujeto reconoce su falta de ‘amor’ y de las consecuencias en el cuerpo, pues en los dos poemas el ‘cuerpo’ de los sujetos se asimila con una “ruina”; en los dos se alude a la esterilidad (de manera

con el otro. Así, lo que indigestó al sujeto es el amor que no pudo ser dado. Ello se agrava porque a su alrededor todas las personas padecen el mismo mal, de ahí el título del poema.

A partir del símil cuerpo-sociedad en “Memorial de Tlatelolco” se señala un hecho que constituía un problema político.²⁸¹ En el texto hay varios cuerpos: el del perpetrador, los de las víctimas y el de quien escribe. Del primero no vemos ni “la mano que empuñaba/ el arma, sino sólo su efecto de relámpago” (296). Las consecuencias de esta luz son experimentadas en el cuerpo de “los que agonizan”, “los que se pudren”, “los que se quedan mudos”. Son cuerpos cuyo destino se desconoce. La atmósfera de la oscuridad, presente en el poema desde el inicio, alude desde luego a la hora en que presuntamente comenzó la masacre de Tlatelolco, pero también a la escasa información que hubo —y sigue habiendo— al respecto ya sea en los medios de comunicación o en los tribunales. Es una oscuridad que abarca la conciencia, los registros históricos, las actas judiciales. No se trata de metáforas o hipérboles, es el realismo de la impunidad histórica. Ahora bien, ese hecho sangriento habita el cuerpo de quien escribe, aunque haya estado lejos de la Plaza de las Tres Culturas.

Mas he aquí que toco una llaga, es mi memoria.
Duele, luego es verdad. Sangra con sangre.
Y si la llamo mía, traiciono a todos.

Es la única estrofa en que el sujeto se enuncia en primera persona; lo cual es significativo primero porque el resto del poema habla de otros y segundo, porque su intervención es para decirnos lo que acontece en su cuerpo: una herida viva. Como Santo Tomás el sujeto de este poema sabe la verdad de lo ocurrido el dos de octubre por experiencia corporal. Al igual que en

mucho más clara en Michelena), mientras que en Ochoa esa ‘soledad’ se vive como un asunto social.

²⁸¹ “Memorial de Tlatelolco” (Castellanos: 2012: 296-297) pertenece a *En la tierra de en medio*. El poema consta de treinta y ocho versos repartidos en doce estrofas. La primera, segunda, sexta, octava y novena tienen tres versos; la tercera tiene seis; la cuarta y la séptima sólo un verso; la quinta estrofa cuenta con siete versos; la onceava tiene cuatro versos y la doceava sólo dos. El poema fue escrito por Castellanos a petición de Elena Poniatowska para acompañar la primera edición de *La noche de Tlatelolco* (1970), crónica fotoperiodística de los hechos.

los poemas de la memoria familiar hay una correspondencia entre los eventos sociales y los fenómenos corporales. Un cuerpo no es sólo un cuerpo: lo que ocurrió a los masacrados de la plaza repercute, “sangra con sangre”, en el sujeto del poema. El último verso continúa el juego reflejo: su sangre no es sólo suya, sino de los que murieron y también de los lectores.

4. 2.3 El cuerpo del espíritu

En la tradición católica, en la que se desarrollaron las tres poetisas estudiadas, Dios mismo requirió hacerse cuerpo en la persona de su hijo para reordenar el mundo. Sin Cristo el dogma fundador del catolicismo no tendría sentido. Según la homilía católica los feligreses domingo a domingo han de “comer y beber el cuerpo de Cristo” para refrendar el pacto divino y ser purificados. Castellanos, Michelena y Ochoa, nacidas en Comitán, Torreón y Pachuca respectivamente, se formaron dentro cultura cristiana, por lo que no es imposible decir que los mitos católicos estén presentes en su poesía. Castellanos graduada como filósofa afirma que la Biblia es uno de sus referentes;²⁸² Michelena, de origen católico se declara panteísta.²⁸³ Pese a que Ochoa había elegido profesar el catolicismo,²⁸⁴ fue fuertemente criticada por el cura de su pueblo a raíz de la publicación de *Las urgencias de un Dios* (1950).

²⁸² Rosario Castellanos responde a Emmanuel Carballo: “Leí autores que me condujeron a ese mundo de carne y hueso. Para mencionar algunos, citaré la Biblia y a Gabriela Mistral. Esas dos influencias, y el deseo de nombrar los objetos que estaban al alcance de mi experiencia, dieron por resultado *De la vigilia estéril* y, después, *El rescate del mundo*” (Carballo, 1986: 522). Los libros a los que se refiere la poeta chiapaneca son anteriores al que aquí se analiza.

²⁸³ Según Myriam Moscona, Michelena al hablar de sus primeros poemas publicados en *Tiras de colores*, afirma “Desde entonces mi poesía era ontológica, de un fuerte contenido religioso. Mi familia materna, de origen vasco, era católica con tintes paganos. Un catolicismo mágico parecido al mexicano. Muy pronto entendí que sólo frecuentando lo sagrado en las cosas de la tierra se puede encontrar la fe. La naturaleza es mi única vía de comunicación con ese mundo sagrado. No practico ninguna religión. No tengo necesidad. Soy panteísta creo en la naturaleza y el misterio” (Moscona, 1993: 189).

²⁸⁴ En una entrevista concedida a Esther Palacios dice Ochoa: “Cuando pudimos escoger mis hermanos y yo, elegí muchas religiones, profesé como siete doctrinas distintas. Buscaba la que más me llenara o convenciera. Se inició entonces en mí una búsqueda, me saturé. Y, por fin, la que más me gustó o con la que más me identifiqué fue con la

Nuevamente “El velo centelleante” y “Palabras del poeta a la criatura humana” sirven a propósito de esta reflexión. Como se ha visto,²⁸⁵ en la obra de Michelena la poesía y el poeta son un vínculo entre lo humano y lo divino. En ambos poemas ese nexo perdido, restaurado por la palabra poética, se equipara con la música.

Pero voy caminando hacia el retorno. 1
Pero voy caminando hacia el silencio.
Pero voy caminando hacia tu rostro,
allá donde la música dejó de ser ya tiempo,
[...]
Aún es mi camino de palabras, 6
aún no me disuelves en tu música,
aun no me confundes y me salvas.
(Michelena, 1969: 70)

Se advierte que el fin, en realidad origen, a donde llegará el poeta luego de su travesía de palabras es la música, que simboliza el comienzo. En la poética de Michelena la poesía sería el antecedente de la música primordial; y el poeta representaría un pequeño Dios: “pues vengo de la música/ de su cuerpo sin término, infalible” (Michelena, 1969: 98). Ahora bien, la relación entre el cuerpo y el espíritu primigenio es la incorporación.²⁸⁶ ‘Disolver’ implica separar las partículas de un material sólido en un líquido, para que forme parte de él. El elemento mayormente asociado a la música es el agua, cuyo cuerpo es transparente, cristalino, fluido, inasible. También es susceptible de asociarse con lo femenino; no tanto con la leche materna, a la que ya se ha hecho referencia, sino al líquido amniótico que rodea al bebé antes de nacer.

católica, por la liturgia, aunque no la conozca a fondo. Los títulos de mis poemas y algunos de los temas o imágenes se relacionan con el mundo católico, pero me es más cercano el pensamiento esotérico” (Hernández Palacios, 2010: 127).

²⁸⁵ *Supra* 4. 1. 4 “Escribir para hacer cuerpo”.

²⁸⁶ Una imagen similar se encuentra en “Dimensión en el alba”, de *Paraíso y nostalgia*, aunque ahí la divinidad está relacionada con el elemento fuego: “Une las lágrimas en que se ha dividido,/ al romperse, mi espejo,/ aunque después, ya en relación con las estrellas,/ lo abandones bajo el ritmo incesante/ del celestial incendio” (Michelena, 1969: 32).

En esta línea, el parto es un proceso fisiológico donde la carne y lo divino se tocan: “la gracia del amor que se hizo aliento en mi cuerpo”, escribe Ochoa en “El amor”,²⁸⁷ (2008: 124-126) poema en tres partes. En la primera de ellas, describe el momento de la concepción y formación del nuevo ser:

Esparcía el viento su aroma de eternidad
—todo hálito nuevo de vida trae un gesto de Dios—
y di por bien saldado
ese dolor de noche que se enciende en mis ojos.
(Ochoa, 2008: 124)

Si la maternidad para Ochoa es redención, en la poética de Michelena se concibe como un proceso en el cual un alma pura perderá su conexión divina, de ahí que la eluda: “Yo niego esta sombría/ escala de mi cuerpo/ para el amargo viaje/ de una estrella al destierro” (20).²⁸⁸ Lo interesante del planteamiento en Ochoa es que los humanos formamos, en tanto gestos, la faz de Dios. Otra manera de vincularse con Dios es precisamente a través de la comprensión de la experiencia corporal. En “Estos templos que somos...”²⁸⁹ (Ochoa, 2008: 152), el sujeto del poema comienza con la frase “ahora sé...”, rasgo que denota la veracidad de las afirmaciones por venir:

Por qué soltaste dentro de mi cabeza
un viento oscuro que azotaba, soplando sin descanso;
por qué pusiste por nervios, en mi cuerpo, 5
esta red enfermiza de cristales;

²⁸⁷ “El amor” (Ochoa, 2008: 124-126) pertenece a *Retorno de Electra*. Es un poema largo dividido en tres partes separadas por números romanos. La primera parte está conformada por dos estrofas, una de seis versos y la segunda de dieciocho. La segunda parte es sólo una estrofa de once versos. El tercer apartado también es una sola estrofa de diecinueve versos.

²⁸⁸ En “Exilio” (Michelena, 1969: 21), de *Paraíso y nostalgia*, también habla del alma expulsada del origen, es decir, desconectada de Dios por estar en el mundo de los hombres. El poema se dirige a un “tú” de “divina sustancia”: “pensé tu presencia hecha de virgen trigo [...] Pero amé con mis ojos/ con la muerte escondida/ en mi sangre y en mi carne”. Las acciones del cuerpo son un obstáculo, la sustancia finita de éste impide la re-conexión con Dios. Por eso la última estrofa es una aceptación de su condición de exiliada eterna. “Raíces” y “ceniza” empleadas como adjetivos confirman la naturaleza terrestre del cuerpo como la “muerte que sí mata”.

²⁸⁹ “Estos templos que somos...” (Ochoa, 2008: 152) pertenece a *Retorno de Electra*. Es un poema de veintiún versos sin división estrófica.

por qué me fui haciendo mínima:
 pasita seca en el corazón de la miseria.
 Y por qué hoy,
 justo antes de partir, 10
 levantas mi castigo
 y rompes el sello que invalidaba mi lengua.
 Ha sido para que mi esencia encontrara en ti
 su fuente de contacto;
 para que aprendiera a beberme el mar 15
 en una sola de tus lágrimas;
 para que en el dolor te conociera
 al conocer la dimensión del hombre
 y pudieran, a través de mis labios,
 trasminar su agua todos los muros 20
 de estos templos que somos, sin saberlo. (152)

La muerte revela la utilidad del cuerpo con respecto a la divinidad: no es sólo para que el hombre conozca, también Dios adquiere conocimiento con esa experiencia. En el cuerpo conviven por igual lo humano y lo divino. El agua emanada de los labios del sujeto podría ser la palabra, en este sentido la poesía es testimonio divino. Las penas corporales cobran sentido siempre y cuando se las vea como oficio sagrado.

En “El suicidio”²⁹⁰ (Ochoa, 2008: 131-132) encontramos una relación singular entre el sujeto del poema —femenino— Dios, otro cuerpo y el demonio.

Porque yo estuve loca por Dios, 5
 anduve trastornada por él,
 arrojando el anzuelo de mi lengua
 para alcanzar su oído.
 Su fragancia penetraba en mi piel
 palabras que no alcanzo a entender, 10
 que no voy a entenderlas, quizá...

²⁹⁰ “El suicidio” (Ochoa, 2008: 131-132) pertenece a *Retorno de Electra*. Es un poema de veintiocho versos dividido en dos estrofas. La primera es de cuatro versos y la segunda, de veinticuatro.

El contacto con Dios está mediado por la palabra poética siempre en su busca; de similar manera lo concibe Castellanos en “El resplandor del ser”, analizado páginas atrás. Lo interesante es que Dios le responde —al menos el sujeto así lo cree— atravesando su cuerpo. Extraordinario diálogo entre la carne y la poesía. La relación erótica con lo divino ocurre fuera de la norma católica, quizá por ello no fructifica. Se pone de manifiesto la incapacidad humana de comprender lo divino con las herramientas mundanas. Otro caso similar ocurre en “El deshollinador”²⁹¹ (Ochoa, 2008: 152): “En mi centro, amanecía Dios/ con sus diamantes de agua ensimismada,/ derramándola allí donde la yerba azul del verbo,/ sin cercos, corría limpia/ escalando hasta el borde de los labios” (152). En Ochoa, lo divino es líquido e impregna el cuerpo, asociado al elemento tierra, este proceso presente en ambos poemas emula la fecundación.²⁹² Después del encuentro con lo divino viene el contacto carnal.

Aprendí muy tarde a conocer varón, lo sentí dilatarse con toda su soledad dentro de mí.	
Fue una jugada turbia, un error sin caminos.	15
Fue descender al núcleo fugaz de la mentira y encontrarme, al despertar, rodando en el vacío bajo una sábana de espanto.	
Fue lavarle la boca a un niño con un puño de brasas	20
por llamar natural lo prohibido; por arrastrar con cara de mujer madura, ese carro de sol inútil: la inocencia.	
Fue arrancarte las uñas de raíz, arrastrarte,	25
meterte en la oquedad de la miseria, a bofetadas, por el ojo hecho llama sombría, del demonio (131-132).	

²⁹¹ “El deshollinador” (Ochoa, 2008: 152) pertenece a *Retorno de Electra*. Es un poema de dieciocho versos sin división estrófica.

²⁹² *Supra* 1. 6 “Revisión de la crítica antecedente sobre la poesía de Rosario Castellanos, Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa”.

La primer anomalía de este segundo encuentro es que ocurrió a destiempo, cuando menos esa es la percepción del sujeto femenino. La imagen de las brasas y las edades dispares de los participantes crean un ambiente violento que prefigura las nefastas consecuencias del acto. Por momentos pareciera la descripción de una agresión. Quitar la uñas es lo menos doloroso que esta mujer causó al otro, pues lo llevó ante el demonio, cuyo ojo señala el final del poema. No hay lamentación por ello. Así, la mujer que comenzó intentando tener un diálogo con Dios termina por ser intermediaria del demonio.

Recapitulación

Las poéticas de Castellanos, Michelena y Ochoa coinciden con Simone Weil en la importancia del contacto del cuerpo con el universo para la creación de conocimiento y en la necesidad epistemológica de poner a prueba, en el cuerpo, las ideas preconcebidas. El cuerpo como tamiz del pensamiento. La configuración de estos cuerpos oscila entre lo hermético y lo abierto, ninguna condición representa algo bueno o malo *per se*, pero denotan una relación distinta con el mundo y con el saber.

El primer ámbito del saber corporal está relacionado con lo que el cuerpo muestra de sí mismo y de la conciencia individual. La confirmación de la vida mediante el dolor sería un aspecto esencial, otro modo de saber la vida propia es constatando la muerte de los otros, cosas y seres humanos. Se trata de un conocimiento necesario en la tierra, en el mundo de la cotidianidad. Luego de cruzar este umbral nos enfrentamos a las relaciones entre el cuerpo y los otros cuerpos: la revelación es que mi cuerpo no está solo, ni es autónomo, es decir, para su constitución hubieron de existir otros seres —padres, abuelos, ancestros— la obtención de ese

conocimiento *agrand*a la presencia del cuerpo en la tierra pues lo dota de un saber ancestral — genética, cultural, familiar, etc.

Después de la familia viene el resto de la sociedad donde el cuerpo demuestra que puede aprender lo que se le enseña —para bien y para mal— pero también que es capaz de rebelarse. Es decir, el cuerpo es un espacio-instrumento presto a cumplir la voluntad de la conciencia. En el ámbito social, el conocimiento es posible a través del cuerpo y para ello es preciso el contacto, no necesariamente sexual, con otros cuerpos. El cuerpo individual es un termómetro del cuerpo social: enferma y sangra por lo que ocurre fuera. Finalmente, el cuerpo tiene la capacidad de conectarse con lo trascendente, en la cultura católica: Dios y Diablo. En los poemas es visto como obstáculo, como espacio de encuentro y como experiencia necesaria para comprender lo sagrado.

Los sujetos de estos cuerpos se arrojan al mundo con ansia de saber, aunque ello implique herida. El contacto entre mundo y cuerpo no se evade; se procura hasta la manía. Los sujetos conciben sus cuerpos como escenarios de contacto espiritual, físico e intelectual. De esta intimidad el sujeto no sale indemne; la separación causa dolor, pero deja la impronta de un saber que el cuerpo contendrá hasta la muerte. El saber corporal es pasajero en tanto que el cuerpo lo es, sin embargo es indeleble. La palabra poética reaparece como conexión con el conocimiento de lo sagrado. Mediante el cuerpo se pueden aprehender saberes trascendentales: la existencia de lo sagrado, la finitud del cuerpo, la eternidad de la vida y que el espíritu (de naturaleza divina) se experimenta en el cuerpo.

4. 3 Insistencia y discreción: la paradoja de hacerse escuchar

La anáfora contribuye a la construcción textual del poema y con ello expresa aspectos corporales del sujeto lírico.²⁹³ Incide de manera específica en el ritmo pues implica reiteración; de ahí que la pregunta que guía este análisis es ¿porqué o para qué es importante reiterar en el trabajo de estas tres autoras?

