UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

T E S I S

Concha Urquiza, la mística creadora

Que para obtener el título de:
Licenciado en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Omar Lúa Betancourt

Asesora:
Dra. María América Luna Martínez

Toluca, Estado de México
octubre, 2026

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 4

CAPÍTULO 1. LA POETA Y SU ENTORNO

1.1 El México posrevolucionario 11

1.2 El arte en México a principios de siglo XX 12

1.2.1 Panorama literario en México y Latinoamérica 13

1.2.2 Situación de la poesía femenina en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica 15

1.2.3 Las vanguardias 16

1.2.4 El estridentismo mexicano 17

1.3 Semblanza de la poeta 18

1.3.1 Formación religiosa y primeros escritos 18

1.3.2 Intereses sociopolíticos 20

1.3.3 Contacto divino *(primavera del alma)* 22

1.3.4 Reflexiones en torno de sus cartas y diario 24

1.4 Estilo e influencias 26

1.4.1 *La Biblia* 27

1.4.2 La mística española 29

1.4.3 Otras influencias 32

1.4.4 Urquiza y el estridentismo 32

1.5 Urquiza a los ojos de la crítica 34

CAPÍTULO 2. LA DIVERSIDAD DE SENTIMIENTOS Y EMOCIONES

2.1 La emocionalidad en la poesía urquiziana 37

2.2 Lo irracional, según Rudolf Otto 39

2.3 Nociones de sentimentalidad de Carlos Gurméndez 41

2.4 Los amores, según Gurméndez 43

2.5 El amor intransitivo de Rainer María Rilke 47

2.6 El amor adváitico 49

2.7 Lo numinoso y el *mysterium tremendum* 51

CAPÍTULO 3. EL PREDOMINIO DE LO EMOCIONAL

3.1 El amor como fuente creadora 55

3.1.2 “A Jesús, llamado El Cristo”, declaración de amor 56

3.1.3 La duda y la oscilación, “Aunque tan sierva de tu amor me siento” 59

3.1.4 La pérdida en “La llamada nocturna” 61

3.1.4.1 Intertextualidad con los mitos bíblicos y la máscara poética 64

3.1.5 “Yo, para no vestir mi vestidura”, el arrepentimiento y la búsqueda 65

3.2 La numinosidad y reencuentro 67

3.2.1 “Job” y la esperanza de redención 68

3.3 Muerte y abandono a la fe 71

CONCLUSIONES 79

BIBLIOHEMEROGRAFÍA 83

INTRODUCCIÓN

La poesía es un medio de expresión emocional/sensitivo por naturaleza. El sentir del poeta se transmite a través de la palabra oral o escrita con el objetivo de estremecer el alma de los lectores. Los sentimientos, entonces, son la conectiva que pone en común a autores y lectores por medio del texto. La poesía como creación (*poiesis*) es resultado de un proceso emotivo, no obstante, estas cuestiones emocionales han sido relegada con el paso del tiempo hasta adquirir un sentido casi peyorativo cuando se habla de creación literaria:

> De hecho, más bien, a través de la poesía griega temprana lo que aparece es que existe un igual énfasis tanto en la destreza como en la inspiración entendida ésta como la creencia en esa comunicación que se establece entre el poeta y la divinidad que lo asiste (Murray, citado en Del Valle, 2003: 114).

Este trabajo reivindicará los elementos emotivos en el proceso de creación artística, en la obra literaria de Concepción Urquiza del Valle (Morelia 1910 – Ensenada 1945), mejor conocida como Concha Urquiza, una de las figuras femeninas más influyentes del siglo XX y de la literatura en general. Se realizará, a lo largo de tres capítulos, una aproximación al entorno social y, sobre todo, literario de la poeta, así como a algunos aspectos particulares de su lírica.

Resulta fundamental continuar con el rescate de la literatura femenina después del ya bien sabido silenciamiento histórico que han padecido las autoras. Urquiza, como ocurrió en la mayoría de los casos, fue una mujer con gran interés hacia lo intelectual; esto la llevo, primero, a nutrirse desde pequeña con los libros de su biblioteca; después, a entrar en un colegio de monjas, para seguir aprendiendo. Ya en su juventud viajó a Estados Unidos para ejercer el periodismo. Resulta interesante, además, que durante algún tiempo se identificó y afilió al Partido Comunista. Mexicano. También fue cercana a grupos intelectuales de la época como los "Contemporáneos" y, sobre todo, los "Estridentistas". Y, paralelamente a todo esto, leía y escribía poesía. Entre tantas influencias, la poeta se inclinó hacia los versos clásicos.

Concha Urquiza llamó la atención por su poesía de corte místico, pues se consideraba algo atípico para la época de experimentación artística que se vivía. No obstante, las formas

y tópicos clásicos que retomó la poeta fueron transgredidos, actualizados y adaptados a las nuevas realidades; de esta forma, no es lícito afirmar que Urquiza únicamente realizó una recolección de estilos clásicos, sino que los asimiló y brindó nuevas formas de entender la poesía mística en un contexto moderno.

Hasta el momento, la investigadora Margarita León Vega es quien ha ampliado el panorama para aproximarnos a la poeta michoacana. Realizó una investigación exhaustiva en su texto *De contrarios principios engendrada* (2009), en el que aborda tanto su vida personal, como su producción literaria, incluyendo, además de su poesía, su narrativa (cartas, diarios, novelas).

León Vega aborda de una manera analítica la obra de Concha Urquiza, divide su estudio en tres partes, iniciando con aspectos contextuales sobre la poeta, así como sus primeros escritos e influencias (aquí se menciona, por ejemplo, su cercanía a los Estridentistas). Posteriormente, en la segunda parte, aborda la etapa de juventud de Concha Urquiza, cuando se vuelve afín al Partido Comunista Mexicano y viaja a Nueva York. Este momento de su vida supone un breve alejamiento de los ideales clásicos y religiosos de la poeta, asimismo, de la creación poética. Ya para la tercera y última parte del estudio de León Vega, se enfatiza en la época más prolífica de Urquiza, que es además el momento en que alcanza la madurez poética (este periodo se sitúa aproximadamente desde los 25 años de la autora, hasta su muerte, a los 35).

Desde el punto de vista hermenéutico, León Vega analiza la forma en que Urquiza retoma personajes bíblicos para que encarnen tragedias humanas de la época. Algunos de estos personajes, como Job, se retomarán en este trabajo. Los últimos años de la poeta están marcados por la influencia de los clásicos, desde la tradición mística y religiosa, hasta autores como Miguel de Cervantes o William Shakespeare. Para León Vega, la poesía de Concha Urquiza conjuga elementos místico-eróticos, como suele ocurrir en la poesía mística, pues lo espiritual no se entiende sin lo corporal. Para finalizar, se alude al poema "*Nox*", en el que Vega afirma: "la innovación o renovación que todo principio, fundación o génesis promete a futuro, está cancelada en el poema" (2009: 444). Se plantea casi un fracaso en el misticismo y espiritualidad de la misma poeta quien (desde esa lectura) queda desencantada y resignada. Esos son algunos de los aportes de Margarita León Vega, no obstante, se ofrecerá al menos

otra lectura del poema referido y consecuentemente, se asignará un destino diferente a la poeta michoacana.

Judith Ruiz Godoy es otra de las investigadoras de Concha Urquiza. En su tesis de maestría *Lo sagrado en la poesía de Concha Urquiza* (2004) ofrece una perspectiva enfocada en los elementos sagrados de la poética urquiziana como el fuego, la fuente, la noche, etc. Lo realizado por estas investigadoras es significativo, pues ante el poco reconocimiento que ha tenido Urquiza en contexto universal, la mayoría de sus estudiosos se han preocupado, sobre todo, por darla a conocer, focalizando en datos biográficos de la autora y apenas generalidades de su obra.

Es necesario crear nuevas perspectivas en torno del trabajo literario de Urquiza, pues sus textos condensan gran variedad de elementos (formales y de contenido) que no deben pasar desapercibidos. Se ha señalado que su poesía está impregnada de los valores de la mística española, pero poco se ha indagado en ellos. El trabajo de esta poeta va más allá de homenajes a san Juan de la Cruz, fray Luis de León o santa Teresa de Jesús (que ya de por sí es meritorio lograr versos tan estilizados y retomar tópicos tradicionales). Se debe profundizar en los intereses intelectuales y artísticos de la autora, sin olvidar el aspecto personal que, sin duda, permeó en su obra de manera significativa; a diferencia de otros escritores, la obra urquiziana no se entendería sin atisbar lo suficiente en su vida personal, ya que logró unir dos polos que parecían opuestos: la fe y el intelecto. En este sentido, la poeta entrega una obra digna de admiración y análisis para seguir desentrañando sus valores literarios.

Aunque la escritora también incursionó en la narrativa e incluso en el cine, este trabajo focaliza en su creación lírica para resaltar sus valores e innovaciones. Llama la atención que, a pesar de su ya mencionada destreza intelectual, el eje rector de su lírica es la fe. Y no necesariamente debe entenderse a la fe y el intelecto como opuestos, antes bien como complementos. De esta forma, se indagará en cómo la fe y demás aspectos emocionales son primordiales para la creación poética.

Es bien sabido que el trabajo literario de la mayoría de las escritoras contemporáneas y anteriores a Urquiza no ha tenido la difusión y reconocimiento que merece. Todavía durante el siglo XX, poetas como Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, María Luisa Bombal, entre otras, fueron

víctimas del silenciamiento e incluso del señalamiento, tal es el caso de las autoras uruguayas Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, cuestionadas y estigmatizadas por sus versos de corte erótico, pues esa escritura se consideraba "impropia" para una mujer. Aunado a esto, se les tildaba de ser meramente emocionales en sus propuestas literarias, situación que, de ninguna manera tendría que restarles valor, pues la emoción es uno de los cimientos del arte; sin embargo, este encasillamiento estaba orientado a menospreciar o señalar la supuesta carencia del intelecto. En este trabajo, además de sustentar el valor lírico de Concha Urquiza, también se soslayará la importancia de la emotividad para la creación artística, pues tiene tanta relevancia como lo intelectual.

Se analizarán, entonces, algunos poemas de Concha Urquiza escritos en diversos momentos que, sin embargo, conforman un corpus lírico con perfecta coherencia, señalando rasgos característicos y leitmotivs de la escritora, con el objetivo de indagar en su proceso creativo. La poesía de Urquiza es tan apasionada como intelectual, aquí se ahondará principalmente en el primer aspecto, pues hay determinantes como la fe, el amor, el numen, la contrición, el *mysterium tremendum* y demás elementos peculiares que otorgan un carácter sumamente emotivo a su poesía.

Desde el vértice ya mencionado, se trazarán las directrices para abrir nuevas perspectivas del trabajo poético de Urquiza y su relevancia no sólo en el ámbito femenino de la literatura, sino en las letras universales. De este modo, se propone la figura de una poeta transgresora e intelectual que reivindica la importancia de los elementos emocionales para la creación artística, más aún tratándose de una poesía de corte místico, pues "algunas canciones […] resultan inteligibles desde una perspectiva exclusivamente poética, teniendo sentido sólo desde la vertiente místico-religiosa" (Cuevas, 1981: 86-87). Los ya mencionados elementos emotivos y sensitivos son fundamentales para el trabajo poético e incluso, como ilustra Cristóbal Cuevas, lo trascienden (en el caso de la poesía mística).

La poesía de Concha Urquiza está regida por el intenso amor a Dios, este sentimiento la lleva a la duda y la contradicción, escenarios comunes de quien ama con tal vehemencia. En este sentido, la propuesta del presente trabajo radica en mostrar cómo dicho proceso emocional queda explícito tanto en su proceso creativo como en su obra lírica, además de ofrecerle un medio de redención.

El objetivo general trazado es plantear, por medio de un análisis literario, que los aspectos emocionales presentes en la creación poética de Concha Urquiza son el principio que regirá su obra. Así, la fe cobra suma relevancia no solo en su vida personal sino en su ejercicio literario. Para tal fin se han seleccionado los siguientes poemas que condensan los principales valores y rasgos literarios de la poeta: "Job" (1937), "La llamada nocturna", "Yo, para no vestir mi vestidura" (1938), "A Jesús llamado El Cristo" (1938-1939), "Aunque tan sierva de tu amor me siento" (1939) y "*Nox*" (1945).

Paralelamente se plantean los siguientes objetivos específicos:

1. Reivindicar la figura de Concha Urquiza en el panorama de las letras mexicanas.

2. Resignificar el valor del carácter emocional de la literatura, pues el intelecto es una parte de la creación poética, no su totalidad.

3. Focalizar en sentimientos y emociones de gran intensidad como el amor, la fe, el numen y el *mysterium tremendum* para evidenciar cómo la emocionalidad determina la poesía de la autora.

4. Evidenciar que, a pesar de los señalamientos a la vida disipada de la poeta, el intenso amor profesado a Dios constituye su última vía de consolación y redención. A través de su último poema (*"Nox"*), se mostrará la forma en que la fe redimirá a la poeta.

En cuanto al marco teórico que regirá el trabajo, se recurrirá primero a Helmut Hatzfeld para reconocer nociones y fundamentos de la mística. Una vez asimilados estos elementos, se focalizará en los aspectos emotivos, para tal propósito será de utilidad revisar *Lo santo* de Rudolf Otto y, de esta manera, conocer su propuesta sobre los fenómenos humanos que escapan al dominio de la razón, en dónde los sentimientos, emociones y sensaciones cobran máxima relevancia. Asimismo, con el libro *La teoría de los sentimientos* del filósofo Carlos Gurméndez, se efectuará una aproximación en torno de sentimientos como el amor y sus variantes, todo a través de una visión teórica. Sobre el tema del amor, también se revisarán los postulados acerca del "amor adváitico" de Raimon Panikkar y del poeta checo Rainer María Rilke, quién además explora temas afines a esta investigación como el numen y el *mysterium tremendum*, estados de ánimo comunes de quienes profesan el misticismo. Paralelamente, en la parte formal, estilística y retórica, se acudirá a los postulados de autores como Helena Beristáin. Con estas bases teóricas, principalmente, se perfilará el presente trabajo.

Por lo anteriormente expuesto, la tesis se organiza de la siguiente manera:

En primer capítulo se hará una breve revisión al contexto sociopolítico en que se desarrolló la vida de la poeta, con el fin de comprender cómo este entorno determinó, en cierta medida, su producción literaria. En este sentido, se mostrarán generalidades sobre la forma de vida del México posrevolucionario. Dentro de este marco, la escritora vivió sus primeros años de vida, bajo una estricta formación religiosa. A Concha Urquiza le tocaría un proceso de cambio social que, naturalmente, permearía en el arte; más particularmente, en la literatura; la poeta creció leyendo a los clásicos y más adelante se encontraría con propuestas mucho más experimentales como el "Estridentismo", grupo literario con el que Urquiza interactuó de manera constante. Todas estas situaciones determinaron la visión artística de la poeta, quien, bien enterada de las formas e innovaciones estéticas de su tiempo, siempre tuvo predilección hacia los versos clásicos, especialmente a las formas de la mística española. Por otro lado, buscó constantemente un abrigo para su alma, en una realidad en la que parecía no haber espacio para los asuntos espirituales; de ahí su interminable batalla entre asirse a la fe o adaptarse a lo mundano.

Para el segundo capítulo se revisará la teoría que fundamenta este trabajo. Puesto que se habla sobre elementos emocionales y sensitivos, se partirá desde las propuestas del teólogo alemán Rudolf Otto para explicar el concepto de "lo irracional", es decir, lo que trasciende a la razón. Ya abierta esta perspectiva, se indagará en la naturaleza de algunos sentimientos como el amor, la fe y el numen; así como la forma en que se relacionan con la literatura, pues como ya se ha referido, dichos elementos son esenciales para la creación artística. Se recurrirá, además, a algunas nociones de los filósofos Carlos Gurméndez (México) y Raimon Panikkar (España) Byung Chul-Han, (Corea del Sur), así como al poeta checo Rainer María Rilke; todos ellos estudiosos de los fenómenos emocionales y su relación con lo literario. Este marco teórico se vinculará con lo ya referido sobre la mística española del Siglo de Oro, periodo en que los asuntos espirituales alcanzaron su esplendor en la creación artística a través de la poesía; basta mencionar ejemplos de poetas con san Juan de la Cruz o santa Teresa de Jesús.

Finalmente, en el capítulo tercero se realizará un análisis interpretativo de algunos poemas escogidos de la autora, aptos para los fines de este trabajo. Para tal propósito, se indagará en el proceso creativo de la autora mexicana con el fin de analizar algunos valores

de su poesía surgidos a partir de experiencias emocionales, relacionados con su fe, su amor y su devoción hacia lo divino. De esta forma, se resaltará en sus poemas la presencia de ciertos tópicos y leitmotivs que enriquecen su producción; tal es el caso de la aparición de elementos emotivos/sensitivos como el amor, la fe, el numen o el *mysterium tremendum*. Con este análisis se pretende brindar una visión diferente a la producción lírica de Concha Urquiza, en tanto que aún son limitados los estudios críticos sobre la obra de esta poeta. Comúnmente se señala la obstinación de Urquiza por las formas clásicas y místicas en un entorno no apto para ello, sin embargo, se le ha restado importancia al fundamento de su proceso creativo: los sentimientos. Ningún asunto emocional es ajeno a la literatura, es, por el contrario, tan esencial como el trabajo intelectual. Esta simbiosis ha edificado la creación artística desde sus primeras manifestaciones.

Por último, y con respecto de la forma de citación, se ha utilizado la normativa de propuesta por la Universidad de Harvard, asimismo para las referencias bibliohemerográficas.

CAPÍTULO I. LA POETA Y SU ENTORNO



1.1 El México posrevolucionario

En 1910 se desarrolló una sanguinaria batalla en la que las clases sociales marginadas —principalmente la media y la obrera— decidieron enfrentarse a la oligarquía; así se originó la Revolución Mexicana. Los inconformes, dirigidos por líderes como Francisco Villa, lograron su cometido, no obstante, con el costoso precio de más de un millón de muertos.

El colapso ocasionado por la Revolución fue digerido lentamente por el pueblo, y las oportunidades para el reconstruido sector obrero fueron aperturándose. Por fin, las clases medias tomaron el poder e instauraron un gobierno que pretendía ser benéfico para quienes antes habían sido subyugados; se respiraba, entonces, un ambiente más apacible, al menos de forma transitoria.

En aquellos tiempos surgieron algunas transformaciones significativas en todos los ámbitos de la vida. Como no había ocurrido antes, las mujeres comenzaron a tener un rol más protagónico dentro de la estructura social, alejándose de la imagen equívoca que los hombres tenían de las "Adelitas":

> Las feministas de las décadas de 1920 y 1930 son aguerridas y vehementes. En la defensa y promoción de sus derechos disponen de la persistencia (el coraje) y no mucho más. La mayoría pertenece al Partido Comunista, y su fervor las hace soportar el machismo de los camaradas que ven en las mujeres sólo "Adelitas", las compañeras fieles negadas para el liderazgo (Cano *et al*., 2010: 32).

De esta forma, los movimientos sociales, ocurridos no sólo en México sino en todo el mundo (los conflictos internos en India, China, Egipto, etcétera), abrieron nuevos horizontes, nuevas perspectivas y despertaron consciencias. Así comenzaban a tomar mayor fuerza movimientos como el feminismo.

México experimentaba un reordenamiento. El general Lázaro Cárdenas sería el primero en fomentar el voto de la mujer, que se consolidaría hasta el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines. Aunado a esto, nuestro país vivía un nuevo proceso de educación con figuras trascendentales como José Vasconcelos, Gabino Barreda y la llegada de la poeta chilena Gabriela Mistral, quien con su espíritu altruista ayudó a consolidar el proyecto educativo que daba una apertura no antes vista a las mujeres.

Con esta nueva realidad y aún con los resabios del conflicto revolucionario, los artistas buscaron diversas formas de ejercer sus obras de arte. La producción lírica de Concha Urquiza surgió en medio de este peculiar contexto.

1.2 El arte en México a principios del siglo XX

Una vez acontecidas dos etapas cruciales en el país: el Porfiriato y la Revolución Mexicana, los artistas buscaron renovarse y experimentar con sus obras. La nueva realidad social exigía diferentes expresiones artísticas. Sobre todo, lo que ahora se buscaba era abandonar la radical influencia extranjera para intentar producir un arte propio, único:

> A partir de la Revolución de 1910-1920, cuando la sociedad acoge sus radicales postulados y norma su vida de acuerdo con ellos, tanto en lo político como en lo social

> fue determinante que todas las manifestaciones artísticas siguieran el mismo camino: evolucionaron, se modernizaron, se mexicanizaron y rechazaron las normas de los estilos obsoletos (Toussaint, 1986: 174).

En todas las artes existía la idea de "reconstrucción". Sin duda la arquitectura había pasado por momentos difíciles y tenía que emerger después de la destrucción creada por los conflictos bélicos.

La economía mexicana también atravesaba situaciones complejas. No fue sino hasta 1932 cuando parece restablecerse casi en su totalidad el sector económico y. por consecuencia, el país navegó en un cause más seguro. Así, paulatinamente el arte se va consolidando en un ambiente más propicio para la creación.

1.2.1 Panorama literario en México y Latinoamérica

A finales de siglo XIX y en los albores del XX, surge en Latinoamérica el "modernismo". Esta corriente literaria fue representada por autores como el cubano José Martí y el nicaragüense Rubén Darío con su célebre y fundamental libro para la estética modernista *Azul* (1888). Una de las características más relevantes de la literatura modernista fue el cosmopolitismo; se decía que era una escritura afrancesada, entonces, aún era evidente la influencia directa de corrientes extranjeras en la creación poética de Latinoamérica.

Las preocupaciones de los artistas fueron cambiando lentamente. El cosmopolitismo de los modernistas fue severamente criticado y, en contraparte, tomaron relevancia conceptos como "nacionalismo" y "americanismo". En el transcurso del siglo XX, y una vez superados ya el modernismo y el posmodernismo (después de 1920, aproximadamente), surge en América Latina, con una fuerza no antes vista, la preocupación por crear un arte propio que reflejara la identidad americana. En el continente se buscaba un espíritu de unión y fraternidad:

> Cuestiones como las polémicas alrededor del nacionalismo y del cosmopolitismo… la disolución de los géneros, ente muchas otras, se desprenden de esa idea de Reyes sobre las fronteras inexistentes… Conforme a sus intentos de desentrañar el "ser americano" creía que en las tierras del nuevo mundo aún era posible devolverle a la utopía un rostro humano y de pluralidad cultural que no estuviera surcado por divisiones de orden político o económico (Castro, 2005: 9).

La literatura latinoamericana pretendía ser diferente de la europea; poco a poco fueron saliendo a la luz escritores transgresores que cada vez experimentaban más con formas y contenidos. El peruano César Vallejo, por ejemplo, fue uno de los primeros en cambiar radicalmente la forma de sus poemas, fue quizá el primer antecedente de las vanguardias. José Juan Tablada fue otro poeta caracterizado por la experimentación lírica.

