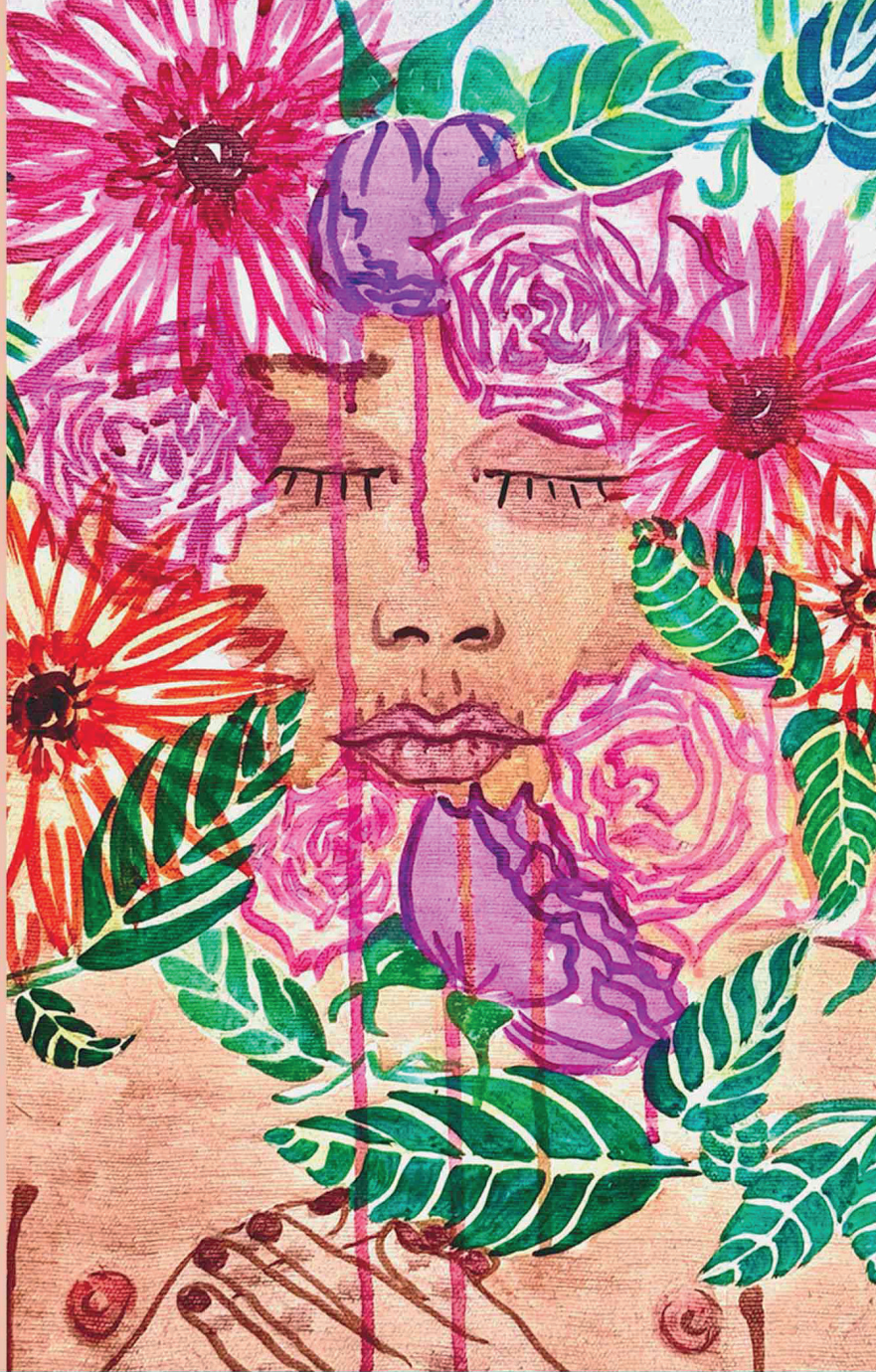


MUJERES QUE ESCRIBIERON A LA SOLEDAD

Ocho poetas chiapanecas, 1916-1948

Alejandra
Muñoz



COLECCIÓN
VOCES QUE
CUENTAN





Dr. Oswaldo Chacón Rojas

RECTOR

Mtra. María del Carmen Vázquez Velasco

SECRETARIA GENERAL

Mtra. Mónica Guillén Sánchez

SECRETARIA DE IDENTIDAD Y RESPONSABILIDAD
SOCIAL UNIVERSITARIA

Mtro. Gabriel Velázquez Toledo

DIRECTOR EDITORIAL

Mujeres que escribieron a la soledad

OCHO POETAS CHIAPANECAS, 1916-1948



COLECCIÓN
VOCES QUE
CUENTAN 

Mujeres que escribieron a la soledad, de María Alejandra Muñoz Ortiz, es una obra editada e impresa por la Universidad Autónoma de Chiapas; ingresó a proceso en la Primera Convocatoria "50 para el 50", 2024 y fue dictaminada por el método de doble ciego.

Dirección editorial: Mtro. Gabriel Velázquez Toledo
Corrección de estilo: Yolanda Palacios Gama y José Urióstegui
Edición, diseño de interiores, cubierta y cuidado: José Urióstegui
Fotografía de la cubierta: *Retorno a la Madre*, de Tania Peña Ortiz.
Acrílica sobre tela, 50x40 cm. Colección personal.

1ª. edición 2025

Inscrita en el Registro Público del Derecho de Autor, SEP
con el número: 03-2025-031014503100-01

ISBN (Voces que cuentan): 978-607-561-197-6

ISBN (Volumen): 978-607-561-332-1

D. R. © BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS



Boulevard Belisario Domínguez km 1 081, sin número, Terán, C. P. 29050, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Miembro 3932 de la Cámara Nacional de la Industria Editorial; de la Red Nacional de Editoriales Universitarias y Académicas de México, ALTEXTO, y de la Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y El Caribe, EULAC.

El diseño y composición de interiores y cubierta de esta obra son propiedad de la Universidad Autónoma de Chiapas
Editada e impresa en México / *Edited and printed in Mexico*

Mujeres que escribieron a la soledad

OCHO POETAS CHIAPANECAS, 1916-1948

Alejandra Muñoz

VOCES QUE CUENTAN



CONTENIDO

Introducción	7
Poesía de la soledad o poesía del quietismo	11
Mujeres que escribieron a la soledad	29
“Para entonces”, de Narcisa Ch. de Cancino (1916)	55
“A ella”, de Emma Fernández (1920)	65
“Agonía”, de Srita Équis (1923)	73
“La huérfana”, de Esperanza (1931)	81
“Fatal herencia”, de María Aurora Aguilar (1933)	91
“Quietud”, de María Esquinca (1935)	99
“Sola”, de R. Carold de León D. (1938)	105
“Laberinto”, de Rosario Castellanos (1948)	111
Conclusiones	123

Bibliografía.....	127
Hemerografía	131
Documentos digitales.....	132

*Que los poemas escritos por mujeres en el pasado,
puedan volver a danzar en el viento
y reclamar su lugar en la historia*

*A Rocío, mi madre,
inspiración de las más dulces soledades*

*A Maiki y Luvina, quienes siempre
me acompañan con su luminosa presencia*

INTRODUCCIÓN

Los primeros textos firmados por manos femeninas en la prensa chiapaneca aparecieron en las últimas tres décadas del siglo XIX, pero fue hasta principios del siglo XX cuando la participación de las mujeres en las publicaciones periódicas comenzó a ser más activa. Las condiciones que permitieron ese acontecimiento fueron, por un lado, el surgimiento de la prensa independiente, que la libertad de expresión y la diversificación de los temas fue en aumento y, por otro, la ideología liberal que se opuso a la educación religiosa de las mujeres (Domínguez 2008: 115). Pese a que existió dicha apertura las producciones literarias femeninas seguían sujetas a los prototipos que se les imponía socialmente.

En la poesía publicada por escritoras en la prensa chiapaneca durante los años de 1901 a 1950 hay una abundante producción de textos regidos por el calendario escolar, debido a que en su mayoría las autoras eran profesoras o alumnas de las escuelas normales del estado. Sus principales motivos poéticos son personajes célebres, el estudio, la enseñanza y fechas conmemorativas: a la madre, la amistad, el amor, y a la soledad. Es en esta última temática en la que centro mi reflexión, ya que considero revelador que esas mujeres, quienes comenzaban a tener un mayor contacto con el espacio público, decidieran escribir a la soledad, a la presencia de una ausencia, al sitio de la introspección y al aislamiento. En este sentido, me interesa comprender la soledad como motivo en la poesía de las noveles escritoras chiapanecas.

La presente investigación es resultado de mi proyecto para obtener el grado de Maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, con especialidad

en Discursos Literarios, Artísticos y Culturales, en el Centro de Estudios de México y Centroamérica (CESMECA), por lo que agradezco a mi comité tutorial: el Dr. Jesús Morales Bermúdez, y a las Dras. Magda Estrella Zúñiga Zenteno y Ana Alejandra Robles Ruiz. Surgió de la revisión de la prensa correspondiente a los años de 1901 a 1950, resguardada en la Hemeroteca Fernando Castañón Gamboa. Responde a mi interés por estudiar las literaturas periféricas y, en particular, la literatura escrita por mujeres en la prensa de la primera mitad del siglo XX, porque al ser éste un medio con mayor apertura que el editorial fue un espacio al que las literaturas emergentes pudieron acceder con mayor facilidad, y aunque existieron mujeres chiapanecas que escribieron en las últimas décadas del siglo XIX, fue hasta el siguiente cuando la educación formal de esa población comenzó a ser parte de políticas estatales, y con éstas un mayor número de mujeres tuvieron más acceso a ese medio.

Si bien dentro de la población femenina de principios del siglo XX el sector que logró acceder a la educación formal y a los medios para dedicar tiempo a la escritura fue pequeño —y además de pequeño, de mujeres de clase media—, me parece relevante visibilizar esas voces que han pasado inadvertidas por las historias literarias. Aunque pertenecían a clases privilegiadas, el hecho de ser mujeres las colocó en una posición de subalteridad. Recuperar parte de la escritura femenina de ese medio siglo puede servir para edificar una genealogía de escritoras chiapanecas con las que las mujeres actuales logremos, además de sentirnos identificadas, encontrar claves para reflexionar sobre la historia de la literatura escrita por mujeres.

A lo largo de esta obra construyo la categoría analítica *soledad* como motivo en la poesía publicada por mujeres en la prensa chiapaneca de la primera mitad del siglo XX, particularizándola como motivo literario en la poesía romántica.

La mayoría de los poemas que conforman la investigación son de autoras que no accedieron al formato de libro y de quienes sólo pueden

conocerse sus publicaciones en la prensa. Si bien este no es un caso exclusivo de las mujeres, y a que aún queda mucho por explorar en la literatura publicada en la prensa del sur de México, el interés de esta investigación se centra en su producción literaria porque considero que escribir y tomar el espacio público para presentar sus escritos fue una muestra de audacia en una época en que la alfabetización de las mujeres apenas comenzaba a presentarse como política pública, y además, en la que un sector muy limitado de la población femenina comenzaba a introducirse en el sector laboral.

La poesía seleccionada para esta investigación fue divulgada en la prensa porque éste era el medio de publicación al que tuvieron acceso sus autoras, debido a que durante la primera mitad del siglo XX fungió como espacio de difusión de la literatura de autores en conformación. Para muchos las publicaciones periódicas fueron como una plataforma para difundir su obra, así como sus ideales políticos, por lo que en su mayoría se adhirieron a la idea de la función pedagógica de la prensa —medio concebido como instrumento para la educación de las masas—, para lograr la unión nacional por medio de la difusión de artículos y literatura de corte nacionalista (Guerra 2013: 37).

En relación a la poesía escrita por mujeres en Chiapas, existen dos estudios que han abordado la participación de éstas en la prensa. Karina Domínguez Domínguez (2008) demostró que existieron mujeres chiapanecas que escribieron durante el siglo XIX y rescató la obra de 19 escritoras que publicaron poemas, epístolas y ensayos. Dulce Viviana Flecha Gutiérrez (2018) estudió la participación de ese grupo social en la prensa chiapaneca y encontró que ante la principal imagen que se difundió de su rol social como mujer ángel del hogar, delicada, patriota y altruista, algunas de las mujeres que publicaron durante el Porfiriato manifestaron inconformidad con respecto al papel femenino asignado por la sociedad. Aunque los trabajos mencionados constituyen un aporte para el estudio de la literatura escrita por mujeres en Chiapas, puesto que demuestran que durante el siglo

XIX sí existieron mujeres que escribieron, aún existe mucho por investigar. Analizar la participación de las escritoras en el siglo XX permitirá tener un mayor conocimiento tanto de la literatura escrita por ellas como de la conformación del campo literario chiapaneco.

Con la revisión realizada en la Hemeroteca Fernando Castañón Gamboa durante el proceso de esta investigación, encontré ocho poemas que me permitieron analizar a profundidad la categoría *soledad* en la poesía escrita por mujeres chiapanecas. El corpus de esta investigación está constituido por los siguientes poemas: “Para entonces” de Narcisa Ch. de Cancino; “A ella” de Emma Fernández; “Agonía” que aparece firmado con el pseudónimo de Srita Équis; “La huérfana” de Esperanza; “Fatal herencia” de María Aurora Aguilar; “Quietud” de María Esquinca; “Sola” de R. Carold de León D., y “Laberinto” de Rosario Castellanos.

POESÍA DE LA SOLEDAD O POESÍA DEL QUIETISMO

*Nací en la hora misma en que nació el pecado y,
como él, fui llamada soledad.*

ROSARIO CASTELLANOS

La presencia de la soledad como tema en la poesía escrita en lengua española se rastrea hacia finales de la Edad Media, por lo que puede tratarse de uno de los motivos más antiguos de la tradición literaria hispanohablante. Incluso está presente en otras manifestaciones textuales antiguas de la cultura occidental. Javier Rico Moreno (2014) identifica hasta cinco momentos de la soledad en la literatura de Occidente,¹ y encuentra sus primeras manifestaciones en el *Génesis* judeocristiano, *La Odisea*, de Homero y las *Tragedias*, de Sófocles. Al inicio de *La soledad en la poesía española* (2000), Karl Vossler expresa que hay “una corriente de poesía que fluye serena, y

¹ Las manifestaciones de la soledad identificadas por Javier Rico Moreno, son: en la tradición judeocristiana como parte del mito de la creación de Adán en el Génesis, en las experiencias de profetas que buscan la soledad como medio para alcanzar a Dios y en el reclamo de Cristo por el abandono de su padre tras la crucifixión; en la tradición griega, en la espera de Penélope en *La Odisea*, de Homero, y en el abandono de Filoctetes en la isla de Lemnos en las *Tragedias* de Sófocles; en la vida ascética de monjes y personajes santificados por la Iglesia católica; en el humanismo del Renacimiento, teniendo a Petrarca y a Garcilaso de la Vega como los mayores exponentes de la soledad, y en la tradición de la poesía hispanohablante ubica a Francisco de Quevedo, Antonio Machado, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz.

casi subterránea, a través de los siglos” (2000: 8), refiriéndose a la presencia de la soledad en la poesía, a la que nombra como un género: *poesía de la soledad* o *poesía del quietismo*. En el caso de la tradición hispana, Vossler ubica el origen de la palabra *soledad* en la lírica galaico-portuguesa de los siglos XIII y XIV y encuentra en la poesía española del Renacimiento una época en la que este motivo se expresó con gran intensidad. Este tema se conservó en la poesía en lengua española y tuvo un auge durante el Romanticismo, cuando llegó a ser parte importante de la configuración del yo romántico.

En la literatura española, la palabra *soledad* apareció hacia el siglo XV en la poesía trovadoresca y popular de finales de la Edad Media y se la asoció a distintas denominaciones como *abandono*, *nostalgia*, *desesperanza*, *melancolía* y *desesperación*.² De ser un motivo religioso relacionado con la penitencia, con la influencia del humanismo italiano, la soledad pasó a ser un sentimiento moderno, teniendo como eje rector a la subjetividad creadora. Durante el Siglo de Oro se la llegó a relacionar con una actitud contemplativa y como impulso para la creación. La concreción de la soledad poética moderna tuvo su auge durante el movimiento romántico, en el que pasó a ser uno de los ejes del discurso estético, representando la reminiscencia de un abandono divino y el aislamiento social.³

Es posible afirmar que la soledad como motivo ha estado presente en la poesía castellana desde los inicios de la tradición literaria española. Karl

² El neologismo erudito surgió a partir de los vocablos *soëdade*, *soidade* y *suidade* que aluden a estados de concentración (Vossler 2000: 13). Estos primeros términos se encuentran asociados a valores sentimentales como tristeza, queja, anhelo, languidez y nostalgia, y al plano de la subjetividad, de la individualidad y la significación psíquica. A esta raíz se agregó la influencia del vocablo árabe *saudá* que refiere a dolor del corazón, depresión y melancolía.

³ La relación entre Modernidad y Romanticismo es, en palabras de Octavio Paz, filial y polémica. Como acontecimiento histórico, el Romanticismo surgió y se desarrolló dentro de la Modernidad; como acontecimiento cultural se posicionó frente a la Modernidad como una crítica al racionalismo, al momento que encarnó en sí mismo al pensamiento moderno. Paz lo señala de la siguiente forma: “Hijo rebelde, el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las

Vossler señala que hacia finales de la Edad Media se encuentran tres tipos de soledad en la poesía trovadoresca y en la popular: la mística, que relaciona al individuo con el mundo espiritual y reservada a personas extraordinarias, como los profetas; la ascética, que practican quienes buscan imitar la soledad mística e implica una renuncia al mundo, y la soledad mundana, que no es una soledad severa, sino la disminución de la vida social y es practicada por un rechazo pasajero del mundo (2000: 33-34). Estos tres tipos de soledad implican el recogimiento interior, independientemente del aislamiento del mundo exterior, expresando una soledad interna.

La soledad como actitud contemplativa es producto del influjo del humanismo renacentista, movimiento cultural en el que se puso a la experiencia humana en el centro del pensamiento y el arte. Como resultado de esa influencia, se consideró a la soledad como un estado deseable. El aislamiento del mundo exterior abrió la posibilidad para el autoconocimiento, la contemplación de lo que rodea al humano y la creación intelectual. Este motivo se relacionó estrechamente con la inspiración y la creación; con el cultivo de la individualidad. En este contexto literario surgió *Soledades*, de Luis de Góngora. La soledad en Góngora se muestra como un espacio para la creación y relación espiritual con la “dulce Musa”, que es su inspiración poética:

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce Musa:
en soledad confusa,
perdidos unos, otros inspirados

(2020: 1)

utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida en el siglo XVIII por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación dentro de la Modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total” (1989: 11).

Aunque a lo largo del poema hay una multitud de pastores y pescadores, la soledad en los versos de Góngora radica, según Vossler, en la nostalgia del joven náufrago protagonista, para quien “la buena sociedad mundana se le ha hecho insoportablemente banal” y busca en los pastorcillos y pescadores el placer por la contemplación de la naturaleza (2000: 128).

Para Vossler, la soledad es un punto de encuentro para los sentimientos de las almas de los poetas, por medio del alma se puede acceder al arte puro. Sin embargo, la soledad nunca es total, señala el autor, y sólo puede concretarse a través de la muerte, ya que los poetas renuncian a ese estado justo al momento de expresarla. Al buscar su comunicación, la soledad se diluye en una experiencia o inclinación hacia una extrema intimidad. En vida la soledad sólo puede ser relativa o aproximada, ya que el individuo siempre se encuentra en relación con el ambiente y los otros seres vivos (2000: 29). El estado solitario aparece como una excepción ante la característica social y comunitaria de la humanidad, lo cual se hace patente cuando se lo atribuye, más que a un estado externo de ausencia o aislamiento, a una actitud psíquica.

En el Nuevo Mundo, Sor Juana Inés de la Cruz desarrolló el motivo de la soledad como un repliegue hacia sí misma, un medio para la formación intelectual y un aislamiento de la sociedad. La poeta novohispana escribió cuando el Barroco tuvo una importante presencia tanto en el continente europeo como en las colonias americanas. Los imitadores de Luis de Góngora reprodujeron su estética caleidoscópicamente: los juegos de palabras —culteranismo— y los de conceptos —conceptismo— reflejaron la vida palaciega que caracterizó a la alta cultura española del siglo XVII. Para el Barroco el arte es engaño y artificio. La verdad se encuentra codificada dentro de un lenguaje altamente simbólico, por lo que a la vez que se intenta descifrarla, también se la encapsula en discursos más y más herméticos. Esa estética y pensamiento se reprodujeron

con mayor facilidad en las colonias americanas, en donde la vida cultural viró alrededor de la metrópoli.

Sor Juana ha sido considerada por algunos de sus críticos (principalmente Octavio Paz y Darío Puccini) como una poeta en una intensa soledad, quien en vida experimentó un doble aislamiento que plasmó en su obra: el del claustro y el del estudio. En su célebre *Respuesta a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* (1691), la poeta expuso que decidió unirse a la vida religiosa como monja, más que por vocación, por una total negación al matrimonio y por el deseo de vivir sola: “de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros” (1957: 446). Por otro lado, su empresa autodidacta fue una formación solitaria, así lo expresa en su *Respuesta*, al narrar que además de carecer de maestro también escaseó de condiscípulos: “con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible” (1957: 450).

Estas expresiones de soledad fueron expuestas en su poesía, tanto la soledad como independencia como la soledad a modo de repliegue sobre sí misma para dedicarse al estudio. En el romance en “Respuesta a un caballero peruano que le envió unos barros diciéndole que se volviese hombre”, Sor Juana escribió que en su condición de monja nadie necesita verificar si es mujer y, explicó:

¿Hay cosa como saber
que ya dependo de nadie,
que he de morirme y vivirme
cuando a mí se me antojare?

¿Que yo soy toda mi especie
y que a nadie he de inclinarme,

pues cualquiera debe sólo amar
a su semejante?

(1951: 146)

La poeta se declara la única en su especie, llevando a cuentas la soledad que le ofrece la posibilidad de no depender de nadie. Esta separación entre ella y los otros, señala el hispanista italiano Dario Puccini, es una soledad impuesta, un “estado de separación del mundo, que necesita poblarse con presencias, que son también fantasmas, tras las cuales se esconde un alma herida” (1997: 127). En su poesía amorosa la ausencia se muestra melancólica y nostálgica en el dominio del deseo. Esta situación se encuentra en la poesía del amor no correspondido.

Baste ya de rigores, mi bien, baste,
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste

con sombras necias, con indicios vanos:
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos

(1951: 212)

Estas expresiones de dolor son a su vez expresiones de soledad. Octavio Paz señala que celos, ausencia y muerte son “nombres distintos de la soledad”. Puccini, al referirse al proceso creativo de la poeta también señala su aislamiento. “A solas y porque está sola, inventa esas situaciones; a su vez, las situaciones inventadas le sirven para desahogarse y conocerse: su vida imaginaria también es un método de introspección” (1997: 127).

Con esta alusión a las presencias que pueblan la poesía de Sor Juana, me traslado a la otra soledad producida por su autónoma iniciación

cultural, su retiro al reino del estudio y el lenguaje, a los intersticios entre lo real y el artificio. Vossler al referirse a las *Soledades* de Góngora, señala que en su opinión hay otro poema “caso grandioso y muy ilustrativo” que da continuación a la soledad gongorina, refiriéndose al *Primer Sueño* de la monja: “Por su forma, este sueño puede explicarse como un retoño de las *Soledades*. Con arreglo a su sentido más profundo, es un canto del despertar de la investigación, y se adelanta sin sospecharlo a la poesía de la época de las luces” (2000: 131). En el *Sueño* ocurre un viaje hacia la noche, hacia el sueño humano, en el que la voz poética busca ascender a la liberación espiritual. El poema, a diferencia de las *Soledades*, ocurre en un ambiente oscuro, en el que el quietismo prevalece en la atmósfera:

Y en la quietud contenta
de impero silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas aves
tan oscuras tan graves,
que aún el silencio no se interrumpía

(1951: 335)

Es en el estado solitario en donde se puede llegar a un verdadero despertar de la conciencia, por esto el mundo y sus bullicios son muchas veces representados en la poesía de Sor Juana como verdaderos tormentos. En el soneto titulado “En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?”, el yo lírico reclama al Mundo su persecución mientras que ella busca la soledad para poner “bellezas” en su entendimiento:

En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento

poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas;
y así, siempre me causa más contento
poner riquezas en mi pensamiento
que no mi pensamiento en las riquezas.