4. 3. 1 Configuración de tiempo y espacio

En el primer apartado de “Notas para un árbol genealógico”²⁹⁴ (Michelena, 1969: 111-127) *etxe* “es tierra y albergue, templo y cementerio, soporte material, símbolo y centro común de los miembros vivos y difuntos de una familia” (111): un lugar físico y simbólico. La primera anáfora, “en el”, aparece al comienzo de las tres estrofas que conforman este fragmento del poema. La frase prepositiva introduce tres lugares —“antro sagrado”,²⁹⁵ “centro del mundo” y “guiño de luz”— que van de lo concreto a lo estelar; a ello se suma “en la”,²⁹⁶ del segundo verso, cuya variación es obligada por la sintaxis. Las cuatro estructuras sitúan ante la vista del lector el espacio a describir: de un universo indeterminado fijan un punto.

Esta construcción anafórica es reforzada por la triple repetición de “allí” en las estrofas primera y tercera. “Allí”, vv. 3 y 6, permite *situarnos* dentro de la *etxe*, representada por el antro y el guiño. El adjetivo demostrativo reaparece en el verso veintidós añadiendo otro elemento: los habitantes. En ambos casos, la anáfora ha sido breve, apenas tres aspectos que abarcan el espectro que va de lo material a lo abstracto para caracterizar un espacio. La anáfora “donde”,

²⁹³ *Supra*. 3.2 “Criterios de teoría estilística y retórica: voz y cuerpo”.

²⁹⁴ “Notas para un árbol genealógico” se divide en cinco apartados: 1. La *etxe* (28 versos); 2. La tribu (70 versos) 3. Los nombres (362 versos); 4. Adán (80 versos) y 5. El tiempo del ser (20 versos). Dada la extensión del poema no es posible citarlo por completo, por ello esperamos que estas coordenadas sirvan de guía.

²⁹⁵ Vale recordar que Ochoa emplea el símil de la caverna para compararla con el cuerpo. *Supra* apartado 4.2 “Cuerpo como vía de conocimiento”.

²⁹⁶ Greimas llama a este procedimiento una “anáfora sintáctica”.

vv. 19 y 20, —reforzada por la repetición del adverbio en el segundo hemistiquio del verso diecinueve— alude al espacio con carácter sagrado en que el sujeto resguarda sus ancestros. Así, la caverna, el antro y el guiño de luz contienen la memoria ancestral y la relación con Dios. La doble repetición funciona como bisagra entre lo humano y lo divino. La última anáfora coincide con los versos finales del apartado. “Mientras” introduce el aspecto temporal-simultáneo del poema.²⁹⁷

En el antro sagrado donde no corre el tiempo,	1
en la caverna a la mitad del caos,	
allí , sí, en la memoria que me late	
como un gran corazón henchido de lágrimas,	
palpitante de imágenes,	5
allí nos encontramos	
[...]	
En el centro del mundo, en esta isla	11
[...]	
En el guiño de luz, en el espacio	17
de santificación y permanencia	
donde me sabe Dios, donde me hiere,	
donde llamo a su puerta y me posterno	20
hacia su cólera y su amor,	
allí los tengo.	
Tumba sin corrupción. La tierra santa	
en que germinan siempre,	
idos míos que no dejo partir.	25
Con ellos hablo	
mientras se me permita recordar,	
mientras me dejen heredarlos. (111-112)	

Otro ejemplo ocurre en el apartado III: “Los nombres”. El sujeto del poema enumera los ancestros significativos de su vida. Se habla del abuelo, cuya enseñanza fue fundamental en la formación poética del yo lírico. La escena está asociada a la infancia, a la intimidad de las niñas

²⁹⁷ A lo largo del apartado se resaltan las anáforas en negritas.

cuando van a dormir y la voz del abuelo las incita al sueño. Todo ocurre en una recámara infantil usando el símil de la cuna: un espacio pequeño, cálido y protector. A pesar de que se repite una misma frase, las variantes crean un efecto parecido al del fragmento anterior: en el primer verso se alude a una cualidad física de la cuna, la textura de lo suave; en cambio, en el siguiente, la característica es simbólica. Si atendemos a las connotaciones de las palabras, la primera, “blanda”, aludiría al tacto, mientras que “música”, al oído; sugerencia del arrullo materno. Es así que la configuración del tiempo y el espacio contribuye a enmarcar las acciones de los personajes.

Toda tu ciencia consistía
en unas neblinosas baladas
para dormir a tus niñas
dentro de una cuna blanda,
dentro de una cuna de música
que mecía tu mano ancha. (116)

75

A pesar de las variantes, estas frases anafóricas han insistido en el lugar, de ahí que podamos hablar de circularidad textual: los versos introducidos por las anáforas trazan los límites del espacio donde ocurre el poema. No siempre las anáforas consecutivas²⁹⁸ construyen espacio y tiempo; en ocasiones sólo enfatizan una acción, una imagen o cualidad. En los siguientes ejemplos —anáfora de concesivas y a. de temporalidad— es notable la lentificación del ritmo sintáctico del poema, lo cual tiene un efecto ritual similar al de la salmodia.

No temo por la hoja del árbol pequeño,
aunque la oculte el árbol poderoso,
aunque la huelle el paso del becerro.
(Castellanos, 2004: 99)

100

o

²⁹⁸ Llamo anáforas consecutivas a aquellas donde la palabra o frase se repite de inmediato.

el día de perderte, de cancelar el diálogo,
el día de bajar al infierno,
el día de tu cuerpo desmembrado
(Michelena, 1969: 125).²⁹⁹

10

Si bien cada verso introducido por la anáfora añade nueva información, los datos recién aportados se equiparan sintácticamente. Aunque los versos avancen, hay un estancamiento semántico. Así, la anáfora contribuye también a modular la velocidad del poema. En “Para evadir la muerte del cierzo que llega” el tema es el lamento del sujeto del poema por un amor no consumado, de ahí que le espete que por encima de todo habría amado al hijo, fruto de sus relaciones. Los versos siguientes son una larga aposición del no concebido:

Ese mar

que juntara la turbulencia brava de nuestras avideces;

ese mar donde irían haciéndose profundos
de ternura los ojos.

Pero ni tu ni yo vivimos el momento propicio para amarnos.

10

De paso en paso, un abismo,

en cada oreja, una espina,

en cada latido, un monte de zozobra
quebrantando el resuello.

(Ochoa, 2008: 117)

En el fragmento hay dos anáforas. La primera alude a ese hijo-mar increado, su comparación con el mar acentúa la imposibilidad de su concepción, la repetición evoca melancolía. El cuerpo del nonato se asimila al del agua impotable: cifra del escollo entre ambos amantes. “Morir de sed teniendo tanta agua”, reza una canción popular.³⁰⁰ Así, el estorbo del deseo es falta de oportunidad, por lo que la segunda anáfora se centra en la discordancia de los cuerpos.

²⁹⁹ Otro caso similar lo encontramos en el apartado III “Los nombres” con la frase: “**sino en ésa** de bosques hechizados,/ **sino en ésa** de ramas,/ **sino en ésa** de lluvias y montes” (Michelena, 1969: 116).

³⁰⁰ Originalmente fue un bolero compuesto por Giorgio Di Lorenzo.

Las partes involucradas son el sentido del oído y el corazón; el primero, uno de los canales por donde el cuerpo recibe el mundo (música, poesía, gemidos, gritos, palabras), el segundo, órgano que bombea la sangre y que, simbólicamente, representa el amor y la pasión. En los dos casos, la función fisiológica y simbólica está pervertida: en la aflicción no florece nada. Aunque la repetición es breve, la elección de los elementos (oreja y corazón) esbozan un circuito dentro del organismo: las palabras punzantes penetran y hieren la emoción y el cuerpo.³⁰¹ A diferencia de los poemas anteriores en éste y los dos siguientes, el lugar construido o señalado es el cuerpo del sujeto del poema o del otro.

En “Eclipse total” y “Misterios gozosos”, de Castellanos, el lugar focalizado es el cuerpo y dentro de éste se muestra, como si de un *close up* se tratara, un espacio particular. En el primer caso, la anáfora subraya el dolor y el sitio donde acontece: “mí”, un sujeto que por definición posee un cuerpo. Esto se confirma en el resto de los versos cuando surge la pústula, absceso que se origina en la piel, lo cual esboza la silueta de ese ‘mí’, en cuyo espacio se contiene un gran dolor.

En este ay me está doliendo el mundo.
Me duele en mí, criatura donde el mal
revienta como pústula.
Me duele en mí, blasfemia
lanzada ante la faz pura del día.
(Castellanos, 2012: 83)

15

El cuerpo como continente del dolor se transforma en espacio de descomposición por la pus que supura la erupción; se trata de un líquido amarillento que, por lo general, es síntoma de infección. Las aposiciones correspondientes a ‘mí’, y a la anáfora, relatan una metamorfosis

³⁰¹ Otro ejemplo donde el lugar se construye con la anáfora es “Cuadros de Jalapa bajo la lluvia” donde el nombre de la ciudad se repite al comienzo del primer verso de tres de los apartados (Ochoa, 165-168).

nefasta, pues de identificarse con la ingenuidad e inexperiencia de un infante se convierte en injuria contra algo o alguien sagrado. En otro plano, asistimos a la mutación de un cuerpo en palabra maligna. Contrariamente en el fragmento 2 de “Misterios gozosos”, el cuerpo del sujeto es espacio de plenitud y alegría:

Aquí tienes mi mano, la que se levantó 1
de la tierra, colmada como espiga en agosto.
Aquí están mis sentidos
de red afortunada,
mi corazón, lugar de las hogueras,
y mi cuerpo que siempre me acompaña. 5
(Castellanos, 2012: 87)

La doble repetición del adverbio de lugar indica, directa e indirectamente, el cuerpo del sujeto. La mano llena de semillas prefigura la calidez del corazón; en medio, los sentidos en armonía y, finalmente, el cuerpo como un todo. Lo interesante de este poema es que el organismo se plantea como algo aparte del “yo”, como un acompañante, pero esta separación no está expresada en términos negativos. El sitio señalado, ‘aquí’, no es el cuerpo sino su acción. Así, el poema evoca la acción del saludo y restaura su profundo significado dentro de la cotidianidad. Dar la mano es dar el corazón y los sentidos. La presencia del *otro* está implícita en el acto. Estrechar la mano del *otro* es una entrega mínima, pero honda.

4. 3. 2 De razones y argumentos

En otros casos, la anáfora es empleada para dar sentido a un momento significativo del sujeto. Igualmente se produce un efecto de inmovilidad, no en el espacio y tiempo sino en la memoria de la voz lírica. En el siguiente pasaje perteneciente a “Notas para un árbol genealógico”, el

sujeto dice: “No me quites tu ciencia, abuelo” (116). Se refiere al canto que han de escuchar las criaturas en la infancia.

Que no me olvide nunca, nunca,
de las criaturas que, acostadas, 90
tienen que oír algo que encante,
tienen que oír algo de plata,
tienen que oír el rumor de los duendes
antes de que les siguen, con el sueño,
la flor de la garganta. 95

La última imagen evoca la voz y la palabra como una extensión del cuerpo. En principio se dirige a su abuelo, pero la perífrasis de obligatoriedad alude más a los sujetos pasivos que al agente del arrullo. Aunque no se explicita, la voz lírica asume el canto, oficio heredado del abuelo, para cumplir esa necesidad. Al igual que en “Retorno de Electra” de Ochoa, en “Notas para un árbol genealógico” el sujeto femenino se dirige al progenitor muerto; la frase anafórica afirma no sólo los sentimientos sino la temporalidad en que sobrevienen la emoción. Con la muerte de por medio se libera el amor.

Pero llegó el momento en que te fuiste, 160
el momento en que ya no estabas.
Y entonces sí que nos quisimos.
Y entonces sí que te lloraba.
[...]

Y a ti sólo, entre todos los partidos, 185
te lo ruego: no sé de qué, pero perdóname.
Haz las paces conmigo.

Sobre la tierra agreste en la que duermes,
arrodillada, te lo pido,
yo que soy el espejo de tu rostro, 190
yo que vine de tu latido,
yo que nunca supe quién eras
ni lo que pasaba en tu alma,
pero que te quiero, te quiero,
y te llevo como una llaga. (118-119) 195

La súplica del poema culmina con una anáfora; aunque sólo sean tres elementos es significativo que se centre en el sujeto, como si éste sólo pudiera expresarse después del llanto por la muerte paterna. Más que eso: la definición del sujeto está hecha en relación con el padre: espejo, cuerpo y desconocimiento. El final sugiere que la relación entre padre e hija continúa, doliente, porque el perdón fue pedido a destiempo y, por lo tanto, no fue otorgado. En todo caso, el hecho es constitutivo del sujeto, de ahí que se recurra a la anáfora para *detener* y *reafirmar* el poema en ese instante.

En “El testimonio” de Ochoa es mucho más clara la vinculación entre necesidad de argumentar y anáfora. Por ello la palabra repetida es un conector de causalidad:³⁰² expone las razones del dolor que la aqueja:

V
Porque se me rasgó el amor
en las púas siniestras del destiempo;
porque me desollaron vivas
la dignidad y la esperanza;
porque me despegaron al varón que me diera
por mitad su costilla,
por eso me consumo, atravesada a cuchillo,
bajo el filo tenaz de la memoria.
(Ochoa, 2008: 120)³⁰³

³⁰² En un poema de Castellanos analizado en “4.2.1 El saber inscrito en el cuerpo” hay una construcción anafórica basada en conectores de causalidad. Allí el tema no es el dolor sino la razón de escritura del sujeto poético. Reproduzco los versos en nota a pie para no repetir en el cuerpo de la tesis: “**Porque una palabra** no es el pájaro/ que vuela y huye lejos/ **Porque** no es el árbol bien plantado// **Porque una palabra** es el sabor/ que nuestra lengua tiene de lo eterno/ **por** eso hablo” (Castellanos, 2012: 96) En “Entrevista de prensa” se repite la estructura; a la pregunta de por qué escribe el sujeto del poema responde: “[...] **Porque** alguien/ (cuando yo era pequeña)/ dijo que gente como yo no existe./ **Porque** su cuerpo no proyecta sombra,/ **porque** no arroja peso en la balanza,/ **porque** su nombre es de los que se olvidan” (Castellanos, 2012: 302).

³⁰³ En el apartado II del mismo poema “El testimonio”, “¿**A** **quién** puede importarle si dilapidé/ o enterré, espantada, en el jardín cercano/ los bíblicos talentos?/ ¿**A** **quién** puede dolerle esta angustia/ que me adarda los párpados?/ ¿**A** **quién** mi soledad labrada con múltiples equívocos?/ ¿**A** **quién** le importa saber que fue infructuoso/ este viaje de mi vida a la tierra,/ porque quebré mi lámpara sin andar los caminos?” (Ochoa, 2008: 119).

Los tres nexos introducen las tres heridas del sujeto del poema, la primera es totalmente emocional y las dos restantes utilizan comparaciones con el cuerpo. Desollar y mutilar son acciones profundamente violentas, que determinan el destino tortuoso del sujeto. La carencia de piel, en el primer caso, queda inscrita en la carne; en el segundo caso, la pérdida del cuerpo del otro corona la afrenta. Se entiende el dolor como una muerte lenta; el sujeto está vivo, recuerda y por ello sufre. El poema está hecho para dar razón del dolor que es su vida misma. Explicar el sufrimiento, desde la racionalidad, se antoja una operación delicada: bajo el influjo doloroso la mente se nubla. No obstante, se apuesta por explicarlo tomando como guía el cuerpo y la anáfora ordena las causas.

“Estela en la luz” es una suerte de elegía por la muerte de la hermana del sujeto.³⁰⁴ Aquí la triple repetición enfatiza el duelo.

Vivo tu muerte cada instante del día,
te imagino en tus horas de tormenta,
rodeada de caminos y espejismos
desembocando a nada;
buscando en vano brechas de luz
para clarearte el alma.
Te imagino en tu soledad,
tan desvalida y rota, niña mía,
vacilando a la orilla
de ese negro mar embravecido
que precede a la muerte.
Te imagino
y se me llena el corazón
de puntas de cristal oscurecido,
y se me vuelve un torbellino en llamas
la existencia.
(Ochoa, 2008: 173)

Una particularidad del empleo de la anáfora en las autoras es que las repeticiones rara vez superan el número tres. Usan el recurso a discreción. En el fragmento anterior el verbo

³⁰⁴ Cabe decir que “Inscripción fraternal” de Michelena, también es una elegía por la muerte de la hermana del sujeto poético; en ambos casos las autoras perdieron a sus hermanas, lo cual motivó la escritura de sendos poemas.

“imaginar” recalca el duelo del sujeto, pero su disposición distanciada a lo largo del poema permite tener primero la imagen de la hermana recordada, después la del dolor. Así, los versos tienen un doble movimiento: van del sujeto al otro y viceversa. En “La flor vacía”, de Michelena, encontramos también una triple reiteración. En este caso sí es consecutiva, pues se trata de un mandato.

No entrará allí el hambriento con su hambre.
No entrará el orgulloso, el inviolado. 35
No entrará quien no fuere navegable.

Algo similar ocurre en la tercera parte de “El velo centelleante”, también de Michelena, donde la frase “**Pero voy caminando**” se repite tres veces al comienzo del verso, señalando la importancia del camino del sujeto poético hacia el origen. De manera paralela en la siguiente estrofa aparece “**aún**” tres veces al inicio de los versos, señalando que el objetivo del sujeto será cumplido en un momento futuro.³⁰⁵ Resulta también significativo el fragmento 4 de “Misterios gozosos”, cuyos dos primeros versos comienzan con la frase: “**Con un gesto de tierra** abro los brazos./ **Con un gesto de tierra**/ cuyo regazo acuna a todas las criaturas” (Castellanos, 2012: 88).³⁰⁶ Un caso más: en “La canción del compañero”, de Ochoa, se repite el nombre propio cuatro veces a lo largo del poema, en los versos uno, dos, siete y veinticuatro, en un poema que consta de 25 versos, es decir la reiteración de “**Francisco**”, el santo hombre con el que se relacionó el sujeto femenino del poema.