En México, una vez finalizado el modernismo (con figuras trascendentales como Enrique González Martínez o Manuel Gutiérrez Nájera), surgió, igual que en toda Latinoamérica, una búsqueda nacionalista. En diversos lares del continente se dieron sublevaciones armadas para derrocar gobiernos despóticos; en nuestro país la Revolución, que marcó un antes y un después, trajo consigo cambios significativos en cada aspecto de la vida, y la literatura así lo refleja. De esta forma emergen textos bajo el total influjo del entorno social como *Los de abajo* de Mariano Azuela y *Cartucho* de Nellie Campobello.

Este tipo de literatura poseía, por lo tanto, un estrecho vínculo con la historia; son consideradas novelas históricas, textos literarios que fueron a lo profundo del sentir mexicano, dejando casi completamente de lado cualquier tipo de influencia extranjera en cuanto a forma y contenido.

Los textos revolucionarios, en cierta medida, constituyeron el punto de partida en vías de construir un arte nacional con características propias. Las nuevas producciones literarias no sólo requerían abordar temáticas nacionales, sino crear formas que tuvieran cada vez menor influjo de la literatura europea, principalmente. Así, encontramos a nombres como Ramón López Velarde o José Juan Tablada, quienes, a pesar de que tenían influencia exterior, sus escritos ya mostraban características que los diferenciaban de los poetas europeos, por ejemplo. Particularmente en la poesía, los versos clásicos iban quedando atrás, dando paso a los experimentos con el verso libre o la ausencia de rimas. Se buscó entonces una nueva estética.

Cuando el posmodernismo declinaba en México, comenzó a gestarse el nacimiento de las vanguardias; aparecen los escritores Manuel Maples Arce y Arqueles Vela, dos de las figuras más representativas de la vanguardia mexicana; además, estos poetas mantuvieron intrínseca relación con la autora que se estudiará: Concha Urquiza. Así se desarrollaban las letras en nuestro país y Urquiza era testigo de todo esto.

1.2.2 Situación de la poesía femenina en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica

Después de esbozar el contexto social y artístico en que Concepción Urquiza se desarrolló, toca revisar ahora la producción literaria femenina, particularmente la poesía.

Existe una inagotable polémica en torno de la escritura femenina. Algunas estudiosas como Rosa Montero, Martha Lamas o Aralia López, a través de sus investigaciones, han hecho recorridos históricos para evidenciar el silenciamiento que las mujeres han padecido; no es que ellas no produjeran, sino que sus producciones permanecieron ocultas o, en el peor de los casos, fueron destruidas. Sor Juana Inés de la Cruz había sido la figura más sobresaliente en cuanto a poesía escrita por mujeres, desde entonces sólo se suscitaban casos aislados. Fue hasta inicios del siglo XX cuando surge al fin un grupo de escritoras en Latinoamérica.

Aparece la llamada "Generación del novecientos", en la cual destacaban nombres como Horacio Quiroga, Roberto de las Carreras, Carlos Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, entre otros; a estos intelectuales se unieron las poetas María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou. Por primera vez un grupo de mujeres se veía inmerso en un círculo intelectual, situación impensable varios años atrás. Las manifestaciones poéticas femeninas se consolidaron con la aparición de escritoras como Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, quien llegara a obtener el premio Nobel de Literatura.

Las letras de estas autoras partían de una denuncia: reivindicarse y reconstruirse en la historia, darles a las mujeres el lugar que siempre les fue negado. Su poesía fue tanto femenina como feminista; es decir, escribían desde su vértice femenino y, en ocasiones, se acercaban totalmente al feminismo como postura ideológica, tal es el caso de la uruguaya Delmira Agustini, quien en ciertos poemas expresa su pensamiento femenino/feminista; el mismo Rubén Darío elogiaba la obra de la poeta. Laura Paredes Ortegón dice acerca de Agustini:

> La poesía de Agustini es estructuralmente modernista, pero el contenido que expresa a través de los símbolos originales que encuentra para mostrar la situación de la mujer —la vela, la estatua, el vampiro—, sobre todo en el plano de las pasiones, es lo que la coloca a la vanguardia hasta nuestros días (2005: 97).

Posteriormente a la aparición de estas autoras, insertas en el modernismo y el posmodernismo, surge una gran apertura a la creación femenina y los nombres de las poetas y narradoras conformaron una lista ya inagotable; encontramos así a escritoras de la trascendencia de María Luisa Bombal y Teresa de la Parra, con obras totalmente influyentes para las posteriores autoras: *La amortajada* e *Ifigenia,* respectivamente.

Los cimientos colocados por Agustini, Ibarbourou, Vaz Ferreira, Mistral y Storni, solidificaron el movimiento lírico femenino en la primera mitad del siglo XX. Posteriormente salieron a escena cada vez más autoras como las caribeñas Dulce María Loynaz y Enriqueta Arvelo Larriva. En general, la poesía de todas las escritoras mencionadas obedecía a los cánones clásicos, utilizando metros como el endecasílabo, el alejandrino o el octosílabo; también se utilizaba, en menor medida, el verso libre, pero aún distaba mucho de lo que serían las vanguardias. Fue la argentina Norah Lange la precursora de la vanguardia femenina, con poemas de corte ultraísta. La poesía vanguardista escrita por mujeres llegaría a su esplendor varios años después con la también argentina Alejandra Pizarnik y sus tendencias orientadas hacia el surrealismo.

En este contexto, Concha Urquiza fue una gran lectora de clásicos como Cervantes, Homero, *La Biblia*, la mitología grecolatina, los místicos españoles, etcétera; sin embargo, en su juventud le tocó ser testigo del surgimiento de las vanguardias y todo su impacto. La escritura de la poeta michoacana se construyó de particular forma, como se verá en capítulos posteriores.

1.2.3 Las vanguardias

A finales de los años veinte el arte europeo introduce el término "vanguardia" para denominar a las incipientes manifestaciones artísticas que se oponían a los cánones establecidos. La palabra "vanguardia" fue usada, en un principio, en los terrenos de la política y pretendía tomar una actitud pragmática capaz de crear un impacto real en la sociedad; así, el arte de vanguardia debía poseer necesariamente una finalidad social; Saint-Simon afirmaba: "[…] el arte debería dedicarse a alcanzar fines sociales y de ahí sería necesariamente funcional, utilitario, didáctico y finalmente comprensible" (citado en Schwartz, 2006: 41). Surgieron, entonces, los *ismos*; el futurismo en Italia y el impresionismo en Alemania, sólo por mencionar algunos. Todas estas influencias comenzaron a expandirse hasta llegar a

Latinoamérica, donde también se respiraban fuertes tensiones sociales y existía un espíritu de renovación.

Paulatinamente comenzaron a circular distintas revistas para difundir el nuevo arte; por ejemplo, *La Pluma* en Montevideo, *Proa* en Buenos Aires o *Contemporáneos* en México. Y fue a través de manifiestos que los *ismos* latinoamericanos se dieron a conocer. De esta forma salieron a la luz: "El creacionismo" de Vicente Huidobro, en Chile; "El ultraísmo" de Jorge Luis Borges, en Argentina; "El manifiesto estridentista" de Manuel Maples Arce, en México; entre otros.

En medio de este bullicio artístico con aires de renovación, la poeta Concha Urquiza estuvo inmersa en los círculos intelectuales, particularmente en el estridentismo.

1.2.4 El estridentismo mexicano

Recién comenzada la década de 1920 en México salieron a la luz unos escritos que fundarían nuevas visiones respecto de las normas artísticas y hasta sociales, se trató de los "manifiestos" que fueron pegados en las calles de la ciudad de Puebla. Dichos textos mostraban los idearios de un nuevo grupo de intelectuales: "los estridentistas".

Esta élite fue conformada por escritores, pintores y algunos otros artistas; proponían visiones estéticas para renovar el arte, pretendían dejar atrás los tópicos clásicos para crear a partir de las nuevas realidades, y es que el mundo experimentaba diversos cambios como revoluciones industriales y, consecuentemente, sociales.

Los estridentistas mexicanos, mediante su peculiar propuesta estética, exaltaban la modernidad, cantando ya no a la naturaleza, ni a ningún tópico romántico o modernista, sino a la belleza de la urbe. Entonces, las luces artificiales, los altos edificios, los tranvías y los cables enmarañados constituían los motivos para la creación poética en la década de 1920. Una de las ideas más célebres del pensamiento estridentista está expuesta en su primer manifiesto "Actual núm. 1", que expresa: "¡Chopin a la silla eléctrica!"; es decir, todo el pensamiento romántico pierde vigencia y debe quedar atrás. Posteriormente dice en su manifiesto: "El humo azul de los tubos de escape, que huela a modernidad y a dinamismo, tiene, equivalentemente, el mismo valor emocional que las venas adorables de nuestras correlativas y exquisitas actualistas" (Schwartz, 2006: 192-193).

La figura más importante de este movimiento fue el poeta Manuel Maples Arce, también resaltan nombres como Germán List Arzubide o Arqueles Vela, y los muralistas Diego Rivera y José Clemente Orozco. *Vrbe Super-poema bolchevique* de Maples Arce es el trabajo más destacado del grupo estridentista; en narrativa también encontramos obras relevantes como *Señorita etcétera* o *El café de nadie* de Arqueles Vela.

Así se fue gestando la revolución estética propuesta por la vanguardia mexicana. Otro nombre para destacar es el de José Juan Tablada, quien con sus *haikús* (breves formas poéticas influidas por la cultura japonesa) trasladó a México una particular forma de escribir poesía.

Ya superada, en cierta forma, la época posrevolucionaria, los artistas mexicanos buscaron formas de expresión totalmente nuevas, no antes vistas en el país. En este ambiente intelectual se involucró Concha Urquiza.

1.3 Semblanza de la poeta

Concha Urquiza se caracterizó por tener una personalidad contradictoria. “De contrarios principios engendrada”, reza uno de sus poemas, y tal verso parece definirla puntualmente. Urquiza poseía un estado de ánimo completamente veleidoso, pasaba de una radiante felicidad a una profunda melancolía en sólo un instante sin razón aparente. La poeta vivía una simbiosis entre el intelecto y la fe; protagonizó una “batalla” entre razón y emoción, entre espíritu y cuerpo, y es que, por una parte, su intelecto precoz la llenó de cuestionamientos, y por otro lado vivió intensamente su amor hacia Dios.

Realizar una semblanza de Urquiza resulta una empresa compleja, sin embargo, a continuación, se revisarán algunos rasgos de su personalidad, desde su infancia hasta sus últimos días.

1.3.1 Formación religiosa y los primeros escritos

Concepción Urquiza del Valle nació en Morelia, Michoacán, entre la madrugada del 24 y 25 de diciembre de 1910. Fue hija de don Luis Urquiza y doña Concepción del Valle. Sus padres le inculcaron siempre los principios del catolicismo, así se rigió la educación de Urquiza durante su infancia.

Apenas dos años después de haber nacido, sufre la pérdida de su padre, entonces la familia se traslada a México, donde la futura poeta cursó la educación primaria (en la "Primaria de la Plaza de Dinamarca") y secundaria (en la "Secundaria de la Ribera de San Cosme).

Ya a los once años, Urquiza comenzaba a escribir sus primeros poemas, y en 1922 ya publica en *El Universal Ilustrado*, poco después en la *Revista de Revistas* y en la *Revista de Yucatán.*

Todavía sus primeros poemas estaban influidos por los cánones de la época, es decir, el modernista y, en menor medida, el romántico. Se dejaban ver ya algunas lecturas predilectas de la joven Urquiza; además, impregnaba a cada escrito una gran carga emotiva, propia de una adolescente. Su primer poema, "Para tu amada", dice:

> Como tinta tu roja sangre toma
> por cantar a tu linda castellana
> y dale el corazón de una paloma
> quedando quieto al pie de su ventana (León, 2009: 72).

A simple vista se nota que el poema está escrito según las normas tradicionales, es un endecasílabo con rima consonante alterna (ABAB). El endecasílabo fue un metro muy usado por los modernistas. Observamos que las influencias de Urquiza provenían directamente de poetas como Rubén Darío o Amado Nervo. En aquel momento la autora también conocía a los referentes del Siglo de Oro español, así lo dejan ver sus primeros poemas.

Respecto del contenido, la poeta otorga gran importancia al canto, remitiéndonos a los cantares juglarescos. Y los elementos simbólicos, como la sangre, el corazón o la paloma, que son propios de la poesía tradicional, es decir, la heredada por los poetas del Siglo de Oro.

Otros aspectos importantes para resaltar en este poema de Urquiza son la musicalidad y el cromatismo. Los acentos rítmicos recaen en la sexta y la décima sílabas. En cuanto al cromatismo, se deja notar, sin mucha dificultad, el contraste entre los colores rojo y blanco. En general, este poema de Concha Urquiza obedece a los cánones clásicos de la poesía tanto en forma como en contenido.

El proyecto educativo de esos tiempos, creado por José Vasconcelos, pretendía retomar a las fuentes clásicas como el camino a la civilización:

> Vasconcelos propone una cultura y un arte de síntesis de los más disímbolos elementos. Resultaba coherente entonces considerar a ciertos autores (Juan Ruiz de Alarcón, Gonzalo de Berceo, Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Vega, etc.) como forjadores de nuestra tradición literaria, como la mejor muestra de nuestro mestizaje y pilares en la construcción de una cultura moderna (León, 2009: 80).

Después, Concha Urquiza escribió nuevos poemas como "Tus ojeras", "Calla", "Mi rosa" y "Tu cabecita". A pesar de que los metros varían en cada composición, todos los poemas mantienen regularidad en el ritmo y están muy acorde con lo que en ese momento componían los poetas modernistas. Usa elementos característicos del modernismo como las aves exóticas: el cenzontle en "Calla"; o la pedrería y demás artículos valiosos (el oro en "Mi rosa", el marfil en "Tu cabecita" y las perlas en "Tus ojeras").

A su temprana edad la poeta ya tomaba consciencia de lo que acaecía a su alrededor en el aspecto cultural. No es de extrañar que algunos de sus poemas de corte infantil tuvieran el influjo de las lecturas de escritoras como la chilena Gabriela Mistral. Además, el simbolismo y el decadentismo también, aunque en menor medida, permeaban en la poesía de la pequeña Urquiza. Solía proyectar su estado de ánimo en los paisajes, muy al estilo de los simbolistas; canta el poema "Noche azul" (escrito a sus doce años): "Palidece un lucero en el oriente / y nace en el jardín una gardenia. // Y vive entre los cantos de la fuente / la interminable angustia de la anemia" (León, 2009: 95).

Se puede ver que en los primeros escritos de Concha Urquiza se seguían las formas tradicionales, teniendo como paradigma, principalmente, a los poetas del Siglo de Oro, el romanticismo, el modernismo y el simbolismo. La mística aún estaba un poco distante de Urquiza y, desde luego, la poesía de vanguardia aún no entraba en escena.

1.3.2 Intereses sociopolíticos

En 1928 la autora michoacana interrumpe sus estudios y parte a Nueva York donde consigue un trabajo en el Departamento de Publicidad de la *Metro Goldwyn Mayer*. Paralelamente tomaba cursos de lengua inglesa hasta dominarla plenamente. Vivía en un departamento que compartía con otras mujeres jóvenes; así se desarrollaba en su nueva faceta ya alejada de sus padres y en un ambiente totalmente nuevo para ella.

El estilo de vida que entonces la poeta llevaba le resultaba muy cómodo, era la mujer libre y autosuficiente que añoraba: leía, deambulaba en las calles, salía con amigas, tomaba café, trabajaba, etcétera; se desenvolvía en un ambiente ideal para ella, lejos de la represión que todavía experimentaban, en gran medida, las mujeres subyugadas por sistemas patriarcales.

Su estancia en Nueva York fue bastante positiva, adquirió distintos aprendizajes y supo desenvolverse libremente en cualquier situación. Sin embargo, un aspecto importante para resaltar durante aquellos años radica en que la autora dejó casi en el olvido su arraigado catolicismo y todas sus actitudes contrastaban con las propias de una mujer religiosa. Su actividad poética también se vio mermada, pues fueron nulos los poemas escritos en tal periodo. La Urquiza recatada y dedicada al estudio parecía haber quedado atrás, dando paso a una mujer totalmente distinta, se puede decir que esta es la segunda etapa de la vida de la poeta.

Fue hasta 1933 que regresó a México todavía con un espíritu liberal y alejado de su formación católica. Se da entonces su inmersión en asuntos políticos, identificándose con el pensamiento comunista. Su naturaleza revolucionaria encontró refugio en los ideales izquierdistas. Ante la turbulencia posrevolucionaria que ocurría en el país, la poeta no podía ignorar su entorno y se afilió al Partido Comunista Mexicano. Rainer Feuer (citado en León Vega) describe así aquellos años de la vida de Urquiza: "Concha vivió una experiencia politizada con inclinación a la izquierda, que parece haber ido de la simpatía o militancia en el comunismo, el anarquismo crítico […]" (2009: 181).

Durante esos años Urquiza tuvo también contacto con los Estridentistas y precisamente con ellos discutía sobre posturas políticas, sociales y, desde luego, artísticas. Cabe señalar que la fiebre revolucionaria que experimentaron los obreros llegó hasta los artistas de la época.

A pesar de que la década transcurrida entre 1920 y 1930 fue un periodo de escasa creación literaria para la escritora (prácticamente dejó de lado la poesía), fue en estos años cuando concibió su única obra en prosa[1]: *El reintegro*. Se trata de un texto fragmentario que, al parecer, relata algunos pasajes sobre su vida, principalmente durante su estancia en Nueva York.

[1] Las cartas y el diario de Concha Urquiza se tratarán aparte.

Finalmente, Concha Urquiza se enfrenta a un conflicto existencial y vuelve a refugiarse en la religión.

1.3.3 Contacto divino (primavera del alma)

Después de que Concha Urquiza se viera inmersa en el comunismo, llegó una inesperada reconversión a los principios católicos de sus primeros años. Se habla de una "revelación divina", al estilo de los místicos españoles, aunque nunca se ha podido confirmar si realmente la poeta experimentó tal iluminación; sin embargo, no se explica de qué otra forma Concha Urquiza tuvo tan repentino regreso a sus ideales anteriores.

Se abre entonces una polémica sobre si la poeta puede ser considerada como "mística", pues para alcanzar el misticismo no bastaría con escribir siguiendo los tópicos que exige este tipo de poesía; para ser considerado un místico debe existir forzosamente una iluminación divina. Por ahora el trabajo se enfocará en el episodio denominado "primavera del alma"; el asunto de si es mística o no se verá en otro espacio.

El mencionado encuentro con lo divino ocurrió en 1937, cuando Urquiza ya había renunciado al movimiento de izquierda. Se cree, entonces, que por fin la poeta pudo encontrarse con el dios a quién siempre añoró. Existe un poema de título "El encuentro" donde, al parecer, la escritora refiere lo inefable de la experiencia divina, dice:

> Las armoniosas nazarenas manos / elévanse a lo alto; / brama y recula el infernal misterio / ante intangible obstáculo / y al encontrar los ojos luminosos […] // ¡Oh síntesis del cosmos!, leve soplo / conspira con el trance de la nada. // Bajo los quietos ojos / treme y se agita la materia informe; / giran las nebulosas encendidas, / halla su centro el incipiente orbe, / la múltiple expresión busca el principio […] // Allá abajo en el seno de la tierra / está aprendiendo a sonreír la muerte (Urquiza, 2010: 65-66).

Se puede notar que el simple título del poema es significativo y contundente. Además, se observa que el contenido de esta composición es parecido al de los poemas de san Juan de la Cruz y fray Luis de León, pues estos místicos escribieron obras como "Noche oscura" y "Noche serena", respectivamente, en las cuales se refieren escenarios inimaginables, inefables y hasta confusos; es como un viaje del alma recorriendo el cosmos para reunirse con el amado. Se alcanza un estado de éxtasis espiritual que, sin embargo, dura sólo un instante, y después de la experiencia unitiva se desprecia la bajeza y simpleza de la tierra.

Así, el poema citado de Concha Urquiza evoca una aparente iluminación divina y concluye desdeñando lo terrenal.

No obstante, la reconversión católica es atribuida, en cierta medida, al Padre y Doctor Tarsicio Romo, misionero del Espíritu Santo, quien fue un guía espiritual para la poeta. Sostuvieron una correspondencia que dejaba en claro su estrecha amistad, y surge entonces el planteamiento de que la autora escribía para Romo y era él su verdadero amado, sin embargo, no se tienen los elementos suficientes para afirmar tal postura. Expresa Concha en una misiva:

> Las criaturas como yo, débiles y apasionadas, mal inclinadas, donde las naturalezas opuestas tiran en distinto sentido, desgarrando el cuerpo y el alma, tienen mayor necesidad que nadie de un padre (Ruiz, 2004: 99).

Y fue precisamente después de conocer a Tarsicio Romo cuando la poeta escribe sus cartas, que posteriormente fueron recogidas y publicadas por Gabriel Méndez Plancarte.

Este retorno al catolicismo significó un periodo cargado de emociones para la escritora, pues, al parecer, jamás volvería a ser la misma y su amor por Dios nunca más se pondría en tela de juicio, aunque en algunos de sus poemas aparentemente lo niega. Además, en aquel momento de su vida, Urquiza fue muy prolífica en sus trabajos, escribiendo abundantes páginas de su diario, cartas distintas a diferentes destinatarios y, desde luego, un abundante número de poemas.

Fue, sin duda, la época de esplendor para Concha Urquiza. Algunas de sus más destacadas composiciones fueron escritas a partir de aquella "primavera del alma". Es difícil, entonces, afirmar si la autora vivió esa experiencia unitiva con su amado divino; ella describió así lo acaecido:

> Primero, fue la llamada, que sigue sonando todavía y resonará hasta el fin, […] Y, pasadas las lluvias, la primavera inolvidable de 1937, primavera del corazón y de la inteligencia del alma, que duró casi todo el año. *"Las primeras flores han aparecido en nuestra tierra… 1937, embriaguez de la primera mirada de Dios que amanecía en el alma"* (León, 2009: 246-247).

Por lo expresando en el diario y en el poema "El encuentro", no quedaría duda de la iluminación divina de la autora, sin embargo, ella tuvo siempre un carácter contradictorio que, posiblemente, la llevaba a afirmar lo que no sentía realmente. Pero lejos de discutir sobre si es verdad o no lo que manifiesta la escritora, se debe focalizar en la riqueza de su obra, asumiendo la primavera del alma como un punto a favor de su producción literaria, pues como ya se mencionó, a partir de ahí comienza su época de esplendor.

