



Recepción y estilo de *Río sin orillas*
de Juana Meléndez

TESIS

que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Jesús Humberto Zúñiga Azuara



EL
COLEGIO
DE
SAN LUIS, A.C.

**Recepción y estilo de *Río sin orillas*
de Juana Meléndez**

TESIS

**que para obtener el grado de
Maestro en Literatura Hispanoamericana**

Presenta

Jesús Humberto Zúñiga Azuara

**Director de Tesis
Dr. Israel Ramírez Cruz**

San Luis Potosí, S. L. P.

Diciembre de 2022

*A Humberto Zúñiga Azuara,
mi padre, vivo en mí*

*A los seres humanos hermosos
que replican en mi mente
cuando digo casa y COLSAN*

*A las ideas y amables
voces
que orientaron mi camino*

A Palomillo, que ya es maestro

A las bicicletas

Al amor

RECEPCIÓN Y ESTILO DE *RÍO SIN ORILLAS*
DE JUANA MELÉNDEZ

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. RECEPCIÓN Y ESTILO: DOS PROPUESTAS DE RUTA PARA LLEGAR A <i>RÍO SIN ORILLAS</i>	12
II. KILÓMETRO 0. HORIZONTES DE EXPECTATIVAS DE LA FIGURA Y OBRA DE JUANA MELÉNDEZ.....	30
III. CAMINO SINUOSO A 100 METROS. EL ESTILO DE <i>RÍO SIN ORILLAS</i>	65
IV. ÚLTIMA PARADA. POESÍA MÍSTICA	93
V. CONCLUSIONES	100
BIBLIOGRAFÍA.....	110

INTRODUCCIÓN

La poeta, ensayista y, sustancialmente, maestra Juana Meléndez Granados cuenta con una trayectoria profesional sólida, prestigiosa y de una producción literaria consistente y vasta. Así lo avala, entre otras razones, su carrera como profesora universitaria, su colaboración en publicaciones periódicas y revistas especializadas, tanto de la capital como de las provincias del país, y su obra escrita que incluye alrededor de veinte volúmenes, catorce de poesía,¹ uno de cuentos y varios más de ensayos. Su obra se integra, entre otras compilaciones, en *Mil y un sonetos mexicanos*, 1977, de Salvador Novo;² en *Poesía erótica mexicana*, 1982, de Enrique Jaramillo Levi;³ y en la antología *Mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*, 1981.⁴

En su trayectoria profesional, cabe destacar su pertenencia a la Academia Potosina de Ciencias y Artes desde 1969; también, el nombramiento que en 1989 el entonces rector de la UASLP le extendió como “Comisionada a la Dirección de Difusión Cultural, por el total de tiempo que laboró en esta universidad”; asimismo, su participación en Taller de Literatura en el Departamento de Difusión Cultural de la UASLP desde su fundación, del cual, en 1993, se le extendió el nombramiento definitivo de coordinadora.⁵

Cabría considerar que Meléndez se graduó como enfermera en 1934 de la Escuela de Enfermería y Obstetricia del Instituto Científico y Literario de San Luis Potosí, hoy Universidad Autónoma de San Luis Potosí.⁶ Desde entonces, ejerció su profesión con la cédula 795 durante 11

¹ Juana Meléndez, *Obra completa*, UASLP, S. L. P., 2003, p. 8.

² Salvador Novo, *Mil y un sonetos mexicanos*, 1977, pp. 124-125.

³ Enrique Jaramillo Levi, *Poesía erótica mexicana*, 1982, pp. 265-267.

⁴ *Mujeres en la poesía mexicana del siglo XX*, Promexa, 1981.

⁵ Manolo Herrera, “Rostros del ayer. Profa. Juana Meléndez Granados”, *Perspectiva*, año 9, enero de 2006, núm. 105, s/p.

⁶ Estudió enfermería y obstetricia entre 1932 y 1933, una carrera que, por su brevedad, pudo cursar, pues no contaba con recursos económicos en su familia, los cuales tenían que repartirse entre varios hermanos. Así, Juana Meléndez

años, hasta 1945, cuando decidió dimitir de ella, entre otras razones, porque, al parecer, no era su vocación. Fue así que, cuando la Facultad de Humanidades se inauguró en 1955, se incorporó ella y tomó cursos de literatura y lingüística durante todo el periodo en que estuvo en operaciones, hasta 1962.

En esta institución, además, tuvo la oportunidad de desempeñar la labor de profesora de Literatura Iberoamericana y Literatura Mexicana hasta 1965, cuando, por asuntos familiares, se mudó a Guadalajara con su hija. Allí, impartió la materia de Composición en la Facultad de Filosofía y Letras hasta 1969, fecha en que regresó a San Luis Potosí. Una vez de vuelta, retomó su cátedra en la UASLP y dio las clases de Literatura Mexicana y Literatura Hispanoamericana en las preparatorias 1 y 3. Por esos años, fue designada profesora de tiempo esencial y de medio tiempo, e impartió algunos seminarios literarios y cursos sobre los clásicos.

Por supuesto, es destacable su colaboración en el grupo literario Taller de estilo, dirigido por Joaquín Antonio Peñalosa y Rafael Montejano y Aguiñaga, a través de su participación en su órgano de difusión *Estilo. Revista de Cultura*. Allí fungió durante algún tiempo como redactora de algunas secciones, reseñadora de libros y en ese mismo espacio publicó algunos de sus propios poemas.

En 1969, participó con la lectura de algunos poemas en un recital de Bellas Artes, un evento convocado para mostrar la producción poética de las provincias. Además, a la par de su labor docente y poética, desde 1983, coordinó la revista *Alfa*, de la cual fue fundadora, hasta su jubilación como profesora en 1999. Murió el 17 de octubre de 2017 en Guanajuato.⁷ Parece ser tal su prestigio que, en 2014, el Departamento de Arte y Cultura y la División de Difusión Cultural de la UASLP,

Granados se graduó el 23 y 24 de febrero de 1934; el primer día, como enfermera y, el segundo, como partera. Ejerció su profesión con la cédula 795, hasta 1945 (*id*).

⁷ *Id*.

le rindieron un homenaje por su centenario de nacimiento, en el cual se le reconoció como orgullo potosino.⁸

Como puede advertirse, la trayectoria de esta poeta representa el ejercicio de profesionalización por el que transitaron varias de las escritoras mexicanas del siglo XX, quienes procuraron ejercer la actividad literaria para salir de la esfera doméstica y ocupar un espacio que se les había restringido: el espacio público, la universidad, las revistas literarias, los periódicos, la poesía, el pensamiento. Juana Meléndez Granados fue enfermera, esposa y madre, pero, también, profesora de la UASLP, editora, ensayista⁹ y, sobre todo, poeta, cuya escritura, innegablemente, conforma una geografía existente dentro de la poesía potosina de medio siglo.

Entre los años 1954 y 2001, la poeta Juana Meléndez escribió y publicó el conjunto de más de 20 obras que constituyen su producción literaria. Esta trayectoria fecunda, en el sentido de la extensión temporal que comprende, de la cantidad de obras y, sobre todo, de la constancia (un libro casi cada tres años) se mantuvo por más de cuatro décadas, desde su inicio en 1954 con la publicación de *Río sin orillas* hasta su última publicación en 2001 de *Los no coleccionados*. Sin embargo, en comparación con otros autores y otras producciones literarias, sobre la labor profesional y artística de Meléndez, existen pocos registros críticos que manifiesten el interés, no sólo de la crítica literaria, sino de los académicos y de los aficionados de la literatura. Pensarlo de

⁸ Radio y televisión UASLP, “Horizontes culturales: Homenaje a Juana Meléndez” *YouTube*, 15 de diciembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=RT7yI-fdfGo>.

⁹ Es necesario comentar que, entre sus textos académicos, destacan dos. El primero es *Asomo a la poesía de Jesús Arellano*, San Luis Potosí, Letras Potosinas, 1967 y *Acercamiento a los textos literarios (Hacia la comprensión de lectura)*, San Luis Potosí, UASLP (Serie “Apoyos didácticos”), s/a. El primero, porque se trata del primer trabajo crítico sobre el poeta jalisciense, quien, a pesar de su larga trayectoria cuenta con muy pocos materiales especializados en su obra. El segundo, porque es un material didáctico taquigrafiado, seguramente encargado por la Universidad, para generar material de enseñanza sobre lingüística y literatura. El material destaca por su enfoque formalista; el primer capítulo es un bloque dedicado a explicar conceptos lingüísticos; el segundo, a reconocer aspectos fundamentales para el análisis literario; y el tercero, a ofrecer técnicas de investigación. En el apartado dos, es posible ver cómo sus conocimientos sobre teoría literaria le permiten ofrecer síntesis y conceptualizaciones claras sobre asuntos como las modalidades del discurso, narratología y, sobre todo, poética. El detalle de ser una poeta profesora ofrece un dato singular que será imposible ignorar a la hora de valorar su poesía.

esta manera sugiere un gesto activo, en el sentido de que existiera una omisión premeditada, producto de negligencia o de impericia para que la obra de Juana Meléndez no formara parte de los discursos críticos, es decir, que se excluyera del mapa de la poesía mexicana.

Sin embargo, más que pensar en que exista o no una razón por la cual *haya sido excluida o se le haya omitido* del panorama literario potosino, sería pertinente partir de una postura más neutra: ¿qué explicaciones permiten comprender su ausencia del mapa? Y, por supuesto, ¿de qué manera y con qué herramientas se podría construir una ruta de llegada a su espacio, con la cual se pueda exponer y mostrar en el mapa?¹⁰ Por ahora, no existen rutas que permitan llegar al *Río sin orillas*, ni a ninguna de sus obras.

Las actuales son pocas, desvinculadas entre ellas, vagas o desactualizadas. No pretendo negar su funcionalidad. Más bien, a partir de ellas buscaré ofrecer una perspectiva modesta: la figura literaria de esta autora y su producción poética forman parte de una realidad literaria de nuestra lengua, nuestra cultura y nuestra geografía. La poesía de Juana Meléndez Granados está escrita en español mexicano de mitad del siglo XX, dentro de las restricciones espaciales de San Luis Potosí, y es parte de un capital poético que congrega posturas políticas, estéticas, ideológicas, filosóficas y poéticas en referencia a una realidad cultural de ese contexto específico. Ese hecho objetivo implica que constituye un espacio, como muchos otros no identificado, y su casi ausencia de los estudios críticos restringe el capital literario con el que contamos. Independientemente de un posible o nulo valor literario *per se*, la sola existencia de esta realidad literaria representa un lugar al cual se podría llegar, estar, transitar y conocer, con la finalidad de quedarse o de servir de paso para llegar a otros sitios poéticos..

¹⁰ Por supuesto, podría ser el caso de que no existiera ningún mérito o valor artísticos en dicha producción. También podría suceder que tal exclusión fuera producto de una decisión personal o, incluso, por arbitrajes ajenos. La coincidencia, el azar, la fortuna o la desgracia, la apatía, incluso, como también sucede en el ámbito científico, también a veces forman parte de los procesos histórico-culturales. Son muchas las razones posibles.

En este sentido, la actividad principal o el concepto de mayor pertinencia para este trabajo es *mapeo*. Este concepto, como acción, será funcional ya que lo que interesa es señalar el procedimiento, más que el resultado final, un posible mapa. Así, para este trabajo, mapeo significa el acto de identificar, referir, describir y explicar las partes de un espacio literario y, a partir de ello, articular la información en pos de un ejercicio de integración de datos. De tal manera que el mapa abstracto resultante sea variable: actualizable, siempre que se precisen y modifiquen los datos con los que se ha elaborado.

Recordemos que un ejercicio de mapeo es una herramienta, no es un fin. Se trata de un ejercicio consciente cuya fragilidad y volatilidad se considera desde su producción. Por supuesto que la herramienta en sí misma permite ofrecer conclusiones, pero se habrá de considerar siempre su función operativa. En ese sentido, el mapeo ofrece ciertas ventajas metodológicas: 1) integrar aspectos diferentes y variados (incluso, aparentemente distantes) para ofrecer una imagen de un fenómeno; 2) la imagen no es estática, es dinámica; 3) la imagen resultante, un mapa, puede interrelacionarse con otros tipos distintos.

En ese sentido, justo como el mapa y el poema, que trabajan a partir de la analogía, emplearé algunos conceptos del mapeo para diseñar una ruta que permita aproximarnos a la figura y obra de Juana Meléndez.

Objetivo y metodología

Es necesario indagar en los siguientes hechos: 1) La figura y obra de Juana Meléndez no son consideradas entre los grandes discursos críticos sobre la poesía mexicana, en los mapas más usados. 2) Algunas rutas para llegar a su obra son vagas e imprecisas. 3) Se trata de mapas parciales ajenos a la realidad objetiva de la poesía mexicana.

Por todo ello es indispensable preguntar 1) ¿Cómo puedo hacer un mapeo para llegar a la obra de JM? 2) ¿Qué tipo de rutas se pueden crear? 3) ¿De qué manera es posible no descartar aquellos esbozos ya hechos, sino aprovecharlos como referentes y coordenadas para localizar la geografía poética de Juana Meléndez, con la intención de mostrar que su omisión es arbitraria, ajena a la calidad literaria de su obra? 4) Si bajo los modelos de lectura focal, mapas específicos, se difumina la geografía de Juana Meléndez, ¿con qué herramientas se podría mostrar que su omisión obedece a una intersección de problemáticas en torno a la generación de discursos críticos parciales, lo cual significa, mapas cuya vigencia habría que actualizar?