(1951: 278)

Al finalizar la revisión de la poesía de la soledad del Renacimiento español, Vossler afirma que la época de florecimiento de este motivo poético fue el Siglo de Oro y que a partir de entonces se ha debilitado. Sin embargo, casi dos siglos después el Romanticismo tomó como uno de sus principales temas a la soledad y la convirtió en una actitud de dicho movimiento. Así lo señala Victorino Polo García, para quien el ser romántico es, por antonomasia, ser solitario, “una soledad real, manifiesta, tangible y auténtica” (1965: 33). En la sensibilidad de la estética romántica se encuentra un nuevo modo de sentir y expresar la soledad en la poesía. Ya no es la soledad humanista que alude a la sensibilidad creadora, sino una triste y confusa soledad que anhela y se atormenta, que encuentra sus bases en el individualismo y la angustia.

Para P. Sebold (2011) la soledad romántica puede dividirse en dos: por un lado, la soledad divina, que proviene del abandono de Dios y del mundo sobrehumano; por el otro, la soledad humana, el romántico se aísla y la soledad se interioriza. Por su parte, Polo García encuentra cuatro aspectos en la soledad expresada en la poesía romántica que pueden fácilmente relacionarse con las dos identificadas por Sebold: metafísica divina, creativa y física.

La soledad metafísica se encuentra en el plano de los sentimientos. El amor como fuente de soledad se presenta en el rechazo de la amada. La noche y la luna son símbolos de este tipo de soledad. La sensación romántica de aislamiento es un estado espiritual que relaciona la existencia individual con la realidad. La soledad divina es la que encierra el destino final de la humanidad; el final de la existencia es la cumbre de la soledad experimentada por el poeta. El vértigo de la nada, el silencio, el abandono de Dios. Es parte del yo contemplativo del poeta que lo impulsa hacia la búsqueda del ser, la eternidad y a un diálogo consigo mismo; sin embargo, puede convertirse en una soledad absoluta que se traduce en angustia vital por el vacío.

La soledad divina señalada por Polo García se corresponde con la ubicada por Sebold. Se expresa en un reclamo hacia Dios por abandonar a su creación. En “El diablo mundo”, de José de Espronceda, este abandono divino es un abandono en la nada.

Embebido en su inmenso poderío,
¿es Dios el Dios que goza en su hermosura,
que arrojó el universo en el vacío,
leyes le dio y abandonó su hechura?
¿Fue vanidad del hombre y el desvarío
soñarse imagen de su imagen pura?
¿Es Dios el Dios que en su eternal sosiego
ni vio su llanto ni escuchó su ruego?

(1848: 149)

La soledad como motivo de creación se caracteriza por ser el espacio de aislamiento para encontrarse con el yo del artista, que le permitirá conectarse con sus sentimientos y con la inspiración. La añoranza, los deseos del pasado, la melancolía, son buscadas en los momentos de soledad

para que dicten los versos al poeta. La soledad física es la dimensión real del abandono y la ausencia, que son producto de la libertad y la independencia, representadas en el aislamiento y el claustro.

En el Romanticismo se protesta contra la razón dieciochesca que limita al espíritu humano y se acude a la oscuridad y a la noche, al mundo sobrehumano. Se emprende una búsqueda por la libertad absoluta que llevará a la voz poética al individualismo extremo, al aislamiento. En “A la soledad”, de Carolina Coronado, el alejamiento del mundo es un estado anhelado porque provee alivio. La soledad se presenta como una amiga; sin embargo, hay una angustia en todo el poema que se encrudece con la alusión a la noche sombría.

Si sola y retirada
aún me entristece más noche sombría,
la luna con faz rosada,
por oculta vía
sale a hacerme amorosa compañía.

Y al fin hallo en tu calma
¡Oh soledad! si no el contento mío,
si no entero del alma
el dulce señorío,
blando reposo a mi penar tardío

(1843: 4)

La poesía romántica es poesía que pugna por las emociones sombrías, prioriza los sentimientos y la experiencia individual. Ambas características, su marcado individualismo, así como su acento en los afectos, son síntomas de la Modernidad. El amor pasa a ser clave en las sociedades industrializadas al constituirse la familia nuclear como parte del esquema

de trabajo y vida,⁴ por lo que este intenso sentimiento se ve reflejado en la poesía romántica. En oposición al sentimiento amoroso, la soledad se presenta como trágica y angustiante. En esta poesía se exalta un culto al yo, al individuo en su unidad y diferencia. Ya no es la razón humana el valor supremo que pregonaba el Humanismo renacentista, sino el subjetivismo variable, irracional, indómito. La figura de lo humano se idealizó como sencillez y nobleza, y se encontró solo frente al mundo, en el que fuerzas ocultas lo amenazan.

Aunque el movimiento romántico tomó formas distintas en los territorios en los que se propagó,⁵ se distinguen algunos rasgos que unifican la estética de su poesía y que encuentran en la soledad un motivo: el sentido de lo individual, el tedio o del agobio; la expresión de la muerte y su estrecha relación con la naturaleza. Estos rasgos tienen como eje el encuentro entre lo ideal, ilógico y lo sentimental, y una realidad objetiva, lógica, razonada. “El hombre romántico no puede vivir en un mundo estrecho, chato y asfixiante que ni entiende ni le entiende a él” (Polo 1965: 25).

En esta poesía hay una fuerte presencia de la voz poética, el yo lírico, cuya interioridad se reafirma como una esencia creadora. En respuesta a

4 Señalan Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim en *El normal caos del amor: las nuevas formas de la relación amorosa* (1990): “Las contradicciones de clase se encendieron en el siglo XIX por la pobreza material de amplias partes del proletariado. Estas contradicciones se vieron públicamente [...] Sus síntomas son las eternas discusiones sobre la relación de pareja o la guerra tácita en el matrimonio; la huida a la soledad o de la soledad” (1998: 36).

5 En Inglaterra el Romanticismo manifestó un rechazo hacia la sociedad burguesa y una búsqueda hacia el pasado. En Francia representó al espíritu revolucionario que se posicionó frente al clasicismo en el arte y al Absolutismo en el plano social. En Alemania el Romanticismo buscó regresar a las leyendas y canciones populares de la Edad Media para retornar a la cultura originaria. Noé Jitrik apunta que las múltiples realizaciones individuales del Romanticismo en Latinoamérica se tradujeron en los procesos de formación de la sociedad y culturas del continente, buscando configurar una expresión propia: “contribuyendo con una estética adecuada para comprender lo proceloso de un presente imperfecto y lo fugitivo de una idea de soberanía y de existencia legitimada por los grandes sacudimientos del espíritu” (1997: 43).

la pretendida objetividad del racionalismo de la Ilustración, en la poesía romántica se cuestionan las capacidades de la razón para abarcar el conocimiento del mundo. Los románticos colocaron al individuo en el centro de todo, la medida de todas las cosas es el poeta como creador, confiriendo al movimiento artístico una condición profundamente introspectiva.

Del culto a la sensibilidad y el sentimiento la experiencia individual surgió como una respuesta psicológica, colocando al individuo en el centro del lenguaje. Para Susan Kirkpatrick este arraigo en lo subjetivo tuvo una función ante la formación de la cultura burguesa, en donde el poeta representó su subjetividad como “yo individual, en una forma y un contenido que permitiera a los lectores interpretar su experiencia inmediata y concreta desde el punto de vista del esquema que distinguía el sujeto que percibe y desea del mundo físico y social que lo rodea” (1991: 20). El yo independiente y ordenador del ser romántico se “identificó” con la imagen creada en el texto, es decir, con el yo lírico, sugiriendo proyecciones autobiográficas de los poetas: “el texto romántico anima al lector a confundir al verdadero escritor como persona con el sujeto narrador o el sujeto de la acción creado por el texto” (1991: 20). La proyección del creador real en el yo poético acentúa su individualidad y su soledad reflejada en el plano de lo real.

Kirkpatrick señala que en la poesía romántica el mundo al que se aliena el sujeto solitario es el mundo social o histórico, figurándose en una melancolía y un malestar inexplicable mientras se encuentre en la sociedad: “el sujeto se aparta del mundo histórico que lo rodea, representándose como víctima de una sociedad hostil y como alma superior que rechaza la impropiedad de la sociedad” (1991: 27). Lo anterior se puede observar en el poema “Ecce homo!”, de Joaquín María Bartrina, en el que la conciencia de sí misma hace que la voz poética experimente hastío.

Hace ya veinticuatro años
que vivo solo conmigo,

y hace cuatro que deseo
divorciarme de mí mismo.
Todo cuanto me rodea
me causa profundo hastío,
y si entro en mí me da espanto,
y me da horror lo que miro

(2020)

La relación de la poesía romántica con un agobio, cansancio, aburrimiento, incluso con una vocación suicida, tiene sus bases en *le mal du siècle* francés que, siguiendo a Kirkpatrick, se manifiesta en una profunda soledad, un sentido de desilusión ante la historia y la sociedad, una duda sobre la religión y la moral y la aspiración a un ideal que no se puede realizar (1991: 42). Este agobio surgió del enfrentamiento con el utilitarismo burgués ante el cual germinó la inquietud por un lenguaje desgastado y pobre, incapaz de expresar las inquietudes de la revolución romántica. Es el enfrentamiento entre lo que se quiere ser y lo que se es. Kirkpatrick señala que este desasosiego formuló un nuevo imaginario, “una nueva erótica del hacer” que resulta en un sentimiento que paraliza y oprime (1991: 38).

El yo que padece *le mal du siècle* es el que corresponde al yo alienado, que es el paradigma del solitario, ya que padece la introspección; sin embargo, “su fascinación con el juego interior de la fantasía, el impulso y la emoción compensa el dolor de su frustración y su soledad” (Kirkpatrick 1991: 28). Este individuo pone en relieve su diferencia con el mundo histórico que le parece decepcionante. Esa diferencia lo lleva a un culto a la infelicidad y, ante ese tedio, se encuentra en soledad.

Entre la soledad romántica y las *Soledades* de Góngora existe una larga distancia en el tono en el que se presenta el abandono hacia lo natural. Ya no es la idealización pastoral y placentera, sino un sentimiento de soledad dolorosa y oscura. Para Noé Jitrik ese nuevo papel que desempeñó el

mundo natural también fue consecuencia del debilitamiento de las monarquías, por lo que la función activa y dominante que adquirieron los hechos naturales no sobrepasan la propia naturaleza humana, sino que interactúa con el poeta encarnando también formas humanas: “la naturaleza es sentida y vivida como secreto y misterio del cual depende el secreto y el misterio del ser humano” (1997: 40). En este segundo aspecto se intensifican las limitaciones humanas y con ello la soledad del individuo.

Heme aquí, como en medio del desierto,
sin árboles, sin sombra, sin arrimo;
heme sobre un océano sin puerto,
noche sin astros, faro ni arrebol

(Pastor Díaz 1838: 34)

Esta relación con el mundo natural, según Jitrik, impulsó a que en Latinoamérica se volteara a ver lo propio, lo local, concibiendo como paisaje el entorno físico y humano, para “interpretarlo y traducirlo a términos de construcción cultural en todos los órdenes” (1997: 42). Vossler señala que, en España, mientras la palabra “soledad” sólo es usada como nombre de lugares en casos aislados, en el Nuevo Mundo se usa ese topónimo en un número notable, principalmente en las regiones de Centro y Sudamérica (1997: 24).

En los albores del siglo XX, apareció otro poeta de la soledad en la poesía mexicana, José Gorostiza, cuya *Muerte sin fin* (1939) sigue la línea argumental del “Primero sueño”, de Sor Juana, una introspección filosófica que busca la liberación espiritual. Aunque no fue un autor prolífico, la profundidad de los versos de Gorostiza lo convierte en un poeta importante en la tradición literaria mexicana. Su poema de largo aliento, *Muerte sin fin*, es la culminación de su obra, una poesía hermética e intimista. Su preocupación por la soledad es una inquietud filosófica y espiritual. Dice

Ramón Xirau que es uno de los poetas que mejor expresa la radical soledad con una lúcida conciencia. Xirau identifica a la soledad en Gorostiza como una negación de comunicación, donde el silencio se manifiesta por medio de un “absoluto solipsismo poético” y “pone en cuestión la existencia del humano y del lenguaje mismo, un retorno del ser a la nada” (1955: 10).

En *Muerte sin fin* Gorostiza pone entre paréntesis la existencia del ser humano, de Dios y del poema; el yo poético se proyecta y posa frente a sí mismo para descubrir que no hay nada. Si Dios no existe, y la creación del ser humano y de la naturaleza son reflejo de ese Dios ausente, en la expresión de un ser ilusorio sólo hay un vacío. Ese vacío es la soledad. El poema inicia situando a una voz poética aislada que en su soledad puede acceder a su conciencia.

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo

(1997: 65)

Este aislamiento es el de la forma que limita y desampara al ser, entonces surge la pregunta por la existencia de Dios. La angustia vital por el vacío es cercana a la expresión por el abandono divino que en los románticos impulsó la búsqueda del ser, al diálogo con la eternidad y la nada. Dice Emma Godoy sobre el poema: “Tanto se parece el hombre a Dios que todo lo que puede decir «yo», está solo. En su soledad se contempla a sí mismo, nada fuera de sí mismo puede contemplar” (1997: 391). Hacia el final del IV apartado, el yo lírico declara:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta, sus propios impasibles
tegumentos.

(1997: 72)

La creación de Dios y de las cosas es la inteligencia misma que “todo lo concibe sin crearlo” (1997: 72). La inteligencia concibe —su vía es el lenguaje, la expresión—, por lo que la comunicación es el único camino que se puede emprender. El sujeto poético inicia una exploración por la raíz de la palabra. La soledad en Gorostiza se soluciona con el poema, que es inicio y fin en sí mismo.

Contemporáneo de Gorostiza, Xavier Villaurrutia manifestó una soledad que lo llevó a emprender una búsqueda por el yo, por la voz que dé forma a la existencia humana. Al igual que el autor de *Muerte sin fin*, Villaurrutia formó parte del grupo de intelectuales mexicanos Contemporáneos, que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX. A pesar de haber incursionado en los diferentes géneros literarios —poesía, teatro, narrativa, ensayo— su obra poética sobresale. Dentro de los temas que tienen mayor presencia en sus versos están la muerte, la noche, el amor truncado, el miedo y la soledad. En la poesía de Villaurrutia irrumpen dos características fundamentales, tanto en el nivel retórico como en el semántico, que son señales del ánimo vanguardista de la primera mitad del siglo XX: el juego con el lenguaje y la búsqueda por la presencia del yo.

A través del reflejo de su voz el sujeto poético tiene la oportunidad de salir de sí mismo y auto observarse; se desnuda y deja al descubierto sus pensamientos. La voz se identifica con el discurso en que está envuelto, que es el discurso de los otros, que toma vida propia y sujeta al poema mismo como instrumento para proyectar su presencia. El sujeto poético se da cuenta de su finitud, de su intrascendencia, es entonces cuando irrumpe el miedo por confirmar la existencia.

Y mi voz ya no es mía
dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio
dentro del fuego lívido que corta como el grito
Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz.

(1999: 36)

En Xavier Villaurrutia ocurre un acto de desrealización, de separación entre realidad material y espíritu, entendido este último como una conciencia aislada del mundo. Explica Xirau que en su poesía se percibe un “íntimo desasosiego nocturno del alma abandonada a sí misma” (1955: 10), que se interna en su profundidad. Esta búsqueda por la subjetividad es la misma que fue ejecutada por la poesía romántica al comprender el valor de la voz individual y, al igual que en ella, esa indagación sólo se puede dar en el aislamiento. Este retiro conduce a la subjetividad a invocar la fuerte presencia de una ausencia, de un abandono. En el poema “Soledad” el abandono se refleja en los ojos hondos de una mujer en un cuadro que mira al sujeto poético todos los días, siendo al mismo tiempo recordatorio de soledad y de presencia. “Si me quejo, parece que sus ojos / me quisieran decir que no estoy solo”.

Soledad, soledad
icómo me miras desde los ojos
de la mujer de ese cuadro!
Cada día, cada día,
todos los días...
Cómo me miras con sus ojos hondos.

(2006: 236)

Es la soledad una presencia y una ausencia. La palabra poética invoca a un mundo que al tiempo que crea, niega su presencia. Dice Xirau que

si la búsqueda de la soledad proviene en los poetas clásicos de un claro acto del intelecto, en Villaurrutia nace de una intención más secreta, escondida y emotiva. La soledad ya no le atrae como atraen la quietud, el reposo, la contemplación, el ocio o la libertad, sino con la atracción vertiginosa de los abismos interiores. La experiencia de la soledad es, para él, experiencia de vacío (1955: 28).

MUJERES QUE ESCRIBIERON A LA SOLEDAD

Desde principios del siglo XIX las mujeres comenzaron a tener mayor participación en los círculos letrados mexicanos. Prueba de lo anterior es el siguiente poema de Josefa E. y B., quien fue una de las cinco mujeres que conformaron la antología *Cantos de las musas mexicanas* (1804).¹ En los siguientes endecasílabos, de 1809, ella defiende el talento de las mujeres para escribir versos.

Persuadidos, según lo que presumo,
a que el sexo femenino en la materia,
por negarle su influjo al dios Apolo,
reñido acaso está con la cadencia:
sin mirar que en la Poética han lucido
con crédito notorio en otras eras
las Corinas, las Safos, las Eustoquios,
las Hermiones, las Rufos, las Aretas;
Filomenas canoras que en aplauso
del temple de oro que pulió su cuerda,
en la historia dejaron a los siglos
una recordación que será eterna.

(en Huerta-Nava 2015: 17)

¹ Para ahondar más sobre la participación de las mujeres en las antologías del siglo XIX se puede consultar “Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX” de Leticia Romero Chumacero, en *Valenciana*, núm., 16, 2015: 7-35.

Esas autoras de principios del siglo XIX han pasado inadvertidas por la mayoría de las historias literarias debido a la falta de registros de su producción poética. Es hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando la prensa se abrió para la participación de las mujeres en la cultura impresa, lo que permitió la difusión de sus textos literarios. En dicho periodo surgieron las primeras mujeres mexicanas que se dedicaron profesionalmente a escribir. Este aumento en la participación de esa población en la cultura letrada se debió tanto al acceso de un número cada vez mayor a la educación, como a las publicaciones periódicas dedicadas exclusivamente al sexo femenino. No es casual que las mujeres comenzaran a tener mayor presencia en la creación literaria mientras estaba vigente el Romanticismo y que, por tanto, adoptaran sus principales motivos, incluyendo el de la soledad. Monserrat Galí señala que el Romanticismo puso a la mujer en el centro de la inspiración artística, lo que contribuyó a que se insertaran en el mundo del arte como creadoras, particularmente en la poesía (2002: 26). Leticia Romero considera que fueron dos las circunstancias que impulsaron la aparición de la poesía escrita por mujeres en el siglo XIX: la oferta educativa y la amplia propuesta de publicaciones periódicas (2015: 47). Al convertirse en la principal destinataria de la poesía, como musa y tema, la mujer también es su más asidua consumidora, lo que se evidencia en el creciente número de publicaciones periódicas dirigidas al público femenino.

Los editores de las publicaciones mexicanas comenzaron primero por divulgar poesía de autoras extranjeras, para después incluir paulatinamente a las mexicanas como principales colaboradoras (Romero 2001: 47). Dentro de las revistas románticas más importantes dedicadas al consumo de las mujeres se encuentran *Presente amistoso*, dedicada a las señoritas mexicanas (1951), y *La Camelia* (1953). Dalí señala que las autoras extranjeras más leídas durante el siglo XIX son las románticas Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Josefa Massanés. Romero señala que se puede concluir que “la lectura originó y dio cauce a un

deseo de expresión creativa; además, proporcionó modelos literarios y formativos, y se erigió en motivo poderoso para abrir espacios editoriales a las temáticas juzgadas de interés femenino y, en razón de ello, algunas mujeres fueron invitadas a colaborar como autoras” (2015: 49).

Es también a lo largo del siglo XIX cuando las ideas liberales sobre la educación de las mujeres mexicanas comenzaron a consolidarse para dar paso a un grupo de mujeres ilustradas que escribieron poesía romántica. Aunque hacia la mitad del siglo se siguió privilegiando la educación en casa, dirigida por la madre, en 1869 se inauguró en la ciudad de México la Escuela Secundaria de Niñas y en 1871 la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres. En la historia de las mujeres existen casos excepcionales en los que las convenciones usuales para esa población no son aplicables, como el de Sor Juana Inés de la Cruz quien, para escapar de los roles tradicionales asignados a las mujeres de su época, tomó los hábitos religiosos. Sin embargo, aún en esos casos se puede observar cómo un limitado campo de acción permitió esa excepción. Sor Juana, como lo dice en “Respuesta a un caballero peruano...”, para no depender de nadie y vivir a su antojo tuvo que negar su condición de mujer, convirtiéndose en religiosa, transformándose en única en su “especie”.

Lilia Granillo Vázquez y Esther Hernández Palacios identifican entre 1870 y 1910 “la época dorada de las poetisas mexicanas” y señalan los siguientes momentos relevantes: la aparición de las primeras poetisas románticas hacia 1850, Dolores Guerrero, Isabel Prieto y Esther Tapia; la inclusión en 1868 de un grupo de mujeres poetisas en el periódico literario *El Renacimiento*, dirigido por Ignacio Manuel Altamirano, una de las publicaciones más importantes del siglo XIX; la fundación de la publicación literaria *La Siempreviva*, en 1870, dirigida completamente por mujeres. Finalmente, la publicación en 1871 del primer libro de poesía femenina mexicana desde las obras reunidas de Sor Juana Inés de la Cruz: *Flores silvestres*, de Esther Tapia de Castellanos (2005: 135-139).

El género más cultivado por las románticas mexicanas fue la poesía y sus temas estuvieron ligados a lo íntimo y lo privado. Ya que la casa era el lugar tradicional asignado para las mujeres (ángeles domésticos), escribir y publicar significó para algunas de ellas encontrarse con el mundo, lo que se refleja en sus versos. Ante su participación en espacios antes poco accesibles para ellas, la condición de soledad se presentó como destino humano. Al mismo tiempo que se advierte una angustia y un dolor ante la soledad también se expresa cierta conformidad ante ese estado, por representar un precio ante la rebeldía de la pasión humana.

En “Nieblas”, de Laura Méndez de Cuenca, la voz poética expresa que tiene una “queja comprimida” por el angustioso “tedio de la vida”, ante lo cual se experimenta una espera del “humano sufrimiento”. Ante esta aflicción surge una identificación con el ser femenino.

Pues ni en flaqueza femenil reparas,
no vaciles, que altiva y arrogante
despreciaré los golpes que preparas.

Yo firme y tú tenaz, sigue adelante.
No temas, no, que el suplicante lloro
surcos de fuego deje en mi semblante.

Ni gracia pido ni piedad imploro:
ahogo a solas del dolor los gritos,
como a solas mis lágrimas devoro.

(1894: 336)

El “humano sentimiento” es el interlocutor de esta voz que se encuentra a solas, aceptando con abatimiento su pesadumbre. Más adelante, la voz poética refiere que los apetitos de la pasión perturban al espíritu

austero con “anhelos infinitos” mostrándole “la tentadora imagen del pecado”. En este poema se expresa un pesimismo hacia el destino humano, en el que la razón ni la voluntad inquebrantable pueden salvarlo del “borde del abismo”. El amor es presentado como una imagen esperanzadora que se manifiesta con la juventud y el cortejo; sin embargo, es solamente una fantasía que deja a su paso ausencias.

Ya se asoma, ya llega, ya ha pasado;
ya consumió las castas inocencias,
ya evaporó el perfume delicado.

Ya ni se inquieta el alma por ausencias,
ni en los labios enjutos y ateridos
palpitan amorosas confidencias.

(1894: 337)

La presencia de la soledad es un estado al que están sentenciadas las almas humanas y que emerge ante el contraste con la ilusión de la pasión amorosa, dejando confusión en el espíritu y después “el vértigo presente de la nada”.

¿Qué deja al hombre al fin? Tedio, amargura,
recuerdos de una sombra pasajera,
quién sabe si de pena o de ventura.

Tal vez necesidad de una quimera,
tal vez necesidad de una esperanza,
del dulce alivio de una fe cualquiera.