Si bien “Memorial de Tlatelolco” fue revisado a propósito de la relación entre cuerpo social e individual, se reproduce ahora un fragmento poema, donde abundan las repeticiones. Sin embargo, la anáfora propiamente ocurre entre los versos 9 y 12.

³⁰⁵ *Supra* 4.2.3 “El cuerpo del espíritu”.

³⁰⁶ *Supra* 4. 1. 3 “El cuerpo: sus formas territorio”.

Y esa luz, breve y lívida, **¿quién? ¿Quién** es el que mata?
¿Quiénes los que agonizan, los que mueren?
¿Los que huyen sin zapatos?
¿Los que van a caer al pozo de una cárcel? 10
¿Los que se pudren en el hospital?
¿Los que se quedan mudos, para siempre, de espanto?

¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.
(Castellanos, 2012: 296)

Como es sabido, el tema del poema es la masacre del 2 de octubre, por la cual no hay responsables directos; tampoco se tiene certeza de quiénes y cuántos murieron ese día. A eso obedece la anáfora y la pregunta: mediante la repetición del pronombre en plural se subraya el desconocimiento de la identidad de los muertos. Con este procedimiento se evoca la imagen de la multitud, cuyos atributos seguidos del ‘que’ narran sus posibles acciones: ‘huir’, ‘caer’, ‘pudrir’, ‘callar’.

De este modo la anáfora contribuye a construir, incluso en el cuerpo del poema, la multitud reunida en la Plaza de las Tres Culturas y contar la historia en apenas cuatro versos. Velocidad efectiva. Hacia el final del texto, hay otra anáfora enmarcada por dos versos que instan a recordar. Lo interesante de la triple repetición es la preposición que sugiere una victoria por encima del desconocimiento y el olvido. Los elementos introducidos por cada verso: conciencia, texto, reja, máscara, plantean una respuesta a futuro. Según el poema, ‘recordar’ es la acción que supondría una ventaja *sobre* los males habidos esa tarde.

Recuerdo, recordemos.

Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca
sobre tantas conciencias mancilladas,
sobre un texto iracundo, sobre una reja abierta, 35
sobre el rostro amparado tras la máscara.

Recuerdo, recordemos
(Castellanos, 2012: 297)

La reiteración se da en torno a asuntos determinantes, pero que han sido olvidado o no son notados, esto es, la reiteración de las poetas buscar hacer notables, nombrables asuntos que tienen que ver con la mujer, el desvalido, el *otro*.³⁰⁷

4.3.3 En la repetición está la variación

Los siguientes ejemplos están en el límite de una construcción anafórica y un retornelo, es decir, un verso que se repite a lo largo del poema. Como se verá, en ocasiones una frase funciona como verso y en otras está completada por otra frase, lo cual la convierte en anáfora. De ahí que resulte interesante su análisis, no obstante los escasos ejemplos que se presentan en el corpus analizado.

El final de “El resplandor del ser”, donde el sujeto da cuenta de cómo el acto de la escritura es igual a ser: “Me hizo, como la planta al desierto,/ áspera y taciturna”. (Castellanos, 2004: 96) A partir de la estrofa 12, el sujeto aparece en el mundo: “contemplo el milagro de estar/ como en el centro puro de un diamante” (97) nos dice. En las estrofas 15 y 16 nos habla del encuentro con otro ser; las estrofas 17 y 18 son una celebración de ese encuentro y en las estrofas 19 y 20 asistimos a la interacción entre estos dos seres. A partir de la estrofa 21 cambia el tono, pues el yo lírico, después de haber vivido el encuentro amoroso, advierte la finitud. “No era la eternidad. Era la primavera./ La primavera que florece y pasa”. El poema concluye con una reflexión sobre lo efímero de la existencia humana, para luego entender que formamos parte de un ciclo, más amplio, en constante renovación: “No te despidas nunca, porque el mundo es redondo y perfecto” (100).

³⁰⁷ Al respecto vale la pena retomar la anáfora presente en las tres estrofas finales de “Poesía no eres tú”, cuyo primer verso comienza con “**El otro**”, donde “la humanidad, el diálogo, la poesía comienzan” (Castellanos, 2012: 311)

Las construcciones anafóricas cercanas están en los versos 58 y 64, anáfora intermitente; y hacia adelante, una consecutiva en los vv. 101 y 102 (que se ha revisado en la página anterior) cuya función es enfatizar la cualidad de un elemento. La distancia con respecto a otras anáforas nos da una idea del uso discreto de este recurso. Los versos repetidos son frases rotundas, en este caso, imperativas. El sujeto extrae de su experiencia vital una divisa que se justifica en los versos intermedios. Aquí, la anáfora no constituye imagen poética, sino conclusiones racionales. Los recursos poéticos, es decir, el símil y la analogía aparecen en los otros versos. De este modo la anáfora activa la conclusión, cuya argumentación aparece entre ambas repeticiones. En este último ejemplo, la segunda frase se desdobra en otra conclusión más prosaica.

No te despidas nunca.

La hoja que el otoño desprende de la rama
conoce los caminos del regreso.

La juventud recuerda su querencia.
La golondrina vuelve del destierro.

130

No te despidas nunca, porque el mundo
es redondo y perfecto.
(Castellanos, 2004: 100)

En Ochoa encontramos una construcción similar al comienzo del apartado II de “Las vírgenes terrestres”³⁰⁸ (de doce versos) Después del “Introito”, donde el sujeto se autonombra “virgen

³⁰⁸ “Las vírgenes terrestres” está dividido en un “Introito” y siete partes, separadas con números romanos, que oscilan entre los diez y treinta versos. En el apartado VI hay una construcción similar: “**Pienso en las abastecidas**, **las** satisfechas,/ **las** del ancho mar,/ **las** que reciben el regocijo vital de las corrientes/ —cauces donde la vida vibra y se eterniza—,/ **pienso en las abastecidas**/ y me irrita el despecho/ **de** mi roja marea sofocada;/ **de** no encontrar la presencia de Dios” (Ochoa, 2008: 111). En el fragmento anterior hay varias construcciones anafóricas. Las más extensas son las dos frases verbales que contrastan con la reiteración de preposiciones y artículos. Las dos frases recalcan el acto de pensar y al sujeto del pensamiento. Las abastecidas son, en el poema, las mujeres que, a diferencia del protagonista lírico, no padecen la amargura de la “espera ni el sopor del silencio” (110). Las abastecidas son quienes no son como ella, de ahí su irritación. Los versos dos y tres agotan la descripción de ellas con la hipérbole del ancho mar, nos damos cuenta de la plenitud en que viven. La segunda repetición da pie a la hostilidad de la voz poética, y entonces la conocemos un poco más, es posible atribuir su frustración al vacío de Dios, que recuerda la carne. El despecho tiene dos fuentes.

terrestre”; en la primera parte se plantea el conflicto de su condición: “Ya no me soporto en las grietas de la espera/ ni el sopor del silencio” (Ochoa, 2008: 110).³⁰⁹ El hartazgo da paso al enojo en la segunda parte:

¡Mentira que somos frescas quiebras 1
cintilando en el agua!,
que un temblor de castidad serena
nos albea la frente;
que los luceros se exprimen los ojos 5
y nos embriagan de paz.
¡Mentira!
(110)

En este caso, la anáfora es una exclamación, pero el procedimiento es similar a los anteriores porque los versos que median entre ambas repeticiones sirven para sustentarlas. El verso siete enfatiza la postura del sujeto ante su condición de virgen terrestre.³¹⁰

En un pasaje de “Notas para un árbol genealógico”, el sujeto habla a su tío Manuel Mateos para rememorar su primer acercamiento a la poesía. Tres veces recrea el hecho y tres veces le agradece haberle dado a conocer las *Soledades* de Góngora. Gracias a las anáforas se construye la escena memorable.

Me leíste un poema cuando sólo tenía
siete años a la espalda.
Me leíste un poema
que era relojerías celestiales,
magia latina y delirar de luces 110
puras, enloquecidas y exactas.
Me leíste un poema, y me perdiste.

³⁰⁹ Un ejemplo similar es: “**Se muere** de rodillas, hermano,/ quitándole a la mesa el pan,/ **a la** noche el sueño,/ **a la** vigilia el sol/ para entregarlo al mundo./ **Se muere** también de sed,/ **de** oprobio, de vergüenza,/ **de** esperanza fallida./ **Se muere** de calumnia, de *deshonor*,/ **de** ingratitud,/ **de** proscripción injusta:/ **del** poder de los pocos/ y el gemir de los muchos” (Ochoa, 2008: 142).

³¹⁰ Una operación similar ocurre en “Bajo el oro pequeño de los trigos”, donde el verso inicial y el final son el mismo: “**Si me voy este otoño**” (Ochoa, 2008: 157).

La Soledad primera se llamaba. Te debo así el amor por las palabras perfectas como criaturas astronómicas, como rosas de rigor metálico que en aquel poema se incendiaban, [...]	115
Te debo así el amor por el orden y las criaturas jerarquizadas. [...]	125
Te debo así también esta alma vieja, lunar, nocturna, desdichada. (117-118)	132

Los fragmentos citados ejemplifican cómo la anáfora contribuye a crear dentro del poema los momentos significativos dentro del protagonista lírico: así, dentro del espacio textual, la anáfora es un agente de lo esencial. Lo mismo ocurre en “El hermano mayor”, de Castellanos”, donde la frase repetida muta su significado dependiendo del lugar en donde aparezca:

Porque yo los amaba fui con ellos. Yo era la raíz que su hambre comía en el desierto. Adentro de su carne como ímpetu y tristeza me tuvieron.	1 5
Cerca de sus caminos se alzó mi amor tomando la figura de un árbol —el dador de sosiego al peregrino—. Porque yo los amaba me detuve cerca de los que se iban acostando, rendidos.	 10
De noche, cuando todos se juntaban alrededor del fuego para contar sus días, sus hazañas, era mi corazón el que ardía, calentándolos. Porque yo los amaba. (Castellanos, 2012: 79)	 15

El sujeto pronuncia tres veces la misma frase, número que corresponde a las partes de un árbol: raíz, tronco y follaje, cada una aludida en una de las estrofas. La arquitectura de este poema es simétrica y se articula en función de la anáfora. La frase, además, incluye al sujeto y a los otros, en este caso un plural en tercera persona, hermanos menores del árbol. En los tres casos la frase expresa las razones de las acciones del árbol: movimiento, detención y sacrificio; que en un sentido metafórico insinúan el ciclo de la vida: nacimiento desarrollo y muerte. Cabe decir que si vemos el poema en la página, podemos apreciar cómo la frase avanza en la disposición dentro de las estrofas: desde el comienzo hasta el final, como si con ello se emulara el camino del que se habla en el contenido del poema.

4. 3. 4 Anáfora y oralidad: breve apunte

La repetición anafórica es común en baladas y canciones pues constituye un recurso oral mnemotécnico. Sin ser canciones ni textos orales, diversos fragmentos en la poesía de Ochoa evocan el carácter mágico y sagrado del uso de la palabra, lo cual es afín a la temática de su obra. En el “Introito” de “Las vírgenes terrestres”, la voz lírica se dirige a *otro* cuyas características desconocemos, bien podría ser el lector, un crítico, un juez o un biógrafo, poco importa. La locución adverbial crea un efecto similar al de los conjuros, mediante la repetición, inhibir en una acción determinada.

En vano envejecerás doblado en los archivos:
no encontrarás mi nombre. 1

En vano medirás los surcos sementados
queriendo hallar mis propiedades:
no tengo posesiones. 5
(Ochoa, 2008: 109)

Otro tanto ocurre en el primer apartado del mismo poema, aunque en este caso la repetición enfatiza un sentimiento negativo, como si pudiera agotarse o volverse realidad. La anáfora imprime energía y ritmo al poema. Aquí la función no sólo enfatiza el sentimiento, sino que lo transforma en acción: no tiene el mismo sentido el sustantivo final del cuarto verso, al verbo del comienzo del quinto.

Todo mi nombre se me rompe de **odio**:
odio a la puerta en mí, siempre llamada, 5
odio al jardín de afanes desgajados
entre el sol y la muerte. (110)

Margarita Michelena, IIº apartado de “La Tribu”, aprovecha la anáfora para caracterizar la comunidad de la protagonista del poema.

Toda la tribu se reúne en torno de mi fuego.
Viene de todas partes hacia mí: su destino. 5
Viene de todas partes, gente mía, sagrada.
Gente que en mí recuerda,
que la sangre me escala
como recuerdo ahora porque existo
en otra gran memoria, 10
como escalo este ser que soy yo misma
y nos contiene a todos.
Gente mía, sagrada, que conmigo dialoga
de pie sobre su muerte, en los repliegues
de la secreta roca
en donde el mundo empieza y el mundo acaba. 15

[...]

Unos de recio y retorcido olivo,
como el Cristo que amaban.
Otros, polvo y sed del desierto,
caminar y nostalgia. 25
Otros como de trigo,
como de tierna grana.
Unos, tercas raíces sin tierra en que afincarse.
Y otros, nada más alas.
Unos del sol y otros de la luna. 30

Unos la luz. Otros la sombra. Unos son el delirio y otros la angustia sobria. Unos tiernos, dorados. Otros , tercos y duros.	35
Y otros igual que espejos anublados que reflejan un agua recóndita y el paso de los trasgos.	
Unos son la oración y otros la saga. Unos caen de rodillas ante el Único y otros a sus dioses selváticos en mi sangre reclaman.	40
Unos los secos éuscaros, que son de miel huraña, que hablan una lengua de piedra y tienen dulces brazos de carne.	45
Otros vienen de lejos, de muy lejos. (112-113)	

Los versos cuatro y cinco, además de ser los más extensos, invocan a *su gente*; la longitud de los elementos repetidos disminuye hasta disgregarse en conjunciones distributivas. En los siguientes versos, más de veinte, el sustantivo colectivo se diversifica; luego de una vista panorámica y general el poema pasa a la singularidad de los miembros de la tribu. Es interesante el empleo de “unos” y “otros”, pues aunque son más específicos que “gente” no dejan de ser sujetos plurales, con lo cual se subraya la vastedad de su tribu. La anáfora en el poema evoca la forma de un árbol. “Gente” sería el tronco de donde parten las ramas de unos y otros. El empleo de la anáfora en este pasaje sugiere la oralidad porque el sujeto está llamando a su tribu y porque la repetición facilita la memorización del texto.

La siguiente copla perteneciente a “Misterios gozosos”, de Castellanos, está mucho más cercana a la poesía de uso religioso.

Señor , agua pequeña, sorbo para tu sed espera.	1
--	---

Señor, para el invierno,
alegre,
chisporroteante hoguera.

5

Señor, mi corazón,
la uva
que tu pie pisotea.
(Castellanos, 2012: 93)

Aunque en el poema no hay indicios de que se aluda a Dios, mucho menos dentro del catolicismo; sí hay un tono religioso. El texto emula una oración de ofrecimiento y humildad ante un ser superior, por ello la palabra repetida está colocada al comienzo de cada verso y es el interlocutor del sujeto del poema. Aquí nuevamente la anáfora constituye parte esencial de la arquitectura del poema, pues el vocativo repetido es motivo y objeto de alabanza en el resto de los versos.

Recapitulación

La anáfora tiene por objeto enfatizar un sentimiento, espacio u acción; dicho énfasis puede ser modulado. Las poetas emplean la anáfora de manera discrecional: insistencia con mesura. Los efectos de la anáfora consecutiva son dos: fijeza o diversidad en una imagen. En el primer caso, los elementos repetidos tienden a aportar los mismos elementos, mientras que en el segundo, la imagen central se ‘adorna’ con otros aspectos. Este tipo de anáfora es empleada por Castellanos, Michelena y Ochoa con discreción, es decir, sólo para resaltar espacios y recuerdos de los sujetos de cada poema.

En tanto, la anáfora intermitente se emplea para enmarcar una revelación poética o una acción vital que constituye al sujeto. La anáfora también crea un efecto de salmodia a nivel oral. Reiterar es importante porque de esa manera se construye un espacio, si bien simbólico, como el

antro, pero también el poema mismo se constituye con base en la repetición. La anáfora actúa como agente de lo esencial, contribuye a construir el recuerdo, la memoria histórica, el dolor, razones del cuerpo y de la mente; en este sentido las anáforas sirven como hilos conductores, al no cejar en la insistencia: ordenan el poema. Finalmente, si imaginamos leer el poema en voz alta vemos que las anáforas crean un ambiente recitativo: la anáfora recalca sonoramente el cuerpo y los gestos.

Epílogo

Pocos temas causan tanta ámpula como hablar de ‘poesía femenina’. Se arguye que el criterio no es estrictamente literario o que deviene en encasillamiento para las propias autoras, quienes en lugar de ser consideradas parte de la literatura universal o literatura a secas son confinadas a un *gueto* que reduce su valía estética. Me gustaría plantear que encuentro igual de extraliterario hablar de “poesía testimonial”, “poesía erótica”, “poesía de los Siglos de Oro”, “poesía medieval”, —por no mencionar otros géneros como la “novela policíaca”, “novela histórica” o “literatura del narco”—. En estos y otros casos, que seguramente se me escapan, no hay un criterio estrictamente literario para la creación y aplicación de tales categorías históricas y analíticas. En cada caso, el adjetivo o genitivo que acompaña a ‘poesía’ designa un tema o época histórica, sin embargo eso no impide afirmar que los poemas agrupados bajo esa categoría tienen elementos literarios y pueden ser considerados poesía en última instancia.

El ejercicio crítico parte de una nomenclatura para encontrar singularidades y especificidades del autor y la obra en el contexto de la poesía en general; lo mismo habría de ocurrir cuando se habla de ‘poesía femenina’. Así, la obra de Castellanos puede ser estudiada dentro de ese rubro, así como parte de la ‘poesía conversacional’, de la ‘poesía coloquial’, de la ‘poesía testimonial’. Ochoa puede ser lo mismo incluida en un estudio de ‘poesía femenina’ que de ‘poesía erótica’ o de ‘poesía mística’; lo mismo Michelena, cuya obra puede ser leída como ‘poesía mística’ o ‘poesía neorromántica’. Quizá el problema de hablar de ‘poesía femenina’ no sea la categoría sino los críticos, que seguimos inmersos en una problemática social de género que lejos de solucionarse se agudiza.