1.3.4 Reflexiones en torno de sus cartas y diario

Se debe al doctor Gabriel Méndez Plancarte el que hayan salido a la luz abundantes escritos de Concha Urquiza que revelan lo más íntimo de ella. Plancarte no sólo ha sido el mayor recopilador y publicador de la obra de Urquiza, sino que se ha encargado de reunir diversas misivas, además de páginas del diario de la autora; la más reciente edición fue publicada en 2010 con el título *Hambre de corazón.*

Ahora bien, estos escritos en prosa de Urquiza son, en cierta medida, distintos de su obra poética; mientras en sus poemas exhibe todo su talento para construir versos; en sus cartas y diario la poeta se expresa de una forma mucho más simple, aunque deja ver sus dotes intelectuales al hablar de algunos autores o incluso citar versos. La simpleza de sus textos personales dista de la maestría de sus composiciones literarias. Concha Urquiza se confiesa a través de diarios y cartas, pues la confesión: "[…] es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión" (Zambrano, 1988: 16). Entonces Urquiza nos revela lo más profundo de su ser.

Sus cartas tuvieron muy diversos destinatarios, desde el escritor Arqueles Vela, con quien intercambiaba puntos de vista acerca del arte; hasta su entrañable amiga María del Rosario Oyarzun, para hablarle a veces de los más simples temas cotidianos. Otros receptores de las cartas de Urquiza fueron: Gabriel Méndez Plancarte, el Padre Tarsicio Romo, Guillermina Llach, José Cardona, Rebeca Buchelli, entre otros. Con cada uno habló de asuntos variados, sin embargo, aquí sólo se esbozará una reflexión general en torno de sus epístolas.

Uno de los destinatarios más influyentes que tuvo Urquiza fue el Padre Tarsicio Romo, con quien pudo forjar una estrecha amistad. La llamada "primavera del alma" de la poeta tuvo, probablemente, como principal responsable al Padre Romo. Una vez que

Urquiza se convenciera de no encontrar consuelo y tranquilidad en el comunismo, Romo se convirtió en el guía espiritual que la poeta necesitaba para la reconversión católica. En sus otras cartas la poeta hablaba de temáticas casi al azar; en cambio, en la correspondencia con Romo, la michoacana dejó ver su más íntimo sentir. Algunas veces se creaba cierta ambigüedad sobre quién era el verdadero amado de la poeta; en una de sus cartas al padre Romo, Uquiza afirma:

> Desde la noche en que Él se apoderó tan completamente de todos mis deseos, y aun desde antes, al principiar eso que yo recordaré como el más extraño de los asedios, sólo una vez se ha separado mi corazón de Jesucristo para llenarse de una criatura o fue más bien que yo creí que así era; esto bastó para ensombrecer la vida y hacerme pensar que todo estaba perdido (Urquiza, 2010: 208).

En las cartas, Urquiza muestra un tono sereno y hasta divertido, no obstante, en las páginas de su diario, cuando se confesaba a sí misma, manifestaba entonces toda la desesperación y la desolación que la acechaban. El diario fue publicado por primera vez en 1946 con el título *Meditaciones —Páginas de Diario—*, por Gabriel Méndez Plancarte. Consta de 63 fragmentos y comprende un periodo que va del 25 de noviembre de 1938 al 29 de agosto de 1940; fue escrito mientras la autora radicaba en San Luis Potosí.

Margarita Tapia Arizmendi señala: “Hacer confesiones parte de la necesidad del ser humano de reconciliarse con el Ser Supremo, consigo mismo y con la comunidad a la que pertenece […]” (2010: 127). En efecto, se trata de textos en los que predominan la culpa y la contrición, pues la poeta sabía que estaba completamente distante de la vía ascética que emprenden los místicos.

Basta revisar algunos títulos de las páginas de su diario para darse idea del conflicto existencial que padecía la poeta: “El regalo de la muerte”, “El parto doloroso”, “El corazón preso”, “Tiempo de la poda”, etcétera. Urquiza experimentaba un dolor profundo, ya que vivía arrepentida de los años anteriores y reconocía que la fidelidad a su dios era imposible, no obstante, jamás le dejaría de amar. Tapia Arizmendi sentencia “[…] libra una lucha espiritual constante en la que sacrifica su cuerpo, un cuerpo que le parece despreciable por no poder doblegar a su voluntad las necesidades naturales de todo ser humano; de ahí resultan sus estados depresivos […]” (2010: p.30).

Las cartas y el diario de Urquiza revelan un lado ignoto de la poeta, desde los pasajes más apacibles hasta los más oscuros. En todas esas páginas se encuentra una constante que marca no sólo la obra sino la vida de la poeta: la "contradicción", reflejada principalmente en la lucha cuerpo-espíritu.

1.4 Estilo e influencias

Hablar de las influencias de Concha Urquiza es introducirnos a un amplio espectro que se extiende desde los clásicos fundadores de la literatura universal hasta los artistas contemporáneos de la poeta. Aunque siempre estuvo perfilada hacia la poesía tradicional, nunca ignoró los incipientes movimientos que emergían en todo el mundo, al grado de enrolarse con el grupo intelectual estridentista, que representó a la vanguardia mexicana:

> […] hay una larga tradición en la formación de esta escritora, en la que además se encuentran los poetas de la Generación del 27 y los Contemporáneos, […] Casi toda su obra conocida la escribió de acuerdo con los cánones clásicos y con los valores del catolicismo, pero cuando era muy joven vivió la rebeldía de la vanguardia, hizo amistad con los estridentistas […] (Coulon, 2010: 89).

En un breve repaso de menciones se pueden citar nombres como Homero y Virgilio; especialmente el poeta latino influyó en Urquiza, máxime con sus églogas, donde supo introducir los elementos bucólicos, tratando de actualizar los contenidos de acuerdo con su realidad.

Los textos bíblicos enriquecieron toda la poética de Concha, fue una gran lectora de *La Biblia* y resignificó diversos personajes en sus textos; además, mostró gran afición a los *Salmos* y al *Cantar de los cantes.*

Luego, el Siglo de Oro español fue determinante para la poesía de Urquiza; entre sus lecturas, se puede mencionar a Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Garcilaso de la Vega, Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz y, desde luego, a Cervantes. Pero, sin duda, la mayor fuente para la creación de la poeta estuvo en las letras de místicos como san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús y fray Luis de León; estos poetas, junto con *La Biblia*, constituyeron las máximas influencias para la escritora michoacana, como se demostrará en capítulos posteriores.

Finalmente, Concha Urquiza tuvo un acercamiento al estridentismo, al grado de crear intrínsecas relaciones con los participantes del movimiento, asunto que se ve reflejado en *La señorita etcétera,* pues esta obra de Arqueles Vela tuvo como fuente de inspiración a la poeta, pero en esto se ahondará más adelante. Por el contrario, se mantuvo a distancia de los Contemporáneos, aunque la poesía de este grupo intelectual estuvo más cercana a la de Urquiza, pues supieron incorporar la tradición en la modernidad. Sin embargo, se puede afirmar que la poeta jamás fue parte de un grupo intelectual; es decir, su estilo literario no se ajustó a ningún movimiento artístico de la época.

1.4.1 *La Biblia*

Margarita León Vega afirma que *La Biblia* "es centro y vértice de poemas urquizianos" (2009: 296). No cabe la menor duda, pues basta citar algunos títulos de la michoacana para percatarnos de tal situación: "Sonetos bíblicos", "Sonetos de los cantares", "Variaciones sobre el Evangelio", "*Mons Dei*", etcétera. Urquiza fue gran lectora de *La Biblia*, muchas veces a través de traducciones hechas por fray Luis de León, y su poética gira en torno del acercamiento que tuvo a esos textos. En sus versos podemos encontrar referencias tanto al *Antiguo* como al *Nuevo Testamento*.

El texto bíblico que mayor influjo ejerció sobre la poeta fue el *Cantar de los cantares,* texto atribuido a Salomón. Este libro podría ser un paradigma que signa a Concha Urquiza, pues se trata de la incesante búsqueda del amado, aunque, a diferencia de *La Biblia*, la escritura parece casi siempre lejana a su dios y no hallar consuelo. Y precisamente el canto de Salomón puede considerarse como un poema místico, pues a través de la poesía se intenta cantar lo inefable de la experiencia unitiva con el amado.

Además de los "Sonetos de los cantares", otros poemas tienen raíz en el *Cantar de los cantares*, tales como "Retrato del Amado", "La llamada nocturna", "La canción de Sulamita", entre otros. En la mayoría de estos poemas, la autora representa, en paisajes bucólicos, los encuentros y desencuentros de los amados, quedando, al final, la amada con gran pesadumbre tras perder a su esposo; algunas veces ella misma, con toda intención, provoca la pérdida de la que, al final de cuentas, se arrepiente.

Concha Urquiza también resignificó a diversos personajes bíblicos: David, Sulamita, Jezabel, Ruth, Booz, Job, Betsabé, entre otros. Sus "Sonetos bíblicos" ofrecen

reinterpretaciones de estos personajes, actualizados por la poeta. Y no fue Ruth, Sulamita o Jezabel, sino Job, el personaje mítico con el que Urquiza pudo identificarse de manera asombrosa. La poeta se vale de una máscara poética[2], a través de la cual se adentra en el personaje y le otorga nuevas cualidades.

En la mayoría de sus poemas donde alude a personajes bíblicos, aunque con ligeras transgresiones, mantiene cierta fidelidad al mito primordial:

> No significa esto que Urquiza se pliegue al aparato conceptual de la teología mística —aunque sus expresiones coincidan con ésta— en un abierto afán edificante, ortodoxo, no, sino que aquellas formas y contenidos que acrecientan o intensifican su experiencia espiritual son privilegiadas, al igual que aquellas que impulsan o encausan sus ocurrencias líricas (León Vega, 2009: 296).

Entonces no se puede decir que Concha Urquiza simplemente mimetizara modelos clásicos, sino que se apoyaba en ellos para proyectar su propia voz lírica; y en otros casos cambiaba por completo el rumbo de los personajes, como lo ya mencionado con Job. Algo similar ocurre en "La llamada nocturna", donde la poeta encarna a "la amada" del *Cantar de los cantares*, pero le otorga un destino completamente distinto al del mito*;* este poema se analizará en otro apartado.

También el *Nuevo Testamento* logró inspirar ciertas composiciones de Concha Urquiza. El conjunto de poemas "Variaciones sobre el Evangelio" alude a distintos pasajes de *La Biblia.* Encontramos por ejemplo "El geraseno", un poema basado en el *Evangelio de Lucas*, donde la michoacana vuelve a encarnar a otro personaje bíblico. En esta ocasión, la autora se identifica con el misterioso hombre proveniente de Gerasa que fue poseído por demonios y padeció terribles sufrimientos hasta ser redimido por Dios. Sin embargo, Urquiza, como en la mayoría de sus textos, no encuentra al ser amado y sufre penas indecibles; es ésta la "variación" de Urquiza, un demonio que la domina sin permitirle la unión con el amado; respecto de esto afirma Judith Ruiz Godoy:

> Al adentrarse uno en esta variación del Evangelio, el lector supone que de un momento a otro aparecerá el toque purificador que ha convertido el milagro en leyenda, mas no sucede. El poema, deliciosamente aterrador, sucumbe sin que el

[2] El asunto de la "máscara poética" se abordará a detalle en este trabajo cuando se analice el poema "Job".

> encuentro con Dios ocurra. Por el contrario, la fuerza maléfica, el lamento demoniaco que habita el viento gime […] (2004: 147-148).

Como puede observarse, Urquiza mantiene firme una línea poética: la de una desolación exacerbada y la imposibilidad de unión con el amado. No obstante, la poeta no cesa en su búsqueda y, al estilo de los románticos, se empeña en asir lo inasible.

Estas son algunas formas en las que *La Biblia* influye en la poeta michoacana, quien se encargó de leer, comprender, interpretar y resignificar sus contenidos; muchas veces utilizando una "máscara poética" para encarnar a los personajes bíblicos.

1.4.2 La mística española

Como se ha mencionado, el Siglo de Oro español fue un importante abrevadero para la poesía de Concha Urquiza, en varios de sus poemas se hace evidente la huella que aquellos textos le dejaron. Pero la autora focalizó su atención principalmente en tres figuras destacadas de dicha época, se trata, por supuesto, de los místicos san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús, fray Luis de León. El ideario de este tridente de poetas inundó la mente de Urquiza, quien intentó, de forma fallida, imitar no sólo su estilo lírico sino de vida.

La mística española es el paradigma del pensamiento místico general, porque en ella, asegura Helmut Hatzfeld:

> […] se dan las tres cualidades fundamentales que no alcanzó la mística medieval: concepto del ascetismo como introspección y radical desasimiento que abre el camino a la plenitud mística; asimilación de la terminología teológica del tomismo que hace intelectualmente comprensibles los fenómenos místicos; uso de una lengua vernácula en su plenitud de desarrollo, que permite la visualización concreta de lo popular como la expresión abstracta de las teorías (1955: 323).

El primer punto señalado por Hatzfeld fue el que predominó en los místicos del Siglo de Oro: se emprendía un camino ascético para desprenderse de todo lo mundano y abrir una vía espiritual hacia la iluminación divina. San Juan, fray Luis y santa Teresa vivenciaron un ascetismo que luego reflejaron en sus composiciones poéticas. Concha Urquiza trató de hacer algo similar, al grado de internarse en el convento de "Las Hermanas del Espíritu Santo", sin embargo, la poeta no soportó la rigidez de esta vida y prefirió buscar su libertad en la

cotidianidad (en lo mundano), situación que (según el ideal místico) la alejaba de la iluminación divina, y esto la llenó de una voraz pesadumbre.

Aunque la forma de vida de la poeta se distanció de los místicos, en sus poemas sí logró acercarse a sus formas y contenidos. Todos estos autores españoles fueron grandes lectores de *La Biblia* y es ésta otra razón por la que Urquiza se aficionó a ellos. Justamente la poeta leyó algunos textos bíblicos directo de las traducciones de fray Luis de León, a quien Concha llamaba "dulcísimo maestro".

El soneto "Job", uno de los más representativos de la autora, posee un epígrafe tomado de la traducción que fray Luis hizo del *Libro de Job*, "Y vino y puso cerco a mi morada / y abrió por medio della gran carrera" (Urquiza, 2018*:* 53). Todo el poema se desarrolla siguiendo la tónica de este epígrafe (el poema será analizado a detalle en otro capítulo). Del mismo fray Luis, Urquiza adoptó formas como la lira y los tercetos, precisamente su "Égloga en tercetos" está dedicada al fraile agustino. Y podemos encontrar otros poemas que evidencian las lecturas que la autora hizo de fray Luis, por ejemplo "*Mons Dei*", por la correspondencia que posee con la versión del *Salmo 47.6* del fraile.

Finalmente se puede decir que de fray Luis de León, Urquiza adopta el estado contemplativo para admirar la armonía del universo; el fraile muestra el viaje cósmico del alma en "Noche serena", y Urquiza parece recrear esas travesías en diversos poemas como "El encuentro", "Caminos" y "Canciones en el bosque", donde expresa "[…] veré los días de oro, las graciosas / tardes, donde ya brillan los luceros, / y el giro de las noches luminosas, […] // Y el Austro, desatado entre las flores, / recoja el canto claro y la armonía / que responde a la voz de los amores" (2018: 99).

Muchos rasgos de san Juan de la Cruz se encuentran en la poética urquiziana. El *Cántico espiritual* ha sido gran fuente de inspiración para la poeta, máxime porque es un texto basado en el *Cantar de los cantares.* En sus poemas, Concha Urquiza emprende una búsqueda similar a la del santo para encontrarse con el Amado. Estas odiseas se desarrollan en paisajes bucólicos, el ambiente propicio para el encuentro de dos amantes, tal como ocurre en el *Cántico espiritual,* el *Cantar de los cantares* y, desde luego, en los poemas de Urquiza, quien escribió toda una serie de sonetos en torno de esta temática.

Concha Urquiza resignifica la incesante búsqueda del Amado, toma modelos de san Juan, pero les brinda perspectivas diferentes. Mientras el misticismo presentaba a un Dios

huidizo, que se resistía a su amada, la michoacana no sólo mostró al Dios esquivo, sino que, en distintas ocasiones, era la misma amada quien rehuía al encuentro con su esposo; quizá como una forma de rebelarse a la figura pasiva y estática de la mujer que predominó en su época. Ana Luisa Coulon afirma: "Hay muchos poemas de Urquiza en donde no es el amado el que se va y la deja 'con gemido', como en el Cántico espiritual, sino que es ella la que huye con violencia y rebeldía desbocadas" (2010*:* p. 91). Estos desencuentros acrecentaban el dolor del sujeto lírico en los poemas. La principal divergencia entre san Juan de la Cruz y Concha Urquiza radica en que el santo logra consumar plenamente su amor en la experiencia unitiva; en cambio, la poeta no obtiene más que desencantos y parece no haber atravesado las tres fases de la mística: purgativa, iluminativa y unitiva; sino quedarse acaso en la segunda.

Aunque en menor medida, respecto de los dos místicos ya mencionados, santa Teresa de Jesús constituyó otra fuente de la que Urquiza bebió. La idea del cuerpo como prisión del alma de la santa fue adoptada por la autora, al extremo de que en algún momento la poeta michoacana parecía incluso desear la muerte como una alternativa, quizá desesperada, para encontrar a su Amado. Santa Teresa clama en un poema: "Quítame Dios esta carga / más pesada que el acero / que muero porque no muero" (citado en Montes de Oca, 2014: 149). Por su parte, Urquiza confiesa en su diario "La muerte y el castigo de mis pecados; allí al menos, aunque sea dolorosísimo, estará satisfecha mi ansia de amarlo a Él solo" (2010: 275). Sin embargo, a diferencia de santa Teresa, Concha Urquiza le restó pureza a lo divino, ya que la michoacana dotaba a sus poemas de fuertes cargas eróticas, no sólo como un éxtasis místico al unirse con Dios, sino que, a veces, se dirigía a la parte humana, es decir, a Jesús. Entonces, la poesía de Urquiza posee no una totalidad espiritual, sino también una vasta carga de lo corporal.

Estas son algunas formas en las que los poetas místicos influyeron en Urquiza. Cuando se analicen los poemas se evidenciarán plenamente estos rasgos y se añadirán otros. La tradición literaria se ha encargado de colocar a estos autores españoles en la cúspide de la poesía en español, al lado de otros célebres poetas como Góngora o Quevedo. Concha Urquiza leyó a todos desde muy temprana edad y de esta forma pudo construir una poesía ligada a la tradición, pero con total vigencia:

> La conexión, o mejor dicho la identificación, de Concha con estos poetas, la lleva a una búsqueda poética personal al cobijo de esta castellana tradición, cuya técnica y concepto de belleza se consuman en su poesía sin dejar de lado la originalidad, emoción e intuición personal de la escritora mexicana. (Ruiz, 2004: 159).

1.4.3 Otras influencias

Concha Urquiza también leyó a los escritores latinoamericanos. Es natural que la estética modernista (principios del siglo XX) repercutiera en la poesía de la escritora, principalmente en el ritmo y la métrica. Enrique González Martínez, Manuel Gutiérrez Nájera y Julio Herrera y Reissig fueron de sus autores preferidos; incluso podemos encontrar un epígrafe de Herrera y Reissig en los "Cinco sonetos en torno a un tema erótico" de la poeta. El artista mexicano que mayor influyó en la obra de Urquiza fue Ramón López Velarde, pues este poeta se acercó a temas religiosos desde una perspectiva de temor, congoja y contrición, similar a lo que después haría Urquiza en toda su obra.

No se puede omitir al integrante de la "Generación del 27", Federico García Lorca, ya que este autor español, especialmente con su *Romancero gitano,* tuvo evidente influjo en los romances de Concha. También poetas como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez tuvieron cierta repercusión en Urquiza. Y las menciones podrían prolongarse, pero bastaría con referir algunos otros nombres, ahora de la literatura universal, como Edgar Allan Poe, Joseph Conrad, Virginia Woolf, entre otros. A estos autores los leyó principalmente durante su estancia en Nueva York.

Además de la literatura, la poeta michoacana también bebió de otras artes y se vio inmersa en el cine. En un estudio, Maricruz Castro Ricalde (2010: 106-107) muestra la forma en que la autora intervino en asuntos cinematográficos, pues colaboró en el guion *Refugiados en Madrid,* una adaptación del texto *Corazón, diario de un niño* de Edmundo de Amicis. Fue una disciplina más donde la autora pudo evidenciar su talento creativo, aunque difícilmente se puede divisar una huella tangible de la forma en que el cine pudo haber influido en sus versos.

1.4.4 Urquiza y el Estridentismo

Ya se mencionó el acercamiento que la poeta tuvo con el grupo estridentista. Pues bien, en su "época de rebeldía" (es decir, cuando Urquiza se interesó por el comunismo y las

vanguardias artísticas), la autora se relacionó con el estridentista Arqueles Vela hasta forjar una intrínseca amistad, de esta forma, Urquiza se mantuvo siempre al tanto de las discusiones y temáticas vanguardistas. Con estos intelectuales la autora intercambió, además, posturas en torno del pensamiento de izquierda.

En 1922 aparece la primera novela mexicana considerada de vanguardia, a cargo de Arqueles Vela: *La señorita etcétera*; posteriormente salió a la luz, en 1925, *El café de nadie*, del mismo autor. Urquiza no sólo leyó atentamente esta obra, sino que, se dice, estuvo totalmente inspirada en ella:

> Arqueles Vela, el gran prosista estridentista y *dandy* conquistador cuya creación literaria rebasa lo que hoy pueda ser pensado como posmoderno en esa disciplina, tuvo relaciones amorosas con Concha cuando ella tenía unos 16 años de edad. Después ellos siguieron una importante relación epistolar. En *El café de nadie*, Concha Urquiza es el personaje femenino que, en una atmósfera mágica y metafísica, termina en la cama de un hotel con el protagonista (Ruiz, 2004: 159).

Queda claro que Urquiza conocía perfectamente la estética de la vanguardia y era parte activa de las discusiones estridentistas; sin embargo, sus intereses líricos se mantuvieron fieles a la poesía tradicional; en cambio, los experimentos vanguardistas nunca permearon en la actividad creadora de la poeta. Probablemente sólo en *El reintegro* (obra en prosa de Urquiza) se vislumbre cierta tendencia de vanguardia; incluso existen alusiones a "El café de nadie", sitio donde los estridentistas se reunían.

La estética romántica y modernista fue adoptada, en cierta medida, por Urquiza; en cambio, se resistió completamente al estridentismo; la poeta reclama a Arqueles Vela: "[…] me arrastras al Estridentismo; por eso, quizá, siento a veces contra tu personalidad literaria esa irritación áspera de las calles" (León, 2009: 138).

La poesía de Urquiza se fue perfilando hacia el misticismo. De los estridentistas absorbió la rebeldía y la originalidad, no obstante, sus poemas mantuvieron intactas sus influencias temáticas: san Juan de la Cruz, fray Luis de León, santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz, Federico García Lorca, Julio Herrera y Reissig, e incluso el grupo artístico e intelectual de los "Contemporáneos".