(1894: 338)

Ese agobio y miedo por el encuentro con la nada es parte del sentimiento romántico en el que la soledad es un estado espiritual del que no se puede escapar. La última estrofa del poema pregunta “¿Y esto es vivir?” y termina con una insinuación a Prometeo.

Ven, ¡oh dolor! Mi espíritu salvaje
te espera, como al buitre, Prometeo [...]
(pág. 338)

En la mitología griega, Prometeo es castigado por robar el fuego a los dioses para dárselo a los humanos. Es condenado por Zeus a ser encadenado para que un águila devore sus entrañas eternamente. En la mitología romana el águila se cambia por un buitre, al que hace alusión Méndez de Cuenca.

La figura de Prometeo atrajo a muchos escritores románticos como modelo de rebeldía. El caso más famoso fue el de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818). En el caso del poema de Méndez de Cuenca, la pasión es equiparable al fuego robado a los dioses y el estado de soledad al castigo por su rebeldía.

En el poema “En la muerte de mi madre”, de Esther Tapia, la soledad es sentida como un estado definitivo al que se llega por la ausencia del ser amado, aunque en este caso el amor es de una hija hacia su madre muerta.

Triste, sola, desgraciada,
huérfana y abandonada
voy pasando por el mundo,
como barca destrozada
que boga en el mar profundo.

Cual yedra que separaron
de la encina protectora
cual flor que el tallo cortaron,
cual ave que triste llora
si huérfana la dejaron.

(1871: 21)

El yo poético clama a Dios que por piedad la haga morir para poder reencontrarse con su madre en el cielo, “Donde no hay llanto ni duelo” (1871: 21). La manifestación de esta orfandad por la muerte de la madre da cuenta de la exaltación de su figura como la principal cuidadora y fuente de la ternura, cuya ausencia provoca una soledad terminante.

El amor y su contraparte, el desamor, fueron temas presentes en la poesía romántica femenina en México. La soledad figuró como complemento del desamor, presentándose como penitencia por el abandono del ser amado. La melancolía y la desesperanza se apoderaron de las voces poéticas que expresaron una trágica derrota, quizá la más funesta ante el rechazo. Josefa Murillo Carlin, en “La ola”, representa al amor con el mar y a la soledad con la playa. En el poema, el yo poético recuerda que su amante le dijo que la mar se acabaría antes que su amor por ella; sin embargo, cuando el amante ya no se encuentra y las olas continúan, la poeta lo reprocha.

Hoy que te busco por la playa sola,
no está la ola
que alumbraba el sol;
las olas mueren y tu amor no existe;
iqué mal supiste
comparar tu amor!

(1970: 286)

La soledad-desamor por el rechazo del ser amado en Murillo se presenta como carencia y, por tanto, como vacío. En el poema “Ausencia”, de Esther Tapia, por el contrario, la soledad se experimenta como un bien, una protección ante la ingratitud. El yo lírico mantiene una conversación con una paloma doliente a orillas de un río. El animal llora por la ausencia de su amado, quien se ocultó en la selva, lo que le provoca un fuerte sentimiento de zozobra.

Que ni el puro y grato aroma
que exhala la fresca flor;
ni el sol que en Oriente asoma,
consuelan a la paloma
cuando le falta su amor.

(1871: 86)

La paloma se lamenta que ni el agua pura ni el calor del sol la pueden consolar, a lo que la voz poética le responde:

“Paloma, tienes razón”
Le contesté conmovida;
“El amor es nuestra vida;
el aliento al corazón:
es nuestra dicha querida”.

“Pero no viertas tu llanto
porque su bien se ausentó;
si lejos de ti gozó,
no merece ese amor santo
que en tu corazón nació”

(1871: 86-87)

Hacia el final del poema se sentencia al amado ingrato a futuros desengaños porque despreció “por placer extraños” el amor de la paloma. El poema no es resolutivo y el yo lírico se aleja del río, llorando sin poder consolar al animal que “gimiendo seguía”. Aunque no se gesta una soledad en un sentido esperanzador y sigue siendo equivalente al abandono, sí hay un intento de contrarrestarla con el castigo del ausente.

Si la poesía romántica escrita por mujeres en el centro del país tuvo un auge en el siglo XIX, en Chiapas influenció a las primeras mujeres que comenzaron a publicar hacia las últimas tres décadas de ese siglo y su proyección se extendió hacia la primera mitad del siglo XX. A diferencia de la prensa del centro del país, en Chiapas no se contó con publicaciones exclusivamente dedicadas al público femenino, sino hasta después del Porfiriato, por lo que las primeras mujeres chiapanecas que escribieron publicaron en periódicos de carácter político y social, de San Cristóbal de Las Casas, Tuxtla Gutiérrez y Comitán de Domínguez, ciudades en las que se encontraban las imprentas de la época (Domínguez 2008: 117).

Dentro de las historias literarias que repasan el siglo XIX mexicano hay muy poca presencia de autores provenientes de los estados del país, cuya carrera literaria no se haya desarrollado en la capital. Para el caso de los estados del sur se menciona a autores como Andrés Quintana Roo y Emilio Rabasa, ambos concretaron sus carreras literarias en la ciudad de México, y a la par de su quehacer intelectual tuvieron una presencia política fuerte, pues ocuparon cargos importantes en el gobierno federal.

El primero fue originario de Yucatán y se estableció desde muy joven en la ciudad de México para cursar sus estudios superiores, ahí realizó gran parte de su carrera política y literaria. El segundo fue originario de Chiapas y, aunque ocupó la gubernatura de su estado natal entre 1891 y 1894, después de ese periodo vivió en la capital del país hasta el día de su muerte, ocupando cargos políticos importantes en la administración pública. Sus novelas

La bola (1887), *El cuarto poder* (1888), *Moneda falsa* (1888) y *La guerra de tres años* (1931) aparecieron impresas en la ciudad de México.

Esta ausencia de autores provenientes de los territorios fuera de la ciudad capital que se visualiza en parte de los estudios literarios responde a una tendencia académica que es reflejo de las estructuras políticas de las sociedades latinoamericanas en las que existe una concentración y centralización del poder. Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, propone que esas estructuras son heredadas desde el orden colonial con el que fueron edificadas las sociedades americanas y que responden a los principios de concentración, elitismo y jerarquización (1998: 43). Por medio de la configuración del espacio urbano y de la figura de la capital se instauró una tradición letrada central que ensombreció la variedad de propuestas gestadas a lo largo del territorio mexicano:

La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad (1998: 32).

La tendencia en el discurso académico por situar la reflexión en autores que publicaron y desarrollaron la mayor parte de sus carreras en el centro del país ha llevado a las historias literarias a omitir una variedad de matices importantes que estuvieron presentes en la literatura del sur de México. El panorama cultural que germinó en las principales ciudades del interior de la República permitió la aparición de autores con ricas propuestas poéticas. Tan sólo para el siglo XIX en Chiapas, Jesús Morales Bermúdez apunta que se han encontrado más de dos mil cuatrocientos poemas publicados en prensa local (1991: 429), lo que ya es una muestra significativa de la vida cultural imperante en la región.

Por tratarse de un estado fronterizo, la vida cultural en el Chiapas dieciochesco se vio influenciada tanto por la literatura emitida en el centro del país, y que llegaba al estado por medio de publicaciones periódicas, como por los intercambios con la nación vecina. Después de incorporarse Chiapas a México, en septiembre de 1824, sólo se contaba con tres caminos para viajar hacia su nueva capital, por lo que el viaje hacia el centro del país podía llevar hasta un mes (Rojas 2020). En cambio, las vías hacia la ciudad de Guatemala implicaban menos dificultades. La relación entre la vida cultural de ambos territorios fue tan relevante que incluso se ha confundido la nacionalidad de algunos autores. Morales Bermúdez señala el caso del poeta Rafael Landívar, quien durante un tiempo fue considerado el “primer gran poeta chiapaneco”, pero en años recientes se ha comprobado su nacionalidad guatemalteca (1991: 427).

En el caso del chiapaneco Rodolfo Figueroa, quien cursó la preparatoria en el Instituto Nacional Central para Varones de Guatemala y estudios universitarios en la Universidad de San Carlos en Guatemala, Morales apunta la influencia que tuvieron los círculos literarios centroamericanos en la conformación de su obra poética. Asimismo, narra que los viajes realizados a principios del siglo XX por los jóvenes chiapanecos de las clases altas a Europa, vía Guatemala, propició que “muchos círculos se encontraran al día con las novedades” y se interesaran por la cultura francesa y las orientales.

Las publicaciones periódicas jugaron un papel importante en el impulso de la vida cultural del estado. Desde el inicio de la historia de la prensa en Chiapas, con el primer periódico de la entidad, *La campana chiapaneca* (1827-1829), se anunció la relevancia que ocuparían las publicaciones periódicas en relación con la vida literaria. En la línea editorial de *La Campana* se apunta que “se excitarán las opiniones literarias, para que del choque de las opiniones resulte la verdad. Se admitirán observaciones sobre agricultura, comercio, artes, industria, etc.” (Martínez 2004: 24).

Yadira Rojas señala que a lo largo del siglo XIX se concretó la relación entre la literatura y la prensa chiapaneca con la aparición de publicaciones que aspiraban a ser completamente literarias; aunque esto no fue siempre posible, ya que muchas de éstas recibían apoyo económico por parte de las instancias gubernamentales, por lo que tenían que admitir en sus espacios posicionamientos políticos (2020). Bermúdez también reconoce la importancia de la prensa como medio de estimulación de la vida cultural del estado para el siglo XIX. “Así continuamos a todo lo largo del presente siglo que ya termina: publicando en periódicos, leyendo poemas en los periódicos, un mundo vasto de poetas, entre los que ocasionalmente surge alguno grande y verdadero” (Morales 1991: 429).

Este autor considera que los escritores más importantes del periodo decimonónico fueron Felipe Teófilo Contreras, Emilio Rabasa y Rodulfo Figueroa. A ellos se suman Saturnino Ocampo, Braulio José Zorrilla y José Emilio Grajales. Por otra parte, Rojas (2020) señala que Flavio A. Paniagua, Wenceslao Albores y José Manuel Puig fueron quienes impulsaron “un proyecto editorial de calidad, cultural y literario” para el siglo XIX chiapaneco. En su mayoría, estos autores escribieron poesía romántica. La influencia de esta estética se prolongó hasta los albores del siguiente siglo. Morales Bermúdez apunta que muchos de los poetas chiapanecos son románticos tardíos (Morales 1991: 433).

Uno de los autores más representativos del Romanticismo chiapaneco fue Rodulfo Figueroa, quien también ha sido considerado el iniciador de la poesía chiapaneca moderna.² En su obra se pueden apreciar los motivos de la poesía romántica: el sentido de lo individual, la muerte, la

2 Autores como Jesús Agripino Gutiérrez consideran a Rodulfo Figueroa el “romántico más acabado” (p. 88) o lo colocan “al lado de los grandes románticos del siglo”, como es el caso de Eliseo Mellanes Castellanos (p. 112); mientras que otros autores, como Ricardo Cuéllar Valencia, lo consideran el primer poeta moderno de Chiapas.

relación con la naturaleza y la idealización de la mujer. Entre estos motivos se encuentra la soledad entrelazada con la poesía amorosa y la poesía fúnebre. En los poemas "¡Muerta!" y "Fugaces" aparece la soledad junto con los motivos de amor y muerte. En el primero, es el rompimiento con la amada lo que provoca el sentimiento de soledad; la voz poética compara su ausencia y el término de la pasión con la muerte: "Y aquí me tienes olvidado y solo / arrullándote en versos funerales". En el segundo poema la voz poética se encuentra ante los restos funerarios de una mujer, y es la belleza de la muerta la que le provoca pensar en la soledad, en la que se quedan quienes aún viven:

Tal vez pensé en ese instante
En los pobres desterrados
Que en este valle luctuoso
Solos y tristes quedamos,
Porque con voz apagada
Por la congoja y el llanto
De aquel recinto mortuario
Me retiré murmurando:
¡Una virgen de la tierra
Que nos deja abandonados!

(1991: 36)

Bien podrían encontrarse las conexiones literarias entre este poema y "Ante un cadáver", de Manuel Acuña, ya que se evidencia que los autores chiapanecos de finales del XIX leían a los románticos mexicanos provenientes de otras regiones.³ En estos dos poemas se encuentra un tema que

3 Ambos autores, Figueroa y Acuña, fueron contemporáneos; es posible que el primero leyese al segundo ya que Acuña publicó en la prensa desde la década de 1870.

ocupó a los autores que centraron su poesía en pensar y narrar la muerte: la muerte joven. En la tragedia humana la muerte prematura se presenta como una injusticia, es por esto que la imagen del deceso de una virgen produce la sensación de soledad y abandono, ya que enfatiza la fugacidad de la vida.

Casi todas las escritoras chiapanecas decimonónicas que publicaron en la prensa —con excepción de Soledad Culebro que publicó un artículo de crítica social hacia finales del siglo— escribieron poesía. Karina Domínguez encuentra que dentro de los temas que les fueron más recurrentes están “el amor, la soledad, el sufrimiento terrenal, las figuras históricas emblemáticas y la situación social de la mujer” (2008: 119). Dulce Flecha coincide, asimismo, en que el amor, el desamor y la soledad fueron algunos de los temas más presentes en esa poesía (2018: 67). En los poemas de esas escritoras la soledad se entrecruza con otros tópicos de la literatura romántica, como el tedio y la angustia vital por el vacío, y con temas relacionados con las preocupaciones femeninas de la época, principalmente con la aflicción causada por la soltería, y funcionan como espacio seguro para expresar el dolor relacionado con el desamor.

De igual forma que en el caso de la conformación de la literatura nacional del siglo XIX, la prensa fungió un papel importante en el proceso de conformación de la poesía escrita por mujeres en Chiapas. Para Karina Domínguez (2008) la divulgación de textos firmados por mujeres en la prensa durante el Porfiriato fue posible gracias a tres principales motivos: el surgimiento de periódicos no subvencionados por el gobierno estatal, que permitieron una mayor libertad de expresión; el pensamiento liberal imperante en los periódicos independientes y que invitaba a las mujeres a rechazar el fanatismo religioso, y a la ideología positivista que promovió la educación femenina para alcanzar un mayor desarrollo social.

La educación femenina en Chiapas se impulsó desde las últimas décadas del siglo XIX. La instrucción para niñas se suscribió a las “labores

propias del bello sexo”. Las mujeres tuvieron una educación diferenciada a la de los varones, porque recibían clases de costura, higiene y economía doméstica (Méndez 2019: 45-46). A pesar de esta educación, enfocada en las labores consideradas femeninas, y a estar suscritas a los trabajos de cuidado y del espacio privado, las niñas compartían otros contenidos educativos que se enseñaban a ambos sexos, como historia, geografía e instrucción cívica. Aunque recibían estas asignaturas la educación era desigual ya que las niñas estudiaban los contenidos educativos de un grado menor al que cursaban; por ejemplo, en tercer año estudiaban las lecturas que los niños habían cursado en su segundo año (Méndez 2019: 55). Esta instrucción, aunque diferenciada y desigual, marcó el ingreso de un mayor número de mujeres a la cultura letrada. Ya no sólo se instruían las mujeres de las clases altas que podían acceder a las primeras letras por medio de una educación particular o en colegios privados, sino también se instruían mujeres en las escuelas públicas.

Me parece interesante destacar que uno de los libros aprobados para la instrucción femenina durante el Congreso de Pedagogía en Chiapas, que se llevó a cabo del 10 de diciembre de 1914 al 17 de enero de 1915 en Tuxtla Gutiérrez, fue *El Ángel del Hogar*, de Delfina Rodríguez. En este libro se instruía a la niña para ser modelo de feminidad y procurar las labores de cuidado. El título de este libro remite a la figura idealizada de la mujer cultivada durante el Romanticismo, en el que se prioriza la función criadora y amorosa. Además de remitir a este ideal, en ese libro de texto se promovía el acercamiento de las niñas a la lectura de poesía por medio de “un buen repertorio de recitaciones de autores nacionales” (Galván 2017: 81)

Si bien al escribir y publicar sus escritos, las mujeres comenzaron a participar en un ámbito nuevo para ellas, esta plataforma les permitió expresar las preocupaciones que más las aquejaban, entre las que sobresale la búsqueda de un esposo, cuya unión se manifestaba como su realización personal. Cynthia Montero Recoder, en “‘Vieja a los treinta años’, el

proceso de envejecimiento según algunas revistas mexicanas de fines del siglo XIX” (2008), apunta que de las mujeres del Porfiriato se esperaba que cumplieran con la función de casarse para formar una familia. En caso de que las mujeres no cumplieran con esa función antes de los treinta años se consideraba que su cuerpo comenzaba a deteriorarse y la vejez femenina no les permitiría cumplir con los roles asignados:

A los treinta años la que no se había casado era considerada ‘solterona’, llamada también ‘doncella vieja’. Se sobreentendía que a esa edad ya no había amores ni ilusiones, ‘la juvenil hoguera quedó extinguida’ [...] Algunas desde los veintinueve empezaban ya ‘a perder las esperanzas de la vida conyugal’ (2008: 297).

En “Oración de una soltera”, publicado anónimamente, la voz femenina enunciaba su inquietud respecto al paso del tiempo y su soltería.

Yo, Dios mío, creo en ti;
y pues te adoro de hinojos
vuelve a mí tus santos ojos,
que estoy sin novio, ¡ay de mí!
de amor me estoy abrasando
y es mi paciencia ya escasa
pues mientras el tiempo pasa
yo también me estoy pasando
de mi estado, piedad ten,
y ya que mi amor no es ruin,
permíteme, señor, que al fin
encuentre un marido –Amén

(Anónimo 1883: 19)

La preocupación por el tiempo que se expresa en este poema es una aflicción por estarse “pasando” de su “estado”, es decir, por no encontrar una pareja antes de que se la considere de una edad demasiado avanzada para casarse y, por tanto, de quedarse en soltería perpetua.

Ulrich Beck y Elisabeth Beck-Gernsheim señalan que al ser la familia nuclear la base de la sociedad industrial, el matrimonio (y su idealización) fue promovido como un modelo de vida, por lo que el sentimiento que sostiene su fundamento es el miedo a la soledad. “Todo lo que se augura y se teme más allá del matrimonio, o sea la soledad, quizá constituya la base más estable de esa relación” (1998: 7). Recordemos en este momento la vida de Sor Juana, quien dos siglos antes para poder dedicarse al estudio y negarse al matrimonio tuvo que imponerse la soledad del claustro. En el caso de la “Oración de una soltera”, la imploración a Dios se presenta como un remedio para no caer en la soledad y el desamparo de la soltería.

Esta inquietud por la soltería dio un matiz profundo al sentimiento de desamor. En “Mi amor”, también publicado anónimamente, la autora expresa que antes de que apareciera su “dulce amor”, se encontraba en un estado de vacío: la soltería, en el que la mujer parece necesitar al amado para completarse.

Era mi vida el lóbrego vacío
era mi corazón la estéril nada;
pero me viste tú, dulce amor mío,
y creome un universo tu mirada

(Anónimo 1882: 39)

Aunque el tema central de este poema es la exaltación del ideal masculino, señalado como “el rey del mundo”, la soledad se presenta al principio como un contraste ante la desdicha de no contar con una pareja. Esta amenaza de soledad provoca que se intensifique el deseo por la presencia

del amante: “ante ti es más débil la mujer / y nada, bien sacrílega y bien fría / la furia más intensa del placer” (Anónimo 1882: 39). Domínguez señala que las mujeres chiapanecas decimonónicas, encontraron en la poesía un “escape que las apartó de los pensamientos comunes de la época: el matrimonio, la maternidad y la religión” (2008: 118). Por el contrario, yo identifico que las inquietudes comunes de las mujeres encontraron un medio de expresión, dotando a esta poesía de cierta particularidad relacionada con los roles sociales de las autoras. Este es el caso de la preocupación por la soltería femenina. Dulce Flecha apunta que las expresiones de amor, desamor y miedo a la soledad estaban relacionadas con el objetivo de la vida de las mujeres, que “era ser casada” (2018: 67).

Algunas de las primeras escritoras chiapanecas decidieron no firmar con su nombre, sino bajo pseudónimos, como es el caso de Julieta, quien publicó uno de los poemas más elaborados del siglo XIX dedicados a la soledad. Dulce Flecha señala que el uso de los pseudónimos se debió al temor que tuvieron las primeras escritoras por presentar sus textos ante un público. Así lo manifestó Estela, en “Carta a L. Porfirio Gordillo”, quien expresa que tiene un “temor natural de escribir públicamente” (2018: 67). Estas poetas recibieron la influencia de las escritoras románticas de otros estados, como es el caso de Teresa Vera, escritora de Tabasco. En el caso de Julieta su poema inicia con el siguiente epígrafe.

Aquí rodeada de silencio y calma.

La soledad y mi dolor bendigo

aquí padece y se lamenta el alma,

nadie es aquí de mi dolor testigo

(Teresa Vera, en *Julieta* 1888)

Julieta posiblemente leyó a Teresa en la antología *Poetas yucatecos y tabasqueños* (1861), editada por Manuel Sánchez Mármol y Alonso de

Regil y Peón. Con la influencia de esa autora se puede observar la presencia del sentimiento romántico en las poetisas chiapanecas. En el epígrafe la soledad se describe como un estado positivo ya que el aislamiento permite experimentar libremente los sentimientos de pena y lamento. Esta representación de la soledad es cercana a la de Sor Juana, en la que el retiro a la “quietud contenta” “de impero silencioso” permite un repliegue hacia sí misma. En el poema de Julieta, la soledad también se enuncia como una bendición.

No me place el bullicio: hoy sólo quiero,
ya que él me niega de su motor la palma
soportar mi dolor horrible y fiero
aquí rodeada de silencio y calma.

Entre la turba mundanal estando
mis dolencias profundas yo maldigo:
pero si estoy aquí sola y llorando
la soledad y mi dolor bendigo.

Aquí nadie conoce mis dolores
aquí puedo llorar en paz y en calma,
regando con mis lágrimas las flores,
aquí padece y se lamenta el alma.

¿Quién de mi mal se burla en mi aislamiento,
si aquí a ninguno mis pesares digo?
Aquí nadie sabrá mi sufrimiento
nadie es aquí de mi dolor testigo!

(Julieta 1888)

Ante el rechazo del amado, el bullicio y la turba mundanal, se acrecienta el dolor. Con la pregunta “¿Quién de mi mal se burla en mi aislamiento, / si aquí a ninguno mis pesares digo?” se sugiere que además del rechazo, la voz poética tiene que enfrentarse con la desfavorable opinión pública sobre la ruptura amorosa. Aunque en este poema la soledad está íntimamente ligada al desamor, el estado de aislamiento no sólo denota una respuesta de alejamiento ante el sufrimiento, sino también a un espacio íntimo para que la mujer dolida pueda expresarse. El aislamiento es, además de un espacio para sentir libremente —“llorar en paz y en calma”—, un estado de recuperación. Las contraposiciones presentes en todo el poema entre los estados de aflicción y calma [“dolor horrible y fiero” / “rodeada de silencio y calma”; “aquí puedo llorar en paz y en calma” / “aquí padece y se lamenta el alma”] corresponden a la principal oposición inspirada por el poema de Teresa Vera, entre maldecir las dolencias y bendecir la soledad.

En “¿Te vas?”, de Luz G. Núñez, la ausencia del ser amado provoca una dolencia profunda en la vida de la voz poética.

¿Te vas? ¡Adiós! ¡Que próspera fortuna
doquier te siga, en tanto que doliente
paso mi vida, de tu lado ausente
sin dar a mi pesar tregua ninguna!
[...]
¡Que el brillo de ese cielo y sus fulgores
no de tu alma borren la memoria mía,
y ausente de su luz por ella borres!

(1899)

Esta angustia relacionada con el abandono del amado es muestra del intenso sentimiento de amor que contrasta con la soledad que deja

su ausencia. Domínguez sugiere que es posible que estos sentimientos de dolor y desesperanza fuesen “meros ejercicios literarios” que evidencian la presencia del Romanticismo, movimiento que “favorecía los ‘sentimientos verdaderos’ con el fin de que la obra se volviera un libro intimista, un cuaderno de soledades lento y melodramático” (2008: 124). Para esta autora, la soledad en la poesía decimonónica escrita por mujeres refleja la relación con los ideales de la poesía romántica, “del choque entre el mundo soñado y el mundo real”, que produce en ellas “los sentimientos de soledad, desesperación, locura, muerte, y un cierto estado inconsciente de gozo” (2008: 128).