Traigo a colación una experiencia reciente en torno a la elaboración de un pequeño estudio sobre “Sujetos emergentes en la poesía mexicana contemporánea: el caso femenino”.³¹¹ Este trabajo tomaba como referencia la poesía escrita entre 1968 y 2018; en un principio me había planteado utilizar sólo poema escritos por autoras. Después de escuchar los comentarios, sucesivas revisiones y nuevos diálogos al interior del Seminario, opté por integrar al trabajo los siete poemas, “Palabras de la Griega”, de *Habla Scardinelli* (1994), de Francisco Hernández. Esta inclusión dotó al trabajo de una mayor profundidad y amplitud, y me permitió ver cómo se ha construido la “subjetividad femenina” en una parte de la producción poética reciente desde los textos. Considero que un ejercicio análogo podría hacerse con “poesía femenina”, es decir, emplearla como categoría analítica y no como etiqueta descriptiva.

Entre poetas y críticos ha habido una pugna, por lo menos desde 1950, por mostrar la diferencia entre buenas y malas poetas. Las poetas de “lloriqueos femeninos”, las que usan la poesía como “válvula de escape para desahogar menopausias”, las que no exhiben erudición en su obra, las que usan la literatura como “anecdotario sentimental” y “buzón de quejas sentimentales”, las “hembritas emotivas” son denostadas frente a las que sí tienen una formación académica, son cultas, abordan temáticas de índole filosófica, estética y mística. Me interesa subrayar que los criterios asignados a las “malas poetas” comparten rasgos asociados a un estereotipo de “mujer tradicional”, cercano al modelo decimonónico. Además, todos son extraliterarios. La única diatriba literaria era la del cultivo de la forma que Castellanos arguyó para revalorar a Concha Urquiza.

Cabe decir que esta discusión fue sostenida tanto por autoras como por escritores, es decir, las tres poetas estudiadas blandieron argumentos francamente misóginos en contra de

³¹¹ Este trabajo fue realizado dentro del Seminario de Investigación de Poesía Mexicana Contemporánea y en breve será publicado.

quienes no se ajustaban a sus ideales estéticos e ideológicos. Sin embargo, la crítica no ha avanzado mucho en desbrozar los prejuicios en torno a la poesía escrita por mujeres. El vacío crítico en torno al tema se ha llenado con antologías y recopilaciones. Negar la posibilidad de utilizar la categoría ‘poesía femenina’ es más un ejercicio de silencio que práctica analítica; pues dejar de estudiar a autoras con ese enfoque no garantiza, como se esperaría, que sean estudiadas por quienes se dedican a la ‘poesía a secas’.

Castellanos, Michelena y Ochoa, hace casi setenta años, optaron por desmarcarse de la denominación ‘poesía femenina’ o fueron distinguidas por los poetas críticos de entonces (Paz, Monsiváis) como ajenas a ese tipo de escritura. La clara distancia que Castellanos y Michelena tomaron con respecto a Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini, en particular por el tema del cuerpo erótico, me llevó a leer con mayor detenimiento su obra para elucidar cómo había sido integrado el aspecto corporal en sus poemas. Si bien, en Ochoa el erotismo es notable, no fue la única perspectiva con que trató el tema. Me atrevo a proponer que hay una inclusión ascendente del cuerpo en la obra de estas autoras. Esta ruta de lectura iría de Michelena a Ochoa, pasando por Castellanos. En la primera el cuerpo es visto, casi siempre, en relación con Dios y como prisión del alma; en el caso de Castellanos el cuerpo cobra otras dimensiones como la social — si bien cabe decir que la idea de trascendencia no desaparece en los poemas de la chiapaneca—; finalmente en Ochoa el erotismo se entrelaza con el misticismo. Este planteamiento tiene un parangón cronológico con la libertad sexual, gestada entre las décadas de los años cincuenta, pero que cobra mayor notoriedad a finales de los años sesenta y principios de los setenta, cuando Ochoa escribe. La libertad que encuentra la poeta coahuilense para retomar el tema del erotismo fue gracias al espacio que habían ganado otras autoras, entre ellas Castellanos y Michelena.

Con todo, *Cuerpos centelleantes* no es un estudio, sólo, de ‘poesía femenina’, ello porque los poemas de las autoras exigen un análisis que involucre aspectos sociales, místicos e históricos. Si bien una de mis inquietudes centrales gira en torno la ‘poesía femenina’, lo cierto es que la obra de las poetas trabajadas me llevó por otros rumbos. Puedo decir con certeza que no encontré lo que buscaba, pero sí lo que necesitaba. Mis expectativas se limitaban a ver en los poemas de Castellanos, Michelena y Ochoa, cuerpos femeninos *aguerridos*, que *respondieran* a la cosificación de que eran objeto en poetas contemporáneos como Octavio Paz, por mencionar al más trascendente.

Desde luego mi búsqueda inicial estaba motivada por los prejuicios históricos que me condicionan: siglo XXI, disidencia sexual, sororidad, distintos tipos de feminismo —desde el académico, hasta el *rad-fem*, pasando por los f. comunitarios, y los antifeminismos feministas—, un empoderamiento de las mujeres a nivel económico, social y político sólo comparable con la creciente violencia en contra los cuerpos feminizados. Nada más lejos de la realidad de las autoras. Por eso hube de superar los primeros asombros al no encontrar ese tipo de cuerpos, sino otros, que se escabullían entre las páginas, que aparecían y desaparecían con la rapidez de una centella.

Lo primero que hay que decir sobre esos cuerpos es que no hay una preocupación especial de las autoras por determinarlos genéricamente. En la mayoría de los poemas analizados el sujeto es masculino; sólo en casos específicos se emplea la marca gramatical femenina, por ejemplo, para el discurso de una madre a una hija, para hablar de ninfomanía, para hablar de los roles asociados a la mujer, para tratar el tema de la maternidad. Las autoras se propusieron hablar de temas atinentes para hombres y mujeres.

En los poemas revisados el cuerpo es un medio, no un fin. Los cuerpos sirven para trascender a Dios, para acercarse al otro, para perpetuar la dinastía. Esto permite que la relación establecida entre sujeto y cuerpo no esté idealizada, ni exaltada. En los cuerpos se *aterrizan* las interacciones humanas; son reflejos y en esa medida contribuyen al autoconocimiento. De este modo las relaciones exploradas —madre-hija, hija-padre, miembro-familia, amante-amado, mujer-su propio cuerpo, individuo-sociedad, ser humano-divinidad— ponen de manifiesto cómo nuestros vínculos más cercanos son una batalla entre la vida y la muerte —en todos los sentidos— y el escenario es el cuerpo.

Otro rasgo de los cuerpos en estas tres poetisas es la prudencia. Las partes más nombradas son el rostro, la mano, la piel, los pies; nunca se nombran explícitamente los genitales masculinos o femeninos. En ocasiones los cuerpos aparecen cubiertos por un manto de vergüenza, en otras no se atiende a su vestido o desnudez. Esta asepsia del lenguaje y de la descripción de los cuerpos tiene que ver con esa discreción retórica que las autoras construyeron. En el orden de los fluidos corporales subyace el de la leche materna, el de la sangre y sólo en un poema se añaden más humores. En este sentido, los poemas se quedan en la superficie del cuerpo, en el contorno, que no es poca cosa.

Con eso basta para crear una serie de siluetas que llamen la atención sobre algunos temas trascendentales como la relación entre escritura y cuerpo, reconocimiento y género del autor, el deseo femenino, la vuelta al origen, los cuerpos normalizados, las heridas sociales como la masacre del 2 de octubre. Algunos son temas de los que ya se había hablado antes, pero otros son aportaciones de las autoras a la poesía mexicana. Así, como ellas afirman, no fue necesario exponer todas las partes y funciones corporales en el poema, sino sólo esbozar figuras cautas y acompañarlas de elementos significativos como la anáfora, temáticos como la escritura, la

divinidad, el erotismo, referentes como el catarismo para cobrar presencia en la poesía mexicana contemporánea.

Anexo 1. Relación de poetas y sus publicaciones, periodo 1950 a 1979.

Poeta	Publicación	Actividades de promoción	Colaboración en publicaciones
Aguilar, Mercedes (DM)	<i>Letras</i> , 1967	Coordinadora del Sistema de Transporte Colectivo hasta 2016 Fundadora de Radio Noticias de <i>El Heraldo de México</i> .	<i>El Heraldo de México</i>
Alardín, Carmen.	<i>El canto frágil</i> . México: UANL, 1951. <i>Pórtico labriego</i> . Monterrey: Ediciones Pauraque, 1953. <i>Celda de viento</i> . México: Editorial Veracruz, 1957. <i>Después del viento</i> . México: El Unicornio, 1960. <i>Todo se deja así</i> . México: UNAM, 1964. <i>No pude detener los elefantes</i> . España. Católica Española, 1971. <i>Canto para un amor sin fe</i> . España. Católica Española, 1976. <i>Colección de poemas</i> . México: UANL, 1977.	Directora de la revista <i>Armas y Letras</i> , de la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1996 al 2000.	México: <i>El Nacional</i> , <i>Katarsis</i> , <i>Letras potosinas</i> y <i>Unomásuno</i>
Álvarez, Griselda.	<i>Cementerio de pájaros</i> . Ilustración de Elvira Gascón, México: Cultura (Cuadernos Americanos; 45), 1956. <i>Dos cantos</i> . Ilustración de Elvira	Directora del Museo Nacional de Arte. Asesora de CONACULTA.	México: <i>Excélsior</i> , <i>Kena</i> , <i>Novedades</i> , <i>Ovaciones</i> , <i>Revista de Revistas</i> y <i>Siempre!</i>

	<p>Gascón, México: Eclal, 1958.</p> <p><i>Desierta compañía</i>. México: Ecuador 0°0'0", 1961.</p> <p><i>Letanía erótica para la paz</i>. Ilustración de Elvira Gascón. México: Ecuador 0°0'0", 1964.</p> <p><i>Anatomía superficial</i>. Andrés Henestrosa (pról.) México: FCE (Tezontle), 1967.</p> <p><i>Estación sin nombre</i>. Barcelona: Marte, 1972.</p> <p><i>Antología</i>. México D.F.: Peña Colorada, 1979</p>		
Amor, Guadalupe	<p><i>Más allá de lo obscuro</i>. México: Stylo, 1951.</p> <p><i>Poesías completas; Yo soy mi casa, Puerta obstinada, Círculo de angustia, Polvo, Más allá de lo obscuro</i>. España, Aguilar, 1951.</p> <p><i>Décimas a Dios</i>. México: FCE (Letras Mexicanas), 1953.</p> <p><i>Otro libro de amor</i>, México: FCE (Tezontle), 1955.</p> <p><i>Antología poética</i>. México: Espasa Calpe (Austral:1277), 1956.</p> <p><i>Sirviéndole a Dios de hoguera</i>. México: FCE (Tezontle), 1958.</p> <p><i>Todos los siglos del mundo</i>. México: Grijalbo (Mosaico), 1959.</p> <p><i>Como reina de barajas</i>. México:</p>		México: <i>América</i> , "Revista mexicana de cultura" (<i>El Nacional</i>), <i>México en la cultura (Novedades)</i> y <i>Revista Mexicana de Literatura</i> .

	<p>Fournier, 1966. <i>Fuga de negras</i>. México: Fournier, 1966. <i>El zoológico de Pita Amor: ciento sesenta décimas</i>. México: D.F.: V Siglos, 1975</p>		
Ana Mairena (Asunción Izquierdo Albiñana de Flores Muñoz)	<p><i>El cántaro a la puerta</i>. México: Letras, 1952.</p>		México: <i>El Día</i>
Antaki, Ikram	<p><i>Las aventuras de Hanna en buena salud hasta su muerte (en árabe)</i>. México: Beirut, 1975.</p>	<p>Colaboró en los canales 11 y 13, que en su época eran oficiales. Produjo los programas <i>El Banquete de Platón</i> y <i>El Ágora</i>.</p>	<p><i>El Gallo Ilustrado, El Nacional dominical, El universal, Excélsior, Siempre!, Unomásuno.</i></p>
Arias, Olga	<p><i>Tres poemas</i>. Durango. Edición de autor, 1952. <i>Dos estados medulares y un momento de transición</i>. Durango: Andamios, 1955. <i>Canción laudatoria</i>. Durango. Edición de autor, 1955. . <i>La fuente de la alegría</i>. México: Universidad Juárez del Estado de Durango, 1958. <i>La sequía y nosotros</i>, Durango: CNOP, 1958. <i>Mínima galaxia</i>. México: Metáfora, 1958. <i>Trilogía</i>. México: Gobierno del Estado de Durango, 1958.</p>		

	<p><i>Acusación</i>. Edición de autor, 1959.</p> <p><i>Deliaiza</i>. Edición de Autor, 1960.</p> <p><i>En la espiga del viento</i>. Edición de Autor, 1960.</p> <p><i>El héroe de Sílex</i>. México: Edición de autor, 1960.</p> <p><i>Felipe pescador</i>. México: Edición de autor, 1960.</p> <p><i>Preludios fáciles</i>. México: Gobierno del Estado de Durango, 1960.</p> <p><i>Canciones para Natasha</i>. México: Edición de autor, 1961.</p> <p><i>Libro de espejos</i>. México: Edición de Autor, 1961.</p> <p><i>Cuatro preludios para una ciudad</i>. México: Universidad Juárez del Estado de Durango, 1962.</p> <p><i>A Durango</i>. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, 1963.</p> <p><i>Fragmentario</i>. México: Universidad Juárez del Estado de Durango, 1963.</p> <p><i>Poemas de mayo</i>. Durango: INJM, 1963.</p> <p><i>Desde Durango</i>. Universidad Juárez del Estado de Durango, 1964.</p> <p><i>El elegido</i>. Bilbao: Gráficas Castillas, 1964.</p> <p><i>El cornetín de los sueños</i>. Monterrey: Monterrey Literario, 1965.</p> <p><i>Los preludios</i>. Buenos Aires: Cardinal, 1965.</p> <p><i>Promesa enamorada</i>. Lisboa: José Dos Santos, 1965.</p>		
--	--	--	--

	<p><i>Espirales</i>. México: Ecuador 0°0'0", 1966.</p> <p><i>Metamórficos</i>. Durango, Edición de autor, 1966.</p> <p><i>Poemas a Durango</i>. México: Gobierno del Estado de Durango, 1968.</p> <p><i>Violetario</i>. Durango, Edición de Autor, 1969.</p> <p><i>Daguerrotipos</i>. México: Finisterre, 1970.</p> <p><i>Nocturnos</i>. Bilbao: Cuadernos Literarios Alazán, 1970.</p> <p><i>Daguerrotipos</i>. México: Finisterre, 1970.</p> <p><i>Nocturno</i>. Bilbao: Cuadernos Literarios Alazán, 1970.</p> <p><i>Lectura para el unicornio</i>. Torreón: T. Lazalde, 1971.</p> <p><i>Elegías en tu ausencia</i>. México: Finisterre, 1972.</p> <p><i>Oberturas cotidianas</i>. Durango: e.a., 1972.</p> <p><i>Testimonios</i>. Bilbao: G.B., 1972.</p> <p><i>De la rosa inmarcesible</i>. Durango: e. a., 1973.</p> <p><i>El laúd estilífero</i>. Durango: e. a., 1973</p> <p><i>Nostalgia en el otoño</i>. Bilbao: G.B., 1973.</p> <p><i>Aquarelle</i>. Berlín, Alemania: J. F. Zavala, 1974.</p>		
--	---	--	--

	<p><i>Cuatro palabras para un hombre.</i> Durango: e.a., 1974</p> <p><i>El tapiz de Penélope.</i> Torreón: T. Lazalde, 1976.</p> <p><i>Del vals recuerdo.</i> México: Universidad Juárez del Estado de Durango, 1977.</p> <p><i>Durango.</i> México: Gobierno del Estado de Durango, 1977.</p> <p><i>Espejos y espejismos.</i> Rocamador: Palencia, 1977.</p> <p><i>La estrella cautiva.</i> Buenos Aires: Cardinal, 1978.</p> <p><i>Mínimo cardumen.</i> Detroit: J. M. Oxholm, 1978.</p> <p><i>Reverberaciones.</i> Buenos Aires: Crisol, 1978.</p> <p><i>Zenzontle.</i> Venezuela: T. G. Universales (Mérida), 1979</p>		
Arvide, Isabel	<p><i>Persistencia nocturna.</i> México: Gobierno del Estado de Yucatán, 1977</p>		<i>El sol de México, Excélsior, Ovaciones.</i>
Bazúa, Norma.	<p><i>De ser, amor y muerte.</i> México: Ecuador 0°0'0", 1962.</p>		México: <i>El Día, El Nacional.</i>
Boullosa, Carmen	<p><i>El hilo olvida.</i> México: La Máquina de</p>		<i>Confabulario, El País, El Universal,</i>