Así se va perfilando la obra de Concha Urquiza, rumbo a un misticismo que la llevará a una búsqueda incesante de lo divino, a través de cantos melodiosos, al estilo de los místicos,

españoles, pero con plena conciencia su realidad histórica. La poesía de Urquiza expresa una interminable disputa entre intelecto y fe; ese fue el origen de la perpetua contradicción de la autora y todo quedó expreso en sus poemas.

1.5 Urquiza a los ojos de la crítica

Aún son pocos los estudios realizados sobre la vida y obra de Concha Urquiza. José Vicente Anaya y Gabriel Méndez Plancarte fueron los primeros en realizar algunas conclusiones en torno de la obra de la michoacana. Margarita León Vega, catedrática de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha logrado el análisis más extenso y completo sobre la poeta, que publicó bajo el nombre *De contrarios principios engendrada*, título recogido de un poema de Urquiza (verso que define fielmente a la poeta).

Margarita Tapia Arizmendi y Luz Elena Zamudio recogieron diversos estudios de académicas e investigadoras, quienes ofrecieron distintos enfoques para abordar la poética urquiziana (2010). Además, existen también algunas tesis dedicadas al estudio y rescate de la poeta. Judith Ruiz Godoy, por ejemplo, realizó un amplio trabajo para aproximarse a las letras de Concha Urquiza, desde la perspectiva de lo sagrado (2004). Biaani Sandoval Toledo, por su parte, realiza un contraste entre el amor divino y el humano en la poesía de Urquiza (2013).

Más que análisis, la tarea hasta ahora ha consistido en rescatar la voz de una influyente poeta mexicana, pero no ha habido una inmersión plena en la profundidad de su lírica, tan sólo un poco más que menciones y reseñas de su vida y obra. De cualquier forma, todo en su conjunto va encaminado a darle el valor merecido a una escritora que en su momento fue ignorada, pero que, un siglo después, ha superado la prueba del tiempo. Aparte de los estudios ya citados, es necesario mencionar a otros investigadores que han contribuido al rescate de la autora michoacana: Rosario Castellanos, Elsa Cross, Jorge Luis Berdeja, Xavier Guzmán, Ethel Krauze, José Alberto Castro, Roberto Ponce, Laura Reinking, entre otros.

Cuando se habla de Concha Urquiza inmediatamente se le relaciona con la poesía mística. A partir de esta relación surge un impetuoso debate con el fin de dilucidar si la poeta michoacana debería ser, o no, considerada como “una mística auténtica”, al nivel de San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús. Gabriel Méndez Plancarte expresa:

> Si la calificación de "mística" se toma en un sentido "técnico" y se reserva exclusivamente para aquellas obras literarias que expresan o narran las sobrenaturales experiencias que la teología católica reconoce como tales, no creo que la poesía de Concha pueda calificarse de mística en tal estricto sentido. […] Pero si por "mística" entendemos […] la poesía que expresa, no una doctrina religiosa ni un sentimiento religioso cualquiera, sino aquella ahincada en la contemplación de lo divino y ultraterreno, aquella sagrada "obsesión de Dios" que caracteriza a ciertas almas de excepción, aquel ímpetu irreprimible que, volando por sobre todas las criaturas, va a clavarse como un dardo de fuego en las entrañas del Absoluto y a fundirse con Él en arcana unión de amor; entonces sí podemos llamar místicas […] las poesías y las prosas de Concha Urquiza (1990: 25-26).

El razonamiento de Plancarte asegura que para ser místico no es indispensable vivenciar la experiencia unitiva del éxtasis, sino que basta con entregarse a la búsqueda de lo divino, ocurran o no la iluminación y la unión. Mucho se alega que Concha Urquiza no puede ser considerada poeta mística, puesto que no se tiene la certeza de si alguna vez logró tal unión, como san Juan de la Cruz o santa Teres. Sin embargo, todo esto no aminora la intensidad del sentimiento urquiziano, que fue trasladado de la vida de la poeta a sus letras. Por lo tanto, nada se le puede recriminar a Urquiza, pues, aunque su estilo de vida fue, por momentos, muy alejado al de los místicos españoles, la fuerza de su sentimiento hacia su dios fue similar y se abandonó por completo a esa búsqueda divina. Fue Concha Urquiza un paradigma del ser humano que emprende la travesía mística.

Pareciera que a veces la discusión se encuentra focalizada en dilucidar el posible misticismo de la autora, no obstante, es un tema secundario, pues lo realmente significativo estriba en la riqueza de cada elemento de su poesía. En este sentido, investigadoras como Judith Ruiz Godoy han ofrecido diversas perspectivas a la obra urquiziana. Ruiz Godoy, en su tesis sobre Urquiza, resalta los elementos sagrados en la obra de la poeta. Se hace una valoración de todas las fuentes en que Urquiza bebió; con este preámbulo se analizan algunos símbolos trascendentales como "el fuego", o "la fuente". Todos estos símbolos crean una relación inevitable de Concha Urquiza con la poesía mística. Más allá de si experimentó o no la iluminación divina, su poesía muestra la incansable y apasionada búsqueda de lo sagrado.

El mayor estudio que hasta ahora se ha realizado sobre la poeta michoacana fue elaborado por Margarita León Vega (2009). Esta autora ha dedicado parte de su trabajo al

rescate de la obra de Urquiza, no sólo con textos publicados, sino a través de coloquios y diversos eventos en torno de la escritora. En su libro *De contrarios principios engendrada*, León Vega realiza un exhaustivo recorrido por toda la obra de Concha Urquiza, desde sus textos de infancia hasta "*Nox*", su último poema, pasando incluso por su prosa; pero claro está que en este trabajo el punto de interés es la poesía. Además, León Vega recoge toda clase de datos biográficos y testimonios para adentrarse más a la intimidad de la poeta. Como ya se ha mencionado en el presente trabajo, la obra de Urquiza guarda intrínseca relación con su vida personal, de esta forma, al menos en este caso, los datos biográficos de Urquiza adquieren suma importancia.

En lo referente al contenido, León Vega muestra la evolución que Urquiza va experimentando: desde sus primeros textos, donde se evidenciaba una clara influencia modernista (con ello simbolista y decadentista) y romántica, hasta la forma en que logra consolidar su estilo apegado a la poesía mística. León Vega refiere también el cristocentrismo en la escritura de Urquiza, tanto en sus poemas como en sus cartas y diario.

Todo lo dicho hasta ahora referente de la poeta estriba en generalidades sobre su vida y obra, con algunas inmersiones en los aspectos sagrados de su poesía; sin embargo, falta adentrarse más en el profundo mar que supone y exige la poética urquiziana. La obra de esta autora posee total coherencia y unidad. Curiosamente las constantes en las creaciones de la michoacana son la confusión, la oscilación y la contradicción; es decir, el caos dota de unidad a los poemas, y así se evidenciará en este trabajo.

Jamás se pondrá en tela de juicio la erudición de la poeta michoacana. No obstante, se hará énfasis en aspectos sensitivos y emocionales de su poesía, otorgándoles mayor trascendencia que a la razón. Sin estos determinantes elementos, la obra de Urquiza estaría totalmente mutilada. El amor y los diversos sentimientos que la autora experimentó permearon su obra y le dieron una relevancia que, de alguna forma, la aproxima a los místicos españoles, debido a su experiencia inefable, que acompaña no sólo sus letras, sino su vida personal.

CAPÍTULO 2. LA DIVERSIDAD DE SENTIMIENTOS Y EMOCIONES



2.1 La emocionalidad en la poesía urquiziana

Después de haber realizado una breve semblanza de la vida y obra de Concha Urquiza, se puede observar que todo radica entre dos polos opuestos: la fe y el intelecto. Este par de elementos se hará presente cada vez que se hable de la poeta michoacana, pues no es lícito omitir alguno. Ahora, este trabajo se perfila hacia los aspectos emotivos de su poesía, es decir, engloba todo lo relacionado con la fe, los sentimientos, las sensaciones, el arrebato y cualquier idea concebida dentro de lo emotivo e irracional. Ya de por sí, la poesía mística consiste en aproximarse, a través de la palabra, a la "inefabilidad" de las experiencias místicas, propias de la revelación divina (hierofanía) "[...] cuando nos refiramos al éxtasis místico tendremos que acudir al empleo de alusiones que permitan en cierto modo comprender aquellas sensaciones que son siempre inusitadas y casi siempre inimaginables. […] por eso, la Mística se expresa siempre con un lenguaje peculiar metafórico, simbólico"

(de Santiago, 1998: XVIII). Por defecto la misma poesía mística accede a regiones que trascienden el entendimiento.

De ninguna manera se pretende cuestionar o anular los aspectos intelectuales de la poesía urquiziana (pues está claro que se trata de una poeta instruida y que cada una de sus composiciones fue perfectamente pensada y elaborada), simplemente se mostrará la forma en que se hacen presentes los aspectos emotivos y sensitivos en el proceso de creación. Siguiendo a Aristóteles en *Acerca del alma*, el pensamiento necesita inevitablemente de los sentidos para percibir el mundo y entonces crear. De esta forma, cobrarán suma importancia algunos sentimientos como "el amor", "lo numinoso", "la fe" y el "*mysterium tremendum*", por ejemplo. Todos estos elementos se hacen presentes en su poesía y se revisarán en análisis del capítulo tercero.

El torbellino de emociones y sentimientos que experimentó Concha Urquiza fue determinante para la construcción de sus poemas. Tratándose de dios, el sentir de la poeta fue peculiar, pues estaba ante una fuerza sobrehumana y omnipotente; entonces, todo lo sensorial adquiere vital relevancia. Cabe recordar a poetas místicos como san Juan de la Cruz, quien no se movía sino a través de la fe: "[…] ni yo miraba cosa, / sin otra luz y guía, / sino la que en el coraçón ardía" (2015: 261). El *Cántico espiritual*, por ejemplo, constituye toda una experiencia sensitiva, ajena al dominio de la razón. En esta lógica, la poesía de Urquiza transita también por terrenos sensitivos y, por lo tanto, irracionales; es decir, accede a un terreno alejado a la luz de la razón. Guillermo Serés explica: […] el enamoramiento propiciado por Eros termina por afectar también la memoria y, en consecuencia, el pensamiento se obsesiona con el deseo de lo amado y se anula la capacidad racional (1996: 69-70).

Para indagar más en estos conceptos se tomará como referencia a dos autores, principalmente: Carlos Gurméndez, con *La teoría de los sentimientos* y Rudolf Otto, con *Lo Santo*; además de algunos textos del poeta Rainer María Rilke con sus nociones sobre "Amor intransitivo", entre otros autores. Con el trabajo de estos escritores se realizará una aproximación a diversos aspectos relacionados con lo emocional, lo sentimental y demás rasgos emotivos. Con la obra de Otto se aclararán algunas nociones sobre la irracionalidad; posteriormente, con este mismo autor, se abordará "lo numinoso" y el "*mysterium tremendum*". Con el texto de Gurméndez se explicarán diversos tipos de amor que se pueden

experimentar. Con Rilke se revisarán los aspectos de "amor intransitivo" y los "amantes inauditos". También se harán anotaciones sobre la propuesta de "amor adváitico", de Raimon Panikkar. Se retomarán, además, algunas nociones de amor y eros, a través del filósofo surcoreano Byung Chul-Han. Paralelamente se irá mencionando la relación y relevancia que estos postulados tienen para con la mística. Todo esto será trasladado al análisis de la poesía de Urquiza para dar solidez al planteamiento de este trabajo que descansa en los aspectos que trascienden la razón y que se consolidan como fuente creadora.

2.2 Lo irracional, según Rudolf Otto

Para analizar los elementos emocionales en la poesía de Concha Urquiza es necesario revisar lo que algunos estudiosos han expresado respecto de estos temas.

Rudolf Otto fue un teólogo de origen alemán, dedicó sus estudios a diversos aspectos de la religiosidad; resulta, entonces, un autor pertinente para abordar el presente estudio. Otto, en su obra *Lo santo* (1917) abrió algunas perspectivas en torno de los sentimientos inefables de gran intensidad producidos por experiencias religiosas. Así, habla de lo "irracional" como un estado que supera al entendimiento, lo inefable o indefinible, según los místicos. La idea de Dios está acompañada de "predicados" —señala Otto— creados en la mente humana, de esta forma se circunda a ese objeto divino con ideas propias de su naturaleza:

> […] predicados que corresponden a los elementos personales y racionales que el hombre posee en sí mismo, aunque en forma más limitada y restringida. Al mismo tiempo, todos esos predicados son, en la idea de lo divino, pensados como absolutos; es decir, como perfectos y sumos. Estos predicados son, empero, conceptos claros y distintos, accesibles al pensamiento, al análisis y aun a la definición (1996: 2).

Por lo tanto, el aspecto "irracional" va más allá de todo concepto creado por el entendimiento humano; es algo mucho más cercano a un sentimiento, respecto de la esencia de Dios, que el intelecto ignora, eso inexplicable es lo irracional. En este sentido, de ninguna manera se puede suponer que la irracionalidad esté dotada de alguna carga peyorativa; lejos de eso, lo irracional llega a terrenos totalmente inhóspitos para la razón humana, escapan al marco de "lo definible".

Sólo los artistas, en sus obras, son capaces de intentar traducir lo inefable. Basta recordar a los poetas místicos del Siglo de Oro español, quienes vivenciaron el éxtasis espiritual y, como producto, crearon una poesía de alta calidad que, además, ha influido en el desarrollo de la literatura en español. Claro está que el elemento irracional predominó siempre en la escritura de dichos autores; un nítido ejemplo se encuentra en los balbuceos de san Juan de la Cruz: "un no sé qué que quedan balbuziendo". Sobre el trabajo de este santo, Domingo Ynduráin explica que "San Juan remite a una no-realidad, se mueve en otro nivel, trascendente, irracional […] El componente irracional, extraño, contradictorio es parte esencial de toda (buena) poesía. […] Y la experiencia mística es por definición misteriosa, inefable, etc." (2015: 24-25).

Algo similar ocurre en textos de santa Teresa de Jesús y fray Luis de León. En los místicos es sumamente común el uso de la interjección "¡oh!" para dar idea de esa especie de afasia que experimentan en el momento de la revelación divina; posee, además, dicha interjección, connotaciones cercanas al placer y al dolor.

La poesía de Urquiza, al tener una notable carga emotiva, está impregnada de este elemento irracional. La misma experiencia mística es una contundente manifestación del paroxismo de los sentidos que reciben la gracia de Dios: "[…] la Mística experimental es un estado espiritual cuya consecución no depende exclusivamente de nosotros, sino de la voluntad de Dios" (Sáinz, 1927: 22-23). Es evidente que estos elementos emotivos e irracionales se manifiestan, no sólo en el momento de la creación, sino en el sentimiento que la poeta experimenta en su cotidianidad, ante la presencia de su dios. Todo el intelecto de Concha fue enriquecido por esa parte irracional. En pocos artistas se presenta de tal manera un impulso emotivo como en Urquiza el fervor religioso; algunos autores incluso descartan cualquier elemento irracional o de inspiración, atribuyéndolo todo meramente a la técnica y a la razón. Sin embargo, desde la literatura antigua y durante el desarrollo de todas las épocas posteriores (en mayor o menor medida) los aspectos irracionales emotivos han permeado en la creación poética "[…] la brecha del conocimiento no-racional fue abierta y considerada tan válida (o más) que la del racionalismo filosófico. […] El poeta alcanza la verdad poéticamente, y es el único que puede revelar a la sociedad lo que por vía racional él mismo no puede comprender" (Nápoli, 2018: 10).

Todo aquello relacionado con aspectos irracionales guarda intrínseca relación con el dominio de los sentimientos y las emociones. Cuando se habla de sentimientos, inmediatamente se piensan como algo subjetivo que va en contra de la razón. Sin embargo, como ya se ha dicho, no es lícito tildar lo emotivo como carente de valor. En el siguiente apartado se revisarán algunas ideas sobre sentimentalidad con el fin de ir perfilando el trabajo y dilucidar cada uno de los elementos irracionales que intervienen en el proceso de creación y la producción lírica de Concha Urquiza.

2.3 Nociones de sentimentalidad, según Carlos Gurméndez

Cuando la sentimentalidad es predominante y determinante en una obra de arte, suele pensarse que la calidad disminuye, por tildarla de meramente "emocional". Al hablar de sentimientos se piensa generalmente en subjetividad o falta de seriedad; no obstante, ¿acaso existe algo más humano que la sentimentalidad? Además, no se trata simplemente de mera subjetividad, pues los sentimientos se originan a través del contacto tangible con el mundo exterior y posteriormente se necesita de un arduo proceso intelectual para trasladar de manera adecuada esos sentimientos a la obra de arte.

En *Teoría de los sentimientos*, Carlos Gurméndez explica la forma en que los seres humanos experimentan toda clase de sensaciones y sentimientos. Todo surge mediante los sentidos: vista, oído, olfato, gusto y tacto. De esta manera se entra en contacto con el mundo y "lo sentido" produce "un sentir", es decir, lo que se advierte a través de los sentidos genera un sentir respecto de lo sentido. Todo lo que se percibe en el mundo exterior es interiorizado y particularizado: "Cada sentido tiene su función propia […] pero no se limitan a revelar los objetos por la impresión que causan, sino que éstos adquieren un *sentido propio*, singular" (1981: 67). Posteriormente Gurméndez afirma: "[…] todo lo que aparece en mi continente interior posee una claridad y certidumbre indudable. Entonces se experimenta lo que se siente y esto es el sentimiento […]" (1981: 67). El autor hace una aproximación al génesis de los sentimientos, y claro está que se trata de un proceso natural, inherente a todo ser humano, entonces, no hay razón para descalificar una obra de arte donde la sentimentalidad cumpla un papel trascendental.

Cuando un sentir se interioriza para hacerlo particular entra en contacto con lo más íntimo e ignoto del ser humano, una región más honda que el raciocinio y ligada directamente

al corazón: “El corazón es la plaza del sentimiento verdadero, […] Allí se recogen y guardan las cenizas esenciales de la experiencia de la vida” (1981: 68). El mismo Gurméndez cita al poeta Rainer María Rilke, quien definía este proceso sentimental como “una incorporación a la sangre de todo lo sentido” (1981: 68). Entonces se puede afirmar que los sentimientos van más allá de una simple subjetividad, pues todo nace del contacto con el exterior para después llevar ese sentir a un terreno inefable dentro de nosotros, donde la luz de la razón se extingue para dar paso al dominio de lo irracional.

Una obra de arte que irradia sentimentalidad no es tan subjetiva como íntima, y la calidad dependerá de su construcción. La poesía de Concha Urquiza está determinada por el torrente de sentimientos que experimentó, máxime el amor y la fe. La crítica en ningún momento ha puesto en tela de juicio la alta calidad de su obra.

Ahora bien, los seres humanos son capaces de percibir infinidad de sentimientos en lapsos cortos, esto debido a las relaciones sociales, pues cada individuo se va construyendo mediante tales relaciones; “sintiendo a los otros, a la vez me siento” afirma Gurméndez. El interactuar con los demás produce reacciones sumamente diversas; cada individuo producirá un sentimiento diferente en nosotros, de ahí que el ser humano atraviese emociones tan opuestas en breves periodos, como pasar del amor al odio, de la felicidad a la tristeza, etcétera.

No necesariamente se debe entrar en contacto con un gentío para experimentar la multiplicidad sentimental, pues una sola persona puede hacernos pasar del contento a la ira en un instante. Por ejemplo, cuando se ama, no significa que el amor sea el único sentimiento predominante del amante hacia el amado, ya que se puede incluso odiar al amado, a veces por el simple hecho de no permanecer al lado del amante, se puede llegar a odiar también su ausencia; todos estos sentimientos hacia una misma persona “se contraponen o concilian para formar un haz sentimental muy difícil de desatar” (Gurméndez, 1981: 84). El mismo Heráclito en su búsqueda del *arjé* preponderaba el amor, pero sin restarle importancia al odio, que funcionaría como una especie de fuerza contraria para dinamizar al amor.

El proceso sentimental es complejo e indefinido y lleno de contradicciones, pues cómo hallar univocidad y exactitudes al hablar de sentimientos que pertenecen a ese vasto imperio de lo irracional. No obstante, ahora es posible acercarse a la poesía de Concha

Urquiza con mayor precisión, puesto que la contradicción constituye la mayor constante de su obra, como se analizará en algunos de los poemas seleccionados para este trabajo.

Ahora es preciso retomar una idea antes mencionada. Anteriormente se afirmó que las contradicciones en sus poemas —por un lado— y la vida disipada de la poeta —por el otro— de ninguna forma aminoran el vehemente amor hacia su dios; pues cuando el sujeto lírico parece negar ese amor "Miente mi corazón cuando te ama" (Urquiza, 2018: 179), no es que realmente haya dejado de amar, sino que está padeciendo la multiplicidad de sentimientos que explica Gurméndez, y, por otra parte, las veleidades del amor (asunto en el que posteriormente se ahondará). Sin embargo, la intensidad de su sentimiento jamás se debilita, por lo tanto, no es pertinente creer que la autora fue una mística menor o una seudomística, y que fue mero intelecto; por el contrario, los impulsos emotivos fueron trascendentales y dotaron de vasta riqueza a su creación poética.

2.4 Los amores, según Carlos Gurméndez

Ya se ha indagado sobre la importancia de tener en cuenta una perspectiva a partir de "lo emotivo y sentimental" para enfocar la poesía de Urquiza; también se ha expuesto la forma en que dichos sentimientos son trascendentales para el génesis de la creación literaria en la autora. Ahora se revisarán algunos conceptos acerca del sentimiento predominante en Concha Urquiza: "el amor", que funge como el elemento determinante de todo su corpus poético. A continuación se mostrarán algunas propuestas del filósofo mexicano Carlos Gurméndez.

Definir el amor resulta una empresa complicada, en cambio, se puede hablar de conceptos, características y atributos que nos aproximen a él, pues se trata de un sentimiento tan sublime como inefable. "Es una unidad contradictoria" (1981: 206), explica Gurméndez en la *Teoría de los sentimientos*. Para empezar, no puede hablarse de una idea única del amor, que sea común a todo contexto, por el contrario, existen múltiples ideas, así como diversas formas de sentirlo y ejercerlo. Las concepciones del amor naturalmente se han ido modificando con el transcurrir del tiempo; además, cada cultura lo percibe de distinta forma, pero sería extenuante hacer un recorrido histórico en este momento, basta con referir algunas propuestas particulares que serán útiles para este trabajo.

Carlos Gurméndez reconoce varios tipos de amor: sentimental, romántico, amor-pasión, sensual, espiritual, ideal, discursivo, entre otros. Desde luego, los límites entre cada uno llegan a difuminarse, y, al mismo tiempo, pueden experimentarse dos o más de manera simultánea; es decir, el hecho de sentir amor romántico, por ejemplo, no significa que no se pueda experimentar paralelamente el sensual o el discursivo. Claro está que en el vivir cotidiano no somos conscientes de los amores que experimentamos, simplemente los vivimos como parte de nuestra condición humana.