De tal forma que la soledad se presenta como un complemento de la poesía amorosa y un rasgo característico de la presencia del Romanticismo en la poesía escrita por mujeres en la prensa chiapaneca de finales del siglo XIX. Encuentro que este motivo refleja tres momentos en relación con la presencia [o ausencia] del amor:

- 1) Estado en el que se encuentran las mujeres antes de encontrarse con el ser amado.
- 2) Espacio buscado para experimentar libremente los sentimientos de pena y lamento ante el rechazo amoroso.
- 3) Estado al que vuelven las mujeres después del abandono del ser amado.

Las mujeres en Chiapas habían comenzado a publicar sus escritos en la prensa chiapaneca desde las últimas décadas del siglo XIX; sin embargo, fue en el siglo XX cuando su presencia en los periódicos fue más asidua, hasta concretarse en las primeras décadas, ya no sólo como escritoras sino también como directoras y colaboradoras de las publicaciones. Esas autoras publicaron en la prensa y es esa fuente el único registro que se tiene para conocer su obra. Me parece importante señalar que se desconoce si su producción poética fue mayor a la que se tiene acceso. Lo

mismo ocurre con muchos otros autores publicados en la prensa, de los que poco sabemos todavía. Para el caso de los escritores decimonónicos, Morales Bermúdez apunta que su aparición en la prensa ya denotaba un interés particular por escribir poesía; lo mismo es aplicable para estas autoras: “la media no alcanza a dos poemas por autor. Pero por más limitación en los poemas no dejan de testificar un afán, un gusto excepcional por el hacer poético en Chiapas” (Morales 1991: 429)

La poesía de la primera mitad del siglo XX chiapaneco estuvo marcada por una selección poética que hasta nuestros días llama la atención, tanto por la diversidad de sus voces como por el gesto que significó su publicación ante el panorama poético nacional: *Fiesta de pájaros*⁴ (1932). Después de esta erupción poética surgieron los tres poetas chiapanecos de la generación de medio siglo que terminaron por consolidar a Chiapas como un estado en el que la poesía fluía caudalosamente como las aguas de sus ríos: Rosario Castellanos, Jaime Sabines y Enoch Cancino Casahonda.

Después de la guerra de Revolución la prensa chiapaneca se consolidó como uno de los espacios de disputa de la opinión pública. Con la paz intermitente de posguerra el número de publicaciones aumentó, ya que los diversos grupos de poder tuvieron la posibilidad de tener una publicación propia desde la cual postular su ideología. Esta pluralidad permitió una variedad de líneas editoriales; no obstante, persistieron las dificultades económicas con las que se había encontrado el medio periodístico en las primeras décadas del siglo. El número de lectores era reducido, tanto por el analfabetismo de la población como por el empobrecimiento en que vivía la mayoría de los chiapanecos, impidiéndoles tener acceso a este medio de comunicación. Más que de la venta de sus ejem-

⁴ Aunque la ficha editorial señala a 1932 como el año de la publicación, Ignacio Ruiz Pérez refiere que fue hasta 1933 cuando esta publicación vio realmente la luz, pues fue ese el año en que aparecieron las primeras reseñas en la prensa.

plares o del pago de publicidad, la mayoría de los periódicos sobrevivían gracias a las subvenciones por parte del gobierno y de actores políticos.

La literatura de los estados estaba cada vez más conectada con el centro. Los intercambios por medio de la prensa y del creciente número de volúmenes poéticos individuales y colectivos permitieron que existiera un diálogo más cercano entre los creadores literarios. Había un público cultural en crecimiento. Lo anterior se evidencia con la creciente introducción de las páginas o secciones dedicadas exclusivamente a la publicación de literatura dentro de la prensa, así como por el surgimiento de las publicaciones con fines exclusivamente artísticos y culturales, como la revista *Amanecer* (1948), la revista *Ateneo de Chiapas* (1951-1957) y más tarde la *Revista ICACH* (1959-1988). Tanto los creadores como los consumidores literarios buscaron ser parte de la cultura nacional para colocarse bajo las miras internacionales. De esta forma lo enuncia Mercedes Camacho, directora de la revista *Amanecer*, en la “Editorial” del primer número de la publicación. Hay un deseo cosmopolita y una clara conciencia de su pertenencia a un contexto local.

La cultura y el arte de México, cada día se extienden y conquistan la admiración universal. Solamente en Chiapas, sentimos aun la angustia del estancamiento que se refleja en sus periódicos pues, los pocos que tenemos apenas satisfacen al público que día a día es más exigente y pide un nuevo órgano que le sirva de guía para encontrar su camino (Camacho 1948: 3).

De ese mismo deseo por figurar en el plano de la literatura nacional, surgió en 1932 la muestra de poesía chiapaneca contemporánea publicada por Héctor Eduardo Paniagua, *Fiesta de pájaros*. Publicada en Tuxtla Gutiérrez, la selección de Paniagua se compuso por la obra de 15 poetas: Galileo Cruz Robles, José Gómez Rodríguez, Raúl León, Tomás Martínez,

Gabriel Marín, Antonio Nivón, Rodolfo A. Navarro, Ernesto Ordaz de Tejada, Ernesto Parres, Héctor Eduardo Paniagua, José Emigdio Rodríguez, J. Antonio Rivera G., Santiago Serrano, Antonio Vera Guillén y Vicente Liévano. En la nota introductoria a la selección Paniagua apuntó que sus intenciones eran que la poesía chiapaneca se incorporara a la poesía nacional:

Yo quedaré ampliamente compensado de mi humilde esfuerzo de compilador, si esta obra contribuye al resurgimiento de la poesía de Chiapas, con la potencia de todas sus vitalidades, hasta ponerse en el consorcio armónico de los otros Estados —sus hermanos— para formar la gran constelación del porvenir: ¡México! (2011: 72).

Las voces seleccionadas por Paniagua fueron heterogéneas, dentro de ellas hubo quienes continuaron con su carrera poética alcanzando a publicar varios volúmenes individuales, así como quienes sólo publicaron algunos textos en la prensa local. El responsable de la selección señala que quedaron “algunos lugares vacíos”, voces que faltaron para que la antología pudiera contener la pluralidad de las creaciones poéticas de la época, pero que esto se debió a que hubo quienes no estuvieron interesados en publicar colectivamente: “La llamada fue generosa, franca y cordial. Mas no todos gustan de glosar sus nombres en obras heterogéneas. Hay quienes gustan de ir solos, por vereda exclusiva, con báculo propio, hacia el mismo punto luminoso donde principia la infinitud. Tienen razón” (2011: 72). Parte de la crítica literaria posterior a esta publicación agrupó a los autores como una generación; sin embargo, Ignacio Ruiz-Pérez señala que por la diversidad de matices, temas y principios estéticos no es posible encerrar a los autores de *Fiesta de pájaros* como un grupo poético.

Los autores incluidos en *Fiesta de pájaros* son no tanto una generación cuanto un grupo de escritores con estéticas (lecturas, acentos,

tonos) y códigos de ideas afines. La obra no es una declaración de principios estéticos formulados a priori ni un ars poetica generacional. En contraparte, sí es una red de gustos y complicidades que testimonian el gusto por la poesía y por espacios comunes (Ruiz-Pérez en Paniagua 2011: 29).

Dentro de la población femenina de principios del siglo XX, el sector que logró acceder a la educación formal y a los medios para dedicar tiempo a la escritura fue un grupo pequeño, la mayoría de ellas fueron profesoras. Estas mujeres tuvieron mayores posibilidades de introducirse al campo laboral a partir de la publicación de la Ley de Obreros o Ley de liberación de Mozos, en 1914, en la que se reglamentaba que de forma obligatoria en cada finca debería existir una escuela para los hijos de los trabajadores. Durante el Congreso Pedagógico de 1914-1915 se dictaminó que debía estar al mando de dichas escuelas mixtas una mujer (esta decisión se tomó debido a que los padres de familia mostraban desconfianza de enviar a sus hijas a escuelas a cargo de hombres). La relevancia de la participación de las mujeres en la prensa chiapaneca se concretó en 1919, con el primer periódico dirigido completamente por mujeres, *El Altruista*. Desde dicha publicación, dirigida por Fidelia Brindis, Florinda Lazos y Sofía Calderón (todas profesoras), se invitaba a las mujeres a leer, escribir y a participar activamente en la cultura escrita.

[...] hoy, [la mujer chiapaneca] aunque no con vastos conocimientos por primera vez descubre el velo de la rutina, presentándose modestamente, entre las Sociedades de la Prensa, no con el objeto de maravillarse con sus artículos, que serán defectuosos como todo ensayo, sino alentada únicamente por el ideal de dignificar a su sexo, desarrollando el hermoso lema: ALTRUISMO, CIENCIA Y PATRIA [...]

Anhelamos una Patria fuerte y feliz, para ello, trabajaremos valiéndonos de cuantos medios estén a nuestro alcance, difundiendo ideas regeneradoras de educación, para formar a la Mujer Moderna, que esté de acuerdo con la civilización actual, preparada para la evolución social [...]

Aceptaremos todos los trabajos que traten dichos temas y que tiendan al perfeccionamiento de nuestros ideales.

Aceptaremos asimismo toda crítica sana a nuestros errores que, como ensayo y trabajo humano, está sujeto a ellos, tanto más si se tiene en cuenta que la mujer chiapaneca, hasta hoy, ha desempeñado siempre el papel de espectadora y no el de ser pensante (*Altruista*, Tuxtla Gutiérrez, 18 de julio de 1919, núm. 1, pág. 1).

El artículo inicial del primer número de *El Altruista*, publicado el 18 de julio en Tuxtla Gutiérrez, a la vez que invita a más mujeres a participar en la redacción, también fija su postura sobre cómo debe ser la participación de la mujer en la cultura escrita: la mujer moderna es un ser pensante. Esto implica una conciencia de la diferencia. En la Modernidad la mujer dejará el lugar pasivo que implica “el papel de espectadora” para convertirse en pensamiento, en acción. El proyecto de subjetividad femenina moderna implicó romper con lo establecido respecto al rol social de la mujer. Almudena Hernando sostiene que en la Modernidad un número creciente de mujeres pertenecientes a familias burguesas “educadas en la lectura y la escritura” desarrollaron “rasgos de individualización” tan marcados que buscaron nuevos espacios de expresión fuera del ámbito doméstico, que se les asignaba tradicionalmente (2018: 160), de tal forma, que la individualidad se presentó como una contrariedad para el ser femenino y se tradujo en una “sensación de soledad y de esfuerzo no compensado” (2018: 162), convirtiéndose el vivir en una pesada carga.

“PARA ENTONCES”, DE NARCISA CH. DE CANCINO (1916)

El 16 de julio de 1916 apareció publicado el poema “Para entonces”, de Narcisa Ch. de Cancino, en el periódico *El Regenerador*, editado en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Los versos llevan como título el mismo nombre que un poema de Manuel Gutiérrez Nájera, debajo del encabezado aparece la aclaración “Parodia”. Es un poema de tono melancólico y funerario, que exterioriza el tormento por la posibilidad de la soledad ante la pérdida del amado. Es una soledad que trastoca el espiritismo por la intensidad con la que se manifiesta. La voz poética evoca al mundo de los muertos para curar la ausencia, desolación y abandono. Y, sin embargo, el poema se propone un juego, un contrasentido, una subversión: es una parodia.

De la autora sólo he podido encontrar un segundo poema, titulado “Escarceos literarios”, publicado el 30 de julio de 1926 en el periódico *La Gleba*, en el que se pueden conocer algunos datos biográficos de Narcisa Ch. de Cancino, así como su interés por cultivar la escritura. Dedicado a San Cristóbal de Las Casas y a la Profesora Srita. Angélica M. Goatillo, Ch. de Cancino, expresa su añoranza por la ciudad.

Allí viví tranquila, muy mimada
entre los besos de amor ardiente,
de mi madre, mi madre idolatrada
que mora allá en el cielo ya juzgada
por las leyes de un Dios omnipotente.

lba al Colegio, risueña y cariñosa
me esperaba mi amable profesora
¿Quién no recuerda esa edad preciosa
en que todo se ve color de rosa
jugando y sonriendo hora tras hora?

La autora expone que vivió en San Cristóbal junto con su madre y que ahí estudió el Colegio, por lo que se puede entender que es originaria de dicha ciudad en la zona Altos de Chiapas. La escuela a la que se refiere pudo ser el Colegio de Niñas "La Enseñanza", fundado en 1915, o el colegio religioso de "La Divina Providencia y del Sagrado Corazón", en donde también estudió María Adelina Flores, quien fue directora de "La Enseñanza". Además, Ch. de Cancino aparece con el título de maestra en una carta de su autoría titulada "La mujer chiapaneca", y que ella dirigió el 27 de mayo de 1925 al gobernador provisional del estado, César Córdova, por lo que es posible que su profesión le permitiera mayor contacto con la cultura letrada. Entre los versos de "Escarceos literarios", fechado en julio de 1925 en la ciudad de Simojovel de Allende, menciona y enaltece a su profesora, y además señala que es el lugar en donde vive con su esposo e hijos.

Por ella tengo un porvenir formado
de todos mis afanes están fijos,
fruto feliz de mi trabajo honrado;
un hogar por el viento acariciado
[do] vivo con un esposo y con mis hijos.

Entre "Para entonces" y "Escarceos literarios" pasaron diez años y en ambos poemas se puede observar la buena ejecución de la autora. Aunque en el título del segundo poema la misma autora pone su texto al nivel de una prueba, un mero ejercicio, los 51 versos dodecasílabos que lo componen

muestran lo contrario. El poema “Para entonces” apareció en la sección “Literatura” de *El Regenerador* en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, pero está fechado en San Cristóbal de Las Casas, por lo que es posible que la autora haya escrito y enviado el poema mientras se encontraba estudiando. Debajo del título aparece la palabra “Parodia” entre paréntesis y después la dedicatoria “Al señor José E. Matus, homenaje con cariño”. Escrito en endecasílabos, el poema cuenta con 16 versos.

Si precede tu marcha a mi partida
tu cadáver haré por contemplar
un rizo cortaré de tus cabellos
y en un rincón me ocultaré a llorar.

Si después de esta [efímera] existencia
tu espíritu anhelante viene en [pos]
del alma que dejaste desolada
al dar al mundo tu postrer adiós.

Entonces cuanto [empiece de la] tarde
el crepúsculo vago a fenecer,
a tu sepulcro llevaré inmortales
que te recuerden mi pasión de ayer.

Entonces bajará tu pensamiento
y burlando la muerte que maldije,
escucharás en frases ardorosas
las palabras de amor que no te dije.

Desde el primer verso hay un interlocutor implícito, ese cuya marcha puede anteceder a quien se enuncia en el poema, cuyo cadáver posiblemente-

te la voz poética observe. Esta contemplación remite tanto al poema “Fugaces”, de Figueroa, como al de “Ante un cadáver”, de Acuña. El sentimiento, aunque hipotético, que producirá esa muerte es tan vivo y doloroso que se enuncia en cada una de las estrofas. Es este un poema sobre la posibilidad de la muerte del otro y de la soledad que dejará esa ausencia. Ambos, muerte y soledad, son temas profundamente románticos.

¿Quién es ese alguien cuya posibilidad de muerte causa profundo dolor? Quizá sea el propio José E. Matus que aparece en la dedicatoria, a quien se lo está homenajear con cariño. Tenga nombre o no, ese alguien es un joven. Alguien con el cabello en rizos y cuya existencia fue efímera, corta y fugaz. No es la muerte de los ancianos, de quienes han tenido una vida larga, la que causa mayor conmoción, es la del joven; la muerte inesperada de a quien todavía le faltaba vivir y amar. Esta muerte duele por su injusta precipitación; pero quien enuncia el poema también tiene otro motivo.

Presenciar la muerte, llorar oculta la muerte, preferir la soledad para experimentar el sentimiento de pérdida, huir de las miradas ajenas, esperar a que llegue la tarde para visitar el sepulcro, son síntomas de la sensibilidad romántica que prefiere la noche, la oscuridad y la soledad. Este es el sufrimiento de quien siente una penetrante pasión; pero también de quien se lamenta por las palabras no dichas, el encuentro amoroso no ocurrido. Las “frases ardorosas”, las “palabras de amor” que no se dijeron son lo que duele más y dejan desolada el alma de la poeta. Este dolor provoca un encuentro con lo sobrenatural, con el mundo fantasmagórico de los espíritus que permanecen anhelando después de la muerte. La voz poética busca dicho encuentro y como ofrenda al sepulcro del amado lleva flores inmortales, también llamadas siemprevivas y conocidas por su capacidad por secarse sin perder su color y aparentar un florecimiento perpetuo. Este encuentro permite que el “pensamiento” del amado burle la muerte para poder escuchar la declaración de amor de la voz poética.

El espiritismo es parte del tópico romántico de la muerte. Como se vio antes, desde “Ante un cadáver”, de Manuel Acuña, y “¡Muerta!” y “Fugaces”, de Rodolfo Figueroa, se ilustra la seducción romántica por lo lúgubre y lo sepulcral. La visita de ultratumba que se plantea en “Para entonces” pone a este poema en el plano de lo esotérico, y al amor que en él se declara se lo coloca en la dimensión de lo trascendental. Son tan fuertes el sentimiento y la pena de la voz poética, que trastocan las fronteras entre vida y muerte. En esta relación entre soledad y muerte se encuentra como mediador el dolor por la pérdida y una inclinación por la tragedia. Es el desamor, aunque en el poema de Narcisa planteado como una posibilidad, lo que también experimentaron las románticas del siglo XIX, cuando escribieron a la soledad. Si bien en “Para entonces” no existe un rechazo porque no ocurrió siquiera la posibilidad de la declaración, preferir el aislamiento para permitirse sentir el dolor de la pérdida es un estado que ya había sido experimentado por Julieta. La autora chiapaneca decimonónica, que prefiere el silencio y la calma para expresar su atormentado dolor producido por la ruptura amorosa, busca el aislamiento para lamentarse: “Aquí nadie conoce mis dolores / aquí puedo llorar en paz y en calma, / regando con mis lágrimas las flores, / aquí padece y se lamenta el alma” (Julieta 1888). Del mismo modo que Julieta, Narcisa busca la soledad, “un rincón” para ocultarse a llorar. La poeta tabasqueña, Teresa Vera, cuyos versos Julieta usó para epígrafe de su poema, también encuentra en la soledad un espacio para expresar los sentimientos profundos y melancólicos que no logra exteriorizar estando acompañada: “La soledad y mi dolor bendigo / aquí padece y se lamenta el alma, / nadie es aquí de mi dolor testigo”. Estas tres autoras tienen en común que la soledad les permite reconfortar su alma y revelar sus emociones más recónditas, viviendo el apartamiento de los demás como repliegue hacia sí mismas.

Esta retirada hacia su interior evoca al “imperio silencioso” de Sor Juana, en el que la monja se aparta del mundo para encontrarse con la

libertad y el silencio de sus libros. Estas poetas, Juana, Teresa, Julieta y Narcisa encuentran en la soledad la posibilidad de sentir y de expresarse, uniendo el lenguaje de las emociones con el del silencio. En Narcisa, además de punto de encuentro con sus emociones más hondas, de permitirse expresar lo que calla u oculta ante los otros, el apartamiento le permite acceder a otra dimensión espiritual. La soledad le concede la posibilidad de experimentar el punto culminante de su poema: contactar con el mundo espiritual que a su vez le concederá la posibilidad de reencontrarse con su amado muerto.

Para Narcisa la muerte del amado la lleva a sentirse sola y a buscar la soledad para experimentar su tristeza y trazar un puente para reencontrarse con el espíritu del muerto. Ella se queda sola, anhelante. En esta misma línea, en la correspondencia entre muerte y soledad, Bécquer en su “Rima LXXIII” se lamenta “¡Dios mío, qué solos / se quedan los muertos!” Ante estas dos evocaciones se trazan dos reflexiones sobre la muerte y la soledad, una en la que el sentimiento de pérdida lo experimenta quien queda en el plano de los vivos, y otra en la que son los muertos quienes en su estado fantasmagórico sufren la soledad. En ambas hay una cuestión fundamental: la muerte es un abandono. Se pregunta Bécquer:

¿Vuelve el polvo al polvo?
¿Vuela el alma al cielo?
¿Todo es sin espíritu,
podredumbre y cieno?
No sé; pero hay algo
que explicar no puedo,
algo que repugna
aunque es fuerza hacerlo,
el dejar tan tristes,
tan solos a los muertos.

Los versos de Narcisa, poema sobre soledad, amor y muerte, parecen en sí una declaración amorosa en la que, al plantearse la posibilidad de perder al ser amado sin haberle confesado su amor, la voz poética se permite decir las “frases ardorosas” que hasta el momento se había guardado. Sin embargo, la palabra “parodia” debajo del título, obliga a preguntarse ¿parodia de qué? La parodia implica una imitación, una burla por medio de la representación de lo burlado. Habrá que leer a la luz de esto, el poema homónimo de Manuel Gutiérrez Nájera.

Quiero morir cuando decline el día,
en altamar y con la cara al cielo,
donde parezca sueño la agonía
y el alma un ave que remonta el vuelo.

No escuchar en los últimos instantes,
ya con el cielo y con el mar a solas,
más voces ni plegarias sollozantes
que el majestuoso tumbo de las olas.

Morir cuando la luz triste retira
sus áureas redes de la onda verde,
y ser como ese sol que lento expira;
algo muy luminoso que se pierde.

Morir, y joven; antes que destruya
el tiempo aleve la gentil corona,
cuando la vida dice aún: «Soy tuya»,
aunque sepamos bien que nos traiciona.

El yo poético en este poema busca la soledad del mar para ante lo majestuoso, lo sublime, plantearse la muerte joven. “Quiero morir cuando decline el día”, comienza la recitación, en la plenitud de la luz, para ser “algo muy luminoso que se pierde”. Es la muerte en juventud, cuando el ser se encuentra en todo su esplendor y brillo, lo que seduce e invoca al poeta. Quizás sea el miedo a la vejez, a la senectud, al morir sin gloria y traicionado por el honor que algún día se tuvo.

El poema de Ch. de Cancino se posiciona frente al de Nájera como un diálogo poético, una contestación. Hay una continuación y un contrasentido. Si Nájera invoca la muerte joven para morir con la “gentil corona” de la lozanía, Narcisa responde espetándole que por ello se perderá de escuchar las palabras de amor que ella tiene por decir. La parodia de Narcisa, más que una burla es un reclamo, una respuesta a esa actitud de muerte que adoptaron los poetas románticos. Si se muere joven se pierde la posibilidad de vivir un amor vehemente. En el poema de la chiapaneca se repite al inicio de las dos últimas estrofas la palabra “Entonces”, recordando la conexión existente entre su poema y el de Nájera, que no se les olvide que está parodiando al Duque Job, que está entablando un diálogo, un puente entre ella y uno de los poetas más conocidos de su época. Juego poético, la parodia en Narcisa da cuenta tanto de su conocimiento de la poesía que estaba en boga en su tiempo, así como de su osadía y audacia.

En ambos poemas existe la posibilidad de muerte, en el de Gutiérrez Nájera es la muerte propia la que se proyecta, en el de Ch. de Cancino es la muerte del otro. Sin embargo, es en el “Para entonces” de la chiapaneca en el que la muerte se lleva más que a un planteamiento a una ejecución y se traslada al nivel de la interacción con lo sobrenatural. En ambos existe una soledad, en Nájera es una soledad interna, viva, previa a la posibilidad de muerte. En Narcisa la soledad se vive como una consecuencia de la muerte del amado, de la imposibilidad del amor; una soledad para llorar y tener sentimientos más vivos que los de desolación que deja la muerte.

La imposibilidad del amor y la fugacidad de la vida son los dos aspectos que incitan a la voz poética a contemplar lo efímero y a enlazarse con su yo, con su subjetividad. En “Para entonces”, de Narcisa Ch. de Cancino, se puede observar la dedicación de la autora por la labor poética, tanto por la manufactura de su poema como por las lecturas románticas que presenta. Narcisa es una romántica que dialoga con otros poetas y les responde con brío, es una poeta que en la soledad interactúa con la muerte y el amor.