	<p>Escribir, 1978. <i>La memoria vacía</i>. México: Taller Martín Pescador, 1978. <i>Ingovernable</i>. México: UNAM, 1979.</p>		<p><i>Nexos, La Razón, Letras Libres, Proceso, Reforma, Revista de la Universidad de México, La Nación, The New York Times.</i></p>
Bracho, Coral	<p><i>Peces de piel fugaz</i>. México: La Máquina de Escribir, 1977.</p>		<p><i>Fractal, La Jornada Semanal, Letras Libres, Periódico de Poesía, Vuelta.</i></p>
Bravo Adams, Caridad	<p><i>Los poemas de ayer</i>. México: Diana, 1954.</p>	<p>Conductora del programa de radio: “La novela al aire”.</p>	<p>México: <i>El Universal, Excélsior, Novedades, Revista de revistas.</i></p>
Burillo, Luisa	<p><i>Amor y otros insomnios</i>. México: Diana, 1979.</p>	<p>Directora fundadora de la Casa de Poesía Juan Bañuelos. Fundadora de editorial Luvina y El Trompo.</p>	<p><i>El itinerante, Summa.</i></p>
Calderón, Germaine	<p><i>Nuevo decálogo</i>. México: Finisterre, 1974. <i>De espaldas</i>. s.p.i, 1975. <i>En el pulgar del viento</i>. México: Mundo Latino, 1975.</p>		<p><i>El Herald de México, Hipocampo, Mundo Nuevo, Sábado, Tercera imagen.</i></p>
Calderón, Isaura.	<p><i>Tal como tiembla el agua</i>. México: Con el perfil del estilo, 1963. <i>Ha de venir un alba</i>. México: JUS/Ábside, 1965. <i>Parábolas del viento</i>. México: Seminario de Cultura Mexicana, 1970.</p>	<p>Fundadora del Instituto de Bellas Artes en Tampico.</p>	<p>México: <i>Ábside, Cuadernos de Bellas Artes, El Mundo.</i></p>

	<i>Amor... su paraíso y su nostalgia.</i> México: Jus, 1975 <i>Antología menor.</i> México: JUS/ Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1978		
Camarillo y Roa de Pereyra María Enriqueta.	<i>Hojas dispersas.</i> México: Patria, 1950.	Miembro correspondiente de la Academia Hispanoamericana de Ciencias y Artes.	México: <i>Azul, El Mundo Ilustrado.</i>
Campobello, Nellie.	<i>Tres poemas.</i> México: Compañía General de Ediciones, 1957.		<i>El Gráfico.</i>
Campos, Julieta.	<i>La imagen en el espejo.</i> México: UNAM (Poemas y ensayos), 1965.	Directora de la revista <i>Universidad de México.</i> Miembro del consejo de redacción de <i>Vuelta.</i> Presidenta del Pen Club de México (1978-1982).	<i>Revista Mexicana de Literatura, Diálogos, Plural.</i>
Cárdenas, Nancy	<i>Vuelo acordado.</i> México: Tarjetas de Trabajo, 1971	Coordinadora del Cine Club de la UNAM. Jefa de producción en Radio Universidad.	<i>Fem, Diorama</i> (Suplemento cultural de <i>Excélsior</i>), <i>El Búho</i> (Suplemento cultural de <i>Excélsior</i>).
Castellanos, Rosario.	<i>Dos poemas.</i> México, Ícaro, 1950. <i>El rescate del mundo.</i> Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Departamento de Prensa y Turismo, 1952. <i>Poemas: 1953-1955.</i> México: Metáfora, 1957.	Jefa de prensa de la UNAM. Embajadora de México en Israel.	México: <i>El Día, Excélsior, América, La Cultura en México, La Nación, Diorama de la cultura, Revista de la Universidad, La palabra y el hombre, Suma Bibliográfica, Rueda, Metáfora, El Corno Emplumado, Revista de</i>

	<p><i>Al pie de la letra.</i> Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, (Ficción, 6), 1959.</p> <p><i>Salomé y Judith,</i> México: Jus (Voces nuevas), 1959.</p> <p><i>Lívica luz.</i> México: UNAM, 1960.</p> <p><i>Poesía no eres tú: obra poética 1948-1971.</i> México, D.F.: FCE (Letras mexicanas), 1972.</p>		<p><i>Bellas Artes, Letras patrias, México en la cultura, Revista mexicana de literatura, Rehilete.</i></p>
Castro, Dolores.	<p><i>Dos nocturnos,</i> México: Los Epígrafes, 1952.</p> <p><i>Siete poemas.</i> México: Los Epígrafes, 1952.</p> <p><i>La tierra está sonando.</i> México: Imprenta Universitaria, 1959.</p> <p><i>Cantares de vela.</i> México: JUS (Voces Nuevas), 1960.</p> <p><i>Soles.</i> México: JUS (Poesía), 1977.</p>	<p>Fundadora de Radio UNAM.</p> <p>Productora de programas radiofónicos.</p> <p>Jefa de redacción de <i>Barcos de papel.</i></p> <p>Miembro del consejo de redacción de <i>Summa Bibliográfica.</i></p>	<p><i>Barcos de papel, Summa Bibliográfica, Fuensanta, La Palabra y el Hombre, Nivel, Poesía de América, Revista de la UIA, Correo literario (Madrid), Metáfora, América.</i></p>
Collado, Gloria	<p><i>Condenado a mudo.</i> Monterrey, Nuevo León: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1977.</p>		
Cristo, Josefina	<p><i>Frente al espejo.</i> México: Federación Editorial Mexicana, 1978.</p>	<p>Fundó <i>Notiatlas.</i></p>	<p><i>Enfermeras, Panorama de México.</i></p>

<p>Cross, Elsa.</p>	<p><i>Naxos (plaquette)</i>, México: Ollin, 1966. <i>Amor el más oscuro (plaquette)</i>. Niza: Profils Poétiques des Pays Latins, 1969. <i>La dama de la torre</i>. México: D. F.: Joaquín Mortiz (Las Dos Orillas), 1972.</p>	<p>Codirectora de la Casa del poeta.</p>	<p>Líbano: <i>An Nahar</i>. Cuba: <i>Casa de las Américas</i>. España: <i>Debats</i>. Estados Unidos: <i>Natural Bridge</i>, <i>Mindprint</i>, <i>The Guadalupe Review</i>, <i>Black Warrior</i>, <i>Blue Window</i>, <i>Caravannes</i>. Francia: <i>La Sape</i>, <i>Le Courrier</i>, <i>Le Journal des poètes</i>, <i>Nouvelle Revue Française</i>, <i>Onthebus</i>, <i>Poésie</i>. Colombia: <i>Prometeo</i>. Bélgica: <i>Revolver</i>. Brasil: <i>Sibila</i>. México: <i>Diálogos</i>, <i>El Urogallo</i>, <i>Escandalar</i>, <i>La Gaceta del FCE</i>, <i>La Jornada Semanal</i>, <i>La palabra y el hombre</i>, <i>Poesía Siempre</i>, <i>Quimer</i>, <i>Revista de Bellas Artes</i>, <i>Revista de la Universidad</i>, <i>Tierra Adentro</i>, <i>Vuelta</i>, <i>Anuario del Mediodía</i>, <i>Casa del tiempo</i>, <i>Cuadernos hispanoamericanos</i>.</p>
<p>Dalton, Margarita (DM)</p>	<p><i>Polvo en vilo</i>. México: La Máquina de Escribir (27), 1979.</p>	<p>Editora de <i>Desacatos</i>. Directora de <i>Entrelíneas</i>. Formó la Casa de la Mujer Rosario Castellanos. Asesora del Gobierno de Oaxaca para asuntos indígenas (1994-1998). Subdirectora del CIESAS (2006-1009). Directora de la Facultad de humanidades de la UABJO.</p>	

Dávila, Amparo.	<i>Salmos bajo la luna.</i> San Luis Potosí, El Troquel, 1950. <i>Perfil de soledades.</i> San Luis Potosí: El Troquel, 1954. <i>Meditaciones a la orilla del sueño.</i> San Luis Potosí, El Troquel, 1954.		<i>Estilo, Letras potosinas.</i>
Delaval, Alicia. (DM)	<i>Las vírgenes terrestres.</i> Edición del Gobierno de Tabasco, 1969. (Oasis, 1970) <i>Hablemos de amor.</i> México: FEM, 1972. <i>Misa de réquiem a la memoria de mi padre.</i> México: FEM, 1973. <i>Retorno al gris.</i> México: Gobierno del Estado de Tabasco, 1978.		<i>Alborada, Avance, El cayuco, El Censor, El Diario de Tabasco, Pliego de murmurios, El Nacional, Excélsior, Literatura Femenina Hispánica, Nivel, Novedades Tabasco, Rumbo Nuevo.</i>
Flashner, Ana	<i>Con el sol en los dedos.</i> México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979		
Flores, Blanca de	<i>Signos de soledad.</i> México: Libros de México, 1975. <i>Tiempo niño.</i> México: Libros de México, 1978.	Fundadora, presidenta y directora de la Casa de Poesía.	<i>Aerópago.</i>
Fraire, Isabel.	<i>Sólo esta luz,</i> Era 1969. <i>Poemas de Isabel Fraire.</i> E.E. U.U.:	Miembro del consejo de redacción de la <i>Revista Mexicana de Literatura.</i>	<i>Diálogos, Katharsis, Revista Bellas Artes, La Semana de Bellas Artes,</i>

	Prensa Mundus Arquium, 1975. <i>Poemas en el regazo de la muerte.</i> México, D.F.: Joaquín Mortiz (Las Dos Orillas), 1977.		<i>México en la Cultura, Plural, Proceso, Revista Mexicana de Literatura, Revista de la Universidad de México, Sábado, Siempre!</i>
Francis, Susana.	<i>Momentos.</i> Edic. Pax, 1962 (DM) <i>Desde la cárcel de mi piel.</i> México: FCE (Letras mexicanas; 87), 1967.		
Fuente, Carmen de la.	<i>De la llama sedienta.</i> México: Stylo, 1952. <i>Canto al hombre.</i> México: Sociedad de Amigos del Libro, 1953. <i>Lázaro Cárdenas.</i> México: Edición de autor, 1953. <i>Las ánforas de abril.</i> México: Cuadernos Zarza, 1963. <i>Entre combate y tregua.</i> México: Cuadernos Zarza, 1965. <i>Procesión de la memoria.</i> México: Libros de México, 1978.	Fundadora de <i>Vértice.</i>	El Búho (Suplemento cultural de <i>Excélsior</i>), <i>Nivel.</i>
García Bergua, Alicia. (DM)	<i>Memoria e historia,</i> 1967.	Editora de La Jornada Semanal (1988-1991). Coordinadora de publicaciones del INI.	
Gervitz, Gloria	<i>Shajarit.</i> México, D. F.: Imprenta Madero, 1979.		<i>Casa del tiempo, Diálogos, Discurso Literaria, El cuento, El Zaguán,</i>

			<i>Krisis, La brújula en el Bolsillo, La Jornada Semanal, La Vida Literaria, RI, Revista de la Universidad de México, Siempre!, Vuelta.</i>
Godoy, Emma	<i>Poemas: del torrente: pausas y arena.</i> México: JUS (Poesía: 4), 1975.		<i>Ábside, Cuadernos de Bellas Artes, El Libro y el Pueblo.</i>
Gómez Maganda, Patricia	<i>Motivos para llorar quince años.</i> Prólogo de Renato Leduc, México: Diana, 1977.	Directora del proyecto de Literatura oral para invidentes SEP Directora de la Casa Guerrerense de la Cultura (CDMX)	<i>El Día, Ovaciones.</i>
González Blackaller, Graciela	<i>Isondí-Isondú.</i> Ciudad Victoria, Tamaulipas: Tamatan, 1978	Socia fundadora de la Sociedad Literaria y Cultural del Bellas Letras, Bellas Artes de Ciudad Victoria. Presidenta del Círculo Literario Ignacio M. Altamirano.	
González de León, Ulalume	<i>Plagio I: poesía 1968-1971.</i> México, D. F.: Joaquín Mortiz (Las Dos Orillas), 1973.	Miembro del consejo de redacción de <i>Plural, Vuelta y Escaldar.</i>	<i>Alphée, Escaldar, Le Journal des Poètes, Plural, Vuelta.</i>
Jordana, Elena	<i>S.O.S. Aquí Nueva York.</i> México, D. F.: El Mendrugo, 1972. <i>Cartas no mandadas.</i> México: El Mendrugo, 1974. <i>Poemas no mandados.</i> México, D. F.: Joaquín Mortiz (Las Dos Orillas), 1978.	Fundadora de Ediciones el Mendrugo.	<i>Casa de las Américas, El Día, El Nacional, Excélsior, El Sol de México, Los Universitarios, Plural, Revista Universidad de México, Unomásuno.</i>

Lafarja Urrutia, María de la Luz.	<i>Columpio. Letras para niños.</i> México: Impresora mexicana, 1952. <i>Surcos en promesa.</i> México: Sin editorial reconocida, 1957. <i>Elogio del café.</i> México: s.e.r. 1965.	Propuso en 1958 la creación de los Juegos Florales de Papantla, dentro de la Feria Nacional de Corpus Christi. En la Ciudad de México ocupó diverso puestos en los sindicatos de los trabajadores de la educación.	
Macías, Elva	<i>Círculo de sueño.</i> México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1975. <i>El paso del que viene.</i> Nuevo León: Sierra Madre (Poesía del Mundo), 1975.	Subdirectora de Casa del Lago. Directora del Museo Universitario del Chopo. Directora de las series discográficas Poesía Viva de México y Poesía Viva de América.	<i>Revista de Bellas Artes, Comunidad, Territorios, Tierra Adentro, Plural, Diálogos, La Palabra y el Hombre, Punto de Partida, Los Universitarios, Universidad de México, Periódico de Poesía, Mujer Soviética, Novedades de Moscú, La Cultura en México, El Gallo Ilustrado, Revista Mexicana de Cultura, La Jornada Semanal, Comala.</i>
Magallón, María (DM)	<i>Cuadernillo poético.</i> 1952.		
María del Mar (Ángela Moll Madariaga).	<i>Canto panorámico de la revolución.</i> México: s. p. i., 1952. <i>Horizonte de sueños.</i> México: Metáfora, 1957. <i>Vida de mi muerte.</i> México: Estaciones, 1960. <i>Si mis alas nacieran.</i> México: s.p.i., 1960. <i>Atmósfera sellada.</i> México: Estaciones, 1961. <i>Fiel trayectoria.</i> México: Estaciones,		México: <i>El Universal, Revista de revistas, Vórtice.</i>

	1961.		
Martínez Lamarque, Cecilia. (DM)	<i>Traición del sueño. Casa de la cultura de Guadalajara, 1960</i>	Directora de la revista <i>Clave</i> . Directora de la Asociación México Ars Poética (1959-1962)	<i>Novedades, Diario de la Tarde.</i>
Meléndez de Espinosa, Juana.	<p><i>Río sin orillas</i>. San Luis Potosí, Con el Perfil del Estilo, 1954.</p> <p><i>En el cauce del sueño</i>. San Luis Potosí: Con el Perfil del Estilo, 1957.</p> <p><i>Poemas</i>. San Luis Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, 1959.</p> <p><i>Voces del hombre</i>. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1961.</p> <p><i>Por el tiempo y un pájaro</i>. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1965.</p> <p><i>Esta dura nostalgia</i>. San Luis Potosí: Academia Potosina de Artes, 1970.</p> <p><i>Acto que afirma</i>. San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1976.</p> <p><i>De ti, de mí y del tiempo</i>. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Coordinación de Humanidades), 1978.</p>		México: <i>Armas y Letras, Cuadrante, Estilo, Letras Potosinas, Metáfora y Nivel.</i>
Méndez, Concha	<i>Antología poética. Surtidor, canciones de mar y tierra, vida a vida, niño y</i>		

	<i>sombras, lluvias enlazadas, sombras y sueños.</i> México, D. F.: Joaquín Mortiz (Las Dos Orillas), 1976.		
Milán, Elena	<i>Círculo amores y anexas.</i> México: Latitudes (El Pozo y el Péndulo), 1979		<i>El Cuento, El Factor, Gaceta Literaria, Nexos, Plural, Tercera Imagen.</i>
Michelena, Margarita.	<i>Tres poemas y una nota autobiográfica,</i> México: Sociedad de Amigos del Libro, 1953. <i>La tristeza terrestre.</i> México: Revista Antológica América, 1954. <i>El país más allá de la niebla.</i> México: s.p.i., 1969. <i>Reunión de imágenes.</i> México: FCE (Tezontle), 1969.	Fundación y dirección de <i>Tiras de colores</i> (1943) Dirigió: <i>El libro y el pueblo</i> (1960-1962), <i>La cultura en México</i> (1988-19991), <i>Respuesta</i> (1961-1962), <i>Kena</i> (1963), <i>Casa</i> (1975), <i>Cuestión</i> (periódico) y <i>Cotidiano</i> (1980), periódico elaborado sólo por mujeres. Cargos: Jefa de prensa en el Departamento de turismo (1967)	México: <i>América, Estaciones, Pájaro Cascabel, Examen, Siempre!, Ábside, La Vida Literaria, Américas</i> (Unión Panamericana de Washington), <i>Casa de la cultura</i> (Ecuador) <i>El Rehilete, México en la Cultura</i> (Novedades), <i>La Cultura en México, La cultura al día</i> (Excélsior).
Montelongo, Olivia	<i>El alma y las uvas de la nostalgia.</i> Coahuila: Gobierno del Estado de Coahuila, 1978.		
Moreno Toscano, Diana.	<i>Informe para un psiquiatra.</i> México: Manuel Casa Impresor, 1965. <i>Cuando apenas existo.</i> México: Manuel Casa Impresor, 1966.		
Murillo, Josefa	<i>64 poemas y una rosa.</i> Tlacotalpan, Veracruz: Ediciones del museo		

	Salvador Ferrando, 1975		
Nájera, Indiana.	<i>A media voz</i> . México: Costa-Amic, 1966.	Perteneció al Sindicato Nacional de Redactores de la Prensa y a la Sociedad de Geografía y Estadística.	México: <i>Cinema, Reporter, El Gráfico, El Zócalo, Excélsior, Hoy, La República, Revista de revistas, Todo mañana</i> .
Nava, Thelma.	<i>Aquí te aguardo yo</i> . México: Cuadernos del cocodrilo, 1957. <i>La orfandad de sueño</i> . México: Pájaro Cascabel, 1964. <i>Poémes choisis</i> . Niza: Eje Cultura México-Francia, 1965. <i>Colibrí 50 (1962-1964)</i> . México: Estuario/ Pájaro Cascabel, 1966.	Directora de Editorial Patria grande y <i>Pájaro Cascabel</i> . Trabajó en el programa cultural del ISSSTE, Cofundadora de <i>El Rehilete</i> . Miembro de los consejos de redacción de <i>Manatí</i> y <i>Xilote</i> y de la dirección colectiva de <i>La Brújula en el Bolsillo</i> .	México: <i>Cuadernos del viento, El Búho, El cocodrilo poeta, El Financiero, El Gallo Ilustrado, El Nacional, El Rehilete, La Brújula en el Bolsillo, La Cultura en México, Manatí, Metáfora, Novedades, Ovaciones, Pájaro Cascabel, Periódico de Poesía, Plural, Revista de Bellas Artes, Revista Universidad de México, Siempre!, Xilote</i> .
Noguera, Guadalupe (DV)	<i>Nous</i> , Lince editorial, 1956		
Ochoa, Enriqueta.	<i>Las urgencias de un dios</i> . México: Papel de poesía, 1950. <i>Los himnos del ciego</i> . Xalapa: Caracol Marino, 1968. <i>Las vírgenes terrestres</i> . México: Parva, 1970. <i>Cartas para el hermano</i> . México: Universidad Veracruzana, 1973. <i>Retorno de Electra</i> . México: Diógenes, 1978.	Fundó <i>Hierba</i> y <i>Fuensanta</i> . Formó parte del consejo editorial de <i>Metáfora</i> .	<i>Hierba, Fuensanta, Parva, Estilo, Anuario de poesía mexicana, Chicalote, Mundo hispánico, Pájaro Cascabel, La Palabra y el hombre, Revista Mexicana de Cultura, Sísifo, La opinión de Torreón, Nivel, Ovaciones, El Gallo Ilustrado, Torre de Papel, Revista de la Universidad de México, La Jornada Semanal, Plural, La Colmena, Tierra Adentro, El cocodrilo poeta, Cristálida</i> .