De esta mínima introducción, destaca el hecho de que el problema de su integración o exclusión de mapas poéticos va más allá de las valoraciones estéticas o de las cualidades literarias de una obra. Es más, tampoco se restringe a su participación de los mecanismos de difusión cultural de su contexto o de su consideración por los discursos críticos contemporáneos.

Para intentar responder a estas preguntas, se cuenta con la obra completa de Juana Meléndez y con la poca crítica en torno a ella, así como los vacíos dejados por esta ausencia. Con todo ello, sería posible reconstruir el horizonte de expectativas que circundaba la obra, es decir, estudiar y comprender las intenciones ideológicas, estéticas, culturales, políticas, etcétera, a las cuales respondía el sentido y la estructura de la obra misma, así como los sentidos que fueron construidos por los (pocos) receptores. Llevar a cabo un ejercicio de tal magnitud, sin embargo, es una empresa laboriosa que requeriría de una atención que sobrepasa los alcances de esta investigación, tanto por la extensión temporal que abarca su producción (cincuenta años), como por la cantidad de ésta (más de veinte obras). Pero, sobre todo, la dificultad mayor se encuentra en la consecuente evolución y cambios de los horizontes de expectativas y concreciones de lecturas que circundaron su desarrollo, y de la cantidad de recursos empleados en ese ejercicio lingüístico.

Una tarea de ese tipo, por supuesto, ofrecería la posibilidad de cotejar estos cambios y obtener un estudio completo. Sin embargo, esa opción representa, por otro lado, una mengua en la profundidad con que se pudiera valorar el fenómeno. Por tal motivo, en este trabajo es necesario y conveniente establecer una delimitación del objeto de estudio que permita estudiar sistemáticamente los factores que intervienen en él.

De esta manera, es pertinente ceñir un primer estudio a la reevaluación de los discursos críticos que han servido como mapas de la obra poética de Juana Meléndez, e intentar, con ellos, distinguir las decisiones que los conformaron, así como la visión de mundo vertida en ellos. Asimismo, como ejercicio de exploración geográfica, resulta conveniente analizar las características estilísticas de uno de los sitios de esa geografía que se busca reconocer. En este caso, se realizará con su primer libro de poesía, *Río sin orillas*.

Pues bien, junto a los pros y contras de la presente propuesta de investigación, se suma el hecho de la necesaria actividad de estudio y comprensión desde una perspectiva pertinente. Como puede advertirse, un ejercicio de esta índole requiere, por un lado, de una perspectiva histórica y, por otro, de una valoración estética. En este sentido, el enfoque teórico de la estética de la recepción y de la estilística serán de gran apoyo.

Así, pues, los discursos críticos que configuran los mapas de la poesía mexicana (y, en ese sentido, construyen una realidad) son parciales y excluyen del panorama literario geografías existentes, de manera que resulta pertinente incorporarlos en un modelo integrador. Así parece que ha sucedido con la obra nuestra autora. Por tal motivo, considero prudente establecer dos rutas de llegada a la geografía poética de Juana Meléndez. Esto, a partir de un marco conceptual encabezado por el concepto de mapeo, con el cual se articulen, por un lado, algunos postulados de la estética de la recepción, y, por el otro, algunas herramientas de la estilística. Esto podría permitir

dos rutas de llegada a la geografía poética de Juana Meléndez: la primera, desde una perspectiva extratextual, que establezca las colindancias con otras geografías, fuera de la obra; la segunda, desde una perspectiva intertextual, que permita reconocer, describir y sistematizar las características del espacio poético que representa *Río sin orillas*.

I. RECEPCIÓN Y ESTILO: DOS PROPUESTAS DE RUTA
PARA LLEGAR A *RÍO SIN ORILLAS*

Emitir un juicio valorativo y, sobre todo, crítico al respecto de un fenómeno histórico conlleva la dificultad, como refiere Gadamer, de que su *comprensión* no suceda; al menos no de manera ecuánime. Tal dificultad se presenta porque existe una distancia: la *situación* en que sucede un fenómeno y la *situación* desde la cual se le intenta comprender son distintas. Y, entendiblemente, la brecha extendida entre ambas habrá de llenarse, ya de historia, ya de cultura, ya de prejuicios, de política, de economía, de arte, de religión: ya de tiempo. Pues bien, tanto para un hecho histórico como para uno literario, solventar ese trecho requiere de un ejercicio intelectual y creativo que tendría que ser un acto de empatía.

En ese sentido, la manufactura de una versión sobre cómo sucedió y qué sentido tiene el proceso de mapeo del primer poemario y la figura literaria de Juana Meléndez requiere de un soporte teórico que propicie la integración de la información reunida en pos de una mejor comprensión. Es decir, un ejercicio de esta índole necesita, por un lado, del mayor conjunto de datos posible sobre la obra y figura de Meléndez, pero, por otro, de una conciencia histórica en la labor de mapeo. Esto permitirá dimensionar de qué manera esos datos y, sobre todo, su valoración para la construcción de discursos críticos que se conformaron como mapas, están condicionados por los *prejuicios* que genera la distancia entre quien valora y el fenómeno estudiado. Una perspectiva así permitiría manipular esos datos con menor parcialidad.

Las investigaciones contemporáneas, tanto en las ciencias duras como en las sociales, muestran que es necesario cada vez más procurar proyectos integrales en los que participen diferentes miradas. No es concebible ya que el conocimiento se geste desde la especialización. En este sentido, pensar en un estudio de historiografía literaria sobre la obra o la figura de Juana Meléndez resulta insuficiente, pues éste se trataría de una perspectiva sesgada, cuando la obra o la

figura, como fenómeno literario, trasciende lo social, lo biográfico y lo cultural. De igual modo, también resulta fragmentario imaginar un trabajo sólo inmanentista sobre las cualidades formales de su poesía, en tanto que la obra, como artefacto artístico, tiene interacciones y huellas evidentes en el ámbito de realidad en que se suscita.¹¹

Ahora bien, aunque el conjunto de conceptos sistematizados por la estética de la recepción, al respecto de la interacción entre el autor, la obra y el receptor, actualmente han explorado diferentes cauces, sus principios teóricos, tal cual, como herramientas, son instrumentos vigentes, aditivos, que mantienen funcionalidad. Estos instrumentos conceptuales, por su flexibilidad y apertura para interactuar con los distintos elementos del sistema literario, resultan pertinentes para conformar parte del marco teórico desde el cual se lleve a cabo el ejercicio de comprensión sobre el mapeo que se ha hecho de la obra y figura de Juana Meléndez.

Si bien es necesario considerar los conceptos de la estética de la recepción para manipular con menor imprecisión los datos de la investigación, aún es indispensable acudir también a las herramientas técnicas de la corriente formalista para el trabajo de reconocimiento, descripción,

¹¹ Es pertinente señalar que, hasta finales de la década de los 60 del siglo XX, no era sencillo pensarlo de otra manera. Las corrientes estéticas que hasta entonces prevalecían atendían prioritariamente dos elementos del fenómeno literario: al sujeto creador y a la obra en sí misma. Las corrientes románticas, psicologistas o sociológicas, al primero; y las corrientes inmanentistas del tipo formalistas, estructuralistas u objetivistas, a la segunda (Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, CDMX, UNAM-FFyL, 2005, p. 15). El receptor, que en el caso de la literatura es el lector, era ignorado. Pero no sólo el lector, también todo aquello que se encontraba alrededor del lector y el acto de lectura.

Es seguro que históricamente había habido precursores que concedían relevancia también al receptor, pero no constituían una teoría general. En todo caso, parece ser un consenso que la conferencia dictada por Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza en 1967, titulada *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*, fue el detonador de un “cambio de paradigma”. A partir de entonces, fue posible modificar el horizonte teórico de la ciencia literaria que permitió hacer coincidir distintas formas de entender y estudiar los fenómenos literarios. Se gestó allí la estética de la recepción.

A partir de entonces, se considera la existencia de un paradigma literario que permite integrar a la triada *creador, obra y receptor*, no sólo la actividad del lector, sino también la de los diferentes elementos participantes del sistema literario que ocurren alrededor de esta triada. Este aspecto es medular, ya que la estética de la recepción trata, más que sólo desplazar el foco del análisis literario hacia el lector, de prolongarlo más allá del creador y de la obra: desplazar la actividad hacia afuera, hacia las relaciones que se establecen en el proceso.

ordenamiento y clasificación de los elementos componentes del lenguaje poético de *Río sin orillas*. Se advierte, pues, que un ejercicio de mapeo enfocado en dos procedimientos complementarios podría servir como herramienta integral para la conformación de un mapa de lectura. Así, la estilística, como procedimiento intratextual, y la estética de la recepción, como enfoque extratextual. El primero permitirá reconocer las características de los componentes de una geografía poética, y el segundo poner esta geografía poética en relación con otras, con el espacio exterior en el que se encuentra; lo cual repercute en un ejercicio de mapeo íntegro.

Situación hermenéutica y horizonte

Existen dos ideas de Hans-George Gadamer que resultan relevantes para la estética de la recepción: situación hermenéutica y horizonte. Parten del campo de la filosofía hermenéutica y están en relación con la preocupación por la interpretación y la comprensión de los fenómenos históricos. Así, en “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”¹², un ensayo que sintetiza sus postulados de *Verdad y Método*, Gadamer expone una propuesta teórica que cuestiona el ejercicio de la hermenéutica tradicional, es decir, de la interpretación de los fenómenos, como un método objetivo para la comprensión y formación del conocimiento humano.

En él, se discute la objetividad histórica del pensamiento positivista y se proclama la parcialidad de la verdad de los hechos, en el sentido de que, al “estudiar” un fenómeno, *se es parte de* los efectos que condicionan su propio interés. Esta propuesta es, pues, un desplazamiento de la concepción del método historicista sobre *la interpretación*, que *la* consideraba un mero procedimiento para llegar a la posesión de los sentidos de un fenómeno, en pos de una valoración que *la* considera como el propio objeto de estudio. En esta reconsideración, por supuesto, la

¹² Hans-George Gadamer, “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), México, UNAM, 1993, pp. 19-30.

indagación sobre un fenómeno no se concluye nunca, es decir, no se llega a una verdad sobre él; por el contrario, es un proceso inagotable que se renueva eventualmente. En síntesis, en esta propuesta, se desplaza el interés por asir el sentido de los fenómenos (en el caso de la literatura, el sentido de las obras literarias) hacia el ejercicio mismo de la comprensión, una actividad infinita e infinitamente más productiva: “Ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse”¹³.

Este desplazamiento del foco de interés, desde el *sentido* de los fenómenos hacia la preocupación sobre el ejercicio hermenéutico en sí, parece ser que fue un parteaguas que permitió extender los mismos fundamentos hacia otras áreas, como a los fenómenos literarios. Es pertinente, pues, señalar cuál es la propuesta conceptual que conforma los cimientos de esta teoría de la experiencia hermenéutica: el concepto *horizonte*, que a continuación explico.

En primer lugar, según Gadamer, es necesario reconocer y aceptar la imposibilidad de acceder a los sentidos de un fenómeno histórico de una manera directa y lineal, como se había considerado, puesto que los efectos de la historia en sí mismos son los que nos situaron en el punto en que nos encontramos y por el cual decidimos estudiar lo que *estudiamos*. Es decir, lo primero que debe suceder en la implementación de un nuevo modelo hermenéutico es reconocer que se sustenta en el principio de la historia efectual:

Cuando intentemos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de la historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación, y normalmente olvidamos la mitad de lo que es real, más aún, olvidamos toda la verdad de este fenómeno cada vez que tomamos el fenómeno inmediato como toda la verdad.¹⁴

Este principio consiste, esencialmente, en que se enfrenta de manera directa al “objetivismo histórico”, basado en su propio método crítico, y que encubre en sí la sujeción en la que se

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

encuentra. Porque esa aparente objetividad (científica) depende de la legitimidad de su planteamiento. Y tal planteamiento es producto de los efectos de la historia misma.

Este reconocimiento, aunque sencillo, representa una modificación compleja en la manera en que se considera la construcción de un saber sobre algo. El objetivo de la propuesta de Gadamer es generar una *mejor* comprensión, y, por ello, de acuerdo con él, es necesario reconocer “que los efectos de la historia efectual operan en toda comprensión, sea o no consciente de ello, [y que,] cuando se niega la historia efectual en la ingenuidad de la fe metodológica, la consecuencia puede ser incluso una auténtica deformación del conocimiento”.¹⁵ A este autoconocimiento de la dependencia histórica, Gadamer llama, en primer lugar, conciencia histórico-efectual.