“A ELLA”, DE EMMA FERNÁNDEZ (1920)

*Id siempre sola con vuestra pena,
con vuestra dicha o con vuestro amado*

Anónimo

Con el epígrafe anterior inicia la página literaria del 15 de agosto de 1920 del periódico *Eco estudiantil*, que fungía como órgano de difusión de la Sociedad de Alumnos Normalistas y Preparatorianos. Firmada como anónima, la frase precede al poema “A ella” de Emma Fernández. “Id siempre sola” sentencia y le acompañan tres escenarios: con vuestra pena, con vuestra dicha, con vuestro amado. En la felicidad o en la tristeza, la soledad, en compañía del amado, siempre la soledad. Este epígrafe está dirigido a lectoras mujeres y la soledad que expresa es inherente a la existencia de quien enuncia, aún en compañía la voz que se manifiesta está sola. No expone una razón que provoque el sentimiento de soledad. No es la soledad producida por el abandono del amado o la imposibilidad del amor. No es la soledad de quien observa lo sublime y es consciente de su propia finitud. La soledad no es negativa ni positiva, simplemente es. Soledad a secas, dicho ordinariamente.

¿Quién fue la autora de este texto? ¿Fue casualidad que los editores del periódico decidieran ponerlo antes del poema? ¿Fue la propia Emma la que intervino para que el texto apareciera en esas circunstancias?

¿Habría sido la misma autora quien firmó como anónimo? Es imposible conocer la autoría del texto; sin embargo, podemos pensar, como una posibilidad, que fuera escrito por una mujer, ya que está dirigido a un público femenino. En este punto me parece importante recordar las palabras de Virginia Woolf: “Para la mayor parte de la historia ‘anónimo’ era una mujer” (2008: 52).

En el caso de este verso firmado como anónimo, con el que inició la página literaria del 15 de agosto de 1920 del periódico *Eco estudiantil*, cabe la posibilidad de que el editor del periódico no conociera el nombre de la autora del texto y que le pareciera conveniente que esa frase acompañara al poema siguiente. Sin embargo, me parece poco verosímil que la autora del epígrafe haya tenido miedo de que apareciera su nombre, por su corta extensión y porque en el mismo número surgieron otros textos firmados por los nombres de sus autoras, lo que pudo darle la confianza para firmar el suyo.

Igualmente es posible que la propia Emma Fernández no conociera a la autora de la frase, que la haya leído o escuchado “por ahí” y que le pareciera un buen epígrafe para su texto. También es posible que la autora del verso haya sido la propia Emma Fernández y que decidiera firmar como anónimo por cuestiones estéticas, para dar mayor soporte a su poema y plantear que hay una tradición literaria de otras mujeres que expresan un sentimiento de soledad tan trascendente como el que ella está por manifestar. Mantengo mi recelo sobre si fue coincidencia que ambos textos aparecieran en la misma columna, sin que alguien mediara o interviniera. En todo caso, fue algo afortunado.

El ejemplar de *Eco estudiantil* en el que aparecen estos poemas corresponde al del segundo número publicado del periódico. Además del poema de Fernández y del anónimo, en ese mismo número aparecieron dos textos más escritos por mujeres, “Y el beso voló con ella”, de Celia Coutiño E. y “Leyenda chiapaneca”, de Florinda Lazos León. Este es el

único número de los seis que se publicaron durante el año 1920 en los que se contó con colaboradoras femeninas. Es posible que Emma Fernández haya conocido a alguna de esas autoras, ya que fueron las directoras del periódico dirigido a un público femenino, *El Altruista*, y a que su poema apareció publicado junto al texto de una de las redactoras más importantes de dicha publicación femenina, Florinda Lazos.¹

Por aparecer el poema de Fernández en el periódico de estudiantes de preparatoria y normalistas, es posible suponer que la autora estudiaba para ser profesora, por lo que perteneció al grupo de mujeres que comenzaba a introducirse en el campo laboral. “A ella” tiene 28 versos endecasílabos divididos en seis estrofas.

Soledad: es mi fiel y dulce amiga
que me consuela en horas de pesar:
con sus caricias mi dolor mitiga
volviendo mi ilusión a despertar.

Como el perfume de gentil violeta,
sutil se infiltra en mi alma silenciosa:
es cariñosa, hermana del poeta:
¡Ella es, en realidad, púdica diosa!

Oh, dulce y grata compañera mía,
no he querido jamás abandonarte;
y lloro en vano cuando debería
al que de mi te roba, reclamarte.

¹ La profesora Lazos sería un personaje importante para el movimiento de mujeres que buscó asegurar los derechos civiles para esa población, exigencia que se concretaría en 1926 con el acceso al voto femenino y con la elección de la primera diputada local mujer, la propia Florinda.

Vuelve a mí, Soledad, vuelve, mi amada,
cariñosa a secar mi amargo llanto:
vuelve a envolverme, pues me encuentro helada,
en el calor de tu amoroso manto.

Sin ti, no tengo ni placer, ni encanto,
y es la Tristeza dueña de mi vida,
no tardes... ¡por piedad!... pues sufre tanto,
mi corazón con su profunda herida.

Y si lo intenso del dolor profundo,
hace que en plena juventud sucumba,
y, cruel, la muerte me arrebatara el mundo...
duerme conmigo la callada tumba!

Emma le escribe a la soledad, ella la personifica a lo largo del poema y la representa como fiel, dulce amiga y grata compañera. La soledad es la destinataria implícita del texto y el tono con el que la voz poética se dirige a ella es dulce, amoroso y, al final, suplicante. Le escribe como a una amiga, sí; pero también como a una amada. La presencia de la soledad le causa consuelo, es sanadora y reconfortante. Presencia, no ausencia. En el poema de Fernández, la soledad deja de vivirse como un estado o sentimiento de aislamiento para convertirse y afirmarse como un ser; la soledad toma acción: seca el llanto, consuela y acaricia.

En otro poema, visto con anterioridad, la soledad también aparece como una entidad. Se trata de “A la soledad”, de Carolina Coronado. Decía entonces, a propósito de este poema de Coronado, que la soledad es presentada como amiga y que el alejamiento del mundo es un estado ansiado porque provee alivio. La autora española también se dirige a la soledad como lectora implícita y le atribuye cualidades propiamente humanas. El tono

con el que la voz poética se dirige a ella, al igual que en Fernández, es dulce y amoroso.

Al fin hallo en tu calma
si no el que ya perdí contento mío,
si no entero del alma
el noble señorío,
blando reposo a mi penar tardío.

Al fin en tu sosiego,
amiga soledad, tan suspirado,
el encendido fuego
de un pecho enamorado
resplandece más dulce y más templado.

Esta búsqueda por el aislamiento que se presenta en los poemas de ambas autoras responde a un individualismo extremo. Es en la soledad, en el aislamiento del “mirar de tantos ojos”, escribe Coronado, que el alma de ambas poetisas encuentra descanso y calma. La personificación de la soledad produce el efecto de acercamiento y complicidad con la voz poética. En Gutiérrez Nájera, y en Villaurrutia también, se usa el recurso de la prosopopeya para dar forma y vida a la soledad. Decía para esos casos que, al adquirir la soledad cuerpo y voz, el yo poético encuentra en la ausencia una presencia: la de la reafirmación de su propia subjetividad. En el caso de Fernández también encuentro esa reafirmación de sí misma por medio de la representación, en donde ocurre un desdoblamiento del yo como respuesta metafísica a la soledad humana.

Al inicio de la segunda estrofa de “A ella”, la personificación de la soledad se introduce por medio de las sensaciones olfativa y visual: “Como el perfume de gentil violeta”, con lo que nos remite a la flor, y a su aroma

dulce y delicado, y a su particular colorido. La violeta se ha usado en otras ocasiones para simbolizar la soledad, como es el caso del poema “La violeta”, de Enrique Gil y Carrasco.

Ven mi tumba a adornar, triste viola,
Y embalsama mi oscura soledad;
Sé de su pobre césped la aureola
Con tu vaga y poética beldad

(1954: 204)

Este romántico español atribuye a la flor el vínculo con la pérdida y el destino solitario, y la tiene como emblema de la tristeza y la melancolía. Con esta evocación a la flor Fernández mezcla las sensaciones auditivas y visuales para provocar el efecto de una sinestesia: perfumada de la “gentil violeta” la soledad se desliza en el silencio de la poeta. Se puede escuchar su sutil irrupción al experimentar su fragancia, infiltrándose como una presencia etérea. Elegantemente, Emma Fernández construye la prosopopeya de la soledad como entidad: es su destinataria, tiene acción, aroma, coloración y corporeidad.

Fernández propone a la soledad como una fuente para la creación, la declara “cariñosa, hermana del poeta” y, a modo de evocar la imagen de la musa de la poesía lírica-amorosa, la revela como “púdica diosa”. La soledad como actitud contemplativa para impulsar la creación poética es un sentimiento moderno heredado del Humanismo renacentista como un medio para cultivar la individualidad y el autoconocimiento. Este yo contemplativo se reafirma en el Romanticismo como una búsqueda por la libertad interior, priorizando la experiencia individual sobre la colectiva. Esta enunciación lleva a la voz poética a rechazar a la compañía: “lloro en vano cuando debería / al que de mí te roba, reclamarte”.

A diferencia de Narcisa Ch. de Cancino, la soledad no aparece como fruto del miedo que produce la pérdida del ser amado, por lo contrario, todo aquel que “de mí te roba” se muestra como un estorbo para el encuentro entre la voz poética y su “grata compañera”. Esta soledad como repliegue también fue experimentada en la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz, en la que el aislamiento se vive como libertad interior. Recordemos las palabras de la monja que con viveza exige su derecho a prescindir de la compañía: “¿Hay cosa como saber / que ya dependo de nadie, / que he de morirme y vivirme / cuando a mí se me antojare?”. Fue en ese estado solitario en el que la poeta novohispana pudo acceder al despertar de su conciencia, vivencia que ilustra en la narración del viaje que representa en su *Primero Sueño*. Dice sor Juana, “En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?”, y Fernández responde, arrepentida de dejar que el mundo la apartase de su amada soledad con una súplica: “Vuelve a mí, Soledad, vuelve, mi amada”.

Emma escribe a la soledad y la llama “hermana del poeta”, evocando al apartarse del mundo como espacio para la creación intelectual. Emma se sabe poeta, es consciente de su yo creador, de su yo pensante y productor de la palabra. Del mismo modo en que Góngora alude a la “dulce Musa”, Fernández invoca a su “púdica diosa”, a quien no quiere abandonar porque le permite la escritura y, por lo tanto, cultivar su individualidad. Este poema es eminentemente moderno porque plantea la conciencia de quien escribe y a quien se debe la escritura. Emma, al saberse creadora, es una de esas mujeres modernas de las que habla el artículo inicial del primer número de *El Altruista*.

En el poema de Emma aparecen dos palabras con la letra inicial en mayúscula: Soledad y Tristeza. Si la soledad tomó vida por medio de su acción y la evocación de su corporeidad, tristeza surge como otra entidad que tiene la capacidad de adueñarse de los dominios de la primera. Soledad y tristeza son antagonistas en este poema, la primera produce calma y alivio, la segunda un dolor profundo. La voz poética suplica por la presencia de

su dulce amiga: “no tardes... ¡por piedad!... pues sufre tanto, / mi corazón con su profunda herida”.

En la última estrofa aparece la muerte como consecuencia de la invasión de la tristeza. Pero no cualquier muerte: es la muerte temprana, la que se presenta cruelmente en “plena juventud”, la que duele más por su inmisericordia. Narcisa Ch. de Cancino también teme a la muerte joven; pero no a la particular, sino a la del amado. En el caso de Fernández, este miedo se experimenta en carne propia y ante esta posibilidad, el consuelo último se traduce como la súplica para que sea su amada soledad la que la acompañe y duerma con ella en “la callada tumba”.

“AGONÍA”, DE SRITA ÉQUIS (1923)

El 15 de julio de 1923 en *La voz de Comitán: Quincenal de Literatura y Variedades* se publicó “Agonía”, firmado por Srita Équis. No hay mayor rastro que podamos seguir hasta la identidad de quien se enmascaró detrás de estas dos palabras. ¿Por qué la autora real no quiso firmar con su nombre? ¿Qué significado tiene el pseudónimo Srita Équis? El ejercicio de enmascaramiento del nombre ha sido una práctica frecuente a lo largo de la historia de la literatura universal. Se pueden evocar casos célebres, como el de la escritora romántica Aurora Dupin, cuyo pseudónimo, George Sand, le permitió transitar con mayor libertad por los círculos literarios de su época.¹ Ramón Gómez de la Serna apunta que el Romanticismo propició el uso de los pseudónimos por representar una “emocionante mascarada”, un juego de sombras para la apasionada vida romántica. El pseudónimo implica un secreto, a la vez que un escape; un modo “fácil” de “insuflar la vida verdadera”. Dice Gómez de la Serna que el autor que

1 A partir de que Aurora Dupin adoptó el pseudónimo de George Sand, también comenzó a utilizar la vestimenta que tradicionalmente se restringía para el uso de los hombres, ambos revestimientos, el del cuerpo y el del nombre, son parte del mismo ejercicio de subversión de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres. Liliana Elisa Castañón (2013) escribe que ambas prácticas le posibilitaron penetrar en espacios vetados a las mujeres: “Las vestimentas masculinas le permiten descubrir espacios anteriormente vedados, lugares a los que las mujeres de su clase no tenían acceso: La vida se me revelaba bajo esa ropa prestada, dándome la posibilidad de ser lo bastante hombre como para observar un medio social que de otro modo hubiese estado cerrado para siempre, nos explica en su autobiografía” (pp. 34-135).

se decide por utilizar un pseudónimo se desprende de una parte pesada de sí mismo y la “coloca en frente de sí como una invención más de su imaginación” (2014: 31). Pero no todos pueden hacerlo porque en el fondo implica la desaparición de la propia individualidad: “Hay quien no tiene bastante decisión para adoptar un seudónimo, pues en el primer momento tiene el acto algo de suicidio” (2014: 31).

En la literatura mexicana existe una larga tradición del uso de pseudónimos, desde los escritores novohispanos, como Juan Ruiz de Alarcón, hasta los autores del siglo XX. Dentro de los casos más representativos del uso de pseudónimos, por la fecundidad en la invención de sobrenombres, se encuentran Manuel Gutiérrez Nájera (del que se han registrado hasta 48), Guillermo Prieto (con 38 pseudónimos), José Juan Tablada (38) y Salvador Novo (31) (Ruiz Castañeda 2014: 12). En el caso de los textos escritos por mujeres, Dulce Flecha considera que el uso de los pseudónimos usados por mujeres se debió a sus temores al presentar sus textos ante un público; enmascarar el nombre le permitió a muchas ocultarse y defender sus ideas como protegerse de ataques y de la censura.

En el caso de la Srita Équis, la escritora comiteca hace uso de la palabra escrita para expresar el tedio que experimenta como una agonía, no obstante, lo hace autonombrándose “Équis”, en un acto de despersonalización al mismo tiempo que se asume como ser creadora. La Srita Équis a la vez que se afirma, se niega a sí misma; se borra de su propio discurso. Es posible que el pseudónimo de esta autora aluda al estridentista Arqueles Vela, cuya novela *La señorita etc.*, se publicó un año antes en las páginas de la sección literaria de *El Universal Ilustrado*. Otra posibilidad es que se inspirara en una serie de textos en los que se menciona a un personaje femenino cuyo nombre es X. El primero es la obra de teatro *La mujer X*, del dramaturgo francés Alexandre Brisson, y que fue representada por la compañía teatral de Virginia Fábregas desde 1910 (Aguinaga 2021). El segundo es un poema de Enrique Fernández Ledesma titulado igual que la obra

dramática anterior, que se publicó en 1919, primero en *El Universal* (el texto apareció firmado por Ramón López Velarde) y posteriormente, ese mismo año, en el libro *Con la sed en los labios*, de Fernández Ledesma.² El tercer texto es “A Miss X”, de Rafael Alberti, poema en el que el autor español se dirige a una joven de veinte años que ha desaparecido y que evoca por su belleza: “Blusas en las ventanas, / los peluqueros / lloran sin tu melena / —fuego rubio cortado—”. “Miss X niña” desapareció de la ciudad y no la encuentran por el aire ni en el mar.

¡Ah, Miss X, Miss X sin sombrero,
alba sin colorete,
sola,
tan libre,
tú,
en el viento!

(1990: 208)

¿Es de esta Miss X de la que la Srita Équis tomó el pseudónimo? Años más tarde, el poeta chiapaneco Jaime Sabines también le escribiría a una Miss X y se preguntaría por el nombre detrás de la máscara.

Miss X, sí, la menuda Miss Equis,
llegó, por fin, a mi esperanza:

2 La publicación de este poema primero en *El Universal* con la firma de Ramón López Velarde y posteriormente en el libro de Enrique Fernández Ledesma, ha causado confusión por adjudicar su autoría a uno o a otro autor. Luis Vicente de Aguinaga (2021) apunta, siguiendo a Allen W. Phillips, que los poemas “La mujer X” y “Ánima adoratriz” aparecieron en *El Universal* con la autoría invertida, el primero firmado por López Velarde y el segundo por Fernández Ledesma. La confusión se resolvería cuando Fernández incluyó a “La mujer X” en *Con la sed en los labios*, libro publicado ese mismo año. El poema en cuestión es el siguiente: Que tu mano, un día / Llegue a

alrededor de sus ojos,
breve, infinita, sin saber nada.
[...]
Se pone triste a veces
con esa tristeza mural que en su cara
hace ídolos rápidos
y dibuja preocupados fantasmas.
[...]
Miss X, sí, la que me ríe
y no quiere decir cómo se llama,
me ha dicho ahora, de pie sobre su sombra,
que me ama pero que no me ama.

Sabines intuye que hay una tristeza detrás del velo, detrás del borrado nombre, “¡Ah, Miss X, Miss X, escondida / flor del alba!”. ¿Por qué se esconden las Miss X de Alberti y de Sabines? ¿Qué hay detrás de ese enmascaramiento de sí misma por parte de la Srita Équis?

Este enmascaramiento podría explicarse a partir del fenómeno de “la experiencia de la indeterminación”, que apuntan Peter Bürger y

tiempo... El valor / De tu mano, que ha de llevar en alto / Mi corazón desnudo, como sangrienta flor. / Firme tu pulso, y firme / Tu impulso... Y tu altivez / Voluble, custodiando / Mi trágico tesoro de avidez. / Tu brazo levantándose / En un fino cuadrante, / Acercará al nivel / De tus labios, mi aorta suplicante. / Bajo el cenit lunar, / Bajo del sol pagano, / Palpará mi entraña / En la versátil cuenca de tu mano. / Y mostrarás al mundo, / En tu palma extendida / La cruenta rosa inválida / Como fértil tributo de mi vida. / Hasta que el orgulloso / Registro de tu pulso, / Inclinando la palma / Deje caer mi corazón convulso. / Entonces, en tus lúbricas falanges / Como una gema extraña / Se cuajará la púrpura / Gota final de mi finada entraña. / Y tus manos valientes / Se tenderán al sol, / Y los rubies húmedos / Fulgirán en un trémulo arrebol. / Mas antes de soltar / Mi despojo combusto, / Descansará tu mano / En la muelle tibieza de tu busto. / Y quedará en tu mano / Como bermeja flor / Una cruel mancha, como / El bárbaro tatuaje de mi amor (versión sustraída de “Un poema desconocido de López Velarde”, de Evodio Escalante [2021, 30 de julio]).

Christa Bürger. Estos autores señalan que las mujeres advierten la subjetividad moderna como algo negativo: “Casi parece como si en el siglo XIX las atribuciones cubrieran por completo el yo de las mujeres, como si éstas se disolvieran en los roles sociales de esposa y madre y los fantasmagóricos de puta y santa. Únicamente en la enfermedad habla el yo femenino, pero no entiende su propia lengua” (2001: 333). Esta indeterminación femenina es sustancial cuando las mujeres comienzan a tomar la palabra para autodefinirse: “Más allá de los roles específicos del sexo, la mujer no da con un fundamento positivo de lo femenino, sino que se vivencia como materialización de una negación” (2001: 35). El ocultamiento de sí misma que ocurre en la Srita Équis, su gesto al adoptar su pseudónimo, se puede descifrar con esa tensión vivida por la subjetividad de la mujer de la modernidad de principios del siglo XX, en la que las mujeres viven las contradicciones de autoafirmarse y desdibujarse en la afirmación del otro. En el poema “Agonía” está en juego la juventud de la voz poética y se usa al cambio de las estaciones como una metáfora del paso del tiempo en la vida humana.

Toda agonía es triste, es dolorosa aún la agonía del Año.
Aquellas hojas esplendorosamente verdes que adornaban la copa
de los árboles, empiezan a perder su verdor, ya no se mecen en
alas de la brisa produciendo un murmullo que parece su len-
guaje; esas hojas que orgullosas se mecían, hoy mustias se in-
clinan, porque ha llegado el invierno con sus fríos.
Así la frente se inclina tristemente cuando un hermoso ensue-
ño la abandona o la esperanza se apaga para siempre; enton-
ces ha llegado para el alma el invierno de la vida, el que entre
sus torbellinos glaciales se ha llevado las palabras más tiernas
y elocuentes y la dicha de soñar.
¡Es muy triste la agonía!

Este es un poema en el que se observa la influencia modernista por medio de la forma poética en prosa. Como manifestación del ánimo renovador y rebelde del Modernismo y ante el anquilosamiento del verso romántico, que llegó a adquirir un acento declamatorio, el poema en prosa permitió mayor libertad y fluidez al ánimo modernista. Dentro de las características de esta forma estética, Leonor V. Gale (1975) apunta que, “el poema en prosa se destaca ante todo por la unidad de su tema, asunto o concepto y, así, como primer rasgo definitorio, por su brevedad. El poema en prosa es un momento autónomo de lirismo, no logrado precisamente a través de los cánones tradicionales del verso” (p. 368).

El tiempo es vivido como sufrimiento y como un paso a la soledad, al abandono tanto de la juventud como de la esperanza de futuros prometedores. Al vivir se muere, se agoniza con el paso del tiempo; la edad se experimenta con tristeza y dolor. El texto relaciona a la vejez con la pérdida de la belleza a partir de las asociaciones con la naturaleza. El alma de la poeta y la de la naturaleza se fusionan para representar una totalidad: la encarnación del tiempo en el cuerpo. Esta experiencia corpórea se representa con los elementos de la copa de los árboles: las “hojas esplendorosamente verdes”, “que orgullosas se mecían”, que con la llegada del invierno “empiezan a perder su verdor” y se hacen “mustias”.

El paso del tiempo se vive como un abandono y la pregunta es ¿de quién?, ¿quién abandona a ese ser como respuesta a la posibilidad de la vejez? Dice el texto que “el invierno de la vida [...] se ha llevado las palabras más tiernas y elocuentes”, y con ellas “la dicha de soñar”. Posiblemente el texto aluda a la tan temida soltería femenina, vivida por las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX como una tragedia que anticipa una vejez solitaria. Es la pérdida de esperanzas del sexo femenino de los albores del siglo pasado por establecer una existencia plena.

Las poetas decimonónicas chiapanecas también experimentaron el temor por la soltería como una preocupación por la soledad. Ante la im-

posibilidad de concretar el proyecto femenino de casarse y formar una familia, de la “dicha de soñar”, esas autoras experimentaron el vacío, el abandono del porvenir que les estaba asegurado por el matrimonio, fruto de la felicidad y realización destinada a la mujer. La reafirmación de la soltería de la autora de “Agonía”, por medio del uso del título “señorita”, que corrobora su estado de soltería, confirma esta alusión al paso del tiempo sobre el cuerpo femenino y, por tanto, sobre su papel en la sociedad. La Srita Équis experimenta en “Agonía” un tedio vital y vive la cercanía de la vejez como una muerte dilatada. La manifestación de la soledad que se presenta en el texto de Srita Équis es más cercana a la de Narcisa Ch. de Cancino que a la de Emma Fernández. Están en juego el desamor y la ausencia del amado, el abandono de la esperanza y la compañía. Es ésta una soledad penosa a la que se resigna.

Existe en el Romanticismo una fijación por la juventud, recordemos el poema de Gutiérrez Nájera, en el que se prefiere la muerte prematura a experimentar la vejez: “Morir cuando la luz triste retira / sus áureas redes de la onda verde, / y ser como ese sol que lento expira; / algo muy luminoso que se pierde”. La senectud es vivida como una agonía, una incertidumbre metafísica que se traslada al terreno de la melancolía y de lo sombrío. Esta angustia corresponde al mal *du siècle* en el que el agobio por la existencia humana se experimenta como una profunda soledad, un desasosiego y una pesadumbre por la vida y el destino humano.