Ochoa, Margot	Rosa	<i>Romances helenistas y otros poemas.</i> México: Fuentes Impresoras, 1977.	Secretaria general de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. Representante de México en el Instituto de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, del Instituto Cultural Hispánico. Vicepresidenta de la Asociación de Escritores de México.	<i>Letras Femeninas, El Imparcial, Ovaciones.</i>
Olavarrieta, Marcela		<i>Poemas de Marcela Olavarrieta.</i> Xalapa: Universidad Veracruzana, 1973.		
Olivares, Dolores	María	<i>Por el camino.</i> México, D. F.:JUS, 1970.		<i>El Universal, La Prensa, Excélsior, Novedades, El Nacional.</i>
Palacios, Adela.		<i>Yo soy tus alas.</i> México: Ediciones Escritores y periodistas, 1960. <i>Viaje.</i> Málaga: Imprenta Dardo, 1961. <i>México.</i> México; Costa-Amic, 1961. <i>Corrido biográfico de Leona Vicario.</i> México: s. p. i. 1963. <i>Autorretrato de cincuenta años.</i> México: Club de mujeres profesionistas y de negocios de la ciudad de México, 1964. <i>Lustros de Eva.</i> México: Castalia (Biblioteca de Literatura Mexicana), 1967. <i>Ancla del trino.</i> Ilustración de Elvira Gascón. Puebla, Puebla: Costa-Amic, 1974.	Redactora de la Comisión Popular de Educación Pública. Miembro de la Academia de la Educación.	

Parés, Nuria. (DM)	<i>Romances de la voz sola.</i> Gráfica panamericana, 1951.		
Patiño, Maricruz	<i>La circunstancia pesa.</i> México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.		<i>Casa del Tiempo, Revista Universidad de México, Siempre!, México en la Cultura, Tierra Adentro, Unomásuno, Versus.</i>
Paz Paredes, Lorena.	<i>Poemas, 1961</i>		
Paz Paredes, Margarita.	<i>Andamios de sombra,</i> México: Stylo, 1950. <i>Canto a México.</i> México: Ediciones de la LEAR, 1952. <i>Dimensión del silencio.</i> México: Cuadernos Americanos, 1953. <i>Presagio en el viento.</i> San Salvador: Ministerio de Cultura de El Salvador, 1955. <i>Casa en la niebla.</i> México: Los Presentes, 1956. <i>Coloquio de amor.</i> México: Editorial Yolotepec, 1957. <i>Cristal adentro.</i> México: Edición de autor, 1957. <i>Los amantes y el sueño.</i> San Salvador: s.p.i., 1960. <i>Rebelión de ceniza.</i> México: Roall, 1960. <i>César Garizurieta (elegía).</i> México: Costa-Amic, 1961. <i>La imagen y su espejo.</i> México: Costa-		<i>Revista Universidad de México, Letras potosinas, América, Espiral, El Gallo Ilustrado.</i>

	<p>Amic, 1962. <i>Muerte y resurrección de Jaramillo</i>. México: Costa-Amic, 1962. <i>El rostro imposible</i>. México: Castalia (Biblioteca mexicana), 1963. <i>Adán en sombra, noche final y siete oraciones</i>. México: Pájaro Cascabel, 1964. <i>Clamor por el Che Guevara</i>. México: Edición de autor, 1967, <i>Lumbre cautiva</i>. México: Oasis, 1968. <i>Señales</i>. México: Oasis, 1972. <i>Otra vez la muerte</i>. México: Editorial Firmamento, 1976. <i>La terrestre esperanza</i>, México: Vidriales, 1977. <i>Puerta de luz líquida. Poemas del espejo</i>. México: Mester, 1979.</p>		
Paz Paredes, Yamilé. (DM)	<p><i>Fragmentos de una esfera</i>. México: UNAM, 1970. <i>El fuego sordo</i>. México: Vidriales, 1977</p>		<i>El Nacional, Factor, La Brújula en el Bolsillo, Letras potosinas, Los Universitarios, Plural, Sábado.</i>
Peña, Emilia. (DM)	<i>De par en par</i> , 1967.		
Pérez Rosalba. Priego,	<i>Ciclo del derrumbe</i> . Xalapa: Ediciones del Puente, 1965.		México: <i>La Palabra y el Hombre, Plural, Casa del Tiempo, Buscapiés, Presencia Educativa, Colección Pedagógica Universitaria, Nueva</i>

			<i>Generación, Juglar, Cosmos, Punto y aparte, El Universal.</i>
Prieto de Landázuri, Isabel.	<i>Un lirio entre zarzas</i> , México: INBA, 1964.		
Pulido, Blanca Luz	<i>Fundaciones</i> . México: Cuadernos de Estraza, 1979.	Fundadora de la Asociación de Traductores Profesionales.	<i>Cartapacios, Casa del Tiempo, Diógenes, El cocodrilo poeta, El Nacional, Los Universitarios, Pauta, Revista Mexicana de Cultura, Revista Universidad de México, Tierra Adentro, Viceversa.</i>
Quiñones Ríos, Beatriz.	<i>Poemas al viento</i> . México: Organización cultural, 1952. <i>Durango en el corazón (canto en 21 sonetos)</i> . México: Comité Organizador de la Casa de la Cultura Duranguense, 1970.		<i>El Sol de Durango, La Prensa, Las Últimas Noticias.</i>
Quiñonez, Isabel	<i>Extracción de la piedra de la locura</i> . México: La Máquina de Escribir, 1979.		<i>Boletín del INAH, Colibrí, El Ciervo Herido, El Oso Hormiguero, La Brújula en el Bolsillo, La Semana de Bellas Artes, Nexos, Plural (Nueva época), Revista de Revistas, Teorema.</i>
Ramírez Castañeda, Elisa	<i>Palabras</i> . México, D. F.: Alfil, 1971.		<i>La Jornada Semanal.</i>
Reyes, Alicia	<i>Poesías</i> . México: Gráfica Panamericana, 1965 <i>Y en la sombra viva</i> . México: Pájaro	Directora de la Capilla Alfonsina, de la Biblioteca de Alfonso Reyes y del Grupo de Amigos de Alfonso Reyes.	México: <i>Amatlacuilo, Boletín Alfonsino, Boletín de la Capilla Alfonsina, Boletín de la Universidad</i>

	<p>Cascabel, 1968. <i>¿Qué pasó con las parcas?</i> México: Gobierno del Estado de México (Poesía), 1976.</p>	<p>Representante en México del <i>Boletín alfonsino</i>. Directora del <i>Boletín de la Capilla Alfonsina</i>. Miembro de número del Colegio de Literatura del IMC (1984) y de la Unión Cultural Americana de Buenos Aires, Argentina. Miembro fundador de la Academia de Ciencias Humanísticas, A. C. y de la Sociedad de Literatura Mexicana. Fundadora de la Asociación del Café Helénico (Maestro Antonio P. Rivas)</p>	<p><i>de Toulouse, Diálogos, El Día, El Universal, El Sol de México, Excélsior, Historium, La Nación, Novedades, Nueva Era, Objetivo, Revista Universidad de México, Unomásuno, Vida Universitaria.</i> Argentina: <i>La Prensa, Le monde.</i></p>
Riestra, Gloria.	<p><i>La soledad sonora.</i> México: Jus (Bajo el signo de 'Ábside'), 1950. <i>Celeste anhelo,</i> México: Buena Prensa, 1952. <i>Al aire de su vuelo.</i> México: Carmelo de México, 1954. <i>La noche sosegada.</i> México: Jus, 1960. <i>Cena de amor.</i> Monterrey: Al Voleo, 1964. <i>Lagar, el libro del dolor.</i> México: Al Voleo, 1965. <i>Camino de lo eterno.</i> Monterrey, Al Voleo, 1967.</p>		<p>México: <i>Ábside, El Mundo</i> (Tamaulipas), <i>El Sol de Tampico, Einsicht, Ocho columnas.</i></p>
Río, Marcela del.	<p><i>Trece cielos.</i> México: Finisterre, 1969.</p>	<p>Agregada cultural en las embajadas de México en la República Checa y Bélgica.</p>	<p>Argentina: <i>Letras de Buenos Aires.</i> Colombia: <i>Aleph.</i> México: <i>Arpa, Carátulas, Consenso, Continente, Cuadernos de poesía nueva, Diorama de la Cultura, El Sol</i></p>

			<i>de México, Equivalencias, Laberinto, La cultura al Día, La Semana de Bellas Artes, Revista de Bellas Artes, Universo de El Búho.</i>
Rojas, Ofelia	Beatriz	<i>Hojas de otoño: poemas de ayer y de hoy.</i> México, D.F.:s/e,1972	
Rueda Emma	Ramírez,	<i>A donde el viento.</i> México: FEM, 1977.	Fundó la editorial Liberta-Sumaria. <i>El Heraldo de Puebla, El Sol de Durango, El Sol de Puebla, Excélsior, La Vida Universitaria, Revista Mexicana de Cultura.</i>
Ruiz, Águeda		<i>Oficio de mujer.</i> México: Taller Editorial, 1977.	<i>Albatros, América, Continente, El Corno Emplumado, El Nacional, Energía, Letras de ayer y hoy, Nocturno, Pájaro Cascabel, Parva, Revista Mexicana de Cultura, Siempre!, Procesos, Técnica Pesquera.</i>
Ruvinskis, Miriam		<i>Desde el polvo de un espejo.</i> México: Complejo Mexicano, 1973.	Directora del Instituto Cultural México-Israelí. <i>Cuadernos de Psicoanálisis, Diorama de la Cultura, El Gallo Ilustrado.</i>
Schwartz, Perla		<i>Amanecer poético.</i> Puebla, Puebla: Costa-Amic, 1976.	<i>Casa del Tiempo, El Heraldo Cultural, El Sol de México, El Universal, Excélsior, La Jornada Semanal, Reforma, Novedades, Plural, Revista Universidad de México.</i>

Solórzano, Laura	<i>Lobo de labio</i> . México: Universidad de Guadalajara/ El Cálamo, 1976. <i>Evolución</i> . México: Universidad de Guadalajara, 1976.		<i>Aufgabe, El Zahir, Reverso, Revista Universidad de Guadalajara, Luvina, Plan B, Trashumancia.</i>
Tartakovski, Malke	<i>Una rosa... un pensamiento</i> . México: Librería de Manuel Porrúa, 1977.		<i>Ecos de México, Excélsior, Na 'Amat, Prensa israelita, Revista RIIC, Wizo.</i>
Tejeda de Tamez, Altair.	<i>XXX minutos</i> . Saltillo: Mier Navarro, 1952. <i>Acroama</i> . México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1960. <i>Fuensanta</i> . Saltillo: Espiga, 1977 <i>Saltillo 400</i> . Monterrey, Nuevo León: Alfonso Reyes, 1977. <i>Azares de amor y muerte</i> . México: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 1978.		<i>Vida Universitaria, Ensayo, Diálogo, Las Armas de la Crítica, El Porvenir.</i>
Urquiza, Concha.	<i>El párroco ideal según yo lo había soñado</i> . Guadalajara, Jalisco, Ediciones Breves, 1955.		<i>Ábside, Aula, Juventud, Labor, Logos, México al día, Rueda, Saber.</i>
Varela, Blanca.	<i>Ese puerto existe (y otros poemas)</i> . Xalapa: Universidad Veracruzana (Ficción, 12) 1959.		<i>Vuelta.</i>

Vidales, María Aura	<i>Ensueño</i> . México: e.a., 1978		<i>Cantera verde, Cuestión, Diario de México, El Día, El Financiero, El Nacional, El Sol de México, El Universal, La Jornada, La Orquesta, Los Universitarios, Madrópolis, Novedades, Poesía, Revista Querétaro, Revista Universidad de México, Rumores, Tiempo de la Cultura, Unión Hispana.</i>
Villatoro, Marlene. (DM)	<i>Pensamientos</i> . Ediciones del Gobierno de Chiapas, 1969		<i>El Nacional, Excélsior, La Jornada, Ovaciones, Unomásuno, Plural.</i>
Villaseñor, Margarita.	<i>Poemas</i> . México: Universidad de Guanajuato, 1956. <i>Tierra hermana</i> . México: Universidad de Guanajuato, 1958. <i>Poemas cardinales</i> . México: Universidad de Guanajuato, 1964. <i>La ciudad de cristal</i> . San Francisco: City Lights Books, 1965.		México: <i>El Nacional, El Sol de México, Estaciones, La Rana Sabia, Letras Nuevas.</i>
Villegas, Paloma. (DM)	<i>Mapas</i> , 1970.	Miembro de ediciones ERA (1988).	<i>La Jornada Semanal, La Mesa Llena, Nexos, La Cultura en México.</i>
Volkow, Verónica	<i>La Sibila de Cumas</i> , México: Taller Martín Pescador, 1974. <i>Litoral de tinta</i> . México, D.F.: UNAM (Cuadernos de Poesía, 1979).		<i>Cuadernos de Literatura, El Zaguán, Revista Mexicana de Cultura, Revista Universidad de México, Diálogos, El Día, Sábado, Versus, Vuelta.</i>
Zambrano, Esperanza. (DM)	<i>Fuga de estío</i> . 1952	Fundadora y presidenta del Ateneo Mexicano de Mujeres.	

Bibliografía

Directa

- Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú. Obra poética 1984-1971*. México: FCE, 2004. [1972]
- Michelena, Margarita. *Reunión de imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1969.
- Ochoa, Enriqueta. *Poesía reunida*. Esther Hernández Palacios (pról.) México: FCE (Letras mexicanas), 2008.

General

- Abramo, Paula, “Paula Abramo” en Ainhoa Suárez Gómez (coord.), *Yo soy la otra. Las mujeres y la cultura en México*, México: DEMAC, 2017, pp. 23-28.
- Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Alberto Zum Felde (pról. y sel.) Buenos Aires: Losada, 1944.
- Antología de los 50. Poetas contemporáneos de México*. Jesús Arellano (pról., sel. y fichas) México: Alatorre, 1952.
- Alardín, Carmen. “Unidad y dualidad en la poesía de Margarita Michelena” en “La cultura en México”, *Siempre!*, 3 de mayo de 1989, núm. 1871, p. 48.
- Altamirano, Ignacio Manuel. “Carta a una poetisa” en *Obras completas XIII. Escritos de literatura y arte*, tomo 2. José Luis Martínez (sel. y notas) México: CONACULTA, 2011, pp. 45-73.
- Álvarez, Griselda. *Anatomía superficial*. Andrés Henestrosa (pról.) México: FCE, 1967.
- Anónimo. “Salvemos a la palabra poetisa”, *La Nación*. Bogotá, Colombia. 4 de febrero 2012. En <http://www.lanacion.com.co/index.php/dominical/super-domingo/item/126542-salvemos-la-palabra-poetisa> (Consultado el 28 de junio de 2016).
- Aristóteles. *Retórica*. Quintín Racionero (Intr., trad. y notas) Madrid: Gredos (Biblioteca Clásica Gredos: 142), 2008.
- Ávila, Francisco de. *La vida y la muerte o Vergel de discretos*. Disponible en: <http://corpus.rae.es/cgibin/crpsrvEx.dll?visualizar?tipo1=5&tipo2=0&iniItem=290&ordenar1=0&ordenar2=0&FID=221016\002\C000O22102016021526326.1172.1168&desc={B}+{I}+poetisa{I},+en+todos+los+medios,+en+{I}CORDE+{I}+{B}{BR}&tamVen=1&marcas=0#acierto290> (Consultado el 30 de agosto del 2016).
- Avilés, Alejandro. “Poesía de Rosario Castellanos”, en *A Rosario Castellanos, sus amigos*. Ma. del Refugio Llamas (comp.) México: Año Internacional de la Mujer. Programa de México, 1975, pp. 4-11.
- Balcells, José María. “Del término ‘poetisa’: aceptaciones y repulsas”. *E. H. Filología* 30, 2008, 361-369. Disponible en: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RIRIFclZxosJ:https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3332684.pdf+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx> (Consultado el 30 de agosto del 2016).
- Baptiste, Víctor N. *La obra poética de Rosario Castellanos*. s. l. Ediciones Exégesis, s. a.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. Vol. I. Juan Almela (trad.) México: Siglo XXI, 1979.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985.