Ahora bien, de este primer principio, se genera una abstracción fundamental para su propuesta: este tipo de conciencia representa, en el acto, una conciencia de la situación hermenéutica. Y, con ello, le es posible enfatizar la imposibilidad de hacer objetiva una situación:

El concepto de la situación se caracteriza porque uno no se encuentra frente a ella y por tanto no puede tener un saber objetivo de ella. Se está en ella, uno se encuentra siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero, y esto vale también para la situación hermenéutica, esto es, para la situación en la que nos encontramos frente a la tradición que queremos comprender.¹⁶

Así pues, a partir del análisis de lo que representa una situación, se reconoce que la característica más significativa de ella se encuentra en sus limitaciones: “Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver”.¹⁷ De esta manera, a esta conciencia de la limitación por una posición

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Id.*

determinada del ver, Gadamer la llama *horizonte*, el cual “es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto”.¹⁸

Este concepto, retomado de la filosofía, implica para Gadamer la asunción de la finitud y determinación del pensamiento, pero también la posibilidad de incorporación y adición: un horizonte es determinado y finito, pero siempre es posible añadir más horizontes.¹⁹

El reconocer horizontes parece, en principio, un ejercicio de empatía, que puede aplicarse entre el uno y el otro, entre el pasado y el presente, entre el investigador y el objeto de estudio o entre el lector y el texto. De alguna manera lo es, pues se trata de establecer un diálogo en que se reconozcan las condiciones que se generaron para cada fenómeno, pero, sobre todo, para quienes establecen el diálogo, es decir, para quienes buscan reconocer horizontes. Sin embargo, la idea es más profunda, pues consiste en un ejercicio bidireccional en el que es necesario establecer y entender ambos horizontes: de dónde se parte y a dónde se llega. Sólo así puede llegarse a la comprensión:²⁰

Este ejercicio de desplazamientos representa una constante tensión entre los mismos. Sin embargo, un aspecto primordial de esta propuesta es reconocer esa pugna y, en lugar de ejercer una imposición o de desconocerla, intervenir con ella de manera activa: “La tarea hermenéutica

¹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹ “Caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinatividad [sic] finita y la ley del progreso de ampliación del ámbito visual. El que no tiene horizontes es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le cae más cerca. En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño” (*Ibid.*, p. 10).

²⁰ “Comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico. Pero lo que no es verdad es que ese horizonte se gane desplazándose a una situación histórica. Por el contrario, uno tiene que tener siempre su horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera. ¿Qué significa en realidad este desplazarse? Evidentemente no es algo tan sencillo como ‘apartar la mirada de sí mismo’. Por supuesto que también esto es necesario en cuanto que se intenta dirigir la mirada realmente a una situación distinta. Pero uno tiene que traerse a sí mismo hasta esta otra situación. Sólo así se satisface el sentido del desplazarse. Si uno se desplaza, por ejemplo, a la situación de otro hombre, uno le comprenderá, esto es, se hará consciente de su alteridad, de su individualidad irreductible, precisamente porque es *uno* el que *se* desplaza a otra situación” (*Ibid.*, p. 23).

consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente”.²¹ Según Gadamer, en este proceso de fusión de los horizontes en tensión, se encuentra el camino a la comprensión.

Horizonte de expectativas

Desde una perspectiva histórica, Hans Robert Jauss suele ser considerado el eslabón de enlace entre los postulados previos de Gadamer e Ingarden y la sistematización de una teoría de la recepción en forma. En su conocida conferencia “La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”²², señala que la ciencia literaria, al igual que las ciencias “duras”, requiere transformaciones, cambios en sus paradigmas elementales, cuando estos son insuficientes para ofrecer una explicación plena de la realidad. Jauss señaló algo que estaba en latencia en el ambiente: los paradigmas que explicaban la literatura eran ya incapaces de comprender la totalidad de su sentido, no permitían entender las redes de complejidad que exigía la realidad.²³

Jauss considera que los modelos con que nos habíamos explicado la obra literaria, hasta ese entonces (1961), habían sido tres: el clásico-humanista, el histórico-positivista y el estético-formalista.²⁴ Cada uno de ellos mantuvo una vigencia temporal y consiguió desarrollar todo un

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² Universidad de Constanza, 13 de abril de 1967, con la cual se suele señalar “la fundación” de la estética de la recepción.

²³ Más que para pensar en un acta de fundación de la estética de la recepción, conocer la fecha de este evento permite entender el momento histórico en el que se encontraban las ideas y presupuestos críticos y teóricos en torno a la literatura. En palabras de Jauss, entender el paradigma que preponderaba en ese entonces.

²⁴ El primer paradigma es el clásico-humanista. Éste parte del humanismo renacentista y se asienta en el modelo de la Antigüedad como sistema de normas, basado por completo en la comparación. Es decir, la valoración de una obra literaria se daba en función de una equiparación con el modelo clásico; y de su mayor o menor afinidad, se desprendía el grado de valor asignado. El segundo de ellos, el histórico-positivista, desplazó al anterior a partir de la revolución científica del historicismo. Es el modelo de la revolución literaria del Romanticismo y su método es el de la explicación histórica. A él se le deben las grandes historias literarias y, a su mecanización, los compendios y manuales. De ella parte una historia literaria de carácter nacionalista. Finalmente, el tercero de ellos, el estético-formalista, proviene de distintas geografías en momentos semejantes, pero en todos con el sentido de distanciamiento del modelo positivista. Por un lado, en Alemania, con la filología idealista de Leo Spitzer; por otro, en Estado Unidos, con la Nueva Crítica

conjunto de herramientas aplicables a su modelo, que permitieron y condicionaron la forma en que leímos los textos literarios. Lo interesante es que todos ellos fueron puestos en crisis en su momento y, aunque perdieron predominio, siguen teniendo presencia, de alguna u otra manera.

Como advierte Sánchez Vázquez, estos paradigmas coinciden en que preponderan la importancia de la obra. El primero, considerado como modelo universal. El segundo, como producto histórico que sólo puede explicarse por las relaciones históricas. El tercero, como sistema autónomo en que la obra se explica por sí misma, al margen de la historia. En cualquier caso, los tres paradigmas asignan al lector un papel pasivo.²⁵

En ese momento, Jauss aún no pretende confirmar la existencia de un nuevo paradigma, pero advierte la obsolescencia de los modelos paradigmáticos anteriores, una crisis, y sugiere la proximidad de uno nuevo que explore el camino intermedio entre las relaciones de la producción de un texto y su recepción.²⁶ Este enfoque es el estético-receptivo, aquel que, por el contrario al anterior, sí atiende todas las condiciones extra-estéticas de la obra de arte. Sobre todo, porque al considerar sus condiciones extratextuales, no niega tomar en cuenta sus elementos inmanentes, sino que los comprende como manifestaciones de un marco referencial en que se gesta, por lo que deben ser considerados.

La primera propuesta es modificar el modo en que se concibe la historia de la literatura. Es decir, plantear un cuestionamiento crítico sobre el objetivismo histórico, sobre la idea de historicidad con la que se piensa que todo se trata de una relación entre hechos literarios.

Americana; y, uno más, en Rusia, a través de la ampliación del concepto de forma al de recepción artística de los formalistas. En este modelo, el hecho de mayor importancia es que “se creó un gran instrumento de técnicas de interpretación que fueron las primeras en elevar a la obra literaria al nivel de un objeto independiente de la investigación” (Hans Robert Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), México, UNAM, 1993, p. 64).

²⁵ *Op. cit.*, Adolfo Sánchez Vázquez, p. 36.

²⁶ *Op. cit.*, Hans Robert Jauss, p. 65.

Si se deja de considerar esa forma de historiar la literatura, es factible, por ejemplo, pensar en la historia basada en la experiencia que el lector tiene de la obra, una relación dialógica. Para Jauss, esta relación es fundamental en la literatura, pues el historiador mismo siempre está en una relación dialógica. Con esto se refiere a que el historiador siempre es, antes que nada, un lector más y, por ello, debe ser consciente de la posición que ocupa antes de estudiar una obra. Como puede notarse, es muy distinto pensar que los hechos literarios son producto de una experiencia lectora condicionada a que los hechos literarios *son* así, en la historia, como una serie de eventos arraigados a una naturaleza determinada. En palabras de Sánchez Vázquez, se trata de que el investigador “debe permanecer consciente de su posición actual como lector antes de justificar su propio juicio a través de la sucesión histórica de lecturas”.²⁷ Lo interesante de todo esto es que el lector historiador no es sólo un lector previo más, sino que, desde la posición en la que se encuentra, es parte de una dinámica de sucesión histórica de lecturas.

Ahora bien, trasladar la valoración histórica a la experiencia que de la obra tiene el lector implica un riesgo ante el cual es necesario resguardarse. Si la experiencia del lector es el filtro de valoración, sin un límite o condicionante, se podría caer en el subjetivismo extremo, reducir la experiencia a sus vivencias personales. Para no caer en ese psicologismo, Jauss sitúa la recepción de la obra en un sistema referencial objetivable de expectativas al que llama horizonte de expectativas.

El horizonte de expectativas refiere todo aquello que el lector espera de su lectura de una obra. Se trata de “un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra, en el momento histórico de su aparición, de conocimiento previo del género, de la forma y de la

²⁷ *Op. cit.*, Adolfo Sánchez Vázquez, p. 36.

temática de la obra, conocidos con anterioridad, así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico”.²⁸

Esto alude a todo un andamiaje no arbitrario, de referencias y de presupuestos para cada obra, surgido en el momento histórico de su aparición que puede discutirse (es decir, que no es estático). A ese andamiaje, se le suma el conocimiento previo de la genealogía de la obra y lo que eso significa: género, tema, forma. O lo que es lo mismo: el lector no es un lector primigenio, que parte de la nada, cualquier observación que el lector haga tiene fundamentos previos en todo un capital de conocimientos, sean estos conscientes o inconscientes.

En este asunto, surge una pregunta importante. ¿De dónde proviene el conocimiento previo con el que se genera un horizonte de expectativas? Jauss señala que de las obras leídas con anterioridad. Y cada vez que se lee una obra nueva, se sitúa esta lectura en un marco referencial construido con las lecturas previas.

Ahora bien, de lo anterior destaca un aspecto que se debe considerar: existen dos horizontes de expectativas en el acto de la comprensión. Uno es el del autor de la obra y otro, el del lector y la diferencia entre ambos es importante. Mientras que el del autor es fijo, está inscrito en la obra y no cambiará a lo largo del tiempo, el del lector sí cambiará, ya que la obra, a través del tiempo, será leída desde diferentes horizontes de expectativas, pues serán distintas las situaciones históricas y personales de cada lector.

El hecho de que exista un horizonte de expectativas del autor invita procurar identificar el sistema referencial dominante del que parte, es decir, cuál fue el horizonte de expectativas que imperaba en el momento de producción de la obra de arte.

²⁸ *Ibid.*, 37.

La estética de la recepción en la lectura de los mapas en torno a Juana Meléndez y su obra

A pesar de que ya es un hecho *casi dado* en los estudios contemporáneos, es necesario reconocer que este ejercicio de lectura y construcción de comprensión del fenómeno literario que representa la figura y obra de Juana Meléndez dentro de un proceso de mapeo poético se inserta dentro de un paradigma estético-receptivo. Advertirlo de esta manera, permite considerar los elementos extratextuales al fenómeno mismo; en este caso, los comentarios críticos en torno a la figura y obra de la poeta potosina, con los cuales se ha construido una imagen parcial de su geografía poética.

Ahora bien, como todo ejercicio de mapeo en el que se parte de una perspectiva y de una escala, la emisión de un discurso crítico parte de conciencia limitada y determinada por una posición finita del ver, un *horizonte* como refiere Gadamer. Con discursos críticos refiero aquellos textos que han procurado ofrecer algún tipo de información *analítica* sobre la figura y obra de Juana Meléndez, los cuales constituyen, como veremos más adelante en analogía con el proceder cartográfico, más que mapas completos o íntegros, sólo esbozos o trazos de rutas posibles.

Para el caso de este trabajo, reconocer que existen horizontes, es decir, *situaciones hermenéuticas* específicas, es indispensable para comprender los pre-juicios que condicionaron los discursos críticos sobre la obra y figura de Meléndez. Es decir, evitar buscar el ejercicio de la interpretación final, incluso, de estos discursos. Esta *conciencia histórico-efectual* aproxima a un ejercicio de empatía, tanto con mi objeto de estudio (*Río sin orillas* y, paralelamente, la figura literaria de la autora), como con los ejercicios de mapeo que se han hecho sobre esta geografía.

SOBRE LOS RECURSOS ESTILÍSTICOS

Como se ha recordado en el apartado anterior, a partir de las consideraciones de Jauss sobre los paradigmas críticos, una obra literaria, además suponer un hecho cultural producto de un proceso socio-histórico, es un hecho lingüístico que se ha procurado analizar desde perspectivas científicas. Así, se explicó que el paradigma estructural-formal ha procurado incidir desde los estudios lingüísticos en el estudio de los hechos literarios, según consideraciones objetivas y propias de la lengua literaria.

A partir de estos horizontes teóricos, se ha señalado que los paradigmas no suelen desplazarse o desestimarse, sino, por el contrario, superponerse y complementarse. Por ello, si los conceptos de la estética de la recepción me permiten integrar un modelo de lectura análogo al ejercicio de mapeo (desde una perspectiva extratextual), con las herramientas de la estilística me es posible identificar los elementos de una obra y con ello (desde una perspectiva intratextual) fortalecer las cualidades de una posible ruta a la obra y figura de Juana Meléndez. Por ello, a continuación, señalo de qué manera se comprende el proceder estilístico en este trabajo y la manera en que será empleado para destacar los componentes literarios de *Río sin orillas*. Específicamente, retomo el concreto estado de la cuestión sobre la estilística que expone José Domínguez Caparrós en *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*,²⁹ en el que, sobre todo, se destaca la intención de sustentar el carácter científico del que se han cargado los estudios literarios a partir de los estudios formalistas, así como sus límites.

En palabras llanas, de diccionario, la estilística es “el estudio del estilo o la expresión lingüística”. Como sucede al discutir de *lengua*, se trata de un concepto que intuitivamente parece *entendible*, pero que en la realidad técnica ofrece dificultades definitorias. Lo que parece claro es que no se trata de una concepción teórica *reciente*, surgida específicamente de los estudios

²⁹ José Domínguez Caparrós, *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, UNED, 2001.

estructurales del siglo pasado. Por el contrario, existe una larga tradición preocupada por la forma en que se manifiesta la lengua literaria, que va desde la *elocutio* de la retórica clásica hasta la moderna estilística con fundamentos sólidos en la ciencia lingüística.³⁰

La estilística, pues, no supone un modelo teórico de análisis literario. En todo caso, es un conjunto vasto de herramientas que se ha constituido a lo largo de la tradición literaria occidental para reconocer, describir y sistematizar algunos procedimientos lingüísticos que se han distinguido como *proprios* de los textos literarios. Dicho de otra manera, son modelos de lectura analítica con énfasis en las cualidades de la lengua literaria, con intención de la comprensión de la estructura del texto: *qué dice* y *cómo se dice*.