Se puede instalar a Concha Urquiza en varias de las clasificaciones del amor que el autor de *Teoría de los sentimientos* propone. Primeramente, habla del "amor sentimental", Gurméndez explica que se trata de la forma más pura de amar pues ni siquiera busca la reciprocidad del ser amado, por lo tanto, no habrá un deseo de posesión. Esto contrasta fuertemente con el sentimiento urquiziano, pues en el poema "*Nox*" la autora expresa, "Un desear poseerte sin testigo" (Urquiza, 2018: 185). Así, más adelante se revisarán otros textos en los cuales la poeta manifiesta su ferviente deseo de poseer al amado. Por lo tanto, podría percibirse cierta distancia de Urquiza respecto del amor sentimental; sin embargo, tienen algunas características en común, por ejemplo, el continuo sufrimiento que produce un amor solitario, unilateral, y también la contemplación interna de la imagen del amado que se guarda dentro de sí; además, el amor sentimental guarda acaso una tenue esperanza de ser correspondido, esperanza que jamás abandonó a la poeta.

El amor "romántico" es similar al sentimental. La principal divergencia es que, mientras el sentimental busca redención a través del amado, el romántico crea una realidad propia y el éxtasis se alcanza simplemente por el amor que florece dentro de sí mismo. Se trata, desde luego, de perseguir un ideal, de ir tras lo inalcanzable y la única certeza es que nunca se alcanzará. Ante la imposibilidad de los amores terrenos, se busca la idealidad. Carlos Gurméndez pone como referencia las ideas de Novalis: "La desesperación del cumplimiento terrestre del amor encuentra una esperanza en la noche de la trascendencia, en el más allá inasequible" (1981: 196). La noche de Novalis mantiene similitudes con la noche de Urquiza. Ya se aclaró que entre las múltiples influencias de la poeta está el Romanticismo, pues la poeta también fue siempre en busca de lo inasible. Casi al final del trabajo se analizará la importancia de este tipo de amor en el poema "*Nox*", en el que predomina la noche.

Las nociones del "amor-pasión" y el "amor sensual" son similares, en ambos casos se anhela y consuma la posesión del amado; pero los procesos toman rumbos distintos, casi contrarios. En el primer caso, el amor surge a través de la contemplación; una vez localizado el sujeto amado, se engendra un incontenible afán por la posesión, entre más larga sea la espera más aumenta el deseo. Aquí debe existir la correspondencia: "Amar es sentir con pasión, lo que quiere decir salir de sí mismo" (1981: 200). Esto a diferencia de los dos primeros tipos de amores referidos. Gurméndez identifica tres etapas en el amor pasión: "asombro admirativo, luego descubrimiento, y, más tarde, necesidad de la presencia" (1981: 201). Esa necesidad se ve saciada y se vuelve fundamental mantener el equilibrio exacto entre amor y pasión, para que no se convierta sólo en lo uno o lo otro.

En el "amor sensual" todo surge de la pasión. Es un proceso casi opuesto al del amor-pasión, pues no hay enamoramiento previo ni espera que originen el deseo de la posesión, sino que "la pasión se espiritualiza" y se convierte en sentimiento, así surge y se consuma este amor. Por lo tanto, el encuentro pasional debe tener tal intensidad que logre trascender el plano físico, y debe existir una fusión total del uno en el otro, hasta convertirse en el "Uno", muy al estilo de la mística. Gurméndez explica que este amor: "Ha entrado en la noche profunda del olvido de sí, en la mística carnal, incorpórea y espiritual de la pasión" (1981: 203). Supone entonces un olvido y anulación de sí mismo; ese olvido es propio de los místicos y remite inevitablemente poetas como San Juan de la Cruz: "Quedéme y olbidéme, / el rostro recliné sobre el Amado, cesó todo, y dexéme, / dexando mi cuydado, / entre las açucenas olbidado" (2015: 262). Fray Luis de León, por su parte, expresa: "Mi alma que en olvido está sumida" (1939: 10). Concha Urquiza canta algo similar en su poema "Dicha": "Mi corazón olvida / y asido entre tus pechos se adormece, / eso que fue la vida / se anubla y obscurece, / y en un vago horizonte desparece" (2018: 70).

En el "amor espiritual" existe una conexión mística, es una "revelación mutua", afirma Gurméndez. La reciprocidad está presente en todo momento, por lo tanto, juntos, o a distancia, los amados consuman su sentimiento y "el otro ya no es ajeno porque lo llevamos dibujado en las entrañas" (Gurméndez, 1981: 204), en consecuencia, el amado vive dentro de nosotros. Representa a la "unidad mística" por excelencia. Tal situación también es característica de los místicos del Siglo de Oro; expresa san Juan: "O christalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados, / formases de repente / los ojos deseados, / que tengo en

mis entrañas dibuxados" (2015: 251). Por su parte, Urquiza canta: "Un buscar la región honda y salvaje […] / viendo tu faz en interior paisaje" (2018: 185).

Posteriormente, Carlos Gurméndez explica el "amor ideal". No es como el amor romántico, es cierto que también se pretende alcanzar un ideal, pero todo se da de manera muy distinta. Aquí se requiere y existe la correspondencia, sin embargo, se aspira a un amor completamente realizado que, sin embargo, está lejos de la realidad. El objetivo es sentirse amado, por tal situación el amante se resigna a aceptar toda humillación con tal de obtener un poco de amor. El ideal consiste en que los amantes se conozcan y se entreguen uno al otro, ambos deberían dar y recibir exactamente lo mismo para lograr un amor pleno, no obstante, sigue siendo un sentimiento idealizado, tan lejano de las ideas convencionales y cotidianas del amor. En la poesía de Concha Urquiza es natural que el sujeto lírico hable desde su miseria a la grandeza inefable de Dios: "Mas si no quieres darme lo que ansío / —la dulzura inefable de tu beso; […] / ocúltate en buena hora, Dueño mío… / y más que nunca te amaré por eso" (2018: 124). Aquí sale a relucir "lo numinoso" y también el *mysterium tremendum*, asuntos de los que posteriormente se hablará.

Finalmente, para la cura del mal de amores se propone el "amor discursivo". "No existe el amante que exige y reclama, sino aquél que guarda silencio y vive un afable sentimiento interno; aunque de forma cruel, pero este tipo de amante logra realizar su doloroso amor. […] se sustituye el yo delirante que desvaría, se confunde, exige, protesta, por otro que se hable a sí mismo con palabras más suaves y serenas" (Gurméndez, 1981: 207). Paradójicamente la realización de este amor lleva a la total destrucción al amante, pues se vuelve una pasión insana. El constante dolor en la poética urquiziana se acerca a este tipo de amor: "Conozco que he nacido para amarte, / que dejarte de amar será mi muerte, / y más quiero perderme con perderte / que mi torpe placer sacrificarte" (2018: 127).

Estas son las nociones que presenta *Teoría de los sentimientos*. Todos somos partícipes de las diversas formas de amar, pero pocos lo viven con la intensidad y conciencia de Concha Urquiza, quien logró, además, poetizarlo en sus creaciones. Todos estos tipos de amores, de alguna forma, prevalecieron en la poeta y fueron determinantes para su proceso creativo y, desde luego, quedan representados en su lírica.

2.5 El amor intransitivo de Rainer María Rilke

Este poeta nacido en Praga, en 1875, tenía particulares visiones acerca del amor. Después de revisar las propuestas del filósofo Carlos Gurméndez, se indagará ahora en el concepto del "amor intransitivo" de Rilke. Se trata de —según este autor— la forma más pura e intensa de amar.

El amor intransitivo jamás es correspondido y de ninguna manera debe serlo. Rilke afirma que el amor no consiste en lanzarse desesperadamente sobre el amado, sino darse en sí mismo para lograr un crecimiento interior. Por tanto, va más allá de un amor convencional y alcanza "el más alto testimonio de nosotros mismos; es la obra suprema en la que todas las demás no son más que preparativos" (1991: 46). Quien ejerce este tipo de amor se convierte en un "amante inaudito".

Esta propuesta rilkeana se sustenta en el mito de Biblis, quien se enamora a muerte de su hermano Cauno y, al ser una relación prohibida, nunca llegó la correspondencia, situación que condenó a Biblis a llorar de forma interminable hasta ser convertida en una "fuente" llena de lamentaciones; es la imagen de la amante inaudita que llora eternamente su duelo. La fuente adquiere un valor simbólico que representa el dolor a través del llanto desconsolado.

No es un amor sentimental o romántico, aunque guardan ciertos rasgos en común; el amante inaudito vive plenamente su amor, sin la más mínima esperanza de ser correspondido y sabe que la intensidad de su sentimiento lo hará eterno. Explica el investigador Alfredo Rosas Martínez: "[…] el amor intransitivo provoca un retorno a sí mismo. Para Rilke, el auténtico y verdadero amor considera a la persona amada solo como un pretexto" (2016: 171). En este sentido, todo apunta a un crecimiento y redención del amante, mientras que el amado se pierde en la lejanía, tal como sentenciaba Rilke, "Ser amado es pasar, amar es permanecer" (1996: 88). Entonces —como el mismo poeta checo asegura— el amante siempre supera al amado.

Rilke explica que este sentimiento es propio y casi exclusivo de las mujeres (para esto reúne una serie de casos de mujeres de la historia y la literatura que sirven como representación de la amante inaudita), pues "El macho pretensioso e impaciente que ignora el valor de lo que cree amar, porque no tiene contacto con las profundidades de la vida, como

la mujer, por el fruto de sus entrañas" (1991: 49). En este orden de ideas, las mujeres tendrían más sentido de humanidad y, por tal condición, mayor madurez para ejercer este amor:

> Ellas han preservado día y noche y han crecido en amor y en miseria. Y de entre ellas han surgido, bajo la presión de angustias sin fin, esas amantes inauditas, que mientras que le llamaban, superaban al hombre. Que crecían y se elevaban más alto que él […] (Rilke, 1991: 113).

La lista de amantes inauditas mencionadas por Rilke es extensa: Elisa Mercouer, Mariana Alcoforado, Gaspara Stampa, Santa María Formosa, Louise Labé, Marianne de Clermont, Albelone, Santa Teresa de Jesús, Clara D'Anduse, Marceline Desbordes-Valmore, por mencionar algunas. Sin embargo, Rilke asegura que este peculiar tipo de amor es propicio a cualquier ser humano; afirma, además, que a través del amor intransitivo: "[…] es tiempo de que amando nos libremos del ser amado y resistamos esto estremecidos: como la flecha resiste la cuerda para, concentrada en el salto, ser más que ella misma" (1986: 19). En su "Elegía I" de sus *Elegías de Duino*, el poeta checo ofrece, sin duda, el mayor canto que se haya hecho a los amantes inauditos.

Rilke ve en el amor intransitivo la forma más pura e intensa de amar, en la que los amantes inauditos atesorarán en sí mismos su incansable amor que los redimirá y eternizará; explica Alfredo Rosas:

> […] el desamor, que parece el peor castigo en el amor intransitivo, resulta ser, a final de cuentas, un premio, como si fuera una jubilosa maldición. Los amantes inauditos se hacen eternos y arden en la llama amorosa de su amor jamás correspondido. Se trata de un sentimiento profundo y trágico, situado más allá de lo inmediato, en el fondo del alma (2016: 173).

Ahora bien, se perciben algunos elementos de este tipo de amor en la obra de Concha Urquiza. La mayoría de los místicos son, por excelencia, amantes inauditos, pues difícilmente logran consumar su amor con la correspondencia, y, en caso de lograr el éxtasis espiritual, una vez concluido, surge la pérdida que, por lo tanto, los llevará a un lamentable dolor por desear y quizá nunca más poseer al amado. Los poemas "Yo, para no vestir mi vestidura" y "*Nox*", expresan ideas limítrofes al amor intransitivo. En ambos textos, después de la pérdida

del amado busca una redención de diferentes formas. Ante el amor no correspondido, el sujeto lírico buscará la salvación acaso a través del amor intransitivo. en su momento se ahondará en el par de poemas.

2.6 El amor adváitico

Se cree que el amor adváitico es aún más puro e intenso que todos los anteriores. En su obra *Mito, fe y hermenéutica*, el filósofo español Raimon Panikkar aborda los conocimientos árabes relacionados con la advaita; de este modo, ofrece una perspectiva del amor adváitico, y lo explica de la siguiente forma:

> El amor *adváitico* ha de ser divino y cósmico, lleno de 'personalidad' pero vaciado de toda individualidad, egoísmo, capricho y concupiscencia. Es el amor más profundo y más fuerte, y también el más humano en cuanto que alcanza al corazón mismo del ser humano, su personalidad, su relación óntica con Dios y con otro ser semejante a él. No es un amor de las cualidades individuales sino del corazón de una persona, un amor de la persona integral: cuerpo, alma y espíritu. […] El verdadero amor humano no consiste en mirarse el uno al otro, sino en mirar en la misma dirección, en dar culto juntos en una adoración unitiva (2007: 307).

Según Panikkar, se trata de vivir la experiencia de lo "Absoluto" (que en términos teístas y místicos sería Dios) en una realización total. A diferencia de los otros tipos de amor expuestos en el presente trabajo, la advaita rechaza todo tipo de amor egoísta. Por ejemplo, si en el amor intransitivo el amante se eterniza a través de su pasión, no existiría una armonía plena pues el ser amado se olvida y no se redime como lo hace el amante inaudito (el ser que ejerce el amor), por lo tanto, no es un amor absoluto, según la perspectiva de la advaita. Afirma Panikkar: "Amarte por mí mismo equivaldría a la peor forma de idolatría: la egolatría. Todo amor que mire a enriquecerme, a completarme, […] puede ser quizás un amor humano y también bueno, pero no es en modo alguno amor adváitico" (2007: 306). En este tipo de amor el amante, o el "advaitín" (como los nombra Panikkar) también trabaja el amor para sí, no obstante, no es su forma última y aún le falta evolucionar junto con un "Tú" para alcanzar la plenitud.

El "Yo" debe, necesariamente, reflejarse, reconocerse y reafirmarse en un "Tú", y esa otredad puede ser una proyección de sí mismo; de esta forma, el "Yo" se descubre, se realiza

y realiza al "Tú", que no deja de ser el "Yo". Es una especie de complicidad que tiene como objetivo lograr la unión, no como forma última, sino para, una vez juntos, alcanzar el Absoluto.

En el amor adváitico nunca se pierde de vista al otro. Es un proceso que se desarrolla de una forma compleja que a continuación se esbozará. Consiste en amar al sujeto por lo que *es*, por lo tanto, es un amor único, personal e irrepetible; es decir, se ama a un ser amado no por su condición de "ser amado", sino porque es "*él* o *ella*". Panikkar lo explica con un ejemplo: "yo no amo a mi «madre» o a mi «compañera» porque es mi madre o mi compañera, sino por sí misma, por el Sí que hay en ella". En este sentido, el advaitín logra divisar en ese "Tú" (el ser amado) el Absoluto que en ella reside: "el don divino que a ella le ha sido concedido: no lo que la amada posee, sino lo que *es*" (2007: 306). Se consuma entonces un total reconocimiento en el otro y ambos se funden para alcanzar el "fuego divino". Este amor adváitico que fluye en los amantes crea una perfecta armonía donde uno se reconoce en el otro y descubren el Absoluto que en ellos existe, porque ambos forman parte de esa totalidad. Raimon Panikkar concluye afirmando de manera categórica que "Éste es el máximo nivel de amor humano".

Se puede decir que el amor adváitico se aproxima, de alguna forma, al amor espiritual descrito por Carlos Gurméndez, puesto que hay una conexión mística entre los amantes, sin embargo, mientras que los amantes espirituales se entregan el uno al otro, en el amor adváitico la unión tiene como objetivo caminar en la misma dirección para alcanzar juntos la gracia de Dios, que ya de por sí habita en ellos, "[…] un símbolo real de la identidad divina descubierta en dos chispas peregrinas que se funden conjuntamente para alcanzar el único Fuego divino" (2007: 306).

La obra de Concha Urquiza, al igual que la de los místicos del Siglo de Oro, deja ver ciertos matices de esta forma de amar. Esta situación se evidencia cuando el "Yo" logra reconocerse en el ser amado, es decir, son una misma cosa que los conducirá a la experiencia de amor absoluto: "Un buscar la región honda y salvaje […] / viendo tu faz en interior paisaje" (2018: 226). También San Juan de la Cruz parece evocar al advaitín: "¡O noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!" (2015: 262).

Finalmente, es preciso acudir a una idea sobre el amor del filósofo surcoreano Byung Chul-Han. En su ensayo *La agonía del Eros* el autor crítica la idea moderna del amor, pues

afirma que se ha "domesticado", convirtiéndose en un sentimiento sin intensidad, sin riesgo y sin trascendencia, que se parece más a un objeto de consumo. En cambio, dice Han, el amor y el erotismo requieren negatividad, es decir, una impetuosa transformación en los amados, que los aleje de esa forma de amar hoy domesticada y positivizada. La crítica es que en el amor posmoderno la otredad se difumina por completo; se le teme a todo, al amor, al exceso, a la entrega; somos seres narcisistas deprimidos, incapaces de vivir al otro y de arder en su vivísimo fuego; el otro es apenas un pretexto para reafirmarse a sí mismo. Por tanto, expresa Han que el amor:

> […] es domesticado para convertirlo en una fórmula de consumo, como un producto sin riesgo ni atrevimiento, sin exceso ni locura. Se evita toda negatividad, todo sentimiento negativo. El sufrimiento y la pasión dejan paso a sentimientos agradables y a excitaciones sin consecuencias. La ausencia total de negatividad hace que el amor hoy se atrofie como un objeto de cálculo hedonista. El deseo del otro es suplantado por el confort de lo igual (2014: 33-34).

De esta forma, Han reflexiona sobre la intensidad del amor que hoy parece difuminarse. Ahora bien, la idea de amor que Concha Urquiza manifiesta en su obra se asemeja a la de este autor, pues si de algo estaba convencida la poeta, era de que el amor conlleva un total extravío en el otro, no como una mera satisfacción personal y egoísta, sino como la exaltación de dos seres que juntos se crean y recrean en la entrega amorosa, situación que se maximiza al tratarse de un amor hacia lo divino. La poética urquiziana está permeada de ese amor arrebatado, con una vehemencia casi sobrehumana, como ha quedado expuesto en párrafos anteriores.

De esta forma se va perfilando una particular aproximación a la poética urquiziana. Se revisará, por tanto, la manera en que las distintas ideas sobre emocionalidad expuestas en este capítulo se vislumbran en su vida y posteriormente en su proceso creativo para la composición de sus obras.

2.7 Lo numinoso y el *mysterium tremendum*

Otros conceptos fundamentales para aproximarse a los tópicos místicos y religiosos son "lo numinoso" y el "*mysterium tremendum*". Ambos han sido estudiados por el teólogo alemán Rudolf Otto. Respecto de lo numinoso, Otto lo describe así: "[…] un neologismo: lo

numinoso (pues si de *omen* se forma *ominoso*, y de *lumen*, *luminoso*, también es lícito hacer con *numen*, *numinoso*) […]" (1996: 7-8). Se trata de un fenómeno inefable al que sólo se puede tener aproximaciones haciendo analogías con sentimientos parecidos: "[…] del objeto numinoso sólo se puede dar una idea por el peculiar reflejo sentimental que provoca en el ánimo sentimental que provoca en el ánimo. […] «aquello que aprehende y conmueve el ánimo con tal o cual tonalidad»" (1996: 13). En este sentido, Otto lo relaciona con experiencias sensitivas como terror, temor, estremecimiento y otras sensaciones relacionadas. El autor de *Lo santo* intenta dilucidar diversos aspectos en torno de este tema, para este fin, se vale de algunos ejemplos de la literatura que facilitan la comprensión de la experiencia numinosa.

Rudolf Otto utiliza locuciones como "sentimiento de criatura" o "sentimiento de absoluta dependencia". Entonces, lo numinoso produce una impetuosa sensación de miseria ante una magnífica fuerza divina; es una indecible potencia externa que provoca en un ser la conciencia de su pequeñez, de la insignificancia del microcosmos frente al macrocosmos: "se refiere a un objeto fuera de mí, y este, precisamente, es el que llamo lo numinoso" (1996: 12). Queda claro que esto ocurre únicamente cuando se hace presente la fuerza de un dios o un ser de jerarquía similar; es decir, no se trata de un sentimiento de "absoluta dependencia" ante cualquier fenómeno aleatorio, sino ante uno supremo o acaso un fenómeno de la naturaleza (terremotos, tornados, tsunamis, etc.)

Entra en juego el "*mysterium tremendum*" o misterio tremendo. Este nuevo término está ligado intrínsecamente con la numinosidad; puede afirmarse que es un efecto de la experiencia numinosa, es decir, la reacción ante la manifestación de una fuerza magnificente. El "misterio" alude, naturalmente, a lo misterioso, lo oculto e inaccesible; por otra parte, afirma el autor: "el adjetivo *tremendo*. *Tremor* no es en sí otra cosa que temor" (1996:14). Es un temor antinatural del ser humano a lo desconocido, miedo que adquiere dimensiones insospechadas tratándose de asuntos religiosos; Otto explica:

> Puede estallar de súbito en el espíritu, entre embates y convulsiones. Puede llevar a la embriaguez, al arrobo, al éxtasis. Se presenta en formas feroces y demoníacas. Puede hundir al alma en horrores y espantos casi brujescos. Tiene manifestaciones y grados elementales, toscos y bárbaros, y evoluciona hacia estadios más refinados, más

> puros y transfigurados. En fin, puede convertirse en el suspenso y humilde temblor, en la mudez de la criatura […] (1996: 13-14).

Es un sentimiento peculiar y profundo, más allá de toda cotidianidad: "Ninguna de las especies del miedo natural puede convertirse, por simple incremento, en pavor numinoso" (1996: 18). Pocas personas han padecido experiencias de tal intensidad; entre ellos, los místicos. El poder absoluto de un dios se manifiesta creando un terror que priva del habla a sus criaturas. El pavor que se crea con lo numinoso está lejos de cualquier otro tipo de pavor, ya que un ser superior manifiesta su indecible potencia. Es importante señalar que este "místico temor", como lo nombra Otto, se desencadena no sólo por estar ante la presencia de lo divino, sino al sentir toda su fuerza, e incluso su ira: "Muy notable es *emat Jahveh, el terror de Dios*, el terror que Jahveh puede emitir […]" (1996: 15). El temor infundido por Dios es fundamental para producir el sentimiento de criatura. En *Lo santo*, el autor cita algunos pasajes bíblicos del *Antiguo Testamento*, con el fin de clarificar lo numinoso y el *mysterium tremendum*. Enuncia, por ejemplo, las palabras de Abraham en el *Génesis* "He aquí que me atrevo a hablarte, yo, yo que soy polvo y ceniza" (1996: 10). Luego, alude al cántico de *Tersteegens* del culto cristiano: "Dios está presente, / calle todo en nosotros / y humíllese íntimamente ante Él" (1996: 19).