- Bigelow, Marcia Ane. *La evolución de la hablante en la poesía de Rosario Castellanos*. Irvine: University of California (Doctor of Philosophy), 1984.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katún (Colección Libro de Bolsillo. Serie ensayo), 1983. [1977]
- Bocanera, Jorge. "Presentación" en *Palabra de mujer. Poetisas de ayer y hoy en América Latina*. México: Editores mexicanos unidos, 1982, pp. 5-11.
- Borges, Jorge Luis. *La cifra*. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1982. [1981]
- Bracho, Coral. *Huellas de luz. Poesía 1977-1992*. México: ERA/ Conaculta, 2006.
- Bradú, Fabienne. "Rueca: una pensión para universitarias". *Revista de la Universidad de México*. Vol. XLV, núm. 474, julio 1990, pp. 38-41. Disponible en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/13207/public/13207-18605-1-PB.pdf Consultado el 15 de octubre del 2015.
- Cadena, Agustín. "Una mujer en la tierra" en *Periódico de poesía*, núm. 15, nueva época, UNAM/INBA, otoño de 1996, p. 59
- Calderón, Germaine. *El universo poético de Rosario Castellanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios), 1979.
- Campos, Julieta. "Rosario Castellanos en su poesía" en *A Rosario Castellanos, sus amigos*. Ma. del Refugio Llamas (comp.) México: Año Internacional de la Mujer. Programa de México, 1975, pp.14-16.
- Cano, Gabriela. "Las mujeres en el México del siglo XX. Una cronología mínima" en *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. Martha Lamas (coord.) México: FCE (Biblioteca mexicana)/ Conaculta, 2007, pp. 21-75.
- Carballo, Emmanuel. "Rosario Castellanos". *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño/ Secretaría de Educación Pública (Lecturas mexicanas: 48), 1986, pp. 519-533.
- Castañón, Adolfo y Juan Antonio Rosado. "Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios" en *La literatura mexicana del siglo XX*. Manuel Fernández Perrera (coord.) México: FCE/ CONACULTA/ UV (Biblioteca Mexicana), 2008, pp. 261-310.
- Castellanos, Rosario. *Presentación al templo*. México: Revista Antológica América, 1952 [Madrid, 1951].
- _____. "Tres poemas inéditos" en *La Nación*. Año XIII, Volumen, XXVI, núm. 662, 20 de junio de 1954, p. 19.
- _____. "Soneto inédito" en *La Nación*. Año XIV, vol. XXVII, núm. 693, 23 de enero de 1955, p. 19.
- _____. "Misterios gozosos" y "El resplandor del ser" en *Ocho poetas mexicanos*. México: Bajo el signo de "ábside", 1955, pp. 53-69.
- _____. "Dos sonetos". *Metáfora*, 1, marzo-abril, 1955, pp. 16 y 17.
- _____. *El eterno femenino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. "Presencia de Concha Urquiza" en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos, I* Andrea Reyes (comp., intr. y notas) México: CONACULTA (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie), 2004, pp. 68-74.
- _____. "Feminismo a la mexicana" en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos, I* Andrea Reyes (comp., intr. y notas) México: CONACULTA (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie), 2004, pp. 247-250.
- _____. "Y las mujeres ¿qué opinan? control de natalidad" en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos, I* Andrea Reyes (comp., intr. y notas)

- México: CONACULTA (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie), 2004, pp. 429-432).
- _____. “Nuevos versos de Rosario Castellanos” en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos, III*. Andrea Reyes (comp., intr. y notas) México: CONACULTA (Lecturas mexicanas), 2007, pp. 186-187.
- _____. “Dolores Castro, *El corazón transfigurado*” en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. 1. Andrea Reyes (comp., intr. y notas) México: CONACULTA (Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie), 2004, pp. 54-55.
- _____. “Diana Moreno Toscano: un premio, una memoria” en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. II. Andrea Reyes, comp., intr. y notas. México: CONACULTA, Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie, 2006, pp. 134-137.
- _____. “La mujer ¿ser inferior” en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. II. Andrea Reyes, comp., intr. y notas. México: CONACULTA, Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie, 2006, pp. 153-155.
- _____. “De los quehaceres domésticos: la atrofia de la inteligencia” en *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos*. Vol. II. Andrea Reyes, comp., intr. y notas. México: CONACULTA, Lecturas Mexicanas. Cuarta Serie, 2006, pp. 258-261.
- _____. *Mujer de palabras. Artículos rescatados de Rosario Castellanos, III*. Andrea Reyes (comp., intr. y notas) México: CONACULTA (Lecturas mexicanas), 2007.
- _____. *Rosario Castellanos*, Nahum Megged (sel. y notas), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura (Material de Lectura: 15), 2008.
- _____. *Cartas a Ricardo*. 2a. ed. Presentación de Juan Antonio Ascencio. Prólogo de Elena Poniatowska. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Memorias mexicanas), 1996.
- _____. “Rosario Castellanos y los Ocho poetas mexicanos” en Castellanos, Rosario. *Rosario Castellanos: Rosario memorable*. Colaboraciones de Dolores Castro, Toshiya Kamei, Rodrigo Landaeta, Nedda G. de Anhalt y Raúl Ortiz y Ortiz. México: Coneculta-Chiapas/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012; pp. 9-18.
- Castro, Dolores. “La vida y Rosario Castellanos” en *A Rosario Castellanos, sus amigos*. Ma. del Refugio Llamas (comp.) México: Año Internacional de la Mujer. Programa de México, 1975, pp. 16-19.
- Castro Leal, Antonio. “Introducción”. *La poesía mexicana moderna*. Antología, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal. México: FCE (Letras Mexicanas), 1953, pp. VII-XXXIX.
- _____. “Prólogo” en *Poesía, teatro y prosa*. México: Porrúa (Escritores mexicanos: 1), 1996, pp. vii-xxv.
- Chávez Muñoz, Violeta Itandehuitl. *La fecundidad espiritual en la peroratio de El país más allá de la niebla de Margarita Michelena*. Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 2011.
- Chumacero, Alí. “Continuidad de la novela” en *Momentos críticos*. Miguel Ángel Flores (sel. pról. y bibliografía) México: FCE (Letras mexicanas) 1996, pp. 74-78.
- Cixous, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Frédéric Regard (prol.) Paris: Galilée, 2010. [1975]
- _____. *La risa de la Medusa*. (Versión al español: Ana María Moix (trad.) Barcelona: Antrhopos; Madrid: Comunidad de Madrid /Consejería de Educación/ Dirección General de la Mujer; San Juan Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995.
- Constantino, Albertina. *Galería de escritoras y poetisas mexicanas*. México: Imprenta Mundial,

- 1934.
- Corominas, Joan y José A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. IV, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, V. Diccionarios 7), 1981.
- Corral Vallejo, Federico. “Enriqueta Ochoa. La metáfora viviente”. en *Alforja. Revista de Poesía*. núm. 39, nueva época, invierno, 2006, pp. 34-43.
- Cross, Elsa. *Espirales (poemas escogidos 1965-1999)*. México: UNAM (Poemas y ensayos), 2000.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4a. ed. England: Penguin Books, 1998.
- Dallal, Alberto. “Callada palabra llama” en *Periódico de poesía*, núm. 15, nueva época, UNAM/INBA, otoño de 1996, pp. 52-53.
- Dauster, Frank. *Breve historia de la poesía mexicana*. México: Andrea (Manuales Studium: 4), 1956.
- Deltoro, Antonio. “Alma y espíritu en Margarita Michelena” en *Vuelta*, México, 1996, núm. 239, p.66.
- _____. “Prólogo” en *El gallo y la perla. México en la poesía mexicana*. Antonio Deltoro y Christian Peña (comp.) México: UNAM, 2011, pp. 7-70.
- DeMello, George. “Denotation of Female Sex in Spanish Occupational Nouns: The DRAE Revisited”, *Hispania*, vol. 73, núm. 2, Mayo de 1990, pp.392-400.
- Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*. Amelia Valcárcel y Rosalía Romero (eds.) Sevilla: Instituto Andaluz de la mujer, 2000.
- Domínguez Caparrós, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo (Colección Paraninfo), 1985.
- Dorra, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. México: BUAP/ Plaza y Valdés (Materiales sensibles del sentido: 1), 2002.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Tomás Segovia (trad.) México: ERA, 1991 [1964].
- Enciclopedia médica familiar* Diego Martínez Caro (ed. Científico) España: Universidad de Navarra/ Espasa Calpe, 2006.
- Enriqueta Ochoa, en cada latido un monte de zozobra*. Gloria Prado y Blanca Ansoleaga (eds.) Toluca: ITESM-Monterrey, Toluca, Morelia/ FONCA/ UAM-I/ UAEM/ UIA/ UNAM, 2010.
- Épica náhuatl*. Ángel María Garibay (sel., intr. y notas) México: UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario: 51), 1993.
- Felitti, Karina. “De la ‘mujer moderna’ a la ‘mujer liberada’. Un análisis de la revista Claudia de México (1965-1977)” en *Historia Mexicana*, vol. 67, núm. 3, 2018. Disponible en <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3531> (Consultado el 12 de mayo del 2019).
- Fentanes Rodríguez, Luz del Carmen. *Índices de Rueda*. Tesis de Licenciatura, UNAM, 1982.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Alberto González Troyano (trad.) Buenos Aires: Tusquets, 1992. [1970]
- García Santa Olaya, Angélica. “La urgencia del mito” en *Alforja. Revista de Poesía*. núm. 39, nueva época, invierno, 2006, pp. 28-33.
- Gervitz, Gloria. *Migraciones. Poema 1976-2016*. México: Mangos de Hacha/ Secretaría de Cultura (DGP), 2017.

- Gómez Fuentes, Yolanda. “La obra lírica de Rosario Castellanos publicada en periódicos locales de Chiapas, desde 1940 hasta 1949”. *Artes*. Disponible en <http://cuid.unicach.mx/revistas/index.php/artes/article/view/427/390> Consultado el 20 de marzo del 2016.
- González, Otto-Raúl. “Al crepúsculo y con música clásica” en *A Rosario Castellanos, sus amigos*. Ma. del Refugio Llamas (comp.) México: Año Internacional de la Mujer. Programa de México, 1975, pp. 25-26.
- González Casanova, Henrique. “Reseña de la poesía mexicana del siglo XX”. *Panorama*. Vol. II núm. 5, Washington DC, 1953, pp. 22-41.
- González de León, Ulalume. *Plagios*. México: FCE, 2001.
- González Osorio, Sergio Christian. *La tradición Clásica en la poesía de Rosario Castellanos: Análisis de los mitos femeninos en “Lamentación de Dido” y “Testamento de Hécuba”*, México: UNAM: Tesis de Licenciatura, 2012.
- González Torres, Armando. “Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana hacia las décadas de 1950 y 1960” en *Historia crítica de la poesía mexicana II*. Rogelio Guedea (coord.) México: FCE/ CONACULTA, 2015, pp. 17-36.
- Guedea, Rogelio. *Poetas del medio siglo (mapa de una generación)*. Poemas y ensayos. México: UNAM, 2007.
- Guerrero, Maricela. “Piedra de sol, 1957” en *Letras libres*, 13 de marzo del 2014. Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/piedra-sol-1957> (Consultado 14 de julio del 2018).
- Guerrero Guadarrama, Laura. “Entrevistas a Enriqueta Ochoa” en *Enriqueta Ochoa, en cada latido un monte de zozobra*. Gloria Prado y Blanca Ansoleaga (eds.) Toluca: ITESM-Monterrey, Toluca, Morelia/ FONCA/ UAM-I/ UAEM/ UIA/ UNAM, 2010, pp. 121-162.
- Gutbrod, Gizella. “L’approche acroamatique de la poésie de Simone Weil”. *Verbum*, 2001, p. 427-439.
- Grimmal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Charles Preard (pref.) Pedro Perica (pról.) Francisco Payarol (trad.) Barcelona: Paidós, 2008.
- Guzmán, Mario Raúl. “Ensayo” en Ochoa, Enriqueta. *Bajo el oro pequeño de los trigos. Antología poética (1947-1996)*. Selección, ensayo y bibliografía de Mario Raúl Guzmán. México: Ediciones El Aduanero (Las cuatrocientas voces), 1997, pp. 7-71.
- Hampares, Katherine. “Sexism in Spanish Lexicography?”, *Hispania*, vol. 59, núm. 1, marzo de 1976, pp. 100-109.
- Hegel, G W. F. *Lecciones sobre estética*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.) Madrid: Akal, 1989.
- Henestrosa, Andrés. “Prólogo” en *Anatomía superficial*. Andrés Henestrosa (pról.) México: FCE, 1967, pp. 9-22.
- Hernández, Miguel. *Poesía*. México: Presencia latinoamericana, 1981.
- Hernández Palacios, Esther. “Enriqueta Ochoa: una poesía por venir”. *AIH Actas XI*, 1992, pp. 228-234, en https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_2_028.pdf Consultado el 12 de mayo del 2018.
- _____. “Enriqueta Ochoa: una poética de la autenticidad” en *Alforja. Revista de Poesía*. núm. 39, nueva época, invierno, 2006, pp. 6-17.
- _____. “Enriqueta Ochoa: el dulce mar de la trascendencia”. En *Enriqueta Ochoa, en cada latido un monte de zozobra*. Gloria Prado y Blanca Ansoleaga (eds.) Toluca: ITESM-

- Monterrey, Toluca, Morelia/ FONCA/ UAM-I/ UAEM/ UIA/ UNAM, 2010, pp. 89-102.
- Hidalgo, Ernesto. "Unas palabras" en Indiana Nájera. *Tierra seca*. México: Imprenta Cima, 1945, sin paginación.
- Higashi, Alejandro. *PM/XXI/360º crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: UAM-I/ Tirant Humanidades, 2015.
- Ibarbourou, Juana de. *Obras completas*. Ventura García Calderón (palabras preliminares), Dora Isella Russell (comp. y noticia bibliográfica). Madrid: Aguilar, 1953.
- Imboden, Rita Catrina. *Cuerpo y poesía. Procesos de presentificación del cuerpo en la lírica mexicana del siglo XX*. Berna: Peter Lang, 2012.
- Jiménez Torres, Julieta. "Entre el viento y el sauce, un acercamiento a la poesía amorosa de Rosario Castellanos", *Temas y variaciones*. Disponible en <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/12/222502.pdf> Consultado el 23 de marzo de 2016.
- L. M. "Reseña". *La Cultura en México*, núm. 29, 5 de septiembre de 1962, p. XX.
- Lara Ramos, Luis Fernando, (dir). *Diccionario del español usual en México*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996.
- Leduc, Jean Pierre. *Los cátaros*. Barcelona: Grupo Editorial GRM/ Reditar libros, 2007.
- López González, Aralia. "De la infidelidad de Elektra" en *Periódico de poesía*, núm. 15, nueva época, UNAM/INBA, otoño de 1996, pp. 54-56.
- López Eire, Antonio. *Esencia y objeto de la retórica*. México: UNAM, 1996.
- Lorenzo Arribas, José Miguel. "Poeta/ poetisa: estado de la cuestión". *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*, 9 de junio del 2008. En http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_08/09062008_01.htm (Consultado el 24 de junio del 2016)
- Lizalde, Eduardo. "Margarita Michelena, poeta". en Eduardo Lizalde. *Tablero de divagaciones I*. México: FCE (Letras Mexicanas), 1999, pp. 325-326.
- Macías, Elva. "Rosario Castellanos en voz de otros poetas". en *Artes*. Disponible en <http://cuid.unicach.mx/revistas/index.php/artes/article/view/157> Consultado el 20 de febrero del 2016.
- Maeso, María de los Ángeles. "Poetisas: rebeldes o sumisas", *Youkali*, núm, 17, pp. 93-100. En <http://www.youkali.net/youkali17-3a-Maeso.pdf> Consultado el 28 de junio de 2016.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Megged, Nahum. *Rosario Castellanos: un largo camino a la ironía*. 2ª edición. México: El Colegio de México (Jornadas, 102), página 1994.
- Mellor, Anne K. "The Female Poet and the Poetess: Two Traditions of British Women's Poetry, 1780-1830" en *Studies in Romanticism*, Vol. 36, núm. 2, Summer, 1997, 261-276.
- Méndez de Cuenca, Laura. *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*. Pablo Mora (sel. y estudio preliminar); ensayos críticos de Ana Rosa Domenella, LuzElena Gutiérrez de Velasco, Roberto Sánchez Sánchez. México: FCE/ FLM/ UNAM, 2006.
- Mendiola, Víctor Manuel, Miguel Ángel Zapata y Miguel Comes. *Tigre la sed. Antología de poesía mexicana contemporánea*. Madrid: Hiperión (Poesía: 522), 2006.
- Michelena, Margarita. *Tres poemas y una nota biográfica*. México: Sociedad de Amigos del Libro Mexicano (Serie: Invitación a la lectura; 1), 1953.
- _____. *Notas en torno a la poesía mexicana contemporánea*. Marco Antonio Millán (pres.)