El fundamento de estos modelos de análisis ha radicado en aceptar que la manera en que se produce un texto literario, a partir de todos sus recursos y componentes lingüísticos, es distinta y singular con respecto de la lengua ordinaria. De alguna manera, se ha tratado de encontrar la *desviación* de un tipo de lengua con respecto de una norma. Como señala Caparrós, se trata de una consideración generalizada, según la cual

el lenguaje literario, aunque no forma un sistema distinto del de la lengua (entiéndase lengua en el sentido saussureano), funciona de una manera peculiar. Esta peculiaridad consistirá en: una forma especial de desarrollarse la comunicación lingüística (Jakobson, Riffaterre); un sistema semiótico (sistema social de signos) que funciona con el lenguaje como sistema signifiante (Barthes, Trabant); o una creación de signos y convenciones en contra de los usos del lenguaje (no del sistema lingüístico).³¹

Gracias a esa distinción, sería posible suponer que todas las figuras del lenguaje son un rasgo definitorio, claro, objetivo y analizable de una obra literaria. Es lo que, desde la perspectiva de Jakobson, se llama función poética de la lengua. Por supuesto, es pertinente recordar que es imposible atribuir a los textos literarios cualidades permanentes, únicas e incompatibles con otros

³⁰*Ibid.*, p. 9.

³¹*Ibid.*, p. 60.

tipos de discursos; si bien son propios de la lengua en general, adquieren mayor relevancia en la lengua literaria:

La función *poética* del lenguaje –también llamada función *estilística* por Riffaterre, función *retórica* por el grupo de retóricos de Lieja–, consiste en ciertos mecanismos por los que el mensaje llama la atención sobre el mensaje mismo, no es una función exclusiva de lo que llamamos poesía o literatura, sí bien es la predominante en el discurso literario.³²

Pues bien, esta *suposición* de un uso distinto de la lengua literaria con respecto de la lengua ordinaria es la que permite realizar los análisis estilísticos. Sin embargo, como expone Caparrós, existe una línea crítica que ha cuestionado la “naturalidad” de un pensamiento de este tipo, en la que destaca la postura de Jean Cohen, Greimas, Thorne y Paul Bouissac.³³

Detrás de la idea de construir lo que es en realidad una gramática del poema está la idea de que lo que el poeta ha hecho es crear una nueva lengua (o dialecto) y de que la tarea que enfrenta el lector es de algún modo la de aprender esa nueva lengua (o dialecto).³⁴

Esta es una línea crítica cuya discusión, aunque interesante, resulta poco pertinente para el presente trabajo. Dicha discusión se puede sintetizar en que “en definitiva, parece imposible que la literatura llegue a conseguir un *status* de lengua especial, con su propia ciencia lingüística”,³⁵ de manera que habría que aceptar que, como tal, en un estudio estilístico no se está trabajando con una *lengua literaria* en particular. Es decir, a pesar de que se ha procurado incidir con métodos científicos en los análisis estilísticos, no es posible afirmar que tal hecho suceda. Aunque, por supuesto, ahora es posible explicar procedimientos literarios con mayor rigor apoyados en la lingüística. Como señala Caparrós:

a la nueva problemática que surge con la irrupción de la lingüística en los estudios literarios, dos hechos se imponen. Primero, que no se ha conseguido dotar a la literatura de una esencia lingüística independiente, por lo que habrá de pensar en un fenómeno de naturaleza social y por tanto cambiante. Segundo, que esta preocupación lingüística ha

³² *Ibid.*, p. 61.

³³ *Ibid.*, p. 62.

³⁴ J. P. Thorne en *ibid.*, p. 63-64.

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

supuesto un esfuerzo por el rigor científico en los estudios literarios tal que hoy ya es posible explicar lingüísticamente hechos que antes se comentaban de una manera totalmente impresionista.³⁶

Coincidir con esta perspectiva supone, por un lado, acoger la necesidad de suponer un análisis estilístico también en función de lo social y, por otro, asumir la importancia de los conceptos de la lingüística en este ejercicio. Ello refuerza la decisión de considerar el análisis de los discursos críticos, como perspectiva extratextual y de los procedimientos estilísticos como perspectiva intertextual.

Como admite Caparrós, el lenguaje literario radica en una serie de convenciones, en un uso y en unas prácticas del lenguaje que deliberadamente asumen la preferencia de unos mecanismos por sobre otros; y, por supuesto, estas convenciones son meramente históricas, condicionadas también por una situación hermenéutica.

En cuanto a las convenciones, precisamente por serlo, tienen un sentido totalmente histórico: los géneros cambian, los tipos de versificación cambian, los temas cambian... Y en cuanto a los mecanismos usados, tampoco hay que dudar de su sentido relativo e histórico cuando la historia literaria nos enseña el cambio continuo de estilos.³⁷

En síntesis, se concuerda que los procedimientos que se reconocen en el análisis estilístico no son particulares de *una lengua literaria*, de manera que el ejercicio estilístico no radica en reconocer mecanismos operantes únicos de una obra literaria, pues, incluso, estos son parte de la lengua *ordinaria*. Así, en este análisis, se concentra la atención en reconocer y destacar algunos procedimientos de la lengua que deliberadamente usa y aprovecha Juana Meléndez en *Río sin orillas*.

³⁶ *Id.*

³⁷ Además, “por lo que se refiere a la literatura, no pensamos que sea la constante que hay detrás de las convenciones y mecanismos de que antes hemos hablado. Pues no siempre ha existido literatura, no siempre se ha practicado de la misma forma y no siempre ha estado doblada por una crítica que le hable de sus bellezas. No en todas partes hay literatura y no en todas las partes en las que hay es igual. Y, por último, no hay literatura para toda la gente aun en los sitios en que la hay. Por tanto, no creemos que se pueda hablar de la literatura como algo universal en el tiempo ni en el espacio” (*ibid*, p. 65).

La especificidad del lenguaje literario pone de manifiesto un hecho concreto. Dicha especificidad se ejerce en función de un código compartido. Éste código, como en la dicotomía lengua y habla, participa de convenciones sociales específicas que permiten reconocer las relaciones extraliterarias posibles del lenguaje particular con el lenguaje público. Es decir, también ofrece elementos de un posible mapa.

El asunto de las prácticas deliberadas del lenguaje resulta interesante, sobre todo, cuando quien las ejecuta tiene conocimientos teóricos al respecto. Es decir, no sólo posee una habilidad artística sino una conciencia teórica. Así sucede con Juana Meléndez, quien fue partícipe de (o al menos tuvo una inclinación profesional por) las teorías formales-estructuralistas. Lo que es innegable es que las conoció. Así, como profesora de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, colaboró con la generación de un material de estudio titulado *Acercamiento a los textos literarios. (Hacia la comprensión de la lectura)*,³⁸ que formó parte de la serie “Apoyos didácticos” de la colección de este sello editorial universitario. Se trata de un libro escolar, no especializado, cuyo objetivo es servir de apoyo para la materia Taller de lectura y redacción. Los sustentos teóricos que utiliza son las teorías “formalistas”:

El libro está dividido en tres partes. En la primera partimos, con método informativo sobre Lingüística, recogiendo teorías y definiciones de varios textos que hemos coordinado, organizado y concentrado, en forma tal que puedan servir al propósito empeñado. La parte segunda la dedicamos a la comprensión de la obra literaria siguiendo el método de los “formalistas” indispensable para el análisis literario, y sin olvidar que la comunicación literaria es específica y, aunque opera por medio de palabras, rebasa los modos combinatorios de las estructuras lingüísticas convencionales.³⁹

Así pues, en la introducción de este material, señala que uno de los objetivos es transmitir herramientas y “conocimientos indispensables para adquirir hábitos metodológicos de estudio y

³⁸ Juana Meléndez, *Acercamiento a los textos literarios. (Hacia la comprensión de la lectura)*, S. L. P., UASLP, s/a.

³⁹ *Ibid.*, “Introducción”.

pensamiento que requiere el aprender a leer y escribir con más rendimientos”.⁴⁰ La conciencia de que existen “hábitos metodológicos” que repercuten en una formación de un alto rendimiento en la lectura y escritura es admirable, y propia del paradigma estructural-formalista, que tiene alta consideración por la sistematización de los fenómenos.

En este material, se apoya de las ideas de Dámaso Alonso, Roland Barthes, Jean Cohen, Pierre Giraud, Roman Jakobson, Vladimir Propp, Iuri Tinianov, Wolfgang Kaiser, René Wellek, Austin Warren y, por supuesto, de la *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* y de la *Poética* de Aristóteles, entre otros tantos.

Incluso, sobre la estilística, Juana Meléndez ofrece su perspectiva, la cual coincide con la consideración general de que el estilo se trata de una desviación particular de la lengua, de la cual, el autor es codificador y el lector, decodificador; además de que ofrece un modelo de lectura basado en ella:

La estilística es una ciencia del estilo, necesariamente abstracta, analítica, objetiva y racional. El estilo literario es la manera de escribir propia del autor, de un género y de una época y su estudio desemboca, en última instancia, en la crítica literaria donde halla justificación y legitimación.

En el estilo de autor nos encontramos con que la organización de los planos de expresión y contenido se sujeta a ciertas concepciones, conocimientos, ideas y técnicas del creador, producto de su vida social y cultural.

En el estilo de época, la ideología social y la ambientación externa que se proyecta en rasgos comunes de un determinado momento histórico socio cultural. Ambos estudios se realizan a través de dos enfoques, uno sincrónico, o sea, el estudio que descubre en el discurso literario, los hechos estilísticos. El otro enfoque es diacrónico y se hará mediante confrontaciones de varias obras literarias de determinada época, escuela o corriente literaria, grupo o generación, buscando siempre semejanzas y diferencias en su organización lingüística.

Los estilos son complejos, pero hay ciertos rasgos que permiten clara diferenciación. El autor es el codificador del mensaje y, evidentemente, la selección y combinación dependen de sus intenciones. El autor es consciente de su mensaje y transmite al lector no sólo la significación sino su propia actitud. El lector, o decodificador, tiene entonces que percibir y reunir los hechos de la palabra que requieren análisis,

⁴⁰ *Id.*

particularmente aquellos elementos que limitan la libertad de percepción en el proceso de descodificación.

Para percibir esos hechos de palabras o rasgos de estilo hay que considerar: las estructuras y su funcionamiento, las significaciones, las categorías poéticas, todos los elementos, pues el estilo sólo puede aprehenderse en el lenguaje que es su vehículo.⁴¹

De esta manera, se realizará un análisis de *Río sin orillas* en la que se reconocerán los siguientes aspectos: las estructuras métrico-rítmicas de la obra, ya que esta delimitación estructural condiciona el uso de la lengua y los procedimientos que sobre ella se vierten; también, algunas estructuras sintácticas, que permiten generar vínculos con una tradición poética; el uso de algunas figuras retóricas, como anacolutos, que representan un recurso funcional; signos claros en una articulación compleja desplazamientos de voz lírica, correlatos en formas discursivas distintas, que han sido asumidos como desatino o imperfecciones en su obra; semas de inconformidad, que sugieren su relación con la poesía mística, entre otros. Todos ellos se encuentran en función de un horizonte de expectativas del canon potosino de medio siglo, y permiten comprender que su uso es deliberado.

⁴¹ *Ibid.*, p. 64-65.

II. KILÓMETRO CERO.
HORIZONTES DE EXPECTATIVAS
DE LA FIGURA Y PRIMERA OBRA DE JUANA MELÉNDEZ

Cuando se construye una carretera o vía de circulación federal, se requiere señalar los kilómetros que la integran a partir de la designación arbitraria de un punto de referencia que indique un origen o partida. En cartografía, se llama kilómetro cero. Si se plantea una propuesta de camino para llegar a Juana Meléndez a través de los discursos críticos en torno a su figura y obra, resulta prudente consignar un kilómetro cero que funcione como indicador relativo.

Desde una dimensión cartográfica, cualquier consideración de algún punto de referencia podría parecer inocente o arbitraria. Sin embargo, nada lo ha sido; ni las representaciones geoides de la Tierra en una superficie plana (que modifican y sobredimensionan las zonas alejadas de la franja ecuatorial, propiciando que Europa parezca mayor que Sudamérica, o Escandinavia que India); ni la inclinación por persistir en la dirección de los puntos cardinales ptolomeicos (con el norte arriba y el sur abajo, lo cual es una mera convención); ni la representación del mapamundi de Mercator (según el cual Europa se encuentra en el centro, mientras que América y Asia en los costados, y Oceanía partida en dos). En realidad, “todo saber epistémico está atravesado por la realidad sociohistórica y sus constructos ideológicos”,⁴² incluso los mapas.

Como he señalado, toda forma de ver el mundo es una situación hermenéutica que construye y se construye de horizontes. Y los procedimientos que efectuamos para la explicación de cualquier fenómeno conforman y refieren una visión del mundo. Se trata de narraciones cargadas de prejuicios y valores, ya sean morales o científicos, que dicen tanto del objeto estudiado como de la entidad que lo narra. Y lo son, tal como señala Gadamer, porque participan de una

⁴² Federico Mare, “Cartografía e imperialismo”, *Revista KM0*. Versión digital <https://revistakm0.com/2021/08/29/cartografia-e-imperialismo/>.

situación histórico-efectual, nada arbitraria, que impone las condiciones de hechura. No podría ser de otra manera en la ciencia literaria.