Más allá de los referentes bíblicos, existen otros textos literarios en que se hacen presentes la numinosidad y el *mysterium tremendum*. El poeta Rainer María Rilke, expresa en su "Elegía I": "¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías / de los ángeles?, y aun en el caso de que uno me tomara / de repente y me llevara junto a su corazón: yo perecería al instante por su / existir más potente" (1986: 19). Otro ejemplo se evidencia en un poema de Dámaso Alonso: "Pero desde la mina de las maldades, desde el pozo de la miseria, / mi corazón se ha levantado hasta mi Dios." La poeta argentina Mirta Rosenberg reza: "Deja de pesar sobre nuestros corazones. / Retira tu grandiosidad / de estas regiones". Y, Por supuesto, conviene evocar al poeta peruano César Vallejo con el inicio de *Los heraldos negros:* "Hay golpes en la vida, tan fuertes… Yo no sé! / Golpes como del odio de Dios" (1975: 3).

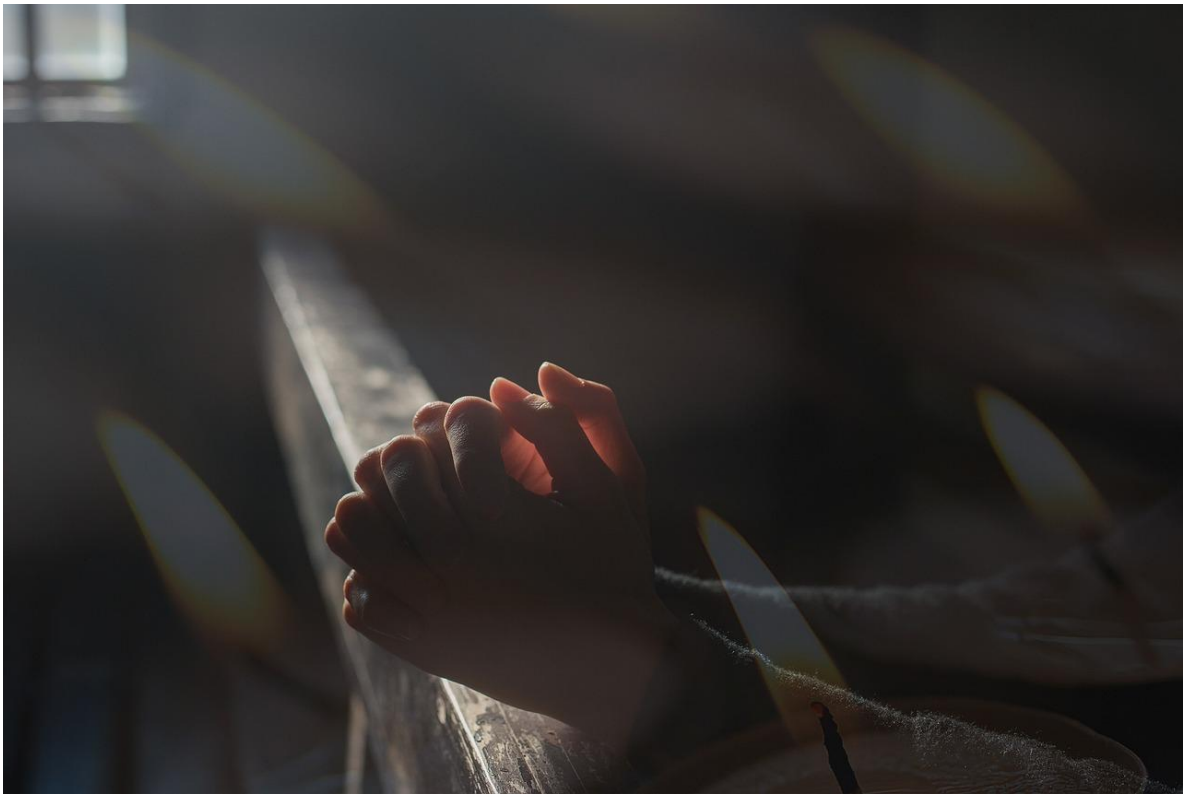
En la poesía de Concha Urquiza lo numinoso se manifiesta de diferentes maneras. Por el momento se citará un ejemplo, ya en el análisis de poemas se retomarán estos conceptos. En el poema "Cristo en la cruz", Urquiza clama: "Como el mendigo hambriento / que en la

puerta del rico se detiene […] // Así yo, miserable, / me llego a mi Señor crucificado […]" (2018: 80).

Todos los conceptos teóricos y demás elementos que en este capítulo se han expuesto ayudarán a tener una aproximación más pertinente, y hasta natural, a la poética urquiziana. Así se podrá vislumbrar, por ejemplo, el tipo y la intensidad de los sentimientos y emociones que rodearon a la poeta y la forma en que permearon en su obra.

En este trabajo, como ya se ha planteado, se pretende abordar toda la parte emotiva en la creación de Concha Urquiza; por ello, se han explicado, dentro de las posibilidades (pues al hablar de sentimientos la relatividad se hace presente), todos los conceptos anteriores. Se tiene claro que todos los sentimientos, emociones y sensaciones aquí expuestos son inherentes a cualquier ser humano y resulta importante vislumbrar la forma en que dichos elementos influyen en la escritora y en sus creaciones. En el siguiente capítulo se dará paso al análisis de algunos poemas de diversas etapas de la producción urquiziana, retomando los conceptos expuestos en este apartado.

CAPÍTULO 3. EL PREDOMINIO DE LO EMOCIONAL



3.1 El amor como fuente creadora

En el capítulo anterior se revisaron algunos conceptos de estudiosos como Carlos Gurméndez (filósofo), Rainer María Rilke (poeta), Raimon Panikkar (filósofo) Rudolf Otto (teólogo) y Byung Chul-Han (filósofo); quienes dedicaron parte de su trabajo al análisis de los sentimientos humanos, con la debida seriedad metodológica. Por consiguiente, este trabajo focaliza su atención en sentimientos tan magnificentes y complejos como el amor, la fe, lo numinoso o el *mysterium tremendum*. Todo esto con el fin de adentrarse en terrenos sentimentales y emotivos para tener un contacto peculiar con la poesía espiritual de Concha Urquiza.

Dentro de todos los aspectos emocionales que influyeron en la creación poética de Urquiza, el amor, sin duda, es el predominante, y queda de manifiesto en la intensidad de su obra: “El yo lírico que busca ascender hacia el encuentro del amor ya sea carnal o divino se

halla presente en toda su obra. El amor es ese fin último que redime a las almas de su culpa o de su vacío" (Sandoval, 2013: 113). A continuación (y con toda la contextualización previa) se iniciará con el análisis de algunos poemas escogidos para los fines de este trabajo.

3.1.2 "A Jesús, llamado 'El Cristo", declaración de amor

Entre diciembre de 1938 y julio de 1939, Concha Urquiza escribió una serie de cinco sonetos que tituló: "A Jesús, llamado 'El Cristo". Aparecen en la compilación de Gabriel Méndez Plancarte, en un apartado llamado: "Del amor doloroso". Estos poemas reflejan distintos momentos por los que pasan los místicos: la búsqueda divina, la pérdida y la resignación, para finalmente reiniciar otra búsqueda. Es un ciclo interminable en el que no cesa el deseo de encontrar la divinidad: si no se alcanza se le busca, y en caso de que se le alcance, una vez perdida, se le vuelve a buscar. La contradicción, como es habitual en Urquiza, se manifiesta en todo momento como resultado de los veleidosos procesos emotivos expuestos en el capítulo anterior.

Los sonetos están escritos en endecasílabos, la rima es consonante y sigue el mismo esquema en los primeros cuatro sonetos: ABBA en los cuartetos y CDC, DCD, en los tercetos. Es, por tanto, una rima abrazada y alterna. El último poema de esta serie presenta una variación en los tercetos: CCD, EED. Los acentos rítmicos predominan en la sexta y decima sílabas (versos vacíos puros), con ligeras variaciones.

El primer soneto posee un cariz luminoso donde permean la luz, el amor y la esperanza. El sujeto lírico parece tan seguro de sí que acepta el amor de su dios, aunque sea a la distancia: "Alrededor de los que aman no hay más que seguridad" (1996: 118), afirma Rilke, en *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Sin embargo, esta seguridad irá disminuyendo toda vez que la esperada unión no se lleve a cabo en ninguno de los cinco sonetos. En la primera estrofa los versos se construyen a manera de "bimembración"; es decir, se dividen en dos bloques, generalmente el primero consta de siete sílabas y el segundo, de cuatro. Existe también una cesura entre los dos bloques del verso, que puede ser un nexo coordinante o yuxtapuesto:

Primer bloque: "Tú que finges olvido" (siete sílabas)
Cesura: "y"
Segundo bloque: "amas tanto" (cuatro sílabas)

Dicha estructura responde al contraste entre elementos difícilmente conciliables: "olvido/amor, esquivo/ruego, desamor/fuego e indiferencia/llanto". Se percibe de inmediato una de las figuras más importantes en la poética urquiziana, la "antítesis"; y, en un nivel más personal, la "contradicción", pues, aunque los versos sean utilizados para representar a Cristo, bien puede ser una proyección de la poeta, pues fue un recurso utilizado en varias de sus composiciones.

El sujeto lírico de Concha Urquiza ha sido víctima de la "herida de amor" o "herida del alma" que "padecen" los místicos, es decir, una suerte de enamoramiento, pues Dios ha manifestado su gracia, pero al mismo tiempo se muestra esquivo; el sujeto lírico reclamará, entonces, la consumación del amor, tal como lo hace san Juan de la Cruz en el inicio de su *Cántico espiritual*: "¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dexaste con gemido? / Como el ciervo huyste / aviéndome herido; salí tras ti clamando y eras ydo" (2015: 249). Santa Teresa de Jesús, por su parte, dice: "Tiróme con un flecha / enarbolada de amor, / y mi alma quedó hecha / una con su Criador" (2014: 149). La gracia divina se muestra a través de la mirada: "Entre los erotizados ojos del amante y los del amado se produce una especie de transfusión de sangre" (Han, 2014: 33). Como es característico en los versos de la poeta —y a pesar de que Dios ya se le ha revelado— el sujeto del poema se muestra oscilante y quizá con una confianza desmedida, pues acepta el papel distante de su amado, sin necesidad de poseerlo. Esto la acerca al amor sentimental y al amor intransitivo expuestos en el capítulo anterior. La confianza del sujeto lírico terminará por diluirse, pareciera incluso que el mismo sujeto ha propiciado intencionalmente la pérdida "guárdate en paz, regalos y embeleso; / ocúltate en buena hora, Dueño mío…, / y más que nunca te amaré por eso (2018: 150).

Ya se advirtió que en este soneto predomina la luz de la esperanza, esto a pesar de la segunda estrofa que se torna oscura; sin embargo, tal oscuridad será disipada al final del poema. En la segunda estrofa el sujeto lírico habla desde un presente doloroso y solitario, clama para que retorne el "canto de los pájaros", pues el sujeto lírico ya se encuentra instalado en el "huerto", lugar propicio para consumar el amor. Cabe recordar, de nuevo, a san Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*: "ven, austro, que recuerdas los amores, / aspira por mi huerto / y corran tus olores / y pacerá el Amado entre las flores" (2015: 253). De similar forma, en el poema de Urquiza se espera la llegada del amado para terminar con el sufrimiento. La

espera se vuelca, por momentos, hacia el desconsuelo, fluctuando entre la duda, el dolor y la esperanza.

En el segundo soneto, se muestra a un sujeto lírico más consciente que, ante la duda de la revelación, se torna más introspectivo y reflexiona acerca del equilibrio entre dicha y tristeza, así como de la fugacidad de ambas. Al final aparece el "sentimiento de criatura" de lo numinoso, con una gradación "y el hombre mismo es onda, y sombra y nieve…" que evoca a sor Juana Inés de la Cruz "es un afán caduco y, bien mirado, / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada" (1983: 20).

En el tercer soneto se hacen presentes los ecos de santa Teresa de Jesús, pues, casi como último recurso, el sujeto urquiziano se alienta con la posible llegada de la muerte como punto culminante para la reunión con su amado. "La mística, por su parte, aspira a fin más alto: la íntima unión del alma con Dios, anticipando en lo posible la absoluta beatitud y felicidad, que sólo se alcanza plenamente en la otra vida" (de Santiago, 1998: XX). En este sentido, santa Teresa escribe: "Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero" (2014: 148). Por su parte, la poeta michoacana muestra así su deseo de trascendencia: "¡y aun quiera Dios que sin traerme azares / venga la muerte a rubricar la historia!" (2018: 152).

Para el cuarto soneto, la amada ha caído ya en un estatismo que le impide seguir con la búsqueda o renunciar: "Entre el cobarde impulso de olvidarte / y el doloroso afán de poseerte, / el corazón vacila de tal suerte / que ya no sabe huirte ni buscarte". De nuevo la oscilación se hace presente y para cerrar el soneto los versos de la poeta constituyen de nuevo una especie de proyección o desdoblamiento; justamente de ahí tomo Margarita León Vega el título de su libro sobre Concha Urquiza: *De la tierra enamorada*. Dice el poema:

> Mas, ¿qué mucho, mi Dios, si me quisiste
> de contrarios principios engendrada?
> cielo y tierra es el ser que tú me diste;
>
> y cuando busca el cielo su morada
> primera, y va a subir, se le resiste
> la tierra, de la tierra enamorada.

Finalmente —para cerrar la serie de cinco sonetos— al sentir la lejanía del amado, el sujeto lírico sufre, al grado de culparse y abrumarse por el sentimiento de criatura (lo numinoso). Acepta su condición humana que le impide consumar la hierofanía: "Quiero decir que te amo y no lo digo / aunque bien siento el corazón llagado, / porque para mi mal tengo probado / que soy tibio amador y flaco amigo". Además, ahora teme a la muerte "sólo temo morir antes de hallarte". Este temor contrasta con la visión de la muerte que la escritora declara en "*Nox*", su último poema (que se analizará en la última parte de este trabajo), pues en aquél sirve como vía de redención. En cambio, en estos sonetos el amor consumado y correspondido parece diluirse, de ahí su temor a morir; en palabras de Byung Chul-Han, el sujeto "[…] no es capaz de morir. El amor como conclusión absoluta pasa a través de la muerte" (2014, 39).

Sin embargo, no todo es desesperanzador, el sujeto lírico padece porque no ha recibido la gracia de Dios, pero ya ha emprendido el camino hacia la hierofanía. Trasladado a las etapas del proceso místico, se puede inferir que los sufrimientos corresponden a la "vía purgativa", en que el alma humana se libera con gran esfuerzo de los pecados. El siguiente paso sería la "vía iluminativa", que consiste en ceder plenamente la voluntad a Dios, "Corresponde a aquella fase en la que el alma, libre ya de sus anteriores defectos y apetitos terrenales, comienza a participar, sin cooperación por su parte, de los dones del Espíritu Santo" (De Santiago, 1998: 17). No obstante, el sujeto del poema se resiste "y, aunque vivo ardiendo en vivo fuego, / como la entera voluntad te niego / no me atrevo a decirte que te amo". Se evidencian, pues, las veleidades de un sujeto lírico como representación de una poeta que navegó en un impredecible mar de sentimientos y emociones. En este panorama de incertidumbre se inscriben diversos poemas de la autora que se analizarán a continuación.

3.1.3 La duda y la oscilación, "Aunque tan sierva de tu amor me siento"

La duda es uno de los estados anímicos presentes en la obra de Urquiza, una duda luminosa que enciende sus escritos, así se demuestra no sólo en sus poemas, sino también en sus cartas y su diario. La poeta reconoce su condición de humana, una condición vulnerable que la vuelve susceptible al arrebato, a la traición y al olvido. Con gran pesadumbre reza su poema: "bien sé que como Pedro he de negarte." Esta devastadora realidad llenará después de contrición a la escritora.

El poema completo dice:

Aunque tan sierva de tu amor me siento
que hasta la muerte anhelo confesarte,
bien sé que como Pedro he de negarte
no tres veces, Señor, tres veces ciento.

No quiero fiarme de mi sentimiento
ni eterna fe sobre mi fe jurarte,
¡si me sé tan capaz de traicionarte
que en mi propia traición vivo y aliento!

Mas, pues esclavo del amor rendido,
bajas a veces a mi entraña impura,
tú mismo por mi boca te confiesa,

Señor, y cuando mires que te olvido
ten piedad de tu mísera criatura
en quien es la traición naturaleza.

El poema es un soneto clásico construido en endecasílabos con rima perfecta en ABBA en los cuartetos y CDE en los tercetos. En el texto predominan la duda y un anticipado remordimiento. El sujeto lírico se asume como una criatura frente a la omnipresencia de Dios; nuevamente aparecen el numen y el *mysterium tremendum*, con la novedad de no se alaba la magnificencia divina, sino que se le pide perdón de antemano por la ofensa que se le cometerá. Urquiza vuelve a demostrar que es una transgresora de las formas y los contenidos clásicos, pues le sigue negando la voluntad a Dios, al tiempo que se reprocha por eso. ¿No es acaso una actitud propia de cualquier amado ante la confusión?

Aquí es cuando, de cierto modo, se cuestiona la licitud de Concha Urquiza respecto de su devoción mística, es decir, un verdadero místico no daría paso a la duda, al arrepentimiento o a la oscilación. Explica la investigadora Berenice Romano:

> La vida conventual no era para ella; sí lo fue la idea de vivir y escribir en un espacio cerrado, dedicada al estudio, la meditación y la experiencia interior como creadora. Bajo este halo de trabajo y espiritualidad, la figura de San Juan de la Cruz fue una presencia constante. En este marco debe entenderse el supuesto misticismo de Urquiza […] (2010: 35).

Si bien los intereses de Concha Urquiza son intelectuales, no se puede reducir su experiencia emotiva y espiritual como a un simple "supuesto misticismo". Como ya se ha explicado, tal emotividad es determinante en su proceso creativo y aunque no haya emulado también el estilo de vida de los místicos, su experiencia de vida tuvo una intensidad similar, en su respectivo contexto. La duda y la contradicción, por lo tanto, son estados naturales de aquel que ama con vehemencia, para eso se recurrió a los preceptos del filósofo Carlos Gurméndez.

Después de la duda, que se amplía hasta convertirse casi en renuncia, llega uno de los momentos temáticamente más oscuros en la poesía de Urquiza, resultado seguramente de sus múltiples crisis anímicas reflejadas en su carta y sus diarios. Como puede observarse en el último terceto del poema, se anticipa una probable despedida para con su amado. En el análisis de los siguientes textos se evidenciará la intensidad y desolación de su lírica, cualidades que siguen retratando el alto grado de emotividad presente en su creación.

3.1.4 La pérdida en "La llamada nocturna"

Si en "A Jesús llamado, 'El Cristo" existe la esperanza y la convicción de buscar al amado, en "La llamada nocturna" (poema escrito el 10 de julio de 1938) se produce intencionadamente la pérdida. El texto está influido por el *Cantar de los cantares* bíblico, donde se plantea la búsqueda y el encuentro místico de dos amantes. Tradicionalmente la amada, o esposa, representa al pueblo de Jerusalén y el Amado, o esposo, es la representación de Dios. Se trata de un juego amoroso con cariz erótico y trasfondo espiritual. La amada busca de forma incesante al Amado, lo encuentra, lo pierde y lo vuelve a buscar. En el mito bíblico se consuma finalmente la unión total de los amantes, en el poema de Urquiza se da una pérdida que parece definitiva. Se lee en "La llamada nocturna":

> En tanto duerme el cuerpo distraído
> y vela el corazón enamorado,
> una voz en la noche me ha llamado,
> y un pie, cabe mi umbral, se ha detenido.
> (Es la voz deleitosa de mi Amado,
> donde mi alma y mi cuerpo se han perdido).
>
> Oíd cómo desata en tiernas quejas:
> "¡Ábreme, amiga, hermana, dueño mío,

mi cabeza está llena de rocío,
del agua de la noche mis guedejas.
Húmedo llevo el manto y tengo frío.
Ha tiempo espero, amor, bajo tus rejas!"

Así me llama por la noche en celo:
mas ya lavé mis pies, ¿y su blancura
pretenderé ensuciar hollando el suelo?

Ya desnudé la leve vestidura,
ya de la frente desprendí mi velo…
¡Dejad que llame entre la noche pura!
¡Dejad que llame entre la noche en celo!

El poema está escrito en endecasílabos, un metro clásico. La rima es consonante, y sigue el esquema: ABBABA-CDDCDC-EFE-FEFE; por lo tanto, es pareada y alterna. Clara está la predilección de Urquiza por la poesía tradicional, muy lejos de las formas de la vanguardia. Ahora se mostrará la similitud con el canto bíblico.

El texto plantea la travesía de dos amantes que buscan encontrarse. En la primera estrofa se advierte que la amada está dormida, mientras su corazón despierto anuncia la presencia del Amado, quien implora para que ella salga y así puedan encontrarse. En *La Biblia* dice: "Yo dormía / pero mi corazón estaba despierto. / Oí la voz de mi amado que me llamaba: / «Ábreme, hermana mía, compañera mía, / paloma mía, preciosa mía; / que mi cabeza está cubierta de rocío, / y mis cabellos, de la humedad de la noche»" (Cant., 5:2). Resulta explícita la semejanza entre el poema y el canto bíblico. Hasta la segunda estrofa, el texto urquiziano sigue prácticamente la misma línea que *La Biblia*; el contraste se llevará a cabo hasta la culminación del poema.

Luego, en el canto salomónico se produce una pérdida parcial, sin embargo, en el texto de Urquiza parece definitiva; no obstante, esa pérdida se origina por motivos distintos. En el mito bíblico la esposa corre ávida hacia la puerta para encontrar a su amado, pero antes debe vestir la túnica de la que ya se había despojado para dormir: "Me quité la túnica, / ¿tendré que ponérmela otra vez?" (Cant., 5:3). El corazón de la esposa exultaba, y, entre la indecisión y el tiempo que le tomó vestirse, su amado partió: "Abrí a mi amado, / pero mi amado ya se había ido. / ¡Se me fue el alma tras de él! / Lo busqué y no lo hallé, / lo llamé y

no me respondió" (Cant., 5:6). Ambos tenían la firme intención de encontrarse pero, al parecer, simplemente no era el momento; así, la amada iniciará una exhausta pesquisa para reencontrar a su amado. Poetas como san Juan de la Cruz y Lope de Vega también retomaron este mito, dándole una significación parecida a la de *La Biblia*; dice el *Cántico espiritual* de san Juan: "¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dexaste con gemido? / Como el ciervo huyste / aviéndome herido; / salí tras ti clamando y eras ydo" (2015: 249). Por su parte, Lope de Vega expresa en un soneto: "¡Oh, cuánto fueron mis entrañas duras, / pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío / si de mi ingratitud el yelo frío / secó las llagas de tus plantas puras!" (2014: 222). Ambos poetas recrean con gran emotividad y empatía el pasaje bíblico en que la tardanza y oscilación de la amada conducen a la partida del Amado.