“LA HUÉRFANA”, DE ESPERANZA (1931)

Hacia finales de la década de 1920 en Chiapas apareció en San Cristóbal de Las Casas el periódico *Rayito de luz*, dirigido por las maestras y alumnas del Colegio de Niñas "La Enseñanza". Aunque fue un medio de corte escolar que tuvo como objetivo dar a conocer los trabajos realizados por las alumnas durante su instrucción, contó con ricas colaboraciones literarias. El gusto por la poesía se inculcaba en la población del colegio, tanto como parte de la educación de las alumnas como para su disfrute personal; de eso da cuenta la nota de presentación del primer número:

¡Cuántas veces! durante nuestros paseos campestres escolares especialmente hemos acariciado hermosos ideales, tejiendo y destejendo guirnaldas de flores, deshojando margaritas, buscando hojas de trébol, comentando nuestras clases e instrucciones recibidas, declamando versos y cantando alegremente... (*Nuestro periódico escolar* 1928: 1).

Orfandad, abandono y soledad son los principales motivos que preocupan a Esperanza, poeta chiapaneca que publicó “La huérfana”, el 15 de junio de 1931 en el periódico *Rayito de luz*. El poema, compuesto por diez estrofas de cuatro versos octosílabos cada una, presenta una serie de cuestionamientos referentes a la figura de la huérfana y compone una solución a sus penas a partir de la imagen religiosa de María, figura del imaginario católico. La soledad se vive a través de la sensación de muerte, el desampa-

ro de la madre significa la muerte en vida de la hija, quien emprende una procesión en busca de consuelo.

Como errante peregrina
la huérfana va luchando,
mucho llanto va dejando
en la senda que camina.

No tiene apoyo, ni amparo,
sufre sola su agonía,
no tiene dulce alegría
es muy cruel su desamparo.

¿De qué le viene la palma
de gloria, si la conquista?
¿Si todo es triste a su vista
si ya muerta lleva el alma?

¿Quién con ella gozará?
¿Para quién serán sus glorias?
Sus triunfos y sus victorias
¿Con quién las compartirá?

¿Si ya no hay poema de amores,
si su hogar está ya frío,
si ya no tiene el rocío
su alma abismada en dolores?

Si ya no tiene caricias,
ni los besos maternos

que olvidar le hacían sus males
y se embriaga en delicias.

¡Ah! su alma se extiende fría,
no hay quien mitigue su duelo,
no recibe ya el consuelo
de su madre, la alegría!

Sólo la Madre da calma
de la vida en los dolores,
sólo sus dulces amores
vuelven la dicha a nuestra alma.

Por eso, huérfana errante,
sin apoyo, ni alegría,
llego a ti, dulce María,
que eres siempre nuestra Madre.

Vengo a pedir tus caricias,
quiero apoyo y alegría
para que alcance ¡Oh María!
Del cielo eternas delicias.

No hay datos sobre la autora de este poema que puedan dar alguna pista sobre su procedencia, más que el hecho de que perteneció al Colegio de Niñas "La Enseñanza". Al igual que en el caso anterior de Srita Équis, se desconoce la razón por la cual decidió poner sólo su nombre y no firmar con su apellido, si por timidez, modestia o juego literario.

La primera descripción que se hace de la huérfana es la de una errante, sin embargo, no es cualquiera el recorrido que realiza: la huérfana

se desplaza en una peregrinación, su camino es un trayecto en busca de lo sagrado. Hay un viaje que se vive en soledad y por la soledad. Al mismo tiempo que el desplazamiento, ocurre otra acción que condensa lo que la soledad implica para la errante: “la huérfana va luchando”. La lucha que emprende se debe a su soledad y es ésta el detonante de todo el poema. La huérfana está sola, y porque está sola lucha, y porque está sola tiene que emprender un viaje en busca de lo sagrado.

En la segunda estrofa se expresa con intensidad la soledad por medio del estado de desamparo. La orfandad en el poema implica una falta de protección, de apoyo, por lo que se convierte en una situación cruel para quien la padece. La voz poética rectifica el estado de abandono de la huérfana a partir de su soledad: “sufre sola su agonía”. Un rasgo que es interesante en este verso es que no se especifica si la agonía es previa a la orfandad o si es una agonía que se vive independientemente de la soledad, la agonía del vivir.

Hay una relación entre el estado de soledad y la sensación de muerte. La agonía vuelve a aparecer en la tercera estrofa, cuando la voz poética señala que la huérfana “muerta lleva el alma”; esta imagen se repite en el primer verso de la séptima estrofa “su alma se extiende fría”. La soledad lleva a la huérfana a experimentar la sensación de muerte; ella no está muerta como lo están sus seres queridos y, sin embargo, se siente abandonada; estar sola la hace sentir la muerte en su propia existencia. El dolor que padece la huérfana por su estado de orfandad hace suponer que se trata de una mujer joven —porque ¿acaso los ancianos son huérfanos?— que se queda sola cuando aún necesitaba de la protección y cariño de su familia, particularmente de su madre.

A partir de la situación de desamparo surge una serie de cuestionamientos en los que se refleja la desdicha en que vive la huérfana al no tener compañía para compartir sus penas y alegrías. Además de la desolación material en la que se queda, es el desvalimiento emocional lo que más pesa

sobre ella: el no tener con quién compartir sus triunfos, a quién escribirle poemas de amores, con quién calentar su hogar, quedarse sin las caricias y los besos de su madre para olvidarse de los males del mundo. En fin, orfandad y soledad.

El poema está centrado en la pérdida de la madre. Aunque es posible que la huérfana carezca de ambos padres, lo que la desgarrar es la ausencia de su madre, de su consuelo y de sus muestras de afecto. El cariño materno es medular para la voz poética, “Sólo la madre da calma”, correspondiendo al rol materno de la primera mitad del siglo XX, en el que la mujer, ángel del hogar, se encargaba únicamente de los cuidados emocionales de la familia. La queja por la falta de la madre culmina al encontrarse frente a la “dulce María”, a quien, aunque no se la llama virgen ni hay un señalamiento directo sobre la figura cristiana, al nombrarla “nuestra Madre”, con la inicial de “madre” en mayúscula, deja por sentado que se trata del personaje católico. Es hasta este encuentro que surge en la voz poética un resquicio de tranquilidad y esperanza.

Hay, a partir del acercamiento a María, un cambio en el discurso, que pasa de tercera persona a primera en la estrofa nueve, personalizando el tono del poema y delatando a la voz poética como la propia huérfana. Es la voz lírica la que padece la soledad que nos agobia en el poema, es ella la que ha iniciado una peregrinación en busca de la madre María, es la errante que sufre la sensación de muerte. La revelación de su identidad hasta las últimas dos estrofas produce un revés dramático que intensifica el sentimiento de fatalidad y que, a su vez, concluye el desplazamiento iniciado al principio del poema. La huérfana errante que comienza una peregrinación termina su camino al llegar con María y se transforma en la propia voz poética.

Medio siglo antes del poema de Esperanza otra escritora romántica mexicana había expresado la misma soledad ocasionada por la muerte de la madre, Esther Tapia. En el poema “En la muerte de mi madre”, la voz

poética sufre ante el sepulcro de la madre y, al igual que en el poema de Esperanza, se interroga a sí misma: “Si me agobia la horrible desventura, ¿Cómo tener valor para cantar?” Aunque el planteamiento inicial es distinto, pues en Esperanza la muerte de la madre es un hecho aceptado y la hija sufre el abandono, y mientras que en Tapia el abandono se produce por parte de la hija que debe dejar a su madre en el sepulcro, hay dos rasgos que comparten ambos poemas: la huérfana es descrita como errante y busca el consuelo en la compañía de un ser divino.

Así como en Esperanza la huérfana “va luchando”, “Como errante peregrina”, en Tapia va “pasando por el mundo, / como barca destrozada / que boga en el mar profundo”. En ambos textos la búsqueda por lo sagrado es la única alternativa ante el dolor del abandono. En Esperanza se busca a la otra madre y se identifica al espacio de lo sagrado como “eternas delicias” mientras que, en Tapia, aunque se dirige a Dios y no a María, el territorio divino también es motivo de tranquilidad.

Llévame, Señor, al cielo
do vive la madre mía;
a esa mansión de consuelo,
mansión de santa alegría
donde no hay llanto ni duelo
(1871: 21)

El tópico de la huérfana fue abordado por otro poeta romántico, que también expresa la orfandad a partir de la pérdida de la madre. Vicente Riva Palacio, bajo el pseudónimo de Rosa Espino,¹ en “La huérfana” expresa la soledad vivida por una voz femenina.

¹ Rosa Espino fue uno de los pseudónimos más famosos del autor romántico, quien con esa firma publicó poesía en el periódico *El Imparcial*, y bajo el cual también, en 1875, salió a la luz el volumen

¿Por qué te has muerto
madre adorada?
¿Por qué me dejas
cuando te llama
llena de angustia
mi pobre alma?
¿Ya no me quieres?
¡Cuánto me amabas!
¡Estoy tan sola!
¡Sola en mi casa,
por donde quiera
pienso que me hablas!

(1885: 104)

de *Flores del alma*. Según María Isabel Hernández Prieto, el verdadero autor de los poemas publicados por Rosa Espino se dio a conocer hasta 1885 por Francisco Sosa en el prólogo del libro de Riva Palacio, *Páginas en verso*. Sosa detalló que la idea de fingir la existencia de una poeta mexicana había surgido en 1872 por el consejo editorial de *El Imparcial*, quienes le encargaron a Riva Palacio escribir los poemas que se publicarían bajo el nombre de la autora (1993: 102). Sin embargo, el mismo Sosa en dicho prólogo explica que, si bien la farsa literaria era conocida por pocas personas en México, en España ya se había revelado la verdadera identidad de Rosa Espino por medio de un artículo del escritor Fernández Merino en *Revista de Andalucía*. Las palabras de Fernández son citadas por Sosa en el prólogo de *Páginas en verso*. Asimismo, en la antología de poetas mexicanos, *La lira mexicana*, publicada en 1879 en Madrid, cuya selección estuvo a cargo de Juan de Dios Peza, en el apartado correspondiente a Rosa Espino aparece la siguiente nota al pie: “Este nombre es el pseudónimo de un distinguidísimo literato mexicano, que figura también en otro lugar de este libro. / Dicho escritor ha conquistado inmarcesibles láuros [sic] como poeta, militar, jurisconsulto y periodista festivo” (1879: 153). Por otra parte, en el prólogo de Francisco Sosa antes referido, el autor describe el éxito que obtuvieron en la prensa mexicana los textos firmados bajo el nombre de Rosa Espino: “Los romances, apólogos y cantares de Rosa Espino, fueron día a día adquiriendo mayor boga y celebridad. Poetas hubo que dedicaran composiciones a aquella joven inspirada; la prensa de la capital y la de los Estados, se apresuraba a reproducir cuantas *El Imparcial* publicaba; todos ansiaban conocer a la que, con dulzura y corrección tan grandes, manejaba los más difíciles géneros poéticos. / Más tarde, en 1875, conservando todavía en el misterio la existencia de Rosa Espino, reuní en un tomo sus composiciones, intitulándolas *Flores del Alma*, y las publiqué con un prólogo. Agotóse en breve la edición, y desde entonces hasta hoy, con inusitada frecuencia, vemos reproducir esas poesías por la prensa toda de la República” (1885: 12).

La huérfana de Riva Palacio comienza a observar a su alrededor en busca de consuelo. Mira al prado, a la montaña, a las aves y a otros animales; pero todo la cansa, “una tras otra / las horas pasan”, la tristeza por la ausencia de la madre está siempre presente. La voz lírica se dirige a la ausente, realiza una serie de expresiones fáticas para asegurarse de que sus ruegos llegan hasta la madre muerta: “¿Me oyes, mi madre?”, “¿Piensas en la hija / de tus entrañas, / que tanto llora, / que tanto te ama?”. Es interesante que la orfandad la padece una hija y se refiere nuevamente a la muerte de la madre y no de ambos progenitores. La soledad es expresada en claves femeninas, la hija necesita de su madre. La relación entre ambas se intensifica con el lazo de lo sagrado, cuando la huérfana repite las oraciones enseñadas por la ausente:

Las oraciones
que me enseñabas,
no las olvido.
¿Oyes? se alzan
cuando los ecos
del mundo callan
y de la noche
llega la calma;
pues por ti sola
es la plegaria
que de mi pecho
triste se exhala

(1885: 107)

Aunque la huérfana de Riva Palacio no es errante como las de Tapia y Esperanza, el vínculo con lo sagrado en los tres poemas brinda un consuelo para la soledad que se vive por la pérdida de la madre. La ausencia

que viven las tres voces poéticas es interrumpida por el diálogo con lo divino. La soledad en Esperanza es la de la mujer que no se basta a sí misma. Busca a un ser hacia el cual dirigir su afecto y en esa búsqueda encuentra el consuelo de lo sagrado. Tanto en Esperanza, como en Tapia y Riva Palacio, el discurso religioso se muestra como el medio de salvación ante la soledad. No se está sola si se nos manifiesta lo divino.

“FATAL HERENCIA”, DE MARÍA AURORA AGUILAR (1933)

Mientras que Esperanza ocultaba su nombre completo, dos años después María Aurora Aguilar no tuvo ningún reparo en firmar su poema “Fatal herencia”, publicado el 29 de octubre de 1933 en el periódico *La Vanguardia*, editado en Tuxtla Gutiérrez. Las claves que constituyen “Fatal herencia” dan cuenta del trabajo de composición del poema, hay lecturas que se entrecruzan, desde referencias de la cultura clásica hasta la conciencia de la provincia y lo cosmopolita. Hay un desasosiego que lleva a la voz lírica a enunciarse con extrañeza, un sentimiento que proviene de una inquietud profunda y que se asume como heredada secretamente. El texto se titula “Fatal herencia”, lo que desde un principio anuncia una relación con el destino, una situación inevitable y funesta. Esa herencia que es secreta se vive en soledad, con amargura y miedo.

¿Quién le hereda esa fatalidad a la poeta? ¿En qué consiste esa herencia? Estos mismos cuestionamientos se van deslizand o a lo largo de los versos de María Aurora Aguilar, quien compone un poema moderno por la conciencia que tiene respecto a su individualidad y a la posición de su terruño como parte de la región provinciana.

Yo siento que en mi vida
hay una herencia arcana
de andariegos impulsos
y de errabundas ansias;
cual melómanas sierpes

en la paz provinciana
se aduermen —como al ritmo
de una música extraña.
Mas temo que algún día
sin fe ya, ni esperanza,
despierten, y la muerte
me den —como a Cleopatra.

No sé quién esta herencia
morbosa me dejara,
de áspides venenosos
que me inquietan el alma...
Pude haber sido buena
sin la herencia nefasta,
como la luz ingenua
y clara como el agua
y soy, en vez de esto,
una sombría amalgama
de anhelos imprecisos
e inquietudes extrañas.

Pude, como las mozas
de mi pueblo, traer agua,
con el cántaro al hombro
en la rubia mañana,
amar a un mozo rudo,
oler a mejorana,
tener sedosas trenzas
y zagalejo grana,
sin esa herencia turbia
que como <<vieja lágrima>>
en mi vida destila
con su amargura insana.

Con la música triste
de mis rimas extrañas
las melómanas serpientes
aduermo, de mis ansias,
en la quietud sedante
de la paz provinciana...

La fatal herencia se postula desde un sentimiento, una inquietud en el alma, anhelos imprecisos. La voz poética no tiene seguridad de lo que percibe como “herencia arcana”; sin embargo, la inquietud, el desasosiego que vive es profundo, tan profundo que como consecuencia teme perder la vida. Esa herencia secreta se trata de un impulso por andar, por dejar su tierra natal para aventurarse como errante. Las “errabundas ansias” son percibidas, además de extrañas, como peligrosas. Las llama “melómanas serpientes”, configurando la imagen de serpientes que se mueven al ritmo de una música extraña que irrumpe en la paz de la provincia.

La figura de Cleopatra se menciona hacia el final de la primera estrofa, pero la alusión a las serpientes que le dieron muerte se mantiene a lo largo del poema, convirtiéndose en una imagen medular para entender el sentimiento de fatalidad y soledad que se proyecta en el texto poético. La muerte de Cleopatra debida a la mordedura de serpientes venenosas es un hecho que ha sido representado en varias ocasiones por medio de obras de arte de la cultura universal, desde la obra de teatro *Antonio y Cleopatra*, de William Shakespeare, que culmina con el suicidio de la monarca, la pintura *La muerte de Cleopatra*, de Jean-Baptiste Regnault, hasta obras cinematográficas. Antes de la publicación del poema de María Aurora se habían proyectado dos películas que retoman al personaje de Cleopatra, *Cléopâtre* (1899), de Georges Méliès y *Cleopatra* (1917), de J. Gordon Edwards. Un año después de la publicación de “Fatal herencia” salió a la luz el exitoso rodaje *Cleopatra* (1934), dirigido por Cecil B. DeMille y distribuido por Paramount

Pictures. Desconozco si María Aurora vio alguna de estas obras cinematográficas; pero sí es factible que la haya influido la ola de temática egipcia que se estaba impulsando desde la cultura cinéfila.

Cleopatra ha sido representada como una mujer osada con un protagonismo contrario a los roles sociales tradicionalmente atribuidos a las mujeres. Como monarca ostentó el poder, realizó varios viajes y vivió por sobre las normas. Cleopatra decidió quitarse la vida al enterarse de que su pareja sentimental, Marco Antonio, se había suicidado. El suicidio implica en sí un atrevimiento, una osadía, incluso en el catolicismo es visto como un pecado. Dentro de la cultura artística, el suicidio de Cleopatra se ha representado como un acto de coraje. En el poema de María Aurora se atribuye la muerte de Cleopatra a las serpientes, como si se hubiese tratado de un hecho involuntario.

Más cercano al contexto de María Aurora, se encuentra el poema “Cleopatra”, de Salvador Díaz Mirón (publicado por primera vez en Córdoba, Veracruz, en 1880),¹ en el que se describe una figura femenina que aparece frente al poeta “tendida de espaldas”, “toda desnuda / aspirando humo de esencias” (1994: 105). En el poema de Díaz Mirón, el personaje egipcio es representado como una *femme fatale*, encarnación de la sensualidad y la feminidad.

La vi tendida de espaldas
entre púrpura revuelta...
Estaba toda desnuda
aspirando humo de esencias
en largo tubo escarchado
de diamantes y de perlas.

¹ Manuel Sol señala que en una nota procedente del periódico *El Orden* (Xalapa, Veracruz), Díaz Mirón dio a conocer que su poema había sido publicado supuestamente sin su consentimiento en un periódico de Córdoba en 1880, con “erratas”. Sol sostiene que en realidad el poema fue

Sobre la siniestra mano
apoyada la cabeza,
y cual el ojo de un tigre
un ópalo daba en ella
vislumbres de sangre y fuego
al oro de su ancha trenza.

[...]

En un brazo se torcía
como cinta de centella
un áspid de filigrana
salpicado de turquesas,
con dos carbunclos por ojos
y un dardo de oro en la lengua.

Tibias estaban sus carnes
y sus altos pechos eran
cual blanca leche vertida
dentro de dos copas griegas,
convertida en alabastro,
sólida ya pero aún trémula

(1994: 105)

También Darío tendría un poema que alude a Cleopatra, “Metempsicosis” (dado a conocer por primera vez en la publicación mexicana *Revista Moderna*, el 1 de septiembre de 1898). Darío propone que, por medio de la encarnación de su alma en el cuerpo de un soldado, visitó a la reina egipcia

publicado a voluntad del autor, pero que, al tratarse de un texto temprano, el propio poeta decidió modificarlo y señalar a la primera versión como una errata (1989: 71).

y durmió en su lecho: “Yo fui un soldado que durmió en el lecho / de Cleopatra la reina. Su blancura / y su mirada astral y omnipotente” (2016: 480). En el imaginario de ambos poetas, Cleopatra es representada como encarnación de la sensualidad.

La voz poética en María Aurora teme al destino de Cleopatra y vive ese miedo en carne propia: teme que las serpientes que le dieron muerte a la soberana sean las mismas que la llaman a tomar los impulsos errabundos y que terminen por darle el mismo destino que a la otra. Aunque expresa que no sabe de dónde proviene esa herencia, la mención de Cleopatra y la alusión a las serpientes que provocaron su muerte son algunos indicios sobre la procedencia de ese legado, asociando al personaje de la antigüedad, retomada por los artistas modernos como *femme fatale*, con la voz del poema. Nos encontramos entonces ante una autora que tiene en su haber lecturas y referencias de la cultura universal, que se propone un diálogo entre su poema y otros autores.

A continuación, ocurre una oposición entre la figura “buena” de las mozas que traen agua con un cántaro al hombro, aman a un mozo rudo y huelen a mejorana, y la de la voz poética que, a partir de la herencia nefasta, se siente imposibilitada de seguir el camino esperado para las mujeres del pueblo. Desde ese contraste se establece también la oposición entre la paz provinciana y las inquietudes por abandonar el terruño. Que estos impulsos provengan de una “herencia” que, sin embargo, no es compartida por las demás mozas que pueblan el espacio provinciano, denota que la voz lírica se sabe de otra parte, no descende del mismo linaje que las mozas buenas. Aunque estas sierpes la inquietan y perturban, la voz en el poema lucha por adormecerlas, por sedarlas con la quietud de la provincia.

En esta otredad que vive quien enuncia el poema se encuentra la soledad de saberse extraña, incluso insana. Se repiten en el texto poético los sentimientos de tristeza y amargura, provenientes de esa diferencia con las otras, con las buenas mozas, y la imposibilidad de deshacerse de

su herencia. Hay una conciencia de la existencia individual que se vive en soledad, incluso el poema tiene un tono de confesión, es una revelación para quien escribe como para quien lo lee.

Existe en este poema una división en dos espacios, uno que es simbolizado por la “paz provinciana” y otro desconocido, configurado por los “anhelos imprecisos”. Ramón López Velarde, otro poeta de la soledad, encuentra a la provincia como un paraíso perdido. La provincia lópezvelardeana es un espacio configurado por la nostalgia, por el eterno retorno que se da sólo en el recuerdo. Dice López Velarde en “Del pueblo natal”.

Ingenuas provincianas: cuando mi vida se halle
desahuciada por todos, iré por los caminos
por donde vais cantando los más sonoros trinos
y en fraternal confianza ceñiré vuestro talle.

A la hora del Angelus, cuando vais por la calle,
enredados al busto los chales blanquecinos,
decora vuestros rostros ioh rostros peregrinos!
la luz de los mejores crepúsculos del valle.

De pecho en los balcones de vetusta madera,
platicáis en las tardes tibias de primavera
que Rosa tiene novio, que Virginia se casa;

y oyendo los poetas vuestros discursos sanos
para siempre se curan de males ciudadanos,
y en la aldea la vida buenamente se pasa.

(1998: 87)

López Velarde presenta a la provincia en términos femeninos. Son las “ingenuas provincias” que cantan sonoros trinos a las que les ceñirá su “talle”, su cintura. Es esa provincia de chales blanquecinos enredados al busto, con los pechos asomados a los balcones para contarse las noticias sociales, si Rosa tiene novio o si se casa Virginia. La provincia a la que se refiere López Velarde es un mundo idealizado, aparte de la urbe, de los “males ciudadanos”. Esta representación es una configuración sentimental del espacio. Es en la ciudad en donde la voz lírica de “Del pueblo natal” se siente apartada de los demás, incomprendida, y recurre a los recuerdos de su terruño para tener presentes los “discursos sanos”.

Mientras que López Velarde busca regresar a la aldea cuando su vida se encuentre “desahuciada por todos”, María Aurora tiene la preocupación contraria y se pregunta si debe marcharse de ella, dejándose llevar por sus “errabundas ansias” en lugar de adormecerse en la paz provinciana. Mientras que la soledad en uno se produce por saberse único en sus recuerdos, solo entre sus fantasmas, en la otra por saberse extraña ante sus deseos por abandonar al terruño. En ambos hay una conciencia de la diferencia.