En los estudios sobre literatura mexicana, se utilizan y producen distintos discursos críticos, como sabemos. Comprenden desde una reseña o artículo hasta una tesis académica o de investigación; gozan de mayor o menor prestigio, complejidad, especialización y atienden aspectos diferentes, según intereses y funciones. Singularmente, las historiografías, antologías y crónicas literarias, como discursos críticos para la abstracción y organización de datos en torno al fenómeno poético, han servido como vehículos de valoración con los que medimos y tasamos la producción poética escrita en México.⁴³ Estas herramientas para la taxonomía de una tradición poética inventada⁴⁴ gozan de una vitalidad clara, al menos en el ámbito académico.⁴⁵

Sin embargo, si ni siquiera desde una perspectiva geográfica son asépticos los criterios y decisiones que definen la conformación de los mapas, mucho menos la construcción cartografías literarias. Y quienes han participado de sus hechuras lo han sabido. Así, en varias ocasiones, lo han aprovechado a su favor en pos de objetivos definidos, tal como probablemente ha sucedido con la modificación del canon poético del centro del país a mediados de siglo XX, en la que influyeron actores literarios como Octavio Paz, mediante procedimientos discursivos como la

⁴³ Anthony Stanton, “Tres antologías: la formulación del canon”, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Colegio de México, México, 1998, pp. 21-60.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ Como cuestiona Samuel Gordon respecto de la pertinencia de la incorporación de aquellas herramientas de corte historiográfico en los estudios de investigación literaria, podríamos preguntarnos si los criterios empleados en esta labor de catalogación “pueden [pero, también, si deben] o no pervivir”. Más aún, cuando pensamos que se trata de “nombres y fechas; casi todo aquello que, mirándolo bien, parecería accesorio para la cabal comprensión del fenómeno poético” (“Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo”, *Graffylia*, vol. 2, núm. 3, 2004, pp. 129-143). Sobre todo, cuando los *corpora* poéticos de este fenómeno amplio, la enorme selva de la producción poética que refiere Gabriel Zaid, desbordan las capacidades captativas y explicativas de estos instrumentos (*Asamblea de poetas jóvenes de México*, Libros de Contenido, México, 1991, p. 23).

institución de antologías. Como señala Stanton, “los propios creadores son los más interesados en la reformulación del canon, pues buscan insertarse en él”.⁴⁶

Así pues, de manera paralela al panorama en el que se gesta y publica *Río sin orillas*, 1954, en el sistema literario central, existe una situación hermenéutica bastante definida por la crítica, un mapa conocido y visitado: el canon de la poesía del centro del país que se fue re-construyendo a partir de ejercicios críticos y discursivos, tal como se verá más adelante.

Antony Stanton ha señalado que la conformación del canon del centro del país se ha consolidado en gran medida a partir del accionar socioliterario de las antologías poéticas, al funcionar como “instrumento esencial en la creación, preservación y modificación de tradiciones”.⁴⁷ Para él, “la antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos”.⁴⁸ Esto supone que quienes realizan una labor de lectura y relectura de un mapa literario están interviniendo activamente en la reconstrucción de sus horizontes de lectura.

En ese sentido, Stanton señala que, independientemente de su tipo o criterio, las antologías actúan como espacios discursivos en los que se realiza una reflexión completa o parcial de la tradición poética; una reflexión que surge en el momento en que se advierte la necesidad de actualizar la relación entre el pasado el presente.⁴⁹

Como no es un texto convencional de creación o de crítica sino una nueva ordenación de conjuntos de textos preexistentes, la antología permite descubrir relaciones desconocidas entre obras conocidas además de establecer nexos entre éstas y obras recientes: su campo de trabajo es la intertextualidad y la recontextualización. Al incluir o excluir, al adoptar una disposición cronológica, temática o formal –o una mezcla de las tres–, al yuxtaponer y ordenar ciertos textos y al justificar con frecuencia su visión y sus criterios en un prólogo,

⁴⁶ *Op., cit.*, p. 22. O dicho en palabras de Leticia Romero Chumacero: “los cánones no son sólo una nómina de obras consagradas, más bien constituyen una maquinaria de valores que generan sus propias verdades” (“Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”, *Valenciana*, vol. 8, núm. 16, 2015, p. 10).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ *Id.*

los antólogos participan activamente en la creación de perspectivas que son fundamentales en la conformación de tradiciones. Se establecen redes de continuidad y de discontinuidad mediante la reubicación de textos en nuevos conjuntos significativos.⁵⁰

En estos espacios, los antólogos suelen accionar los postulados, principios, metas, preferencias y apatías que representan los horizontes de expectativas desde los que se encuentran, de manera que éstas funcionan como canales de transmisión de posturas colectivas.⁵¹ En ese sentido, Stanton señala que a mediados del siglo pasado tres antologías intervinieron en la propuesta de una nueva tradición poética del centro del país: la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), de los Contemporáneos; *Laurel* (1941); y *Poesía en movimiento* (1966).

El hecho destacable es que éstas no sólo mostraron la tradición poética nacional, sino que buscaron instaurar una nueva:

Tres antologías como filtros o termómetros para medir las maneras en que diferentes individuos, generaciones, grupos o combinaciones de grupos han planteado la cuestión de la continuidad de una tradición. Cada una de las secciones representa un momento diferente y una visión crítica distinta de la poesía anterior y de sus relaciones con el presente. Sin embargo, estos tres cortes esconden una subterránea continuidad: en lugar de reflejar una tradición preexistente han querido fundarla de nuevo o por primera vez, aun cuando cada antología tenga una visión propia acerca de lo que consigue la modernidad de esta tradición.⁵²

Es decir, mediante sus mecanismos de difusión y exposición, se encargaron de reconstruir el horizonte de expectativas de la poesía del centro del país; es decir, conformaron el canon a partir del cual se manifestó y se leyó la producción poética inmediata. Es tal el poder de construcción de estos discursos, que, como señala la crítica, este canon se “extendió” a lo largo del país y sigue vigente hasta nuestros días.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

⁵² *Ibid.*, p. 58.

Tanto la *Antología de la poesía mexicana moderna*, como *Laurel* conformaron el canon poético de medio siglo que operó en el centro del país y, de varias maneras, en las ciudades del interior. Situación que se modificó a partir de *Poesía en movimiento*, como ahora se verá.

Así, en este contexto de los discursos críticos autoasimilativos, se encuentra la polémica literaria entre Octavio Paz y Antonio Castro Leal; un evento literario que tuvo como instrumento de acción los discursos críticos, entre ellos, una antología. Así, este evento suscitado en 1954 tuvo repercusiones que se concretaron en 1966, como señala Evodio Escalante, con la conformación de un nuevo horizonte de lectura, un canon impuesto por *Poesía en movimiento*, de Paz.

Es necesario considerar el asunto de las luchas de poder cultural que se establecen en un sistema literario: la pugna que se da en el campo de batalla de las letras,

la lucha real y efectiva de las generaciones por imponerse en la escena de la cultura, lo cual implica desplazamientos y reacomodos que modifican el mapa del poder, alteran la hegemonía de los grupos culturales, eclipsan prestigios adquiridos y, en su lugar, encumbran prestigios nuevos, e incluso pueden llegar a transformar la noción misma de *literatura* que había prevalecido en un tiempo dado.⁵³

En ese sentido, Escalante destaca la disputa por la hegemonía poética del centro del país en el medio siglo mexicano como parte de un proceso de desplazamiento “orgánico” que impuso una forma nueva de entender la poesía mexicana, pero también de hacerla. En este ejercicio de relectura, de modificación del horizonte de expectativas de la poesía mexicana, señala el desplazamiento de la idea de poesía pura, crepuscular, que imperaba en torno a los Contemporáneos por una idea más compleja que desarrollaron los miembros de *Taller*. Así, Escalante reestructura esta visión y sitúa la polémica entre Octavio Paz y Antonio Castro Leal como punto de mira para identificar este fenómeno como:

la “polémica” más importante del medio siglo mexicano –con esto quiero decir, la más llena de consecuencias, y cuyos efectos perduran hasta hoy– fue la que entabló, desde las

⁵³ Evodio Escalante, “La ‘polémica’ de Octavio Paz versus Antonio Castro Leal (1954)”, *Signos Literarios*, vol. xv, núm. 30, julio-diciembre de 2019, p. 60.

páginas del suplemento *México en la Cultura*, el poeta, ensayista y crítico literario Octavio Paz en contra de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1953) que acababa de publicar el crítico Antonio Castro Leal en el Fondo de Cultura Económica.⁵⁴

Como comenta Escalante, el fenómeno es sencillo pero interesante: en 1953, Antonio Castro Leal publicó la *Antología de la poesía mexicana moderna*, en la cual emitió un comentario “ordinario” sobre la obra de Paz. Este evento motivó la intervención del poeta para cuestionar la opinión emitida. En ese entonces, el potosino representaba una figura intelectual prestigiosa; era miembro del grupo de Los Siete Sabios y contaba con diferentes cargos institucionales, por lo que, de muchas maneras, constituía una autoridad en el sistema literario mexicano.⁵⁵ En contraste, Octavio Paz aún no era un escritor canónico, “pisaba fuerte, como poeta y como ensayista, pero no dejaba de ser hasta cierto punto una promesa por cumplir, dicho de otro modo, se antelaba como una figura emergente que se estaba abriendo paso con el fin de obtener un pleno reconocimiento en la República de las Letras”.⁵⁶

Así pues, ambos eran representantes de sus respectivas generaciones literarias, de manera que encabezaban las inclinaciones ideológicas, estéticas y una visión de mundo de sus coetáneos. Si Castro Leal era un crítico consolidado y prestigioso, con un horizonte definido que concebía y construía de cierta manera el canon de la poesía del centro del país, Paz se presentaba como un escritor 20 años más joven que deseaba convertirse en el poeta e intelectual vivo más importante y respetado, con un nuevo proyecto poético que busca imponer un horizonte renovado.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵ “Castro Leal (1896-1981), miembro del grupo conocido como los Siete Sabios, había sido rector de la Universidad, director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, embajador de México ante la UNESCO, y que, además, había sido aceptado, para entonces, tanto en El Colegio Nacional como en la Academia Mexicana de la Lengua, por lo que no es exagerado afirmar que era uno de los intelectuales más reconocidos con los que contaba el país. Como crítico literario, Castro Leal tenía en su haber varios títulos de interés, entre ellos *Las cien mejores poesías mexicanas* (1935), *Juan Ruiz de Alarcón. Ingenio y sabiduría* (1939) y *Las dos partes del Quijote* (1949), además de que había elaborado la introducción del libro *Veinte siglos de arte mexicano* (1940). A lo anterior cabe agregar que su *Antología de la poesía mexicana moderna* había salido de las prensas de la que era la editorial más prestigiosa de la época” (*ibid.*, pp. 61-62).

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 61-62.

Sucedió que Castro Leal comenta en su antología lo que le parece un cambio de atención de la poesía de Paz, al dejar de lado los temas sociales: “A una fina sensibilidad lírica unía una amplia simpatía por las causas sociales y la solidaridad con los hombres. Poco a poco, acaso por la influencia que el surrealismo tuvo sobre él durante sus años de París, su poesía ha ido perdiendo esta dimensión”.⁵⁷ Como destaca Escalante, aunque los comentarios del crítico potosino sobre Paz parecen haber sido emitidos sin especial afán de hostilidad, fueron determinantes para el proceder de Paz en su respuesta.

Paz replicó con un artículo llamado “Poesía mexicana contemporánea”, que apareció en el suplemento cultural *México en la Cultura*, del periódico *Novedades*.⁵⁸ En él, sostiene múltiples embistes contra la antología de Castro Leal: desacredita su relación con el género “antología”, que pretende serlo, cuando sólo le parece un catálogo de autores; señala la ausencia de poemas en prosa, que son señal de la vida moderna; destaca la omisión de poemas que muestren la consistencia de nuestra poesía y la definan respecto de otras escritas en español (especialmente por la omisión de *Muerte sin fin*); expone la mutilación arbitraria de poemas valiosos; discute el criterio antológico basado *en el gusto* (por lo que se cuestiona la correctitud de la poesía mexicana, de tono crepuscular, suave, discreta y delicada); en fin, manifiesta que la crítica de Castro Leal es impresionista y no comprende el modernismo mexicano, entre otros aspectos.

De manera relevante, Paz también discute lo que Castro Leal dijo sobre él, respecto de su supuesto interés solamente técnico por la palabra, en relación con el trabajo de Taller: destaca la postura de este grupo, que se deslindó de los Contemporáneos, y que pronunciaba una repugnancia de lo sólo literario, pues no le interesaba “la poesía por la poesía misma”. Taller no buscaba

⁵⁷ Antonio Castro Leal, *Antología de poesía mexicana moderna*, FCE, 1953, p. 415.

⁵⁸ *V.* Núm. 271, 30 de mayo de 1954.

proyectos individuales, sino el involucramiento de la poesía en la transformación del hombre y la sociedad, la revolución política y económica. En ese sentido, arremete al señalar que el problema que minimiza Castro Leal es tan complejo que resulta reduccionista decir, simplemente, que se han abandonado las creencias de la juventud. Según Paz, se trata de algo más complejo y grave que Castro Leal ni sospecha. Por todo esto, al crítico le resulta incompetente el trabajo de Castro Leal. Como señala Escalante, esta réplica no tuvo su contrarréplica. El potosino no se pronunció al respecto y dejó pasar a que la situación se acomodara por sí misma.