El poema de Concha Urquiza posee una configuración diferente. Los místicos buscan el éxtasis a través de su dios, y en la primera oportunidad, sin pensarlo, se funden con él. No obstante, el sujeto lírico del poema muestra una actitud distinta; se vislumbra titubeante: por un lado, la amada no parece estar segura de querer encontrarse con su esposo; por otra parte, pudiera ser que está tan confiada en encontrarlo, pues ella misma propicia la pérdida con total premeditación, teniendo la firmeza de que más adelante lo hallará. A diferencia del canto bíblico, la amada del poema urquiziano no se demora poniéndose el vestido, sino que tajantemente se rehúsa a abrirle: "¡Dejad que llame entre la noche pura! / ¡Dejad que llame entre la noche en celo!" Es un juego de claroscuros: mientras afuera predomina la oscuridad, con el Amado clamando en la noche; adentro reina la claridad, con la espléndida desnudez del cuerpo femenino, como una fuente viva de luz, pues la amada se ha despojado de "la leve vestidura" y se ha "desprendido del velo" —como si se tratara de la noche de bodas—, dejando en espera al Amado, quien, estando tan cerca, parece tan lejano. Es, incluso, un acto de perversidad por parte de la amada, pues ella se encuentra desnuda y a pocos metros de él, sin embargo, parece más distante que nunca, como el beso que se insinúa, pero nunca se consuma. He ahí una significativa transgresión respecto del texto canónico, pues la amada se muestra esquiva (como el mismo Dios) y, de cierta forma, se pervierte el mito original, en el sentido de brindarle una óptica diametralmente opuesta, a través de la remitificación.

Como se acaba de mostrar, la transgresión es clara: el sujeto lírico que presenta Urquiza no va al encuentro con el Amado, a diferencia de lo acaecido en *La Biblia.* La esposa es resignificada y pierde toda la pureza del mito, mostrando su parte más humana, más

proclive al yerro y, por lo tanto, al dolor. Resulta común que Concha Urquiza se proyecte en algunos de sus textos mediante personajes bíblicos; tal es el caso de poemas como “Ruth”, “Job”, “El geraseno”, “Jezabel” y, en este caso, la amada del canto salomónico.

Concha Urquiza ha sido definida como una poeta llena de contradicciones, morando entre la incertidumbre y la oscilación. La misma autora reconoce su naturaleza veleidosa y en uno de sus versos expresa que ella misma fue: “De contrarios principios engendrada”. Entonces, la indecisión de la esposa en “La llamada nocturna” obedece a una naturaleza contradictoria que sirve de espejo a la poeta misma. Nuevamente se visualiza que la emotividad es parte trascendental del proceso creativo urquiziano. En este poema resalta sobre todo la presencia del amor desbordado, con sus respectivas oscilaciones. La búsqueda que se plantea en el *Cantar de los cantares* bien puede ser una fiel representación de la vida de Urquiza, con la divergencia de que la poeta jamás logró unirse con su Amado, al menos en este poema.

3.1.4.1 Intertextualidad con los mitos bíblicos y la “máscara poética”

En los poemas analizados es evidente la referencia que la autora hace a la mitología, máxime a la judeocristiana. En este sentido, la intertextualidad juega un papel trascendental en la obra de la poeta. En palabras sencillas: “La intertextualidad, término inventado por Julia Kristeva, es la relación entre un texto y otro […] este concepto puede funcionar no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas” (Macedo, 2012: 1). Se crea una dialéctica entre los mitos originales y los textos de Urquiza. Naturalmente, la autora michoacana se sirve del intertexto para deconstruir y actualizar el contenido mítico. El *Cantar de los cantares* es el mito implícito en los poemas analizados. Concha Urquiza encuentra empatía y complicidad en la figura de Sulamita, un personaje arquetípico que busca de forma permanente a su amado. No obstante, esta búsqueda mística representa también una metáfora de la vida misma, de los seres humanos anhelantes que jamás encuentran saciados sus deseos.

La intertextualidad en la obra de Urquiza se percibe de distintas formas, en ocasiones hay alusiones casi secretas a otros textos; en cambio, en algunos poemas encarna completamente la figura de personajes mitológicos como ocurre con Job, el Geraseno, Don Quijote de la Mancha y la ya mencionada Sulamita, entre otros. Esta representación del yo

poético a través de personajes arquetípicos expone un interesante artificio usado por Concha Urquiza: la "máscara poética"; se trata de un recurso para "enmascarar" al yo lírico y, consecuentemente, al propio autor: el "personaje" es la máscara de la "persona": "Por medio de la persona (del griego *prosopon*) se diferencia el que escribe del que, como voz, se personifica en la composición lírica" (Carreño, 1982: 16). El sujeto lírico del poema, que encarna a un personaje mitológico, se volverá entonces un "pretexto" para que, a través de él, los autores se confiesen mediante su lírica. Así como anteriormente se creía que el poeta era el portavoz de una musa o de una irracional inspiración, ahora los roles se invierten, puesto que el personaje del poema es quien será el encargado de transmitir el mensaje más intrínseco del poeta: "Esta condición hace que el lenguaje adquiera vital importancia y el texto, en consecuencia, logre un primer plano ante el autor invisible" (Cánepa, 1988: 83). Mediante esta máscara, la poeta michoacana se escribe a sí misma y se redescubre, de ahí que su poesía sea tan intimista, con el ya mencionado influjo emotivo y sin dejar atrás el precoz intelecto y la destreza que siempre caracterizaron a la escritora.

A continuación se analizará el uso de la máscara poética mediante algunos textos, principalmente con los poemas: "Yo, para no vestir mi vestidura y "Job". Paralelamente se evidenciará el recorrido místico de la poeta, que va de la búsqueda, la esperanza, la contradicción y la indecisión; hasta la duda, la negación, la decepción y finalmente una posible oportunidad de redimirse.

3.1.5 "Yo, para no vestir mi vestidura", el arrepentimiento y la búsqueda

1938 fue un año prolífico para la autora, escribió gran cantidad de textos de notable calidad. Además de los poemas revisados anteriormente, también en ese mismo año, la poeta escribió una serie de sonetos que poseen intrínseca relación con "La llamada nocturna". En el siguiente poema presentado se expresa un arrepentimiento que lleva al sujeto lírico a una profunda contrición. El poema completo dice:

> Yo, para no vestir mi vestidura,
> no quise abrirte cuando Tú llamabas,
> aunque con tiernos nombres me invocabas
> desde la entraña de la noche pura.

Tú, asido de la negra cerradura,
las entrañas dormidas despertabas,
y mirra por la puerta destilabas
como un vaso colmado de amargura.

Llegando el cuerpo, despojado el manto,
en vano rondo la ciudad doliente
manchada de tu sangre y de mi llanto;

lumbre de antorchas y gemido ardiente,
el silencio llamándote quebranto,
hiero las sombras, y te miro ausente.

Desde el primer cuarteto se puede advertir que el poema es la contestación o secuela de "La llamada nocturna", pues explica los motivos por que la amada no salió a abrir la puerta, excusándose en que, para poder abrir, primero tenía que "vestir su vestidura", de la que ya se había despojado. Seguramente se trata de una alusión a la pureza; es decir, en aquella noche la amada no tenía más vestido que el de su castidad, además, como se describe en "La llamada nocturna", ya se había "lavado los pies". Por tanto, aquella noche se negó a perder su pureza, a costa de renunciar —momentáneamente— a su amado. Probablemente se deba a que, al verlo tan cerca, lo sintió tan seguro que prefirió no salir a su encuentro en ese momento. Por otra parte, de nuevo hace eco la máscara poética, pues la Sulamita del *Cantar de los cantares* corre con una suerte similar al verse lejana de su esposo y perdida en los campos. El contraste surge cuando la Sulamita de Urquiza (máscara de la poeta) propicia la pérdida. Y de ninguna manera es novedoso el estatismo emocional (a nivel de significado) de los versos de la autora. Uno de sus cuartetos más memorables clama "Entre el cobarde impulso de olvidarte / y el doloroso afán de poseerte, / el corazón vacila de tal suerte / que ya no sabe huirte ni buscarte" (2018: 153). Se evidencia, otra vez, el carácter cambiante de los estados de ánimo en el corpus urquiziano.

Posteriormente, llega el arrepentimiento de no haber recibido a su esposo y el desconsuelo se apodera del sujeto lírico: "Llagado el cuerpo, despojado el manto, / en vano rondo la ciudad doliente / manchada de tu sangre y de mi llanto […]" (2018: 69). Se manifiesta de nuevo la relación de estos versos con "La llamada nocturna". Aunado a esto, la imagen proporcionada por Urquiza: "Llagado el cuerpo, despojado el manto", además de

estremecedora, posee una similitud con la imagen del cristo moribundo y mancillado. Esa autodestrucción es la representación viva del sujeto lírico urquiziano que, después de la negativa a su amado, sufre las fatales consecuencias de sus decisiones. Esta especie de autocastigo se presenta también en otros textos como "El geraseno", poema en el que, a través de la posesión de un demonio, se hace pagar las culpas de su alma atormentada, aniquilando su cuerpo, para acaso abrir una ventana para el alma.

Este poema es otro puntual ejemplo de la forma en que Concha Urquiza se sirve de mitos particulares para colocarse una máscara poética y, a partir de ahí, otorgarles un nuevo enfoque. Es notorio que la poeta retoma siempre a personajes que fueron víctimas de sus pasiones, tal es el caso de la amada (Sulamita), y esto refleja la vida misma de la autora, en medio de un universo de emociones, pasiones y contradicciones (como lo revisado en el capítulo anterior); todo esto determinará sus momentos de creación y, por lo tanto, su poética. El poema analizado finaliza de manera contundente con uno de los elementos retóricos predilectos de Urquiza: la antítesis, "hiero las sombras, y te miro ausente".

3.2 La numinosidad y reencuentro

Ya en el capítulo segundo se ha analizado la categoría de lo numinoso y la relevancia que adquiere en la obra de la poeta. Los estados espasmódicos que probablemente experimentaba quedan bien reflejados en su lírica, acercándose así a la labor que hacían los místicos dando testimonio escrito de sus revelaciones divinas. Los sujetos líricos que aparecen en los poemas de Urquiza llegan a un estado del tal arrobamiento y sobrecogimiento que sólo puede ser expresado acaso mediante la palabra, o por lo menos la palabra se convierte en el recurso más adecuado para aproximarse a dichos estados de ánimo y conciencia.

Uno de los poemas que mejor retratan la fuerza numinosa es "Job", en el que la escritora parece emplear nuevamente una máscara poética para dar testimonio del titánico caos creado por Dios; al tiempo que se plantea un reencuentro con "Él", en medio de un panorama extraño y poco alentador. La noche, como elemento simbólico y leitmotiv místico, adquiere una relevancia decisiva en el sentido de este poema. A continuación, se destacarán algunos valores del poema "Job" que muestran la presencia del aspecto numinoso y también del *mysterium tremendum*, así como la forma en que son desarrollados y el sentido que adquieren en el texto.

3.2.1 “Job” y la esperanza de redención

El poema “Job” reza:

Y vino y puso cerco a mi morada
y abrió por medio della gran carrera
Fray Luis de León
Trad. Del Libro de Job

Él fue quien vino en soledad callada,
y moviendo sus huestes al acecho
puso lazo a mis pies, fuego a mi techo
y cerco a mi ciudad amurallada.

Como lluvia en el monte desatada
Sus saetas bajaron a mi pecho;
Él mató los amores en mi lecho
y cubrió de tinieblas mi morada.

Trocó la blanda risa en triste duelo,
convirtió los deleites en despojos,
ensordeció mi voz, ligó mi vuelo,

Hirió la tierra, la ciñó de abrojos,
y no dejó encendida bajo el cielo
más que la obscura lumbre de sus ojos.

En este soneto se retoma a uno de los personajes bíblicos más conocidos; no obstante, como es costumbre en la poeta, no se trata de una mera recreación del mito (que ya de por sí es asombrosa la manera en que Urquiza condensa la historia de Job en una forma poética breve), sino de una resignificación. Desde el primer momento, llama la atención el hecho de que Concha Urquiza leyó el texto bíblico a través de las traducciones del poeta español fray Luis de León, tal como puede verse en el epígrafe. La desdicha de Job parece ser la misma que la de la poeta, quien, como ya se ha advertido, a través de una especie de careta se oculta tras el poema; sobre el recurso de la máscara poética explica Antonio Carreño:

> Tal dramatización (*personare* significa sonar a través de una oquedad abierta) la articulan las varias voces que algunos textos, intencionalmente, ponen en juego (las llamadas *dramatis personae*), diferentes del instrumento que les confiere virtualidad de ser: el autor (1982: 16).

Aquella personalidad de Job, escindida entre el cielo y la tierra, es similar a la de la poeta. Sin embargo, la fe inquebrantable del personaje bíblico dista de la constante duda del Job urquiziano. El soneto posee un tono completamente oscuro y trágico, como si se hiciera el recuento de los daños después de la catástrofe. La llegada de "Él" ocurre en un entorno vacío y silencioso. Bien pudiera tratarse de la "noche oscura del alma". Al inicio del poema no hay elementos contundentes que vislumbren algún ápice de esperanza que logre trascender la noche. La ambientación tiene un aspecto tétrico.

Similar al texto bíblico, en el poema se sitia el espacio vital de la voz poética; la recompensa será espiritual, aunque en el texto de Urquiza es apenas una promesa poco fundada. A pesar de que van apareciendo elementos sagrados como la soledad, el silencio, el fuego o la lluvia, todos parecen castigar la fe ciega —ahora casi perdida— del sujeto lírico. El texto es devastador, las imágenes muestran a un "Job" padeciendo las peores torturas imaginables.

Este terror infundido por Dios vuelve a remitir al *mysterium tremendum*. Un terror antinatural que provoca la inabarcable presencia divina a la pequeñez de un ser humano indefenso. En *La Biblia*, Job clama: "Aparta de mí tu mano y no me asombre tu terror" (Job 13:21). Este es el aspecto de lo terrible que en el poema se manifiesta de distintas maneras. Desde el inicio del soneto se empequeñece el espacio físico de Job con "el lazo en los pies", el "fuego en el techo" y la "ciudad amurallada". Se describe al visitante como una presencia extraña e inesperada que ha llegado para sembrar un espanto sobrehumano. No hay indicios, hasta el momento, de que se trate del esperado encuentro con la divinidad.

Una de las imágenes más pavorosas se muestra en el segundo cuarteto: "Como lluvia en el monte desatada / sus saetas bajaron a mi pecho". Sin duda se trata de la "herida del alma" provocada por Dios y nuevamente hay una referencia a los místicos como santa Teresa y san Juan. No obstante, vuelve a aparecer la transgresión. La herida del alma para los místicos representa el enamoramiento a través de la flecha que Dios lanza al corazón; en contraste, Concha Urquiza crea en el poema una escena devastadora en la que miles de saetas

destruyen el pecho de Job, tornando una imagen amorosa en una de total horror. Aquel cuarteto termina con un espacio oscuro poblado de muerte para consumar el terror.

En los versos siguientes la poeta continúa con la serie de infortunios provocados por Dios, como si se tratara de quejas y maldiciones, a diferencia del Job bíblico, quien mantiene su fe intacta. El personaje urquiziano se asemeja a la idea plasmada por Olga Orozco, quien en su poema "Con la misma piel" expresa: "No quiero el ejemplo lamentable de Job […] Porque nunca, jamás, ninguna recompensa desandará la pérdida" (1998: 21). En estas versiones se vislumbra a un Job afligido, pues parece que ninguna retribución compensará el daño que se le ha causado.

Existe un juego de contrarios en los tercetos finales del poema: "Trocó la blanda risa en triste duelo / convirtió los deleites en despojos", como si se tratara de una cámara de cine que va enfocando a un personaje, la mitad del rostro expresa alegría, pero al rodearlo, la otra mitad se trastorna en total amargura.

Este aciago panorama es el anuncio de lo que vendrá al final con la imagen más sobrecogedora en los versos que clausuran el poema: "y no dejó encendida bajo el cielo / más que la obscura lumbre de sus ojos". La omnipresencia de Dios se muestra de una forma ominosa para infundir un profundo terror al sujeto lírico. Nuevamente se expresan el numen y el *mysterium tremendum* en todo su esplendor. El oxímoron "obscura lumbre" dota, además de la poeticidad, de un mayor horror al texto. Ante tal escenario, la aniquilación del Job urquiziano parece inevitable; no obstante, el poema posee algunas transgresiones que brindan lecturas y posibilidades diferentes.

El poema posee un epígrafe que podría condensar el sentido del texto y que representa un giro total al cariz oscuro y desesperanzador de una primera lectura. "Y vino y puso cerco a mi morada / y abrió por medio della gran carrera". Estas líneas de fray Luis de León contienen una clave para entender e interpretar el poema. La clausura del espacio físico se vuelve necesaria para abrir el camino espiritual; de este modo, hay una especie de ascetismo (vía purgativa) que le permitirá al sujeto lírico acceder o estar más cerca de la ansiada revelación divina. En este sentido, Concha Urquiza sitúa a Job en el lugar más propicio: una noche silenciosa apartada de todo (la noche oscura del alma) para esperar el arribo del amado. Un Job en plena noche, con su espacio vital reducido y su fe todavía intacta, está en el momento idóneo para la iluminación divina; y ante la lumbre ocular del dios, Job lejos de

intimidarse se arroba al lograr su cometido. La visita de Dios no era entonces inesperada y transgresora, sino totalmente propiciada por este Job urquiziano. Por tanto, el fuego divino se convierte en bienhechor y purificador. Finalmente se puede reafirmar, además, que el sujeto lírico de este poema es una proyección de Urquiza a través de una máscara poética, pues evidencia los conflictos terreno-espirituales de la poeta. Asimismo, queda expuesta la constante planteada en este trabajo, la emotividad (presente sobre todo en la fe, el numen y el *mysterium tremendum*) como fuente de creación.

3.3 Muerte y abandono a la fe: el sentido de la muerte y la unión total

Para culminar este análisis se acudirá justamente al último poema escrito por Concha Urquiza, un poco antes de su fallecimiento. Se trata de "*Nox*", composición dividida en dos sonetos clásicos con esquema de rima ABBA-ABBA-CDC-DCD. Llama la atención que desde el mismo título (traducido como "noche"), hasta el contenido del poema, pareciera tratarse del presagio que anunciaría la muerte de la poeta. Sin embargo, no es lícito detenerse en la simplicidad de relacionar directa y vagamente la coincidencia del último texto de la escritora con su fallecimiento. Para esto debe realizarse un sustento a través de los elementos que el poema brinda y que van acorde con lo que se ha presentado en el transcurso de este trabajo.

La crítica literaria ha manifestado que Concha Urquiza, al menos en lo que respecta a la fe y la vida espiritual, está un escalón debajo de los místicos españoles del Siglo de Oro: "La noche no es, como en San Juan de la Cruz, un camino que lleva a Dios, sino un pozo sin salida (…) se hunde en la desorientación del yo que ve desvanecidas sus creencias" (Romano, 2010: 41). No obstante, poner en la balanza sus estilos de vida, perteneciendo a contextos tan distintos, resulta poco prudente. Aparte, la fe de la poeta es uno de sus sentimientos más presentes (como ya se ha evidenciado) tanto en su corpus lírico como en "*Nox*", y lejos de difuminarse, se hará más evidente. La primera parte del poema dice:

I

Un soñar con el pálido ramaje
y las llanuras donde cuaja el trigo,
un aspirar a soledad contigo
por los húmidos valles y el boscaje;

un buscar la región honda y salvaje,
un desear poseerte sin testigo,
un abrazado afán de estar conmigo
viendo tu faz, en interior paisaje:

tal fue mi juventud más verdadera;
en el clima ideal de tu dulzura
maduró mi divina primavera;

y tuve mi esperanza tan segura,
como que en la hermosura pasajera
se me entregaba, intacta, Tu hermosura.

El anhelo y la esperanza permean en este poema. Se alude a tiempos pretéritos en que la ingenuidad de la juventud mantiene con vida cualquier aspiración a la felicidad y a la iluminación divina. A pesar del uso de infinitivos, el poema es una remembranza. La autora, en plena madurez de su lirismo, recurre a distintos símbolos místicos entre sus versos de corte erótico (como el valle en el que se encuentran los amantes), muy propio de este tipo de poesía. Además se vuelven a hacer presentes las referencias a sus poetas predilectos como san Juan de la Cruz, fray Luis de León y santa Teresa.

Los ecos de san Juan se vuelven evidentes. Cuando se imposibilita alcanzar al amado solo queda apresar su imagen en las entrañas y acudir a ella en momentos de soledad. Se profesa una especie de "amor discursivo" (revisado en el segundo capítulo): "[…] cree que si llega a sostener, dentro de sí, un diálogo permanente con la persona amada, logrará la fusión amorosa perfecta" (Gurméndez, 1981: 207). Así, Concha Urquiza clama en su texto: "un abrazado afán de estar conmigo / viendo tu faz, en interior paisaje". San Juan, por su parte, expresa: "los ojos deseados / que tengo en las entrañas dibujados". La poeta recurre a la interiorización del amado al sentirlo distante.

El poema expresa una insistente búsqueda, situación característica de la obra urquiziana. Nuevamente está presente el deseo de llegar a esa "región honda y salvaje", un escenario natural parecido al Edén; se trata, por supuesto, del *locus amoenus*, ese lugar ideal que es una constante en toda la poesía de Urquiza. Es el mismo huerto tan mencionado en la

Biblia, en los textos de san Juan de la Cruz y en la poesía bucólica. Los dos primeros cuartetos reflejan la vehemencia y esperanza del deseo.

Ya hacia el final del primer soneto de "*Nox*", Urquiza rememora su juventud y alude a la "divina primavera". Ya se ha explicado en la primera parte de este trabajo que, en sus diarios, la poeta hace referencia a una misteriosa "primavera", una especie de revelación sagrada ocurrida durante su juventud. No hay indicios suficientes para afirmar que verdaderamente se trató de una hierofanía. Probablemente fue un enamoramiento el referido en sus textos personales: "primavera del corazón y de la inteligencia del alma, que duró casi todo el año. *"Las primeras flores han aparecido en nuestra tierra… 1937, embriaguez de la primera mirada de Dios que amanecía en el alma*" (2010: 84). Es probable que se tratara de una revelación divina a través de lo humano; es decir, captar sustancia de Dios en una persona. Tal situación remite al poeta español Lope de Vega quien, en *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (probablemente su obra más emotiva y personal), habla de la importancia de amar a todo aquello creado por Dios; en este sentido, amar a una persona es un acto divino por el cual nadie debería sentir pena o contrición. Este hecho acerca al sujeto lírico de Urquiza al amor adváitico: "Es el amor más profundo y más fuerte, y también el más humano en cuanto que alcanza al corazón mismo del ser humano, su personalidad, su relación óntica con Dios y con otro ser semejante a él. […]" (Panikkar, 2001: 18). Ya el último verso del soneto muestra que la "vía unitiva" con Dios es una alta probabilidad: "se me entregaba, intacta, Tu hermosura".