En los dos últimos poemas que se han revisado, tanto en el de Esperanza como en el de María Aurora, hay una presencia de lo errante como detonador de la acción. La huérfana es errante porque busca a su madre. Quien recibe la fatal herencia tiene en su individualidad los impulsos por desplazarse. En ambos casos el deambular se concibe de forma negativa, pues es causado por un penar. Sin embargo, la configuración de lo errante en María Aurora es distinta a la que se encuentra en “La huérfana”, en donde surge como consecuencia de la ausencia de la madre y simboliza la falta de afecto, el abandono. En cambio, en “Fatal herencia”, las “errabundas ansias” atraen a la voz poética; ella siente los impulsos que se le presentan como una música extraña. La soledad no es causada por la falta de un ser del afecto, sino por el saberse distinta, por dar cuenta de su propia individualidad.

“QUIETUD”, DE MARÍA ESQUINCA (1935)

Dentro de la misma línea discursiva de lo errante en oposición a lo estático, se incrusta el poema de María Esquinca: “Quietud”, publicado el 14 de octubre de 1935 en el periódico *Brecha Nueva*, que fungía como órgano oficial de la Federación Estudiantil Chiapaneca. Poema de tono lúgubre, pone en el centro de la construcción discursiva a un ser referido como un “alma” que sufre, que se encuentra en soledad y que está íntimamente relacionada con el arte lírico.

En una noche quieta
cuando todos dormían
se oyó vibrar la lira
de una alma que sufría.
Las notas arrancadas
de la lira,
a veces eran ayes...
de dolor,
a veces...
de alegría...
parece que lloraba...
parece que reía...
¡quién sabe qué dolor!
la confundía...
Sola,

envuelta en las tinieblas
de la noche,
quiso olvidar sus horas...
de amargura;
rasgó el silencio con las notas
de su lira...
esparciendo su tétrica canción...

El poema ocurre de noche, cuando todos duermen y existe la quietud. Las tinieblas dan ocasión para la aparición de un alma en sufrimiento, que la voz poética aprecia desde un lugar indeterminado, pero lo suficientemente cercana como para dar cuenta de sus gestos de tristeza y de alegría. Estamos ante un alma que sufre, ante una interioridad presente. No se especifica su procedencia ni su relación con la voz poética, sin embargo, el uso del adjetivo “tétrico” para describir la canción que surge de la lira de dicha alma es una alusión a lo relacionado con la muerte. La atmósfera nocturna da lugar para el encuentro con el mundo espectral.

Esta atmósfera, preferida por la poesía romántica para buscar la soledad y expresar la individualidad, fue usada en algunos poemas con el fin de propiciar el encuentro entre el mundo de los muertos y el de los vivos. En “Hidalgo”, de Vicente Riva Palacio, poema que apareció firmado bajo el pseudónimo de Rosa Espino, se usa la atmósfera del ocaso para que el alma de Hidalgo, alusión al héroe de la Independencia de México, buscando “la soledad y la quietud”, salga de la “tierra” y escuche el “eco de los bélicos clarines”, evocando las guerras emprendidas por el militar.

Oh! cuántas veces
cuando la luz del moribundo día
bañando el horizonte
los pálidos celajes encendía,

y la sombra ligera
del apartado monte
iba triste ganando la pradera,
y el rumor de la tarde se apagaba,
y sólo entre la yerba se escuchaba
del insecto perdido
el tenue y melancólico zumbido,
la soledad y la quietud buscando,
triste y absorto en su pesar profundo,
atravesando el rústico sendero
sin recordar al mundo,
guiaba sus pasos al tranquilo otero

(En *La lira mexicana*, 1879: 166)

La noche y la quietud son el espacio de la soledad en ambos poemas, también son la atmósfera de las almas que sufren y que se relacionan con lo tétrico, con la muerte. Las dos almas, la de “Quietud” y la de “Hidalgo”, advierten una turbación por experimentar dos emociones antitéticas. En “Quietud” la alma –vale la pena subrayar que es “una alma”, en femenino “sola”, “envuelta”–, articula, a partir de las “notas arrancadas / de la lira”, “ayes... / de dolor, / a veces... / de alegría...”. “Ayes” es el plural de la expresión de dolor “ay”, por lo que al conjugarla con la emoción de alegría provoca un contraste por antítesis. El llanto y la risa en la alma de “Quietud” son producidos por un dolor tan inexpressable (“¡quien sabe que dolor..!”) que la confunde.

En “Hidalgo”, ocurre una turbación semejante. El alma de Hidalgo, entre “confusos / y grandes pensamientos, abismado”, presencia “las imágenes fieles de la guerra” y “los gritos de indómitos soldados, / y fuertes batallones”, entre “la confusa y ronca gritería”, se oyen “ayes, maldiciones y gemidos”. Estos “confusos ruidos / en rumor espantoso confundidos”

provocan en el alma de Hidalgo un espanto tal que le hace dudar “si sueña / o si es la realidad” y esa alma que va “incierta entre el dolor y la alegría”, “meditando si en esa profecía / que muestra el porvenir en lontananza, / se encierra el desengaño o la esperanza”. En “Hidalgo” la turbación tiene una causa—las imágenes fantasmagóricas de la guerra—, mientras que en “Quietud”, el origen de la confusión queda sin expresarse. Sin embargo, en ambos poemas la turbación desencadena que las emociones de dolor y de alegría se mezclen, provocando un efecto dramático.

La aparición de la lira como parte de los elementos relacionados al alma que sufre, se repite en las tres estrofas de “Quietud”. La lira, instrumento relacionado al género lírico desde la antigüedad griega, tanto por su relación con el mito de Apolo como por su vínculo con los poetas líricos y trovadores de la Edad Media, en el Romanticismo fue un elemento usado para referirse a la poesía o a la calidad de poeta de quien la usa. De esta forma, en el título de algunas de las antologías de poetas románticos se usó el término para anunciar que se trataba de poesía de uno u otro lugar, como son el caso de *La lira mexicana* (1879) y *La lira poblana* (1893). En el mismo año en que apareció “Quietud”, el autor chiapaneco Raúl León publicó su libro de poesía *Lira profana* (1935). En “Quietud”, la lira es una extensión del alma que sufre y con ella rasga el silencio de su soledad. Con las notas que esa alma arranca de su instrumento puede apaciguar su amargura, usando el canto tétrico, la poesía, como un medio para romper la soledad que la embarga.

Una construcción parecida a la de María Esquinca ocurre en “Patio húmedo”, de Federico García Lorca, poema publicado 15 años antes que el de la chiapaneca. En el texto poético de Lorca se describe a los habitantes de un patio, desde las arañas hasta una torre vieja, en medio de estos elementos aparece la Muerte cantando melancólica.

Las arañas
iban por los laureles.
La casualidad
se va tornando en nieve,
y los años dormidos
ya se atreven
a clavar los telares
de siempre.

La quietud hecha esfinge
se ríe de la Muerte
que canta melancólica
en un grupo
de lejanos cipreses.

La yedra de las gotas
tapiza las paredes
empapadas de arcaicos
misereres.

¡Oh torre vieja! Lloras
tus lágrimas mudéjares
sobre este grave patio
que no tiene fuente.

Las arañas
iban por los laureles

(2019: 40-41)

Aunque no hay un tiempo específico de la acción, la humedad del patio, la presencia de telarañas, así como la mención de “los años dormidos” dan a la atmósfera una sensación de penumbra. Como en el poema de María Esquinca, la presencia que se convierte en el sujeto del poema se encuentra en soledad, nadie más ve a la Muerte que la propia voz poética que la describe. Las emociones descritas son paradójicas, mientras la Muerte se ríe también “canta melancólica”, dotando al sentimiento de tristeza un efecto dramático. En ambos poemas hay una angustia que se verbaliza por medio del canto, las entidades se hacen presentes no con su voz, sino con su música.

El alma en “Quietud” se encuentra sola en las penumbras de la noche como también lo están el alma de Hidalgo en el poema de Riva Palacio y la Muerte en “Patio húmedo”. Las soledades pueblan la quietud y son estos ambientes tétricos los que permiten a las almas desbordarse en sentimientos encontrados. Entre la tristeza y la alegría está la soledad.

“SOLA”, DE R. CAROLD DE LEÓN D. (1938)

Soledad y amor son dos sentimientos que se viven con intensidad en la poesía romántica y en ocasiones aparecen uno como consecuencia de la ausencia del otro. La soledad que se vive a partir de una decepción amorosa es una soledad que se sufre con agudeza y que provoca un sentimiento de muerte, una manifestación profunda de abandono y melancolía. Este es el caso de “Sola”, de R. Carold de León D., poema publicado el 19 de marzo de 1938 en el periódico *Alborada*, en el que la voz poética vive una fuerte decepción amorosa que la lleva a experimentar la muerte.

Sola, sola siempre y triste
vivo en el sendero del vivir,
sola, porque desde que te fuiste
para mí no es existir.

Vivo y me imagino muerta,
lloro y me siento feliz,
icuéntas veces me sueño despierta
y que tú me aromas con flores de [ilegible]!!
De todo, nada hay de cierto,
te esfumaste como una ilusión,
mis ensueños de amor ya se han muerto,
y tú fuiste una pura ficción.

Me olvidaste de invierno una noche,
una negra noche que nunca soñó
mi corazoncito, y mi alma su broche
desde aquella noche negra lo cerró.

Desde aquella noche yo vivo pensando
en lo que te he amado y más te amaré
y aunque por ti siga cargando
esta cruz de dolor, no te olvidaré.

La soledad se enuncia en voz femenina en “Sola”, desde el título y a lo largo del poema. Aunque no se tienen más datos sobre la autora, ni su nombre completo [la R al principio y la D al final son dos pistas sobre la identidad de Carol que quedan incógnitas], que se enuncie en femenino da cuenta de que se trata de una mujer que sufre la soledad y que la vive como un abandono por parte del sujeto de su deseo. Es una soledad aguda que se vive “siempre” y con tristeza, y que pone en duda la propia existencia de la voz que enuncia. Desde que el amado se fue, para la voz poética significa no existir, colocando la dolencia por la ausencia del amor en un plano metafísico.

A lo largo del poema se usan las reiteraciones para marcar el estado de tedio y soledad que experimenta la voz poética. Desde el primer verso se ratifica dos veces el estado de quien enuncia, “Sola, sola siempre”. Esta situación se intensifica en el segundo verso, en el que se marca el tedio que provoca el vivir por vivir, y se remata al inicio del tercero, expresando el estado de soledad: “vivo en el sendero del vivir, / sola”. La existencia es vacía desde que se produce la ausencia.

El tedio de vivir bajo esa ausencia se posterga en la segunda estrofa, en la que se inicia un juego de paralelismos, repitiendo la estructura gramatical de un verbo seguido de una conjunción con otro verbo: “Vivo

y me imagino muerta, / lloro y me siento feliz”. Asimismo, en estos dos versos ocurre una oposición semántica entre el primer y el segundo elemento: vivo / muerta; lloro / feliz. Esta misma oposición se transfiere al tercero y al quinto verso de la estrofa “sueño despierta”, “todo, nada”. Las antítesis muestran la turbación que vive la voz poética debido al abandono. Esta serie de oposiciones llevan el plano del sentimiento profundo al de un sentimiento que permite el juego literario. Estos juegos del lenguaje reducen la gravedad con la que la soledad se presentó en la primera parte del poema.

Este tipo de construcciones recuerdan a la poesía sorjuanesca, particularmente a los siguientes versos del soneto “Detente, sombra de mi bien esquivo”.

Detente, sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.

(1951: 287)

Al igual que Carol, quien vive y se imagina muerta, llora y se siente feliz, sueña y está despierta, Sor Juana muere alegre y vive penosa por el ser amado que se le da a la fuga. La poesía del barroco mexicano tenía clara la virtualidad del arte, la ficción que implica el engaño del poema, por lo que los juegos de palabras y de conceptos eran comunes en las expresiones líricas de la época. Ese género de poesía, como se vio en el primer capítulo, fue retomado en el siglo XX debido al interés en las políticas culturales por encontrar las raíces de la cultura mexicana. La monja se dirige a su amado, sin embargo, no sólo expresa la aflicción que vive por no ser correspondida, sino que le reclama por rechazar su afecto: “¿para qué me enamoras lisonjero, / si has de burlarme luego furtivo?” (1951: 287).

La parte final de la segunda estrofa de “Sola” parece ser otro guiño a la poesía de Sor Juana al enunciar la ilusión y la ficción que implica el enamoramiento. “De todo, nada hay de cierto” comienza Carold, señalando la falsedad del amor. Llama al amado como una “ilusión”, “pura ficción”, al igual que la poeta barroca lo hizo en su soneto: “bella ilusión”, “dulce ficción”. La similitud entre los términos de ambos poemas, como el orden en el que están dispuestos, no me parece una coincidencia y muestran que la poeta del siglo XX estaba leyendo a la del XVII.

Al iniciar la tercera estrofa se hace evidente la presencia de la poesía de Bécquer dentro de las lecturas de la autora. La poesía becqueriana ya se asomaba tímidamente desde los juegos de paralelismos y antítesis presentes en las primeras estrofas, pero es en la estructura del verso donde inicia la tercera parte de “Sola” que Carold pone en manifiesto esa influencia. “Me olvidaste de invierno una noche”, dice el poema de la chiapaneca, cuya estructura gramatical está alterada por el hipérbaton, y que recuerda al inicio de la rima VII de Bécquer, “Del salón en el ángulo oscuro”:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueña tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa

(1985: 6)

Así como Bécquer cambió el orden de las frases en su soneto (“en el ángulo oscuro del salón” por “Del salón en el ángulo oscuro”; “tal vez olvidada de su dueña” por “de su dueña tal vez olvidada”; y “veíase el arpa silenciosa y cubierta de polvo” por “silenciosa y cubierta de polvo, / veíase el arpa”) Carold cambió el orden de la frase con la que inicia la tercera estrofa de su poema. La estructura gramatical de “Me olvidaste de invierno una noche”, debió ser “Me olvidaste una noche de invierno”. Este cambio

en el orden de la oración crea un nuevo sentido, dotando a la palabra “invierno” de una doble significación. No es sólo una noche de dicha estación del año, sino que la noche misma adquiere las características del invierno: fría y oscura. La “negra noche” y el invierno son reflejo del sentimiento de tristeza que vive la voz poética por el abandono del amado. La naturaleza aparece en el poema de Carold como el vínculo entre la voz poética y su entorno, mostrando al ambiente como una revelación del sentimiento de soledad. No basta con la aparición de la noche, se hiperboliza evidenciando su negrura. El alma de la poeta también se encuentra en oscuridad, reclusa debido al broche que se cerró después de la decepción amorosa.

En cuanto más se sufre por el abandono del amado, el sentimiento de amor se dignifica hasta llevarlo al espacio de lo sagrado. Carold compara el dolor producido por la soledad con el sacrificio realizado por Jesús de Nazaret al cargar la cruz durante su pasión. Aunque es el amor que tiene por el ausente la causa de su sufrimiento, dice la poeta, que “más te amaré” debido a que su angustia, su soledad, son un sacrificio.

“LABERINTO”, DE ROSARIO CASTELLANOS (1948)

Soledad y muerte, pareja íntimamente relacionada, también está presente en un poema publicado el 1 de febrero de 1948, a punto de finalizar la primera mitad del siglo XX, y firmado por quien se convertiría en una de las autoras más destacadas de la literatura chiapaneca, Rosario Castellanos. Aunque la autora y su familia se trasladaron a la ciudad de México desde 1942, cuando ella tenía 16 años, Castellanos publicó sus primeros poemas en prensa chiapaneca. Yolanda Gómez Fuentes señala al respecto que “Debe destacarse que, al trasladarse a la Ciudad de México, simbólicamente no se va del todo, ya que procura el vínculo con Chiapas a través de sus aportaciones periódicas” (2016: 28). Los primeros textos líricos de la autora de los que se tienen registro datan del 20 de junio de 1942, publicados en el periódico *El Estudiante*, de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. En ese medio la autora colaboraría publicando poemas desde esa fecha hasta 1949, con un total de diez publicaciones. Durante el periodo de 1945 a 1948, Castellanos también colaboró con poesía en el periódico *Acción*, de la ciudad de Comitán de Domínguez, con un total de 21 textos.¹

Durante el periodo en el que la autora publicó en prensa chiapaneca, la soledad comenzó a aparecer en sus textos de forma recurrente. Enseguida, cito algunos ejemplos. En el poema “Alma y carne”, la sole-

¹ Yolanda Gómez Fuentes en, *En el sur la marca de su mano: los albores poéticos de Rosario Castellanos en la prensa de Chiapas* (2016), presenta un estudio sobre los poemas publicados en la prensa chiapaneca, en el periodo de 1940 a 1949.

dad se presenta como un espacio espiritual para que el alma se encuentre con Dios.

Llama inmortal, alma en sí misma plena,
de esencia pura y modo indomitable,
al polvo envilecido y miserable
unida siempre por fatal condena.

Aun en la prisión, independiente
se muestra ante su Dios, franca, valiente,
orgullosa y desnuda, en soledad

(1946a: 3)

En “Pesimismo”, se relata “la realidad” que “va soñando” la voz poética en la que, como el título lo anuncia, se experimenta una serie de fatalidades. La soledad aparece como un “vacío” en el corazón.

Ir, con el alma dolorida y fuerte;
ir con el corazón triste y vacío.
Ir con el pensamiento recto y frío
y con la voluntad quebrada, inerte

(1946b: 5)

En “Germen profundo” se trata el tema de la maternidad como posibilidad en el cuerpo de la mujer. La soledad se presenta nuevamente como un espacio de encuentro con lo divino.

Yo soy la que va a ser: una promesa
de integración y plenitud. La hora

convulsa que precede a toda aurora,
la palpitante floración que expieza. [sic]

Hoy, la boca que ignora lo que reza
la mano que no sabe lo que implora
y la que en soledad desgarradora
siente un soplo divino que la besa

(1946c: 3)

Aunque estos poemas son tempranos en la producción de la autora, en ellos se puede observar el trabajo poético puesto en su manufactura, desde la estructura lírica hasta la presencia de temas de carácter filosófico. El motivo de la soledad se convertirá en uno de los temas recurrentes en la obra poética de la autora en mención, en la que se entrecruzan la presencia de la ausencia y el repliegue hacia sí misma en busca de una voz propia.² La misma autora llegaría a expresar su interés por el tema en una entrevista realizada por Emmanuel Carballo en 1966, en la que el crítico literario le pregunta “Además del amor, ¿cuáles son los motivos que de una manera constante aparecen en tus poemas?”. Castellanos responde: “La soledad, que es como la otra cara del amor, la muerte y, también, el destino” (Carballo 2015: 34).

2 Cito algunos ejemplos de la presencia de la soledad en la obra poética de Rosario Castellanos. En “Trayectoria del polvo” (1948): “Nací en la hora misma en que nació el pecado / y, como él, fui llamada soledad” (2011: 21). En “Apuntes para una declaración de fe” (1948): “La soledad trazó su paisaje de escombros. / La desnudez hostil es su cifra ante el hombre” (2011: 33). En “Destino” que se encuentra en *De la vigilia estéril* (1950): “Una mujer camina por un camino estéril / rumbo al más desolado y tremendo crepúsculo. / Una mujer se queda tirada como piedra / en medio de un desierto / o se apaga o se enfría como un remoto fuego. / Una mujer se ahoga lentamente / en un pantano de saliva amarga. / Quien la mira no puede acercarle ni una esponja / con vinagre, ni un frasco con veneno, / ni un apretado y doloroso puño. / Una mujer se llama soledad. / Se llamará locura” (2011: 54).

“Laberinto” salió a la luz en el periódico *Acción* y se constituye por tres partes no consecutivas. En el texto, la soledad llega a ser medular, soledad perfecta, como lo enuncia la voz lírica. En este poema, Castellanos describe el “vacío vertiginoso” hacia el que fluyen su cuerpo y su ser. La primera parte de “Laberinto” cuenta con el subtítulo “(I)” y está compuesta por cuatro estrofas. La segunda lleva como subtítulo el número “(III)” y está compuesta por dos estrofas. La última parte tiene asignado el número romano “(V)” y se compone por una única estrofa. La falta de secuencia entre los tres apartados da cuenta de que estos fragmentos posiblemente son parte de un poema más largo, que la poeta no quiso publicar por encontrarse inconcluso o porque el formato del periódico no le permitió mayor espacio:

(I)

Desde este cuerpo mío que lentamente fluye
y se encamina en río de tiempo hacia la nada.
Desde mi frente,
desde la última célula oscura y desgarrada,
quiero exprimir mi voz, la negra esponja amarga,
en la arenosa sed del desierto que habito.

Porque no puedo ser ningún silencio humilde
y alimento con sangre
esta raíz de niebla donde nace mi grito.

Porque quiero un destino semejante
al del ala tendida
sobre el vacío vertiginoso.
Igualmente imantada por la luz y la sombra,
igualmente llamada

por los contradictorios signos de vida y muerte,
equidistante siempre del mar y de la playa.

De mi cuerpo, la breve caracola,
resonador del viento,
quiero hacer el vehículo propicio de la angustia
y su ancla en la tierra.
Brújula de las llamas
de su fuego, mortal y renaciente
como el ave del mito y como el día.

(III)

Lo que es palabra todavía:
la simple llama sin arquitectura
que no se ha sonrojado entre ningunos labios,
que no ha desembocado jamás en un oído
y permanece virgen aún, del pensamiento.
La palabra que es límpida fuga
del silencio.

Lo que suspende el vuelo sobre el aire,
pura como la más enaltecida,
la más perenne rosa.
La substancia del hielo, clara y fría
para cuajarle: soledad perfecta.

(V)

Voy muriéndome así como los otros viven.
Desde mi soledad acendrada y traslúcida
miro hundirse los días.

Siento
crecer largos silencios de humo en la ceniza.
Por mi pecho se filtran las horas y consigna
su paso en un tictac sonámbulo
mi corazón
ese reloj de espinas y de sangre.

Para la fecha de publicación de este poema, Rosario Castellanos contaba con 23 años, estudiaba Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México y asistía como oyente en la carrera de Letras, en donde fue compañera de escritores y escritoras que más adelante tendrían renombre nacional, como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Jaime Sabines, Luisa Josefina Hernández, Dolores Castro, Rubén Bonifaz Nuño, Ernesto Cardenal, Augusto Monterroso y Sergio Galindo, entre otros. Ese mismo año, meses después de la publicación de “Laberinto”, fallecerían sus padres, egresaría de la universidad y publicaría sus primeros dos libros de poesía *Trayectoria del polvo* y *Apuntes para una declaración de fe*.

En “Laberinto” se expresa una soledad destinada y corporeizada, la voz poética enuncia a su cuerpo como “vehículo de la angustia” y la soledad es vivida como un espacio puro. El poema inicia con la voz lírica situándose desde la propia corporeidad. “Desde mi frente, / desde la última célula oscura y desgarrada”, dice la voz que asume a “la nada” como el destino final de su lento fluir. Dentro de ese cuerpo surge una voz que sacia la “arenosa sed” que padece quien enuncia y se presenta en la forma de una “negra esponja amarga”. La aparición de esta imagen puede ser una alusión a la esponja empapada con vinagre que le acercaron a la boca a Jesús de Nazaret mientras estaba crucificado, luego que el nazareno, “sabiendo que todo se había cumplido”, exclamara “tengo sed”. Quien se enuncia en “Laberinto” acepta que fluye hacia la nada y encuentra en su voz una forma de saciar el desierto que habita, así como Jesús, tras beber

de la esponja con vinagre, sentencia “todo está cumplido, “e inclinando la cabeza”, se entrega al “espíritu” (*Biblia de América* 1997: 1 132).

En las siguientes dos estrofas la voz lírica explica por qué le es imprescindible hacer uso de su voz por medio del grito: “Porque no puedo ser ningún silencio humilde”, “porque quiero un destino semejante / al del ala tendida / sobre el vacío vertiginoso”. El grito es un medio para trascender, para ser algo más que silencio. Aunque el vacío es destino ineludible, el grito permite llegar a él planeando como un ala, cayendo suavemente, pausando el desplome. Suspendido en esa planeación, el grito atrae sobre sí una serie de oposiciones: luz / sombra; vida / muerte; mar / playa. Al finalizar el primer fragmento la voz poética vuelve a situarse en el cuerpo, que se describe desde su finitud como “breve caracola”. Aparecen elementos que trascienden la mortalidad —viento, tierra, fuego— y el cuerpo se presta como un vehículo para la angustia. Este apartado finaliza refiriéndose al ave fénix, “ave del mito” que renace de las llamas, criatura mitológica que se enfrenta a la muerte y la vence, así como el grito trasciende al vacío rompiendo el silencio. La soledad en que vive el ser consciente de sí mismo la lleva a experimentar la sensación de muerte, como el ave en medio de las llamas abrasadoras. “Voy muriéndome así como los otros viven”, escribe Rosario, quien percibe la muerte, pero no se muere lo suficiente.