De tal manera que, como concluye Evodio Escalante, esta polémica tuvo consecuencias en cuatro grandes ámbitos:

1) *cambió la idea general de la poesía mexicana*, que hasta ese momento se consideraba una poesía fina, de medio tono y de color gris perla; 2) *trastornó el escenario crítico de la época*, al propiciar el declive de Castro Leal y sustituir su figura por al menos una triada de oficientes más jóvenes, entre los que se encontraban José Luis Martínez, Alí Chumacero y, sobre todo, el impetuoso Emmanuel Carballo; 3) *alteró de modo irreversible el canon de la poesía mexicana*, que hasta ese momento consideraba que Carlos Pellicer era el nombre del poeta vivo más importante, al acabar sustituyéndolo por el de un nuevo vanguardista llamado Octavio Paz, y 4) *sepultó la Antología de Castro Leal*, que nunca fue reeditada por el Fondo de Cultura Económica. Sepultó y desplazó, tendría que añadir por mor de la precisión, pues con el tiempo, cuando el director Reynaldo Orfila Reynal sintió la necesidad de publicar una nueva selección de poesía mexicana, se la solicitó ni más ni menos que al escritor que de modo tan contundente había puesto la anterior en la picota de la crítica. He aquí, en dos palabras, la verdadera génesis de *Poesía en movimiento* (1966), la selección que Paz, auxiliado esta vez por Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco, daría a las prensas bajo el sello de Siglo XXI Editores, transcurridos apenas trece años de la de Castro Leal.

Con estas rearticulaciones, se asentó el canon del centro del país: un nuevo horizonte de expectativas para la crítica y para los poetas, definido por un nuevo proyecto poético basado en la idea de poesía en movimiento. Hasta entonces, el tono fino y consistencia crepuscular de la poesía nacional representaba el marco estético con que se tasaba la calidad de la poesía producida, que quedó desplazado por el canon de una poesía más energética que sostenía Paz. Aun cuando Antonio Castro Leal continuó publicando estudios y antologías, sus trabajos no se situaron en las posiciones

de poder canónicas. El canon poético enarbolado por Pellicer fue sustituido por la figura de Paz. La antología de Castro Leal quedó sepultada y encima se cimbró la *Poesía en movimiento* de Paz.

Kilómetro 57

Así pues, considerando este kilómetro cero en el centro del país, es necesario señalar que, paralelamente, en la ciudad de San Luis Potosí, con un ritmo distinto, el horizonte de expectativas era otro.⁵⁹ En ese mismo 1953, cuando Castro Leal publica la *Antología de la poesía mexicana moderna*, Jesús Medina Romero entrega a las prensas la *Antología de poetas contemporáneos (1910-1953)*.⁶⁰

Se trata de una antología que considera un periodo cronológico de 43 años, en la que incluye tanto a autores nacidos en la ciudad potosina (aunque algunos residan en la capital) como a los que no nacieron allí, pero cuya obra se consolidó en ese espacio geográfico.

El criterio temporal asumido parte de una convención, la Revolución Mexicana, que modificó la novelística nacional, aunque no la producción poética. Asimismo, según Medina Romero, porque señala una transformación posterior a la obra de Francisco González Bocanegra y Manuel José Othón; según la cual

el paisaje lírico de San Luis cambia y se integra en el medio siglo con las corrientes del postmodernismo y las estéticas actuales, sin que esto quiera decir que en ese tiempo ya no influyan escuelas anteriores, pues todavía, por razones de temperamento y por diferencia de culturas, esas influencias se hacen sentir en algunos poetas que aún escriben.⁶¹

⁵⁹ Desde una perspectiva de la literatura regional, habría que “considerar una periodización histórica distinta, ya que el tiempo ahí es otro y otras han sido las circunstancias en las cuales la literatura regional se ha originado. Esto es, considerar la presencia de una tradición literaria formada en las condiciones y circunstancias de esta área cultural, pero sin dejar de reconocer que la dinámica histórica ha seguido un ritmo distinto. Tal vez más lento, más pausado, pero sin duda también más arraigado y, por decirlo de una vez, en sintonía con el ritmo marcado por la misma cultura regional” (Humberto Félix Berumen, “El sistema literario regional. Una propuesta de análisis”, en *Investigación literaria y región*, El Colegio de San Luis [Cuadernos del centro], S. L. P., 2006, p. 38).

⁶⁰ Jesús Medina Romero, *Antología de poetas contemporáneos (1910-1953)*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, 1953.

⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

El criterio cronológico busca mostrar el paisaje lírico compartido que permite reconocer la cercanía temática y técnica de la producción poética potosina, más no un agrupamiento como proyecto poético medular. Así, incluye a un conjunto de 24 poetas, cuyo periodo de nacimiento va desde 1886 hasta 1924. La antología es precedida por un ensayo sintético sobre los criterios de la antología y la exposición de las características generales de la poesía potosina y de cada uno de los poetas seleccionados (a excepción de su obra y de sí mismo). Y concluye con un índice biográfico.

Jesús Medina Romero consigna que no están todas las personas que han escrito desde 1910 y que gran parte de la bibliografía poética se la facilitó Ramón Alcorta Guerrero.

Ante las serias dificultades de agrupar a nuestros poetas por escuelas, ya que la poesía potosina se distingue por la individualidad de sus autores, que aun cuando beban de las mismas fuentes difieren en su obra personal, he preferido tratarlos separadamente, siguiendo el orden cronológico y anotando de paso las principales influencias por ellos recibidas.⁶²

En orden de aparición, los poetas incluidos en la selección son los siguientes:

Jorge Alberto Vázquez	Pedro Rodríguez Zertuche
José Antonio Niño	Edmundo Báez
Luis Castro y López	Moisés Monte
Jesús Zavala	Luis Noyola Vázquez
Salvador Gallardo	Manuel Calvillo
Luciano Joubland Rivas	José Jayme
Antonio Castro Leal	Feliz Duajare Torres
Miguel Ramírez Arriaga	Jesús Medina Romero
Homero Acosta	José Lastras Ramírez
Miguel Álvarez Acosta	Joaquín Antonio Peñalosa
Juan de Alba	María Amparo Dávila
Guillado Guillén Zapata	José C. Rosas Cansino

¿Por qué resulta interesante esta obra, además de haber sido publicada en el mismo año que la *Antología* de Castro Leal? En primer lugar, porque 1) ofrece una muestra representativa que

⁶² *Ibid.*, p. 7.

sugiere las características del horizonte crítico y de la producción poética potosina inmediata a la publicación de *Río sin orillas*; lo cual resulta significativo, ya que 2) el compilador de la *Antología de poetas contemporáneos (1910-1953)*, Jesús Medina Romero, estuvo a cargo de la edición e impresión del poemario de Juana Meléndez (además de que fue colaborador del proyecto Taller de Estilo. 3) Asimismo, porque en esta *Antología* se incluye al potosino Antonio Castro Leal, quien, de varias maneras, es modelo y muestra de la visión poética que se promueve en ella (y que fue desplazada en el centro del país); 4) de tal manera que permite ofrecer un contraste entre dos espacios de producción poética muy distintos.

Por supuesto, como toda herramienta ideológica, esta antología plantea un canon, una propuesta estética general que justifica su selección y que señala el horizonte de producción y de lectura de la poesía potosina. Se trata de un horizonte muy próximo al buen y refinado gusto proyectado por Castro Lean en su *Antología*. En sus horizontes poéticos, se encuentran Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, y su limpidez clásica en contra del barroquismo.

Así, Medina Romero suele emitir valoraciones literarias de acuerdo con criterios morales o anticuados. Por ejemplo, expone juicios como el que emite sobre “Jorge Adalberto Vázquez. Frecuentador de los clásicos españoles, de ellos ha heredado la ponderación y el decoro formal, y con estos atributos, lejos ya del sentimentalismo juvenil, elabora una poesía medida y correcta”.⁶³ En otro comentario, se puede advertir el criterio que lo llevó a omitir la integración de varios poetas:

Es claro que en esta antología no figuran todas las personas que en San Luis y desde el 10 han escrito versos [*sic*]. Para la formación de ella, se tuvo a la vista y se estudió una extensa bibliografía, facilitada en su mayor parte por Ramón Alcorta Guerrero; más la excesiva *vulgaridad* de algunas, la marcada afectación de otras y el *sentimentalismo burgués* de las

⁶³ *Id.*

demás, me prohibieron incluir páginas suyas. Tampoco está representada la obra de quienes escriben con un impulso meramente deportivo de la poesía [*destacado mío*].⁶⁴

¿Cómo habrían sido las vulgaridades, las marcadas afectaciones y el sentimentalismo burgués de los poemas que no fueron incluidos? En ese sentido, señala que las influencias de los poetas potosinos son múltiples y asimiladas en diferentes grados. Por ejemplo, comenta que la de los poetas españoles Salvador Rueda y Francisco Villaespesa en las bohemias populares potosinas se nota en el mal gusto y en la irresponsabilidad literaria. Ellos visitaron San Luis en 1917, y fueron seguidos entusiastamente por algunos poetas, por ejemplo, Jesús Zavala. Medina Romero emite este comentario para destacar que no incluye a algunos poetas que siguieron sus influencias y que sólo rescata a Luis Castro y López (parnasiano y romántico).

Es decir, la estética de los peninsulares no le parece provechosa y no entra en el horizonte que él está construyendo. Lo que ellos escribían era *de mal gusto*.

La estancia en San Luis hacia el cuarto lustro del siglo actual de Salvador Rueda y Francisco Villaespesa, irremediamente permitió que estos poetas españoles, con su verbosa exuberancia el primero y con su sentimentalismo fácil el segundo, influyesen de cerca en las bohemias populares, que casi siempre han sido refugio del mal gusto y de la irresponsabilidad literarios.⁶⁵

Así pues, Jesús Medina Romero, al intentar construir una imagen de la poesía potosina, advierte el influjo de las entonces nuevas estéticas (posromanticismo, estridentismo, barroquismo, etc.) en la producción potosina de medio siglo; sin embargo, no le es posible señalar en ello una modificación sustancial en la forma general y colectiva de concebir la poesía, es decir, en el horizonte de expectativas poético de la ciudad. Una modificación superficial representa, como señala, un cambio en el paisaje lírico, más no un desplazamiento total de la forma de entender ese paisaje.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

A pesar de reconocer la falta de cohesión como proyecto poético unificado en la poesía potosina, a Jesús Medina Romero le parece fundamental lanzar una mínima propuesta que identifique sus cualidades distintivas:

¿Tiene la poesía potosina una cualidad distintiva que haga de ella una derivación de la nacional? No creo que la tenga; ni siquiera creo que la necesite. La poesía potosina, como parte integrante de la mexicana, participa de su solidez interior y de su elegancia externa, y como ella conjuga, con clara conciencia de lo exacto, el fino espíritu romántico y la ceñida expresión clásica. Y en ese ajuste de valores, en ese equilibrio entre fondo y forma, radican su emoción de corriente remansada y su sobria belleza crepuscular.⁶⁶

Son adjetivos (diría Paz) impresionistas que, independientemente de su precisión, refieren las características de la estructura sobre la cual se construía la poesía potosina de medio siglo: solidez interior, elegancia externa, clara conciencia de lo exacto, fino espíritu romántico, ceñida expresión clásica, equilibrio entre fondo y forma, emoción de corriente remansada y sobria belleza crepuscular.

A continuación, comparto el fragmento final de su ensayo introductorio en el que desarrolla y concreta estas ideas:

No sería aventurado afirmar que durante los últimos diez o quince años se ha venido notando en los poetas españoles e hispanoamericanos jóvenes, un saludable retorno a la coherencia y armonías poéticas, como puede comprobarse en las buenas antologías; pues sin menospreciar las corrientes irracionalistas, conviene adoptar cierta cautela contra ese mal disimulado gongorismo que data de hace un cuarto de siglo. Ya Juan Ramón Jiménez, el año 37, señalaba la urgencia de que la juventud reaccionara “contra tal estado literario intermedio, ampuloso o ingenioso o barroco, retorno a nuestro teológico XVII de oquedad, aparato y falsía, mezclado con otro estado de incoherente impulso morboso”, y al hablar de profundidades poéticas cifraba sus preferencias en la profundidad del sentimiento; y mucho antes Antonio Machado, al oponerse a la estética de Rubén Darío, declaró que la poesía debe consistir, ante todo, en “una honda palpitación del espíritu”.

He aquí la clave de nuestro destino poético. Meditemos en el ideal de estos dos grandes poetas españoles, y al internarnos en las páginas de la presente antología, nos sorprenderá gratamente el descubrir que en la poesía potosina contemporánea, bullen y alientan esa profundidad del pensamiento y esa honda palpitación espiritual, que no deben abandonarla nunca.⁶⁷

⁶⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 21.

Es posible concluir que estos horizontes, muy próximos a los procurados por Castro Leal, tenían vigencia en San Luis Potosí y eran el canon sobre el que se movía la producción y la crítica poética: *coherencia y armonía poéticas; profundidad del pensamiento y honda palpación espiritual*.

Respecto de la antología y sus valores, en una reseña sobre ella, Joaquín Antonio Peñalosa valida el horizonte canónico allí propuesto: “Gracias al Lic. Jesús Medina Romero, que por primera vez se aventura a la crítica, contamos con una digna *Antología de poetas contemporáneos*”.⁶⁸ Así, aunque cuestiona el criterio seguido por el autor, al preferir el estético por el histórico, *reconoce* su pertinencia en el campo literario potosino.