Esa primera parte del poema refleja el lado luminoso de "*Nox*", posteriormente llegará la pesadumbre y el aparente sinsentido. La segunda parte expresa:

II

¿Cómo perdí, en estériles acasos,
aquella imagen cálida y madura
que me dio de sí misma la natura
implicada en Tu voz y Tus abrazos?

Ni siquiera el susurro de Tus pasos,
ya nada dentro el corazón perdura;
te has tornado un "Tal vez" en mi negrura

y vaciado del ser entre mis brazos.

Universo sin puntos cardinales,
Negro viento del Génesis suplanta
aquel rubio ondear de los trigales.

Y un vértigo de sombra se levanta
allí donde Tus ángeles raudales
tal vez posaron la serena planta.

Como si entre la escritura de ambos sonetos hubiera existido un interludio del que no tenemos mayores detalles, la segunda parte inicia con una lamentación que de inmediato difumina la esperanza esbozada en el primer soneto. Entre ambos poemas algo trágico sucedió. Se denota incluso que han pasado años; de la añoranza de juventud hasta la resignación de la madurez. El sujeto lírico ahora se cuestiona y reprocha el haber perdido todo. La contrición se apodera del tono del poema ante el amor fallido que casi se daba por consumado. El sujeto queda completamente extraviado en la nada. La "imagen cálida y madura" que guardaba dentro de sí se ha esfumado por completo. Pareciera que se lamenta por no haber cristalizado algo que sentía tan seguro y que ahora ha perdido. El inicio de este segundo soneto presenta más interrogantes que respuestas.

El poema se vuelve sinestésico al referir la pérdida de los sentidos. La "imagen" (vista), el "susurro" (oído) y los "abrazos" (tacto) han quedado en el total olvido. Las formas y colores se van difuminando hasta tornarse en un "tal vez en mi negrura". Si en el primer soneto se alude a una posible revelación divina, en esta segunda parte se muestra un sentimiento de total fracaso, culpa y resignación. Los cuartetos iniciales sitúan al sujeto lírico en un presente oscuro, estático y sin esperanza aparente, con la pérdida del ser y con un corazón vacío.

Ya en los tercetos de este poema se recrea un pasaje del *Génesis* bíblico. Da la impresión de que el tiempo-espacio no existe: "Universo sin puntos cardinales". El sujeto lírico se debate entre el caos y la nada, aproximándose así a su aniquilación. Este ambiente primordial, no obstante, posee matices siniestros que lo alejan de la significación y enfoque bíblicos. Aquel paraíso terrenal buscado en toda su poética se desvanece: el tenue viento que

provoca el "rubio ondear de los trigales" es sustituido por un feroz "negro viento" que exacerba la desolación en el poema.

En el último terceto la oscuridad lo cubre todo: "un vértigo de sombra se levanta", expresa el poema, que inevitablemente evoca a la "sombra piramidal" de sor Juana Inés de la Cruz. Dicha sombra ha suplantado incluso a los ángeles mensajeros que transitaban el cielo, por lo tanto, sin intermediarios siquiera, queda roto cualquier vínculo entre lo terreno y lo divino. De esta forma, el último poema que escribió Concha Urquiza, además de relacionarse con su muerte, deja al sujeto lírico de sus poemas dentro de una noche fatal que más que bienhechora parece representar la muerte total, sin ninguna posibilidad de iluminación.

La crítica ha afirmado que "*Nox*" es un claro ejemplo de la pérdida de fe de la poeta, para inclinarse —en el ocaso de su carrera literaria— a los aspectos intelectuales, dejando atrás toda esa emotividad tan característica de sus versos (como ya se ha expuesto a lo largo de este trabajo): "Su poesía es más proclive a la reflexión que al arrebato" (2009: 430), expresa Margarita León Vega sobre este último poema de Urquiza. Posteriormente sentencia: "vive en una duda constante respecto a su propia fe. Parece haberse convencido ya de que en un siglo y en una época signados por el escepticismo, cuando no por el pesimismo nihilista, es imposible tener una experiencia unitiva" (2009: 431). Con esto, en primer lugar, se anula la posibilidad de que Concha Urquiza haya concretado la revelación mística en aquella primavera del alma, pues se afirma que nunca pasó de ser un anhelo cada vez más vago; esto además la separaría del conjunto de poetas místicos, pues la escritura es para ellos apenas el medio para dar relación de sus hierofanías. No sería lícito decir que Urquiza es una mística de menor importancia. Por otra parte, como ya se ha expuesto, se enfatiza en la pérdida de fe de la poeta, situación que inmediatamente, afirman, volvería a su poética más intelectual y menos emocional; no obstante, es complicado afirmar que "*Nox*" es un poema poco temperamental, pues, como en el resto de su obra, la pasión y desasosiego se desbordan hasta sus límites.

Ahora bien, como ya es de esperarse en la escritura de Urquiza, ocurren transgresiones que tienen el potencial de cambiar por completo el sentido del texto. Después de varias lecturas es posible advertir elementos que guardan perfecta coherencia con el corpus urquiziano y que ponen en tela de juicio la supuesta pérdida de fe tan señalada por algunos

críticos. Nuevamente, tal como ocurre en "Job", la escritora plantea en su poema una situación totalmente intencionada con el objetivo de posicionar al sujeto lírico en el ambiente ideal para la anhelada trascendencia. Es aquí cuando cobra máxima importancia la muerte. Tanto en el contexto simbólico como en el cotidiano, la muerte constituye una salida de emergencia. Ante la aparente imposibilidad de la revelación y unión en vida, será la muerte la encargada de cumplir aquella función de Hermes para enlazar lo humano con lo divino. Y vuelven a hacer eco los versos de santa Teresa de Jesús: "¡Ay, qué larga es esta vida! / ¡Qué duros estos destierros, / esta cárcel, estos hierros / en que el alma está metida! / Sólo esperar la salida / me causa dolor tan fiero, / que muero porque no muero" (2014: 148). Siguiendo con santa Teresa, Miguel de Santiago expresa sobre *Las moradas* de la santa (particularmente de la morada séptima) que "La unión perfecta no se logra mientras dure la vida. Lo más que se consigue es la anticipación de lo que ha de ser, y por esto el alma se siente desterrada de su morada última, en tanto se ve obligada a morar en el cuerpo" (1998: XXIX). Todo este contexto sobre santa Teresa parece haber sido perfectamente revisado y aprehendido por Concha Urquiza y "*Nox*" es clara muestra de ello.

El mismo san Juan de la Cruz en su *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma espiritual y el esposo Cristo* explica que el sentido de la noche es:

> […] no de manera que sea como oscura noche, sino como la noche junto ya a los levantes de la mañana; porque este sosiego y quietud en Dios no le es al alma del todo oscuro, como oscura noche, sino sosiego y quietud en luz divina, en conocimiento de Dios nuevo, en el que el espíritu está suavísimamente quieto, levantado a la luz divina (1999: 172).

Este cariz de sosiego, propio de una noche tenebrosa que está cerca de terminarse, concuerda con el ambiente taciturno de la parte final de "*Nox*", sin el "susurro de los pasos" del amado. Una noche aparentemente vacía en la que habitaron los "ángeles raudales". San Juan advierte que esta oscuridad intensa es una condición necesaria ineludible para que posteriormente asomen los "levantes de la mañana" y acerquen al espíritu a la "luz divina". Estos elementos luminosos (característicos de la poesía mística) funcionan simbólicamente como guía del alma, situación recurrente en las tradiciones religiosas. No obstante, en la segunda parte de "*Nox*" predomina la penumbra y hay escasas referencias a la claridad. Por tal motivo, la luz

no representa en el poema seguridad (aunque tampoco resignación o pérdida de fe), pero sí esperanza. Como se ha mencionado —según santa Teresa y Santiago de Miguel—, la gracia de Dios no se revelará con plenitud sino hasta después de la muerte y esta parece ser la vía que Concha Urquiza ha emprendido con su último poema; su título tan significativo servirá a manera de umbral.

La muerte es, por lo tanto, la vía que conducirá a la propia autora —en compañía de su voz lírica— al fin deseado que tanto buscó en su poesía. Rilke, en su "Elegía I" hace alusión a las amantes no correspondidas, para quienes la muerte no es el fin último, sino apenas una transición, puesto que a ellas las vuelve a tomar la naturaleza: "Aquéllas que casi envidias, las abandonadas, / las encuentras mucho más amantes que las saciadas. […] // Pero a las amantes la exhausta naturaleza las recoge / en su seno" (1986: 19). También la escritora puertorriqueña Julia de Burgos hace un canto sobre cómo el amor y la naturaleza trascienden las leyes mortales; dice en su poema "Para mi muerte": "[…] —¡hasta el amor, hermano derretido en mi senda!— / Mi nombre destorciéndose, amarillo en las ramas, / y mis manos, crispándose para darme a las yerbas" (2001: 27). En este sentido, el último poema de Concha Urquiza, "*Nox*", viene a culminar una obra coherente en la que sentimientos como la fe y el amor, jamás sufrieron merma alguna; por el contrario, se exacerbaron. Y como se revisó en el Capítulo 2, a través de Carlos Gurméndez, la contradicción y la volubilidad son propios de aquellos que experimentan sentimientos de gran intensidad, entonces no es extraño que en algunos poemas el sujeto lírico se muestre dubitativo o incluso casi resignado. La poesía de Urquiza es un torbellino emocional —esto en ningún momento, como ya se explicó, niega los valores intelectuales ni le resta calidad a la obra— en el que resaltan sensaciones, emociones y sentimientos tan abrumadores y casi sobrehumanos como el amor, la fe, el numen y el *mysterium tremendum*.

De esta forma culmina este breve estudio sobre la poesía de Concha Urquiza, focalizado en reivindicar los aspectos emocionales de su obra (que inicia desde su proceso creativo), así como la importancia que cobran en la literatura y en el arte en general. La inspiración y los sentimientos no deben cargar ese estatus idealizado, totalmente contrapuesto al intelecto y casi visto como una deficiencia en la creación artística. La poesía de Urquiza demuestra que aquellos elementos que escapan al dominio de la razón se vuelven tan trascendentales como la técnica y el intelecto; así como ocurre con místicos como san Juan,

no se puede entender o abarcar en su justa dimensión el trabajo de esta poeta sin resaltar los aspectos sensoriales de sus poemas como lo numinoso, el amor, la fe o la contrición. Estos y otros elementos sensitivos conforman y consolidan una de las obras líricas más relevantes de la literatura mexicana y universal.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ha evidenciado la trascendencia de la emocionalidad en el proceso creativo del arte y, en particular, en la poesía de la escritora michoacana Concha Urquiza. Se han resaltado los valores de su literatura, que parte de las bases de la poesía mística para entregar una obra íntegra, coherente, rebosante de efusividad, con pleno dominio de técnicas formales y con llamativas actualizaciones y remitificaciones respecto de los mitos originales (principalmente los mitos bíblicos). A pesar de decantarse por la lírica tradicional, Urquiza fue una transgresora de las formas y los tópicos clásicos. Su precoz intelecto siempre se condujo movido por la curiosidad.

Para los fines de este análisis, primeramente, se indagó en la vida personal y el contexto de la autora, con el propósito de esclarecer el entorno en que la michoacana creció y se desarrolló —un convulso ambiente posrevolucionario y sumamente atípico para ejercer la poesía mística. En esta primera parte sobresale su estricta formación religiosa que la llevaría incluso a recluirse en un colegio de monjas, al que tiempo después renunció. Más adelante, la autora se alejaría (aunque no de forma definitiva) de los ideales religiosos para incursionar en la política y las ideologías comunistas; no obstante, su poesía siempre tuvo como base la tradición religiosa-espiritual.

Después, en el segundo capítulo, se partió de un marco teórico que permitió analizar (a través del enfoque de diversos poetas, filósofos, críticos literarios, teólogos y otros estudiosos revisados en dicho apartado) con más detalle la naturaleza de algunos sentimientos y emociones, así como el notorio impacto tuvieron en la poeta, en el proceso artístico y, por lo tanto, en la obra de arte. Con estas aproximaciones se revela la profundidad y lo determinante que los elementos sensitivos-emocionales resultan en la creación artística, y sobre todo cuando se trata de una poesía de corte místico-espiritual, desbordante de emoción. Esto no debe entenderse como el estro que posee al artista y que actúa como por arte de magia, antes bien, la intención es focalizar en los efectos que la emocionalidad provoca en el artista y su obra. Entre los sentimientos, emociones y sucesos que destacaron en este trabajo se encuentran el amor, la fe, el numen, el *mysterium tremendum*, el éxtasis espiritual y la contrición.

Posteriormente, en la parte interpretativa (Capítulo 3), se hizo una selección de poemas, a partir de la cual se determinó el valor de sentimientos y emociones como el amor, el numen, la fe, el *mysterium tremendum* —entre otros ya referidos— para el proceso de creación poética de la autora. Así, por ejemplo, se mostró la forma en que, a través de máscaras poéticas, la autora encarnó a personajes bíblicos, en quienes Urquiza depositó su propia emocionalidad para darles voz y, al mismo tiempo, ser intérpretes del yo lírico urquiziano, pues igual que ella, tales personajes se caracterizaron por la presencia de sentimientos tan impetuosos como el amor, el numen y la fe, en su incansable búsqueda de la revelación divina. Destacan, sobre todo, los mitos de Job y Sulamita, que se hacen presentes en los poemas aquí analizados: Job, el hombre de la fe inquebrantable, a pesar de los castigos de Dios; y Sulamita, la enamorada que una y otra vez procura el encuentro con su amado. Tal como aquellos encontraron la redención en Dios, asimismo, Concha Urquiza se redime, pero si acaso no en Dios, sí lo lograría a través de su poesía de corte místico-espiritual.

Queda, por tanto, de manifiesto que en el proceso artístico, además del conocimiento intelectual y dominio formal de la técnica, influyen, en gran medida, los aspectos sensitivos-emocionales del creador, pues dichos elementos van más allá de lo meramente racional, es decir, trascienden el dominio de la razón para situarse en lo irracional —en palabras del teólogo Rudolf Otto—; y lejos de restarle mérito al arte, lo enriquecen. Prueba de lo expuesto es, en el plano general, la tradición de la poesía mística (principalmente española); y, en lo particular, se vislumbra en la poesía de influencia mística de Concha Urquiza, pues el valor de su obra radica, entre otros elementos, en sus formas y estructuras clásicas, la intertextualidad, los leitmotivs y tópicos de la mística, las resignificaciones, su amplio dominio de la técnica y, por supuesto, la carga emotiva con que cinceló cada una de sus creaciones.

Por otro lado, se reivindicó la figura de una de las autoras más influyentes del siglo XX en la literatura mexicana. Ya se ha probado, además, la universalidad de su corpus lírico, pues no sólo retomó formas y tópicos clásicos, sino que supo adaptarlos a su entorno histórico, social y cultural tan distante del de los místicos del Siglo de Oro español. Los estudios en torno de Concha Urquiza, no obstante, siguen siendo pocos (aunque alentadoramente cada vez hay más). Tocará a los investigadores venideros seguir abriendo

perspectivas sobre la obra urquiziana tan brevemente explorada. Las letras de poetas como Urquiza representan una piedra angular para las generaciones de escritoras posteriores, no sólo en cuanto al influjo artístico que han representado, sino por el derribamiento de estereotipos y toda clase de barreras con que se ha invisibilizado a la literatura escrita por mujeres. Ya para el siglo XX podía hablarse de gran variedad de voces femeninas en la literatura y no sólo de casos aislados como anteriormente de Safo, sor Juana o santa Teresa, por mencionar algunas. Sin embargo, es evidente que este proceso de visibilización y reivindicación de la literatura escrita por mujeres continúa en marcha y todavía con largos esfuerzos por hacer.

Finalmente, se evidenció que en la poética urquiziana, dominada por su carácter emotivo-sensitivo, prevalecen intactos la fe y el amor (entre otros sentimientos) que caracterizaron a la poeta; esto a pesar de los señalamientos sobre su vida cotidiana "disipada" y tan distinta a la de los místicos como san Juan de la Cruz o santa Teresa de Jesús. Aunque, por ejemplo, en su último poema "*Nox*", que representa el aparente sinsentido y la oscuridad total, se ha acusado que la fe y el amor que Urquiza profesaba a su dios termina por diluirse, en este trabajo quedó de manifiesto que tales sentimientos jamás abandonaron a la poeta y sirvieron como elementos redentores incluso en su último poema, trayendo a la memoria el "muero porque no muero" de santa Teresa de Jesús. Ya se explicó también la forma en que la muerte sería la culminación y consumación de la búsqueda urquiziana, tanto en el plano personal como en el lírico. En este sentido, la poesía mística-espiritual-humana de Concha Urquiza se consolida como un testimonio literario y artístico en que el intelecto, la técnica, las emociones y los sentimientos se conjugan, dando como resultado una obra única y de notoria calidad artística. Queda descartado, por lo tanto, que la emocionalidad en la creación literaria —así como en cualquier tipo de arte— sea una deficiencia o les reste valor a las creaciones.

Aún quedan abiertas demasiadas líneas de investigación para aproximarse al trabajo literario (que va más allá de su poesía) de esta poeta mexicana. Incluso los asuntos sensitivo-emocionales que aquí se trabajaron requerirán de alguna continuación o ampliación, pues son apenas un atisbo para enfocar de una manera particular la poesía de la autora michoacana. Como ocurre con diversos artistas, sus obras no se entenderían de la misma forma sin tener en cuenta aspectos de su vida personal como elementos determinantes de su arte y no sólo

como matices meramente periféricos; tal es el caso de Concha Urquiza, caracterizada por su entrega a la fe, al amor, al numen y demás emociones y sentimientos vehementes que la acompañaron durante toda su vida, pero (como ya se ha explicado) también están presentes el intelecto y la rebeldía natural que la hicieron identificarse incluso con ciertas ideologías políticas (comunistas). Todo arte que carezca de esta presencia emocional, sin duda dejaría de serlo, y tratándose de poesía de corte místico, debe entenderse como un trabajo con valores literarios, pero también espirituales.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Anaya, J. V. 2007. *Brota la vida en el abrazo Poesía mística y cotidianidad de Concha Urquiza. Una biografía oral*. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura (Cuadernos de Veracruz).
- Aristóteles. 2015. *Acerca del alma*. Buenos Aires: Colihue.
- Cánepa, M. 1988. "Historia y máscara poética: sobre la poesía de C.G. Belli". *Lexis*, 12(1), 83–90. DOI: https://doi.org/10.18800/lexis.198801.004
- Cano, G. *et al*. 2010. *Género, poder y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carreño, A. 1982. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. *La persona, la máscara*. Madrid: Gredos.
- Castro Ricalde, M. 2005. *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX*. México: Tecnológico de Monterrey.
- Cuevas, C. 1981. *La literatura como signo*. Madrid: Playor.
- De Burgos, J. 2001. *Julia de Burgos. Poesía*. Chile: Universidad de Chile.
- De la Cruz, S. J. 2015. *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- De la Cruz, S. J. 1999. *Declaración de las canciones que tratan del ejercicio de amor entre el alma y el esposo Cristo*. Ed. Paola Elia. L'Aquila: Textus.
- De la Cruz, S. J. 1983. *Poesías de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- De León, F. L. 1939. *Poesías completas*. Buenos Aires: Sopena.
- De Santiago, M. 1998. *Antología de poesía mística española*. España: Verón Editores.
- De Vega, L. 2018. *Sonetos amorosos de un alma a Dios*. Wentworth Press.
- Del Valle, J. 2003. "La inspiración del poeta y la ficción platónica". *Areté*. XV(1), pp. 83-115. DOI: https://doi.org/10.18800/arete.200301.004 [Consultado 12-02-24].
- Gurméndez, C. 1981. *La teoría de los sentimientos*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Han, B-C. 2024. *Vida contemplativa, elogio de la inactividad*. Barcelona: Pengium Random House Grupo Editorial.
- Han, B-C. 2014. *La agonía del eros*. Barcelona. Herder.
- Hatzfeld, H. 1955. *Estudios sobre mística española*. Madrid. Gredos: (Biblioteca Hispánica Románica, II. Estudios y ensayos).
- *La Biblia Latinoamericana* 2025. Madrid: Editorial Verbo Divino.
- León Vega, M. 2009. *De contrarios principios engendrada. Poesía y prosa de Concha Urquiza*. México: UNAM-Difusión Cultural.
- Macedo Rodríguez, A. 2012. "La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas". *Xihmai*, 3(5). DOI: https://doi.org/10.37646/xihmai.v3i5.113
- Montes de Oca, F. (Comp.) 2014. *Ocho siglos de poesía*. México: Porrúa.
- Nápoli, J. T. 2018. "La inspiración poética, de platón al romanticismo". *Erasmus. Revista para del diálogo intercultural*. (2), pp. 3-20. erasmus-20-2-2018.pdf [Consultado 04-04-25].
- Orozco, O. 1998. *Con esta boca, en este mundo*. Barcelona: Editorial Sudamericana.
- Otto, R. 2009. *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Trotta.
- Otto, R. 1996. *Lo Santo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panikkar, R. 2008. *De la mística: experiencia plena de la vida*. Barcelona: Herder.
- Panikkar, R. 2007. *Mito, fe y hermenéutica*. Barcelona: Herder.
- Panikkar, R. 2001. "Amor y no-dualidad". *Sufí*, 1, pp. 14-18. Disponible en: Amor_y_no_dualidad.pdf [Consultado el 04-08-24].
- Rilke, R. M. 1996. *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada.
- Rilke, R. M. 1991. *Cartas a un joven poeta*. Puebla: Premiá.
- Rilke, R. M. 1986. *Elegías de Duino*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Rosas Martínez, A. 2016. "El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18 (2), pp. 157-182. DOI: https://doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58753
- Ruiz Godoy, J. 2004. *Lo sagrado en la poesía de Concha Urquiza*. Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana.

- Sáinz Rodríguez, P. 1927. *Introducción a la historia de la literatura mística en España.* Madrid: Ed. Voluntad.
- Sandoval Toledo, B. 2013. *Amor divino y amor carnal en la obra poética de Concha Urquiza*. Tesis de Maestría. Universidad Veracruzana.
- Serés, G. 1996. *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Schwartz, J. 2006. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tapia Arizmendi, M. y Luz Elena Zamudio Rodríguez, L. E. (Eds.) 2010. *Concha Urquiza: Entre lo místico y lo mítico*. México: CONACULTA.
- Toussaint, A. 1986. *Resumen gráfico de la historia del arte en México*. México: Ediciones G. Gili.
- Urquiza, C. 2010. *Hambre del corazón, Poesía y prosa, Concha Urquiza*, Gabriel Méndez Plancarte (Pról.). Michoacán: Secretaría de Cultura de Michoacán.
- Urquiza, C. 2018. *El corazón preso*. México: Malpaís Ediciones.
- Vallejo, C. 1975. *Obra poética completa*. La Habana: Casa de las Américas.
- Zambrano, M. 1988. *La confesión: género literario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.