El segundo fragmento se localiza con el número III, lo que da cuenta de la ausencia del fragmento II. La voz retrocede a su antecesora, la palabra. Esta palabra, todavía sin cuerpo sonoro, sin haber tocado labios ni “desembocado jamás en un oído”, es una “fuga del silencio”. En la segunda parte de este fragmento se pasa a describir lo que la voz poética enuncia como “soledad perfecta”: “substancia del hielo, clara y fría”. Esta soledad tiene corporeidad, pues es levantada y suspendida por el viento.

La última parte, bajo el número V, también presenta la ausencia del fragmento que debería ser el IV. Es la más corta de las tres partes

de “Laberinto” e inicia con un sentimiento de fatalidad: “voy muriéndome así como los otros viven”. Aparece nuevamente la soledad, ahora pura y dejando pasar la luz de los días que la voz poética mira hundirse. Sobresale la cuarta línea con una sola palabra, una acción, sentir. La voz poética siente “crecer largos silencios” que en la sexta línea describe como “las horas”, el tiempo sin cuerpo se filtra en su pecho. “Laberinto” termina con la imagen de un corazón con espinas y sangre que late como un reloj. Esta imagen es la misma que la del sagrado corazón de Jesús, que para la cultura católica simboliza el sacrificio por la humanidad del hijo de Dios al ser crucificado. La soledad vivida en “Laberinto” es una soledad que está destinada, no se puede evadir, cuya comunicación, por medio del grito, del cuerpo, trascenderá la muerte. Este es el sacrificio en “Laberinto”, comunicar la angustia, dar forma al vacío.

En la misma entrevista que la autora dio en 1966 a Emmanuel Carballo, y que cité líneas arriba, Castellanos relata que leyó “*Muerte sin fin*”, de José Gorostiza, bajo cuya influencia escribió *Trayectoria del polvo*: “En 1948 encontré un libro revelador, la antología Laurel. Allí leí *Muerte sin fin*, que me produjo una conmoción de la que no me he repuesto nunca. Bajo su estímulo inmediato, aunque como influjo no se note, escribí en una semana *Trayectoria del polvo*. Es una especie de resumen de mis conocimientos sobre la vida, sobre mí misma y sobre los demás” (2015: 28). La influencia del poema de Gorostiza también se refleja en “Laberinto”.

Así como Gorostiza empieza su *Muerte sin fin* lleno de sí mismo, “sitiado en mi epidermis”, Rosario se enuncia desde ese cuerpo suyo que fluye, “se encamina en río de tiempo hacia la nada”. En ambos poemas existe una conciencia del cuerpo como vehículo del yo, casa del ser, lo que permite la disociación entre sustancia y forma. La primera parte de “Laberinto” consiste en presentar el espacio de enunciación de la voz poética, que es el propio cuerpo que “fluye” hacia la nada, hacia el desierto”. Al igual que en Gorostiza, en Castellanos hay una búsqueda por el

yo, un repliegue hacia sí misma, hacia su propia voz, y en ese encuentro se percibe vacía. Esta manifestación del yo se traduce en la palabra, en la experimentación de la voz que tiene otra forma menos tangible que la del cuerpo, pero que es materia arenosa y líquida.

En *Muerte sin fin* y en “Laberinto” hay una búsqueda por la trascendencia del ser. Ambas voces manifiestan una sed, en *Muerte sin fin* es una “sed de hielo justo”, mientras que en “Laberinto” es una “sed del desierto”. Esta sed es un anhelo, una búsqueda que no se sacia, y que encuentra en la palabra, en la poesía, un alivio que, es amargo, Para Castellanos, la voz, la palabra, es una “negra esponja amarga” y para Gorostiza la poesía es “un negro sabor de tierra amarga”. Ambos, Gorostiza y Castellanos, se preguntan por la materialidad y la nada. En ese cuestionamiento se encuentran ante el vacío, ante la soledad. En el primero, la inteligencia es la soledad en llamas que “lo consume todo hasta el silencio”; en la segunda, es la palabra la forma de la soledad perfecta. *Muerte sin fin* está en “Laberinto”, desde donde la joven poeta dialoga con uno de los poemas filosóficos más importantes del siglo XX mexicano.

Soledad perfecta, acendrada y traslúcida, es el “vacío vertiginoso” que experimenta la joven Rosario, quien al igual que María Aurora Aguilar en “Fatal herencia” se sabe distinta. No puede ser un “silencio humilde”, busca otro destino, uno que le permita sentir los “signos de vida y muerte”. Como he dicho líneas arriba, este no sería el único poema en la obra de Castellanos que gire en torno a la soledad. Dos años después de la publicación de “Laberinto” la autora publicó el libro *De la vigilia estéril*, en el que se encuentra el poema “Destino”, en dicho texto está presente la preocupación por la voz y la soledad.

[...]

Una mujer camina por un camino estéril
rumbo al más desolado y tremendo crepúsculo.

Una mujer se queda tirada como piedra
en medio de un desierto
o se apaga o se enfría como un remoto fuego.
Una mujer se ahoga lentamente
en un pantano de saliva amarga.
Quien la mira no puede acercarle ni una esponja
con vinagre, ni un frasco de veneno,
ni un apretado y doloroso puño.
Una mujer se llama soledad.
Se llamará locura

(Obras completas, pág. 54)

Así como en “Laberinto” la voz poética habita un desierto, en “Destino” es la mujer llamada soledad la que se queda tirada “en medio de un desierto”. La mujer se ahoga con su propia saliva —¿con su propia voz? —, mientras que alguien la mira, quien no puede socorrerla. La soledad que se llamará locura no está sola. Es la voz poética quien presencia su muerte y lo narra, lo verbaliza. En ambos poemas se encuentra presente la crucifixión de Cristo, mientras que en el primero es la voz la que se imprime en una “negra esponja amarga”, en el segundo, mientras la mujer perece, nadie “puede acercarle ni una esponja / con vinagre”.

Aunque las similitudes entre ambos poemas no son suficientes para hablar de una evolución de un mismo texto poético, sí se puede afirmar que la soledad, la muerte, el vacío y la búsqueda por la voz propia, por la subjetividad creadora, son cuestiones que se encontraban dentro de las preocupaciones poéticas de la autora. En “Laberinto”, Rosario Castellanos recién se descubría poeta; pero la profundidad de sus versos ya daba cuenta de la madurez lírica que llegaría a desarrollar más adelante. Castellanos experimenta una preocupación moderna, la preocupación por la palabra y la individualidad que se manifiesta a través de ella. El individuo se encuen-

tra solo ante el mundo y ante el abismo, sólo se tiene a sí mismo, y en esa soledad encuentra su verdadero ser. Es una soledad metafísica que, aunque se sufre, da cuenta de una certeza, de la existencia de la propia poeta. Es ésta, aunque una inquietud moderna, un sentimiento romántico, pues el encuentro ante el abismo, ante la nada, es llevado al más vertiginoso laberinto.

CONCLUSIONES

En esta investigación me he encontrado con ocho poemas escritos por mujeres chiapanecas, quienes tuvieron un gusto por la poesía, tanto por leerla como por escribirla, que dialogaron con sus referentes poéticos y que se asumieron creadoras de la palabra. Si bien sólo Castellanos llegó a publicar su producción literaria en formato de libro, por la calidad poética que se manifiesta en cada poema analizado me atrevo a señalar que posiblemente esos textos no fueron las únicas producciones poéticas de sus autoras.

El segundo momento de la soledad producida por la ausencia se presenta cuando ya existe una separación del ser del afecto, éste ya no es un miedo a la soledad, es una soledad manifiesta. Hay una pérdida irreparable, un estado de soledad definitivo, un abandono del que no se puede huir, aunque se emprenda cualquier camino. En algunas de estas expresiones se recurre a lo sagrado como una forma de buscar consuelo fuera del mundo terrenal. En otras ocasiones el abandono del amado se llega a experimentar como una muerte en vida. En este momento se enmarcan “La huérfana” de Esperanza; “Sola” de R. Carold de León D. y “Quietud” de María Esquinca. En el caso de “La huérfana” se expresa la soledad producida por la pérdida de la madre, que se experimenta como una condena a la errancia, a una búsqueda en la que sólo el encuentro con lo sagrado da consuelo. Es ésta, la soledad de un ser que no se basta a sí misma y que busca y necesita el afecto del otro —de la otra, la madre— para sentir alivio. R. Carold de León D., en “Sola”, experimenta la soledad a partir del abandono del amado que se vive como un sacrificio para intensificar el sentimiento amoroso.

En “Quietud”, de María Esquinca hay un encuentro con la dimensión fantasmagórica de un alma que sufre en soledad y que, para romper su aislamiento, irrumpe en el silencio que la rodea. El sentimiento de soledad es una manifestación profunda del sentido del aislamiento. Se está sola aún en compañía. Es un sentimiento tajante, que no tiene consuelo y, ante el cual, aunque se sufre hay una aceptación —penosa y dolorosa en ocasiones—. Por ejemplo, en “A ella”, de Emma Fernández, la voz poética busca apartarse para poder expresar con libertad sus sentimientos más amargos, la soledad adquiere una dimensión humana y es personificada como una “fiel y dulce amiga”. En esa expresión de la soledad se ponen en juego las subjetividades, existe una reclusión hacia sí mismas y el ser se encuentra ante un vacío. Es el caso de María Aurora Aguilar, que en “Fatal herencia”, expresa una soledad vivida a partir de la conciencia de la diferencia, de saberse distinta a las mozas de su pueblo. Es esa una soledad que se vive desde la otredad, en la que se afirma la individualidad y se experimenta esta afirmación como una fatalidad.

Esa manifestación del sentimiento de soledad se puede llevar a una presencia clara del cuerpo como casa del ser. En “Agonía”, de Srita Équis, el sentimiento de soledad se vive a partir de la conciencia del paso del tiempo y de la angustia que genera su efecto sobre el cuerpo y la vida humana. El sujeto creador se pone en el centro del discurso y desde la afirmación de su yo se encuentra sola, como es el caso de Rosario Castellanos, en “Laberinto”, donde la soledad se vive a partir de la conciencia del cuerpo y la poeta da cuenta de su individualidad y de su relación con el exterior.

Amor, muerte, ausencia, aislamiento, errancia, vacío, son algunas palabras y conceptos que acompañan a la soledad de forma íntima e intensifican su manifestación. Las autoras, cuyos poemas integran el corpus de esta investigación, escribieron a la soledad desde la soledad. A partir de ese aislamiento algunas de estas poetas vivieron un repliegue hacia sí mismas que las llevó hacia su propia subjetividad como seres creadores. El discurso

espiritual está presente en la búsqueda de lo sagrado para contrarrestar la soledad. Tanto para la soledad como estado devenido por la pérdida del ser del afecto, en el que el mundo espiritual es invocado para entrar en contacto con lo ausente, así como en la soledad como sentimiento de vacío, en el que se busca lo divino para ocupar la oquedad a la que se enfrentan estas poetisas. No se está sola si existe algo más allá del plano humano y material, este es un encuentro con la trascendencia.

Estas expresiones de soledad dan cuenta de la influencia del motivo romántico en los ocho poemas que constituyen este estudio. Aunque el Romanticismo como movimiento artístico ha sido marcado en las historias literarias con una temporalidad específica, su influencia y herencia se ven aún reflejados hacia la mitad del siglo XX. Las poetisas de esta investigación leyeron y escribieron poesía romántica. La soledad manifestada en estos ocho poemas se experimenta como un estado ineludible, angustia vital por el vacío, fatal destino humano. Así como las bases de la soledad romántica se encuentran en el individualismo, en esta muestra poética se puede observar cómo la conciencia de la propia subjetividad se va acentuando, y culmina con Rosario Castellanos, preocupándose por su propia trascendencia. Rosario, como los románticos, se pregunta por el principio y fin de la existencia.

Esta investigación también da cuenta de los diálogos que emprendieron las autoras con las expresiones poéticas de otros escritores, tanto de su contexto local como del nacional. Esto permite observar el gusto por la poesía que tuvieron las ocho poetisas reunidas aquí, así como el refinamiento al que llegaron sus voces líricas. Las poetisas chiapanecas escribieron desde sus abismos interiores, incrustándose en la corriente de poesía serena que corre por la tradición literaria occidental a la que se refiere Vossler: poesía de la soledad.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Manuel (1999). *Poesía reunida*. Instituto Coahuilense de Cultura.
- Alberti, Rafael (1990). *Antología comentada (poesía)*. Selección, introducción y notas de María Asunción Mateo. Ediciones de la Torre.
- Beck, Ulrich; Beck-Gernsheim, Elisabeth (1998). *El normal caos del amor: las nuevas formas de la relación amorosa*. Esplugues de Llobregat.
- Bürger, Christa; Bürger, Peter (2001). *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Ediciones Akal.
- Bécquer, Gustavo A, (1985). *Rimas y leyendas*. Biblioteca EDAF.
- Carballo, Emmanuel (2015). “Entrevista de Rosario Castellanos en XIX en Protagonistas de la literatura mexicana”, en *Poesía fuiste tú: a 90 años de Rosario Castellanos*. Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Congreso del Estado, Sextil Editores.
- Castañón, Liliana E. (2013). George Sand, una mujer de novela, en *Revista Melibea*, Vol. 7, 2013, pp. 133-134.
- Coronado, Carolina (1843). *Poesías*. Imprenta de Alegría y Charlain.
- Darío, Rubén (2016). *Poesía completa*. Editorial Verbum.
- De Espronceda, José (1848). *Obras poéticas*. Baudry, librería europea.
- De la Cruz, Sor Juana (1951). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz: lírica personal*. Tomo I. Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1957). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz: comedias, sainetes y prosa*. Tomo IV. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Mirón, Salvador (1994). *Cleopatra*, en *Poesía amorosa latinoamericana*. Biblioteca Ayacucho.

- Domínguez Domínguez, Karina (2007). Rememorando el pasado: literatura femenina en Chiapas durante el Porfiriato (1876-1910), en *Anuario CESMECA*, pp. 109-140.
- Figueroa, Rodulfo (1991). *Rodulfo Figueroa (1866-1899)* (antología poética). Editorial Núñez.
- Flecha Gutiérrez, Dulce Viviana (2018). Participación de las mujeres en la prensa chiapaneca en el periodo 1882-1911. Tesis de maestría. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Galí Boadella, Montserrat (2002). *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. UNAM.
- Gale, Leonor V. (1975). Rubén Darío y el poema en prosa modernista, en *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 4, pp. 367-380.
- García Lorca, Federico (2019). *Selección poética*. Fontana.
- Gil y Carrasco, Enrique (1954). La violeta, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LXXIV.
- Godoy, Emma (1997). Muerte sin fin, de José Gorostiza, en *Poesía y poética. José Gorostiza*. Edición crítica.
- Gómez de la Serna, Ramón (2014). En *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y extranjeros que han publicado en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gómez Fuentes, Yolanda (2016). *En el sur la marca de su mano: los albores poéticos de Rosario Castellanos en la prensa de Chiapas*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Gorostiza, José (1997). *Poesía y poética*. Edición crítica.
- Granillo Vázquez, Lilia (2000). En *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y extranjeros que han publicado en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Granillo Vázquez, Lilia; Hernández Palacios, Esther (2005). De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales: la edad de oro de las poetisas mexicanas,

- en *La República de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen I. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 121-152.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Manuel Gutiérrez Nájera*. Cal y Arena.
- Hernández Prieto, María Isabel (1993). El escritor mexicano Vicente Riva Palacio en el Madrid del siglo XIX, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm 22, Universidad Complutense de Madrid, pp. 101-113.
- Hernando, Almudena (2018). *La fantasía de la individualidad: sobre la construcción socio histórica del sujeto moderno*. Traficante de sueños.
- Huerta-Nava, Raquel (2015). El neoclasicismo, en *Historia crítica de la poesía mexicana I*, Rogelio Guedea (coordinador). Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 13-30.
- Jitrik, Noé (1997). *La estética del romanticismo*. *Hispanoamérica*, Año 26, No. 76/77 (abril-agosto), pp. 35-47.
- Kirkpatrick, Susan (1991). *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Ediciones Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer.
- La Lira Mexicana (1879). Selección de Juan de Dios Peza, R. Velasco, Impresor.
- López Velarde, Ramón (1999). *Fuensanta*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1998). Obra poética [edición crítica]. Coordinación de José Luis Martínez. ALLCA XX.
- _____. (1983). *Suave Patria*. Editorial Nueva Nicaragua.
- Méndez de Cuenca, Laura (1894). *Nieblas. Antología de poetas mexicanos*. Oficina de la Secretaría de Fomento.
- Montero Recoder, Cynthia (2008). Vieja a los treinta años. El proceso de envejecimiento según algunas revistas mexicanas de fines del siglo XIX, en *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. Julia Tuñón, compiladora. El Colegio de México.
- Morales Bermúdez, Jesús (1991). Notas sobre literatura de Chiapas, en *Anuario de Chiapas*, Instituto Chiapaneco de Cultura, pp. 416-463.
- Murillo, Josefa (1970). *Obra poética*. Editorial Citlaltépetl.

- Paniagua, Héctor E. (2011). *Fiesta de pájaros*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Pastor Díaz, Nicomedes (1838). *Su memoria. El liceo artístico y literario español*. Edición de José Simón Díaz. pp. 34-38.
- Paz, Octavio (1968). *Libertad bajo palabra: obra poética, 1935-1957*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1989). Poesía y modernidad, en América. *Cahiers du CRICCAL*, no. 6, pp. 9-24.
- _____. 1994. *Obras completas: La casa de la presencia*. Fondo de Cultura Económica.
- Polo García, Victorino (1965). *La soledad en la poesía romántica española*. Universidad de Murcia
- Puccini, Dario (1997). *Una mujer en soledad: Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*. Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, Guillermo (2008). *Guillermo Prieto*. Cal y Arena.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Arca.
- Rico Moreno, Javier (2014). Hacia una historia de la soledad, en *Historia y grafía*. núm. 42. enero-junio, pp. 35-63.
- Riva Palacio, Vicente (1885). *Páginas en verso*. Librería La Ilustración.
- Romero Chumacero, Leticia (2015). *Una historia de zozobra y desconcierto: la recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*. Universidad Nacional Autónoma de México/Editorial Gedisa.
- Sebold, Russell P. (2011). La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas, en Castilla. *Estudios de Literatura*, No. 2. pp. 311-323.
- Sol T., Manuel (1989). Cleopatra, de Díaz Mirón: historia de un texto, en *Texto Crítico*, enero-diciembre, núm. 40-41. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana. pp. 69-78.
- Sosa, Francisco (1885). Prólogo, en *Páginas en verso de Vicente Riva Palacio*. Librería La Ilustración.
- Tapia, Esther (1871). *Flores silvestres: composiciones poéticas*. Imprenta de I. Cumplido.
- Villaurrutia, Xavier (1999). *Nostalgia de la muerte*. Signos, Huerga y Fierro Editores.
- _____. (2006). *Obra poética*. Hiperión Editorial.

Vossler, Karl (2000). *La soledad en la poesía española*. Visor Libros.

Woolf, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Austral.

Xirau, Ramón (1955). *Tres poetas de la soledad*. Antigua librería Robredo.

HEMEROGRAFÍA

Aguilar, María Aurora (1933). Fatal herencia. *La Vanguardia: semanario independiente*. Época 5. Núm. 237. 29 de octubre de 1933. Tuxtla Gutiérrez, p. 2.

Anónimo (1882). “Mi amor”. *El criterio público*. Comitán de Domínguez, noviembre de 1882, libro No. 39.

Anónimo (1883). “Oración de la soltera”. *La Luz*. Tuxtla Gutiérrez, enero de 1883, p. 19.

Artículo inicial, *El Altruista*. Tuxtla Gutiérrez, 18 de julio de 1919, Tomo I, Núm. 1, p. 1.

Camacho Calvo, Mercedes (1948). Editorial. *Amanecer: revista mensual ilustrada*. Año 1. No. 1. 1ro de mayo de 1948, Tuxtla Gutiérrez. [edición facsimilar de Mercedes Camacho Calvo, 2003, Tuxtla Gutiérrez, León de la Rosa Editores].

Castellanos, Rosario (1946a). Alma y carne. *Acción*, segunda época. 15 de abril de 1946, Comitán de Domínguez, p. 3.

_____ (1946b). Pesimismo. *Acción*, segunda época, núm. 18. 15 de julio de 1946, Comitán de Domínguez, p. 5.

_____ (1946c). Germen profundo. *Acción*, segunda época, núm. 20. 15 de septiembre de 1946, Comitán de Domínguez, p. 3.

_____ (1948). Laberinto. *Acción*, Año IV. 1 de febrero de 1948, Comitán de Domínguez, 1 de febrero de 1948, núm. 2.

Ch. de Cancino, Narcisa (1916). Para entonces. *El regenerador* [Bisemanario de combate e información]. Tomo II. Tuxtla Gutiérrez, julio 16 de 1916. Núm. 112. Sección: Literatura, p. 2.

- _____ (1925). La Mujer Chiapaneca. Ahch, hfcg, Gobierno provisional del estado, César Córdova, Sección Instrucción Pública, expediente 137 (informe de la sección). Simojovel de Allende, 27 de mayo de 1925.
- _____ (1926). Escarceos literarios. *La Gleba*. 30 de julio de 1926, San Cristóbal de Las Casas.
- De León D., R. Carol (1938). Sola. *Alborada: Órgano de la Federación Regional Revolucionaria del Trabajo*. Tomo I. Núm. 23. 19 de marzo de 1938. Tuxtla Gutiérrez, p. 9.
- Esperanza (1931). La huérfana. *Rayito de Luz: Ensayo Periodístico de las Alumnas del Colegio de Niñas "La Enseñanza"*. Año 3. Núm. 35. 15 de junio de 1931. San Cristóbal de Las Casas, p. 4.
- Esquina, María (1935). Quietud. *Brecha Nueva: Órgano de la Federación Estudiantil Chiapaneca*. Núm. 9. 14 de octubre de 1935. Tuxtla Gutiérrez, p. 2.
- Fernández, Emma (1920). A ella. *Eco Estudiantil: Órgano de la Sociedad de Alumnos Normalistas y Preparatorianos*. Tomo I. Tuxtla Gutiérrez. 15 de agosto de 1920. Núm. 2. pág. 12.
- Julietta (1888). S/T. El ensayo. Comitán de Domínguez, agosto de 1888.
- Srita Équis (1923). Agonía, *La voz de Comitán: Quincenal de Literatura y Variedades*, Año 1. Comitán de Domínguez, julio 15 de 1923. número 19. página 3.
- Nuestro periódico escolar (1928). *Rayito de luz*, número 1, 15 de agosto de 1928, p. 1.
- Núñez, Luz G. (1899). ¿Te vas?. *El Observador*. Tuxtla Gutiérrez, mayo de 1899.

DOCUMENTOS DIGITALES

- Aguinaga, Luis Vicente De (2021, 9 de agosto). "Vida y milagros de la mujer X". La santa crítica. Disponible en https://lasantacritica.com/lo-que-trajo-el-cartero/vida-y-milagros-de-la-mujer-x/#_ftn2
- Bartrina, Joaquín María. (2020, 24 de abril). "Ecce homo!". Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-poeticas--1/html/fef3710e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html.

De Góngora, Luis. (2020, 15 de abril). Soledades. Biblioteca Digital del ILCE, Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. Disponible en http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Soledades.pdf

Escalante, Evodio. (2021, 30 de julio). “Un poema desconocido de López Velarde”. Milenio. Disponible en <https://www.milenio.com/cultura/laberinto/ramon-lopez-velarde-un-poema-desconocido>

APÉNDICE

Ch. de Cancino, Narcisa. 1916. Para entonces. *El Regenerador*. Tomo II. Tuxtla Gutiérrez, julio 16 de 1916. Núm. 112. Sección: Literatura, p. 2.

Mujeres que escribieron a la soledad.
Ocho poetas chiapanecas, 1916-1948,
de Alejandra Muñoz, se terminó de editar
en septiembre de 2025. En su composición se utilizaron
las familias tipográficas Adobe Arabic, Ubuntu
y Niagara Solid regular.