Aunque el antologista no expresa el método su selección, claramente puede observarse que, más que el histórico, prefirió el estético. Al elegir los poetas más representativos, optó por los más bellos. Y el buen gusto de Medina Romero se impuso sin concesiones.⁶⁹

Así, aunque lo señala, no emite ningún reclamo por la exclusión de “algunos poetas, menores si se quiere, pero representantes de ciertas tendencias o modas.”⁷⁰ Y cierra destacando que no se debe admitir la medianía, pues la poesía es un lujo, no una necesidad.

Ahora bien, el hecho de que estas ideas, sobre la concepción de lo que es la poesía y cuáles son sus características, sean sostenidas por Jesús Medina Romero repercuten inmediatamente en la producción y recepción de *Río sin orillas*. En 1944, los talleres gráficos del estado pasaron a ser parte de la Universidad; de 1952 a 1972, Jesús Medina Romero tuvo a su cargo la dirección.

Durante ese periodo, fue el editor de casi todos los libros de poesía que se publicaron en la ciudad. Por lo tanto, fueron lanzados bajo su óptica *Río sin orillas*, 1954; *En el cauce del sueño*, 1957; *Poemas*, 1959 (el número 4 de una serie de plaquetas publicadas por el IPBA); *Voces del*

⁶⁸ Joaquín Antonio Peñalosa, “Reseña”, *Estilo. Revista de Cultura*, núm. 28, 1953, p. 229.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Id.*

hombre, 1961; *Por el tiempo y un pájaro*, 1965; *Esta dura nostalgia*, 1965; *Mirando bajo el árbol donde los astros cantan*, 1972; incluso, *Páginas escogidas*, de 1985 (el número 4 de la Colección de Autores Potosinos Cactus). En ese sentido, es claro el peso que tuvo en el canon literario vinculado con la universidad.

Asimismo, he señalado la relación que tuvo Medina Romero con Castro Leal, a quien incluyó en su antología y del cual escribió lo siguiente:

Antonio Castro Leal (1896) es una voz a la sordina que dice sus escasos, pero finos poemas, en un tono menor de muy buen gusto. Sabio en la poesía de todos los tiempos, es la suya purísimo cristal que transparenta una emoción suavemente desbordada, por cuyo prisma se ven las cosas de la naturaleza tocadas de humanidad y se perciben sus matices como a través de una tenue llovizna traslúcida o de una rumorosa espuma lunar.⁷¹

Esta proximidad puede ilustrar el tipo de simpatías y afinidades que los vinculaban y, en ese sentido, el horizonte de expectativas que imperaba en San Luis Potosí.

Incluso, la reseña que realizó Peñalosa procura reforzar la decisión que tuvo Medina Romero de incluir al miembro de los Siete Sabios: “creemos que el nombre de Castro –que apareció de continuo en las revistas y movimientos literarios de los primeros treinta años de este siglo– pudo incluirse sin que su poesía tan fecunda y personal desvirtuara el criterio dichosamente riguroso del Antologista”.⁷² Por lo que se infiere el peso que tenía Castro Leal para la antología, a pesar de que se reconoce que parezca disonante para la selección.

Así, es posible advertir que, si bien, en el centro del país ocurrió un desplazamiento de toda una estructura literaria canónica, no fue así en este contexto regional, en que la forma en que concebía la poesía y la crítica Antonio Castro Leal aún tenía vigencia y promotores. En ello, podemos notar un contraste valioso, pues gran parte de los valores literarios, tanto temáticos como

⁷¹ *Op. cit.*, p. 10.

⁷² *Op. cit.*, p. 229.

técnicos, del romanticismo y neoclasicismo promovidos por Jesús Medina Romero tuvieron vigencia algunos años más, por ejemplo, como veremos en Juana Meléndez.

Ahora bien, con lo expuesto anteriormente, es posible comprender con mayor precisión algunos de los discursos críticos en torno a la figura y primera obra de Juana Meléndez. Como veremos, se trata de apreciaciones y valoraciones que, a partir de este horizonte crítico, asumen en su obra virtudes y carencias, independientemente del análisis de los textos.

Como he señalado previamente, la emisión de juicios críticos no se realiza de manera inocua. La imagen de cualquier fenómeno que se genera con ellos es resultado de la tensión entre los horizontes personales de quien enuncia y los horizontes socio históricos del fenómeno estudiado. Así, los trazos siguientes, como tal, no constituyen un mapa, pero delimitan veredas que habría que comprender para urdir un mapa más claro.

La atención de los discursos críticos a la obra de Juana Meléndez

Son pocos los comentarios específicos sobre *Río sin orillas*. Por ello, me permito, además, comentar algunos en torno a su primera obra, en que se replican las ópticas que de su primer libro se enunciaron.

El primer comentario a su trabajo se encuentra en el número 28 de *Estilo. Revista de Cultura*, 1953. Es una escueta nota introductoria a los diez poemas que se presentan para dar a conocer a la poeta. Junto a ellos, va una breve biografía y las primeras impresiones sobre su obra.⁷³

He aquí la trayectoria de una nueva voz femenina en la poesía potosina, que “Estilo” recoge por primera vez. [...] Cultiva de preferencia los moldes clásicos del soneto y del romance. Y su poesía viste el pensamiento recatado con la forma mesurada y tenue, tocada de una leve pulsación humana. Voz que habrá de madurar hasta encontrar el vivo misterio de la Poesía, de su Poesía.⁷⁴

⁷³ “Poemas”, *Estilo. Revista de Cultura*, núm. 28, 1953, pp. 192-202.

⁷⁴ *Id.*

De esta nota, destacan cuatro puntos significativos: 1) se trata de una nueva voz femenina, 2) con preferencia por algunos moldes poéticos clásicos, 3) de pensamiento recatado, medido, pero tocado de una leve pulsión humana y 4) que aún está en proceso de maduración para llegar a ser auténtica.⁷⁵ Esta nota no la firma alguien en particular, como otros textos, por lo que se infiere que es la Redacción de la revista quien asume la entrega. En el Comité de Redacción de este número, participaron Rafael Montejano y Aguiñaga, Antonio Rodillo, María Esther Ortuño de Aguiñaga, María Amparo Dávila y Rafael Andrés. Como puede advertirse, el juicio emitido parte de los horizontes canónicos comentados, de manera que se valida su desarrollo en función de su participación de los moldes poéticos clásicos, de su pensamiento recatado y de su leve pulsión humana. Es necesario recalcar que este *espacio literario* y cultural fue el círculo inmediato en el que se movió la autora, la geografía de la que formó parte. Este número 28 se presentó un año antes de la publicación de *Río sin orillas* y tales poemas fueron una anticipación del poemario. Todos se incluyeron en él.

Sin embargo, es hasta la edición 32 de la misma publicación en que se encuentra la primera reseña al poemario, escrita por Güilebaldo Guillén Zapata.⁷⁶ En ella, el poeta potosino emite un comentario elogioso, ubicado en la sección “Brújula de Libros”, de *Estilo*, en 1954. Allí se consigna lo siguiente: “Se trata del libro primigenio de una nueva poetisa, el cual encierra en su contenido una reveladora promesa”.⁷⁷ Sin embargo, esta nota se presenta con intenciones más críticas (tanto como le permite el espacio de esa sección) y destaca los aciertos y señala los errores,

⁷⁵ Todos ellos antelán comentarios semejantes posteriores y serán discutidos en el capítulo siguiente en relación con el estilo.

⁷⁶ Es necesario consignar que el poeta Güilebaldo Guillén también fue cercano a Taller de Estilo, del que formaba parte la poeta; incluso, Jesús Medina Romero realizó un trabajo sobre los sonetos de Guillén.

⁷⁷ “Brújula de libros”, *Estilo. Revista de Cultura*, núm. 32, 1954, p. 229. Es en esta misma sección en la que se incluye una reseña de la *Antología de poetas contemporáneos* de Medina Romero, escrita por Joaquín Antonio Peñalosa.

sobre todo en el sentido formal. Así, un asunto que comenta es la falta de técnica que imprime varias imperfecciones al cierre de los poemas: una falta de intensidad y de precisión, como señala, específicamente sobre unos sonetos. Por ejemplo, sobre el poema “Cíñeme, amor”, comenta: “Todo un mundo de auténtica poesía encierra la anterior cuarteta, y, sin embargo, el último verso del soneto, el que debiera rematarlo gallardamente nos parece arrítmico, y, a nuestro humilde juicio, lo desluce”.⁷⁸ Se trata de una reseña en que se pone el énfasis en la métrica y el ritmo. Y el hecho podría referirse a que, en una lectura rítmica, el endecasílabo prosódico de ritmo en 4ª y 6ª “que ya no sé si muero, o si existo” parece resultar un decasílabo métrico, pues pesa más la sinalefa que el hiato forzado;⁷⁹ una ambigüedad que quizá representa un desacierto para Guillén.

Sin embargo, a pesar de esos desaciertos que señala el autor, para él, Juana Meléndez habrá de volverse motivo de orgullo para las letras potosinas:

Los aciertos en el libro que comentamos son muchos más que los pecados cometidos por Juana Meléndez de Espinosa, y concluimos, por lo mismo, abrigando la esperanza de una futura producción poética en que se afirme la personalidad de nuestra poetisa, que no dudamos cristalizará mañana en realizaciones magníficas que serán timbre de orgullo para las letras potosinas.⁸⁰

Esta reseña destaca, sobre todo, porque resulta un juicio basado en una estética de lo bello. De manera que esa arritmia en el poema es un elemento que demerita el tipo de poesía que intenta mantenerse en el canon. También, porque se emite una valoración moral, en relación con el pecado. Una consideración semejante en cuanto al manejo de las formas, se encuentra en la reseña que hizo del poemario Antonio Galván Corona, que apareció en el número 2 de *Metáfora* de 1954. Allí, primero la contempla en la tradición de poesía escrita por mujeres,

Diríase que en sus raíces sensoriales guarda un cierto parentesco con dos ilustres Juanas predecesoras: Inez de la Cruz e Ibarbouru. Tiene un cierto hálito retórico de aquélla y la

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ V. la sinalefa en “que-ya-no-sé-si-mué-roo-sie-xís-to” v.s. el hiato en “que-ya-no-sé-si-mué-ro-o-sie-xís-to”

⁸⁰ *Id.*, p. 231.

sensualidad perfumada de de ésta a las veces. Empero, a lo largo de sus poemas, deja sentirse un desencanto y una melancolía persistentes.

Sin embargo, también señala sus desaciertos en el manejo de la forma y destaca su falta de dominio en el endecasílabo (aunque sugiere una mayor competencia en el verso libre).

Su forma de expresión preferida parece ser el soneto, aunque a veces la métrica del endecasílabo se resiente notablemente por la tiránica obligación de la consonancia. En el verso libre su expresión se profundiza más, adquiere una fuerza que más bien podría ser hasta masculina, a la manera de una Margarita Michelena.⁸¹

Sin embargo, como se verá en el análisis estilístico, esas irregularidades, imperfecciones o pecados parecen obedecer más a una cuestión de estilo que a una falta de destreza. Un estilo que, como apunta este comentario, se encuentra en relación con el camino poético la poesía mexicana escrita por mujeres, desde Sor Juana a Michelena. Así estilo que, además de ponerla en diálogo con una tradición previa, la vincula con una generación coetánea de poetas que están escribiendo también fuera del centro del país.

Ahora bien, en 1958, en la edición en un sólo volumen correspondiente a los números 47 y 48 de *Estilo. Revista de Cultura*, en la sección “Brújula de libros”,⁸² se reproducen siete reseñas a su segundo poemario, *En el cauce del sueño* (1957), hechas por diferentes autores para diferentes medios periodísticos. La primera es de Jesús Arellano, procedente de *El Nacional*; la segunda, de Francisco Zendejas, de *Excelsior*; la tercera, de Salvador Reyes Nevares, de *Novedades*; la cuarta, de Rubén Salazar Mallén, de la revista *Mañana*; la quinta, de L. L. A., de los “Cuadernos” del Congreso por la Libertad de la Cultura, de París; la sexta, de Jesús Medina Romero, de la revista

⁸¹ *Metáfora*, num. 2, mayo-junio, 1955, pp. 40-41.

⁸² En esta misma sección de este volumen, antes de las reseñas a su libro, la primera recomendación es sobre un libro de cuentos titulado *Un camino abierto*, de Miguel Bustos Cerecedo, redactado por Juana Meléndez.

Cuadrante; y la última, de Antonio Galván Corona, de la revista *Metáfora*.⁸³ A continuación, sus fichas sintetizadas:

Jesús Arellano, poeta y director de la revista *Metáfora*, destaca la excelencia técnica de los sonetos de Meléndez. En sus palabras, “es en el soneto, prueba de fuego para cualquiera que se sienta poeta, donde se puede conocer mejor a un autor; y esta poetisa sortea con facilidad y elegancia el examen”.⁸⁴ El autor de *Poelectrones* aprecia en la poesía de Meléndez detalles formales tan sutiles como los versos y estrofas heterotónicas que, gracias a la disciplina de la poeta, propicia caricias y armonías “al oído, a la emoción y a todas las facultades perceptibles del individuo”.⁸⁵ Valora su técnica, “que si no es todo en la poesía, sí es parte, y cuando esta parte se empotra a la otra espontánea y ajena a la técnica”,⁸⁶ juntas generan poemas de gran altura. Reconoce, sin embargo, que no todos los sonetos gozan de perfección: “hay algunos en los que la vena, tal vez, estremezca más; otros con dureza, o elementos de mal gusto; pero sí hay, aun con todo y defecto, poesía”.⁸⁷ Y aunque destaca el poema dedicado a Othón y el último, “Rondas a la muerte”, encuentra poco oportunos los poemas de arte menor incluidos en el poemario. Su reseña, por supuesto, es elogiosa, más no por ello se aleja de la objetividad. Jesús Arellano tuvo una cercanía literaria con Juana Meléndez. Años más tarde de esta reseña, ella realizó un estudio sobre el poeta titulado *Asomo a la poesía de Jesús Arellano*, de 1967.