- México: Asociación Mexicana por la libertad de la cultura, 1956.
- _____. “Antiadiós a Rosario Castellanos” en *A Rosario Castellanos, sus amigos*. Ma. del Refugio Llamas (comp.) México: Año Internacional de la Mujer. Programa de México, 1975, pp. 38-39.
- _____. “Libertad, igualdad y agresividad” en *La mujer*. México: FCE (Testimonios del Fondo), 1975, pp. 7-19
- _____. “Temas del subdesarrollo. Las poetisas” en “La Cultura en México”, *Siempre!*, México, 10 de diciembre de 1980, núm. 1433, pp. 22- 23.
- _____. “Centenario de Gabriela Mistral”, “La Cultura en México”, *Siempre!* México, 15 de marzo de 1989, núm. 1864, p. 35.
- Millán, Marco Antonio. “Presentación” en Margarita Michelena, *Notas en torno a la poesía mexicana contemporánea*. México: Asociación Mexicana por la libertad de la cultura, 1956, pp. 9-13.
- Millán, María del Carmen. “Tres escritoras mexicanas del siglo XX” en *Cuadernos Americanos*, núm. 5, vol. CCII, sept.-oct. 1975, pp. 163-181.
- Moliner, María. *Diccionario del uso del español. T. II*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica V. Diccionarios: 5), 1991.
- Monsiváis, Carlos. *La poesía mexicana del siglo XX*. Carlos Monsiváis (notas, sel. y resumen cronológico) México: Empresas Editoriales, 1966.
- _____. “La poesía. La tradición. La ruptura. La limpidez.” en “La Cultura en México”, suplemento de *Siempre!*, México. núm. 413, 7 de enero de 1970, pp. III-V.
- _____. “Introducción” en *Poesía mexicana II 1915-1979*. Carlos Monsiváis (intr., sel. y notas), México: Promexa, 1979, pp. XV-XLIX.
- Montemayor, Carlos. “La poesía erótica de Efrén Rebolledo”. Efrén Rebolledo. *Obras reunidas*. Introducción, cronología y compilación del apéndice documental de Benjamín Rocha. México: Océano/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Hidalgo/ Fondo Estatal para la Cultura y las Artes-Hidalgo/ Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, pp. 401-414. También disponible en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15428/public/15428-20826-1-PB.pdf Consultado el 3 de febrero de 2014.
- Mora, Pablo y Pedro Serrano. “Nota biográfica” en *Rosario Castellanos*. Material de Lectura. México: UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural, 2009. También disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/rosario-castellanos-53.pdf> Consultado el 13 de mayo del 2018.
- Morales, Dionicio. “La tristeza terrestre” en *Conjuros y divagaciones*. México: UNAM, (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal), 2000a, pp. 41-47.
- _____. “La poesía sirve para hacer más grande al hombre” en *Conjuros y divagaciones*. México: UNAM, (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal), 2000b.
- Mortara Garavelli, Bice. *Manual de retórica*. Ma. José Vega (trad.) Madrid: Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1988.
- Moscona, Myriam. “Margarita Michelena” en *De frente y de perfil. Semblanzas de poetas*. Rogelio Cuéllar (fotografías) México: Departamento del Distrito Federal, 1993, pp. 188-192.
- Murphy, James J. *Sinopsis histórica de la retórica clásica*. A. R. Bocanegra (trad.) Madrid: Gredos (Biblioteca Universitaria Gredos, Manuales, 22), 1983.
- Nichols, Geraldine C. *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*.

- Madrid: Siglo XXI, 1992.
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. México: Málaga, 1977,
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Andrés Sánchez Pascual (intr. trad. y notas) Madrid: Alianza, 1989.
- Ocampo, María Aurora. “Rosario Castellanos y la mujer mexicana” Disponible en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/2359/19855354P101.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (Consultado el 12 de mayo del 2019)
- Oliva, Óscar. “Poesía no eres tú” en *A Rosario Castellanos, sus amigos*. Ma. del Refugio Llamas (comp.) México: Año Internacional de la Mujer. Programa de México, 1975, pp. 39-40.
- Ortega, Carlos. “Introducción” en Weil, Simone. *La gravedad y la gracia*. Carlos Ortega (trad. intr. y notas) Madrid: Trotta, 1994, pp. 6-30.
- Ortiz y Ortiz, Raúl. “Introducción a la Poesía de Rosario Castellanos”. *El imperio de la armonía y otros ensayos*. Cuernavaca: Instituto de Cultura de Morelos, 2012.
- Otto, Walter F. *Dionisio. Mito y culto*. Cristina García Olrich (trad.) Madrid: Siruela, 2006.
- Pacheco, Cristina. Al pie de la letra. Mauricio José Sanders Cortés (comp. y pról.) México: FCE (Col. Popular: 658), 2005, pp. 517-531.
- Palacios, Adela. *Ancla del trino. Poemas*. México: Instituto Mexicano de Ciencias y Humanidades, 1996.
- Palley, Julián, “Prólogo” en Palley, Julián. *De la vigilia estéril: antología de poetisas mexicanas contemporáneas*. México: UNAM / Coordinación de Difusión Cultural/ Dirección General de Literatura, 1996, pp. 9-36.
- Pasternac, Nora. “Enriqueta Ochoa, la nueva Electra” en *Enriqueta Ochoa, en cada latido un monte de zozobra*. Gloria Prado y Blanca Ansoleaga (eds.) Toluca: ITESM-Monterrey, Toluca, Morelia/ FONCA/ UAM-I/ UAEM/ UIA/ UNAM, 2010, pp. 23-37.
- Patiño, Maricruz. “El lenguaje fecundo de Enriqueta Ochoa” en *Alforja. Revista de Poesía*. núm. 39, nueva época, invierno, 2006, pp. 18-23.
- Paredes, Alberto. *El arte de la queja. La prosa literaria de Ramón López Velarde*. México: Aldus, 1995.
- Paz, Octavio. “Prólogo” en Blanca Varela. *Ese puerto existe*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1959, pp. 9-16.
- _____. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1980. [1965]
- _____, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco. *Poesía en Movimiento I*. México: Siglo XXI/ SEP (Lecturas mexicanas. Segunda serie: 4), 1985. [1966]
- _____. “Repaso” en *Poesía en Movimiento I*. México: Siglo XXI/ SEP (Lecturas mexicanas. Segunda serie: 4), 1985.
- _____. *El fuego de cada día*. Octavio Paz (sel. pról. y notas) México: Seix Barral, 1998.
- _____. *El arco y la lira*. 3a ed. México: FCE, 2003. [1956]
- Peña, Ernesto de la. “Margarita Michelena. El dolor de nombrar para la muerte”. en “La Cultura en México”, *Siempre!*, México, 5 de septiembre de 1990, núm. 1941, p. 42.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. 8ª ed. Madrid: Anaya, 2008.
- Ponce, Carolina. “Seis poetisas griegas” en *La experiencia literaria*. Núm. 6-7, marzo de 1997, pp.71-81.
- Pujante, David. *Manual de retórica*, Madrid: Castalia(Castalia Universidad: 1), 2003.
- La poesía mexicana moderna*. Antología, estudio preliminar y notas de Antonio Castro Leal. México: FCE (Letras Mexicanas), 1953.
- Poetas jóvenes de México*. Jesús Arellano (comp.) México: Libro-Mex (Biblioteca Mínima

- Mexicana: 23), 1955.
- Poesía mexicana II 1915-1979*. Intr. sel. y notas de Carlos Monsiváis, México: Promexa, 1979.
- Poniatowska, Elena. "Rosario: rostro que ríe y llora", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 14, núm. 3. Presencia y ausencia de la mujer en las letras hispánicas. Primavera, 1990, pp. 495-509. Disponible en <http://www.jstor.org/discover/10.2307/27762768?sid=21106106887523&uid=3738664&uid=4&uid=2> Consultado el 13 de marzo del 2018.
- Prado, Gloria. "Asistida por la luz, a pesar de las temibles tinieblas del alma: Enriqueta Ochoa" en *Enriqueta Ochoa, en cada latido un monte de zozobra*. Gloria Prado y Blanca Ansoleaga (eds.) Toluca: ITESM-Monterrey, Toluca, Morelia/ FONCA/ UAM-I/ UAEM/ UIA/ UNAM, 2010, pp. 105-118.
- Quintero, Alfredo E. "Enriqueta Ochoa: poética y creación" en *Periódico de poesía*, núm. 15, nueva época, UNAM/INBA, otoño de 1996, pp. 47-49.
- _____. *Enriqueta Ochoa: la poesía como resignificación de la vida (sentido y trascendencia)*. Tesis de Licenciatura, UNAM, 2000.
- Quiñonez, Isabel. "Los setenta" en *La literatura mexicana del siglo XX*. Manuel Fernández Perrera (coord.) México: FCE/ CONACULTA/ UV (Biblioteca Mexicana), 2008, pp. 355-399.
- Rebolledo, Efrén. *Salamandra/ Caro Victrix*. Prólogo de Luis Mario Schneider. Saludos de Enrique González Martínez. México: Factoría Ediciones (La Serpiente Emplumada), 1999.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas XIII: La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*. México: FCE (Letras mexicanas), 1961.
- Rich, Adrienne. "Apuntes para una política de la ubicación". Charlotte Broad (trad.) en *Otramente. Lectura y escritura feminista*. Marina Fe (coord.) Marisa Belausteguigoitia y Marina Fe (pres.) Charlotte Broad (intr.) México: PUEG/ UNAM/ FCE, 1999, pp. 31-51.
- Reyes Nevares, Beatriz. *Rosario Castellanos*. s. e., s. a.
- Robles, Martha. *La poesía de Margarita Michelena*, Toluca: Grupo IMER/ Coordinación General de Comunicación Social del Gobierno del Estado de México, 1993.
- Rodríguez, Blanca Alberta. "El cuerpo del texto. Un estudio de la poesía de Gloria Gervitz". en Vergara, Gloria. *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana CDMX, 2007, pp. 303-333.
- Rocha de la Torre, Alfredo. "El cuerpo como centro de interpretación: una aproximación a la concepción nietzscheana" en *Universitas philosophica*, núm. 34-35, junio-diciembre, 2000, pp. 159-178.
- Romero Chumacero, Leticia. "Frente al espejo de un cánón: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX". *Redalyc*. En <http://www.redalyc.org/pdf/3603/360340693001.pdf> Consultado el 5 de julio del 2016.
- Rosado, Juan Antonio. "Los años sesenta: liberación y ruptura" en *La literatura mexicana del siglo XX*. Manuel Fernández Perrera (coord.) México: FCE/ CONACULTA/ UV (Biblioteca Mexicana), 2008, pp. 311-353.
- Rosenblat, Ángel. *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela*. Primera serie, 2a. ed. corr. y aum. Mariano Picón Salas (pról.) Caracas-Madrid: Edime, 1960.
- Russell, Dora Isella. "Noticia bibliográfica" en Ibarbourou, Juana de. *Obras completas*. Ventura García Calderón (palabras preliminares), Dora Isella Russell (comp. y noticia bibliográfica). Madrid: Aguilar, 1953, pp. XXIII-LXVII.

- Russotto, Margara. *Tópicos de retórica femenina*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Latinoamericana, 1993.
- _____. *Tópicos de retórica femenina*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
- Sánchez Arévalo, León. *Poetisas mexicanas*. Puebla: Bohemia poblana, 1946.
- Sarabia, Rosa. *Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Gran Bretaña: Antony Rowe Ltd (Colección Támesis, Serie A Monografías, 162), 1997.
- Scarano, Laura. “Travesías de la subjetividad: ficciones del sujeto/ posiciones del sujeto”. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/518/523> (Consultado el 1 de noviembre del 2017).
- Schwartz, Perla. *Rosario Castellanos: mujer que supo latín*. México: Katún, 1984.
- Seco, Manuel. *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Salvador Fernández Ramírez (pról.), Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- _____, Olimpia Andrés y Gabino Ramos. *Diccionario del español actual*. T. II, Madrid: Santillana, 1999.
- Segatore, Luigi y Gianangelo Poli. *Diccionario mdico*. Barcelona: Teide, 1975.
- Serret, Estela. “Igualdad y diferencia: la falsa dicotomía de la teoría y la política feminista” en *Debate feminista*, núm. 52, 2016, pp. 18-33.
- Suárez Briones, Beatriz, María Belén Martín Lucas y Ma. Jesús Fariñas Busto (eds.) *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria (Akademia: 5), 2000.
- Tejeda de Tamez, Altair. *Acroama. Poesía*. Monterrey: Universidad de Nuevo León / Departamento de Extensión Universitaria, 1961.
- Tomassi, Wanda. “Cosmos: la experiencia del cuerpo femenino en Simone Weil” en *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*. Núm. 5, 1993, págs. 99-113. Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/duoda/article/viewFile/59934/89265> (Consultado el 14 de enero del 2017)
- Toscano, Carmen. “Rueca” en *Las revistas literarias de México (segunda serie)*. México: INBA Departamento de Literatura, 1963, pp. 93-112.
- Tornero, Angélica. “Expresiones de la subjetividad en la poesía de Rosario Castellanos”. *Rosario Castellanos: perspectivas críticas, ensayos inéditos*. Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.). México: Tecnológico de Monterrey/ Miguel ngel Porrúa, 2010: 111-146.
- Toussaint, Mariana. “Apuntes sobre la poesía erótica mexicana escrita por mujeres” en *Tierra adentro*, núm. 53, México, mayo-junio, 1991, pp. 19-23.
- Turon, Carlos Eduardo. “La medida de Occidente en la poesía de Margarita Michelena” en “La Cultura en México”, *Siempre!*, México, 3 de mayo de 1989, núm. 1871, p. 39.
- Uribe, Sara. “Alguien debera llevarte al centro de todas las galaxias” en *Tierra Adentro*, núm. 221, marzo-abril, 2017, pp. 12-15.
- Urruta, Elena. “De poetisas/ poetas”. Universidad de México. Núm. 550, noviembre 1996, pp. 55-56. También disponible en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14478/public/14478-19876-1-PB.pdf Consultado el 4 de agosto de 2016.
- _____. “Rueca: una revista literaria femenina” en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*. Elena Urruta (coord.). México: Instituto Nacional de las Mujeres/ El Colegio de México, 2006, pp. 367-382.

- Valdés, Héctor. “Introducción” en *Poetisas mexicanas. Siglo XX*. (Antología, int. y notas H. V.). México: UNAM/ DGP (Nueva Biblioteca Mexicana: 44), 1976, pp. V-XI.
- Valery, Paul. *Discurso a los cirujanos; aforismos; Goethe*. Ricardo Alcázar (trad.) Xavier Villaurrutia (pról.) México: Cvltvra (Nueva cultura: 5), 1940.
- Vergara, Gloria. *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana CDMX, 2007.
- Vigil, José María. *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Antología formada por encargo de la Junta de Señoras Correspondiente de la Exposición de Chicago. Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado (estudio preliminar) México: UNAM/ IIF1, 1977.
- Weil, Simone. *La pesanteur et la grâce*. Paris: Pocket (Agora: 99), 2012. [1962]
- _____. *La gravedad y la gracia*. Carlos Ortega (trad., intr. y notas) Madrid: Trotta, 1994.
- _____. *Poèmes suivis de Venise Sauvée*. París: Gallimard, 1945.
- _____. *Poemas seguidos de Venecia salvada*. Adela Muñoz Fernández (trad., pres. y notas) Madrid: Trotta, 2006.
- Wong, Óscar. “Margarita Michelena. Paraíso y nostalgia”, *Siempre!*, México, 4 de abril del 2001, núm. 2494, pp. 52-54.
- Zaid, Gabriel. “Presentación” en *Omnibús de poesía mexicana*. Gabriel Zaid (pres., comp. y notas), México Siglo XXI, 1972, pp. 3-5. [1971]
- Zamudio R. Luz Elena. “Pasaporte a la poesía de Rosario Castellanos”. *Rosario Castellanos: de Comitán a Jerusalén*. Edición de Luz Elena Zamudio R. y Margarita Tapia. Toluca: Tecnológico de Monterrey/ Universidad Autónoma del Estado de México/ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Zendejas, Josefina. *Poetisas contemporáneas mexicanas. T. I*. México: editorial Ideas, s/a.)

Índice

Exordio / 3

Mi cuerpo frente a otros cuerpos / 3

De los capítulos / 5

0 Sobre el corpus estudiado / 10

Capítulo 1. Estado de la cuestión / 13

1.1 Las poetisas mexicanas a la mitad del siglo XX / 14

1.2 Castellanos, Michelena, Ochoa y el tema generacional / 26

1.3 Apuntes sociohistóricos sobre la mujer mexicana de medio siglo / 30

1.4 Rigor y trascendencia: pilares en la obra de Castellanos,
Michelena y Ochoa / 36

1.5 Breve panorama de la poesía femenina / 44

1.6 Revisión de la crítica antecedente sobre la poesía de Rosario Castellanos,
Margarita Michelena y Enriqueta Ochoa / 51

1.7 Revisión de la crítica en torno al tema del cuerpo
y la poesía mexicana contemporánea / 68

Capítulo 2. 'Poetisa', ideología de un vocablo: el caso de México / 75

2.1 Noticia filológica / 76

2.2 El ángel del hogar: el siglo XIX / 79

2.3 Poeta, poetisa y poetisastra: breve recuento contemporáneo / 83

2.4 Lectura de Castellanos y Michelena sobre dos poetisas sudamericanas / 91

2.5 Discusión sin punto final / 92

Capítulo 3. Hacia una teoría poética del cuerpo / 94

3.1 Cuerpo y escritura / 95

3.1.1 El cuerpo como tamiz del pensamiento / 100

3.2 Criterios de teoría estilística y retórica: voz y cuerpo / 103

Capítulo 4 El cuerpo en la poesía de Castellanos, Michelena y Ochoa / 113

4.1.1 Salir para entrar al cuerpo: encuentros con el otro / 114

4.1.2 La muerte que nos iguala / 127

4.1.3 El cuerpo: sus formas territorio / 138

4.1.4 Escribir para hacer cuerpo / 145

Recapitulación / 157

4.2 Cuerpo como vía de conocimiento / 159

4.2.1 El saber inscrito en el cuerpo / 159

4.2.2 Los saberes del cuerpo y la vida social / 170

4.2.3 El cuerpo del espíritu / 182

Recapitulación / 187

4. 3 Insistencia y discreción: la paradoja de hacerse escuchar / 189

4. 3. 1 Configuración de tiempo y espacio / 189

4. 3. 2 De razones y argumentos / 194

4.3.3 En la repetición está la variación / 200

4.3.4 Anáfora y oralidad: breve apunte / 204

Recapitulación / 207

Epílogo / 209

Anexo I. Relación de poetas y sus publicaciones (1950-1979) / 215

Bibliografía / 240