Tanto Francisco Zendejas como Salvador Reyes Nevares y L. L. A. son muy escuetos. El primero, en síntesis, expone lo siguiente: “La señora Meléndez domina la forma con pulcritud, acentúa sus versos con artificio, y nos comprueba que San Luis Potosí sigue siendo mata de

⁸³ “Brújula de libros”, *Estilo. Revista de Cultura*, núm. 47-48, 1958, pp. 169-174.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ *Id.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 171.

inalcanzables poetas”.⁸⁸ El comentario de esta figura resulta destacable, pues se emite desde *Excelsior*, del entonces Distrito Federal, probablemente en su sección Multilibros, en la que publicó crítica literaria por 50 años. La valoración radica en la *pulcritud* de las formas.

El segundo, Salvador Reyes Nevares, casi telegráficamente, señala, “Poemas entre los que hay algunos valiosos. La autora prefiere el soneto. Influencias bien asimiladas de Othón”.⁸⁹

Del tercero, L. L. A., se ofrece una selección, al parecer, de un texto titulado “De los poetas a la poesía”,⁹⁰ del cual se toma la sección en la que el autor escribe un poco sobre Meléndez, que señala lo siguiente: “Versos los suyos depurados hasta la limpidez, que guardan en toda ocasión una agradable frescura”.⁹¹ Habría que añadir que este texto comenta la importancia de la producción poética en las ciudades americanas de provincia.

Por su parte, Rubén Salazar Mallén hace notar un aspecto evidente de la poesía de Juana: ser de provincia: “Más allá de las clasificaciones, más allá de las escuelas y las modas, he aquí un precioso libro de poesía que llega de la provincia tan distante, tan distante de lo que es el orgulloso México metropolitano”.⁹² Es notable este texto, pues el autor procura emitir un juicio en concordancia con el contexto singular de la poeta, no a partir de comparaciones con la poesía del centro del país. Salazar Mallén se pregunta quién es Juana Meléndez, y responde “Difícil de decirlo: los valores de la provincia se ahogan en una injusta sombra, pero en el caso de la poetisa, la sombra habrá de rasgarse, porque Juana Meléndez de Espinosa merece positivamente un lugar entre las poetisas mexicanas”.⁹³

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ La revista señala que lo toma de los *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, de París.

⁹¹ *Ibid.*, p. 173.

⁹² *Ibid.*, p. 172.

⁹³ *Id.*

Algo simpático es que advierte en ella una *autenticidad* que se distancia del deseo de éxito que inclina hacia una poesía artificial, según se intuye, de los poetas de la capital: “ahí están [en el poema “Pinceladas”] los matices que definen a la obra de esta poetisa, cuya emoción, sin sobresaltos, sin alardes, sin afanes de modernidad, fluye con sinceridad y sencillez buscando expresarse, conseguir su forma y no la forma que imponen el artificio y deseo de éxito”.⁹⁴ Esta mínima nota, por el contrario de otras, parece señalar cierta deliberación en los distanciamientos de las formas impuestas. Como si advirtiera que no son erratas o pecados las irregularidades de su poesía, sino que está “buscando encontrarse, conseguir su forma”. Conviene añadir que Rubén Salazar Mallén, como se dice de él,⁹⁵ fue un escritor incómodo para el sistema literario del centro del país. Es decir, alguien que estaba acostumbrado a ser disidente. Él escribió desde la metrópoli. Y es probable que conociera a la autora a través de *Metáfora*, donde también colaboró.

Los comentarios sobre *En el cauce del sueño* de Jesús Medina Romero son aparentemente severos. En primer lugar, señala que estos nuevos sonetos no superan los de su primer libro, que lo mejor del nuevo poemario es el poema dedicado a Othón y que los “poemas en verso blanco no pasan de ser una tentativa de actualización poética”.⁹⁶ En este sentido, relega este poemario a un mero ejercicio de semejanza con respecto de su poemario anterior:

es un libro que bien puede considerarse como gemelo de *Río sin orillas* por su temática, por su estructura y hasta por la actitud poética de su autora, muy semejante a la de muchos

⁹⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁵ En palabras de Rogelio Villarreal: “Desterrado de la República de las Letras por un dictatorial Octavio Paz ofendido por la acusación de oportunista, Salazar Mallén sufrió como un apestado agresiones y acusaciones de biempensantes y advenedizos (véase Rubén Salazar Mallén y lo mexicano, reflexiones sobre el neocolonialismo, editado por la Universidad Autónoma Metropolitana, con prólogo, recopilación de textos y notas de José Luis Ontiveros, que contiene los ensayos y escritos periodísticos de Mallén). Su mal le valió los mote de Quasimodo o La Suástica, pues caminaba arrastrando una pierna y con un brazo tieso como una tabla. Desencantado del comunismo, abrazó el fascismo y más tarde se volvería anarquista. Pero para el exquisito mundo literario seguiría siendo un engendro de la reacción” (“Salazar Mallén”, *Milenio*, Retomado el 12 de octubre de 2022 de <https://www.milenio.com/opinion/rogelio-villarreal/columna-rogelio-villareal/salazar-mallen>).

⁹⁶ *Id.*

poetas contemporáneos, cuya obra se resiente de un tradicionalismo vergonzante frente a los titubeos por lanzarse a la conquista de una nueva poesía.⁹⁷

Sin embargo, reconoce que Juana Meléndez ha encontrado su propia voz; y por ello le recomienda alejarse de esa inclinación por lo añejo: “sea cual fuere la actitud que adopte en su futuro lírico, le convendrá liberar su acento de cierta terminología entre académica y romántica, de suyo vieja y desusada”.⁹⁸ Es singular las recomendaciones que realiza, que parecen apuntar hacia un alejamiento del canon y el hecho de destacar el asunto de una nueva poesía.

Finalmente, Antonio Galván Corona emite un comentario elogioso. Reconoce en la obra de Meléndez la influencia de Díaz Mirón y de López Velarde; el rigor por la forma, del primero, y la descripción del paisaje, del segundo. Retoma su comentario previo y observa las “reminiscencias de dos ilustres Juanas predecesoras: Inés de la Cruz e Ibarboruou”, respecto de su libro anterior, *Río sin orillas*. Y encuentra en este segundo trabajo “su propia personal tónica ya alcanzada”. En síntesis, señala: “Todo un caso de superación artística es esta potosina que acendra su miel desde su *turris eburnea* provinciana. Pocos poetas provincianos pueden ufanarse de lograr una calidad tan alta como Juana Meléndez”.⁹⁹ Sin embargo, a diferencia de su primera reseña a *Río sin orillas*, en ésta ya no emite ningún comentario sobre su falta de calidad técnica: Todos los sonetos de este breve y admirable libro son verdaderamente puros en forma y fondo. Parecen como mínimos espejos del alma que refractan una luz purificada por medio de fructuosas meditaciones y trabajo de orfebrería espiritual.¹⁰⁰ Conviene recordar que Antonio Galván Corona fue parte del Comité de Redacción de la revista *Metáfora*, donde Meléndez también era colaboradora.

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ *Id.*

Como es posible notar, estas breves reseñas tocan algunos puntos claves de la obra de Meléndez. Sobre todo, su calidad técnica y su condición de poeta en formación y de provincia, además de su relación con una tradición de poesía escrita por mujeres. Por supuesto, la cantidad de espacio asignado a estas reseñas no permite explicar las valoraciones y justificar en qué sentido y en qué medida se emitieron tales juicios. Pero, en este sentido, será provechoso analizar en el siguiente capítulo en qué medida estos comentarios refieren hechos reales en la obra, como tal.

Interesante es, además, la intención, por parte del consejo editorial, de incorporarlas a la redacción de la revista *Estilo*. Por supuesto, un objetivo supone mostrar la circulación de la obra de Meléndez y acreditarla como poeta. Y, en ese sentido, mostrar la valía del grupo intelectual al que ella pertenecía, Taller de Estilo.

Ahora bien, junto a estas primeras notas críticas sobre su obra primera, se encuentran cuatro comentarios relevantes más. Estos se distancian cronológicamente de los anteriores, pero resulta pertinente incluirlos aquí, ya que son pocos los que existen y su conocimiento seguro será provechoso para los lectores.

El primero de ellos es el que realizó Antonio Castro Leal, como prólogo para el cuarto poemario de Juana Meléndez, *Por el tiempo y un pájaro*, en 1967. Este material no ofrece un análisis exhaustivo; representa un comentario más bien impresionista e informativo, con la intención de motivar la lectura de la obra. Por supuesto, se comprende que se trata de un texto prologal, más que crítico. En ese sentido, resulta un tanto semejante a las notas anteriores. Sin embargo, un aspecto interesante es que comenta un poco sobre los tres libros anteriores de la poeta.

De los dos primeros, destaca su valor por ser obras de osadía y de oficio técnico avanzado, aunque, señala, no consumado. Así, encuentra en *Río sin orillas* “elocuentes aciertos parciales”¹⁰¹

¹⁰¹*Op. cit.*, p. 5.

y considera que *En el cauce del sueño* representa un notable progreso sobre el libro anterior: “Para la poetisa iluminada y sensitiva, palpitan también los peligros modernos y las angustias de siempre, ante lo que el hombre es simplemente”.¹⁰²

Del tercero, destaca la calidad predominante y, en este sentido, incluye a Juana Meléndez dentro de la tradición de la excelente poesía femenina mexicana, en la línea de Sor Juana:

Hay en todo el libro ese drama punzante, en el que la poetisa, con una fe consciente, que a veces recuerda la más fina cortesía potosina, quiere, primero, celebrar las glorias y las bellezas del mundo, para, después, ir señalando lo angustioso, sucio y perecedero, con un acento que tiene más de confidencia que de lamentación y arrebató, como si fuera un secreto la maldad del mundo. Y su voz es una de las voces elegíacas, más desgarradora en su estoica modulación, de la poesía femenina de México y de Hispanoamérica.¹⁰³

Ahora bien, señala que en *Por el tiempo y un pájaro*,

ese nuevo libro que tiene en sus manos el lector, la poesía se ha enriquecido y la poetisa parece más dueña de la vida. Goza, como siempre, del mundo, que le ofrece tantas alegrías, desde el cielo hasta la tierra. [...] Siente el mundo en su cuerpo, a través de su cuerpo, en una especie de panteísmo más sensitivo que intelectual [...] Pero no pierde nunca la lucidez para saber que no todo es esplendor y belleza, para darse cuenta de lo que se pierde en la tierra, lo que decae y se pudre, incapaz de vuelo y redención.¹⁰⁴

Este prólogo se encuentra en la edición del libro cuarto, que, junto al tercero, *Voces del hombre*, ya no fue editado por *Estilo*, sino por la UASLP.

Otra de las lecturas críticas sobre Juana Meléndez más comentadas es la que realizó Leda Fromer como tesis de maestría en Artes, de la Universidad de Montana, en 1977.¹⁰⁵ Es un trabajo más bien intuitivo en el que la autora se encarga de ofrecer una descripción de los elementos temáticos involucrados en la obra de la potosina. Según la autora, los temas que encuentra en Meléndez son la vida, con sus aspectos negativos y positivos, y lo que esto causa en la poeta: dolor,

¹⁰² *Ibid.*, p. 6.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁵ Leda Fromer, *La obra poética de JME*, Tesis de Maestría en Artes, Universidad de Montana, U. S. A., 1977.

búsqueda de lo ideal, lo irreal en contraposición de lo real, y esperanza; el tiempo y la época moderna con su avanzada tecnología y sus grandes ciudades; también, como opuesto de la vida, la muerte. Y el amor y la poesía, como sentimiento el uno, y sentir el otro.¹⁰⁶ Asimismo, junto con el reconocimiento de temas, advierte algunos recursos empleados por Meléndez:

Dentro de esta poesía se encuentran una serie de alternancias o contrastes que muestran tanto el estado de ánimo de la poetisa como sus reacciones ante la vida. Estas alternancias oscilan desde un pasado lleno de amor hasta un presente lleno de olvido; de la irrealidad, los sueños, a la eludible realidad desengañadora; de la luz a la oscuridad o viceversa; de un estado de ánimo, de un gesto, a otro; de una contemplación embriagadora del paisaje a una protesta por las injusticias sociales.¹⁰⁷

Con esta clasificación y análisis, Fromer sugiere interpretaciones sencillas que no trascienden el plano anecdótico de los textos. Pero habría que ser justos y no ignorar que se trata de una tesis en español, de una lectora cuya lengua materna es el inglés; por lo que se comprende que, si bien es cierto que las intuiciones y proposiciones al respecto no son erradas, se mantienen en un nivel un tanto superficial que impide encontrar un sistema de relaciones mayor que revele la densidad con la que cuenta la obra de Meléndez. Además, debe reconocerse que esta tesis se trata del primer texto crítico que se enfoca por completo al análisis de la obra de Meléndez.

Finalmente, el ensayo del poeta Ernesto Flores Flores con que se acompaña las *Obras completas*, 2003, de la poeta potosina se titula “Juana Meléndez y la vejez”. En él, junto con los comentarios halagadores que ya he comentado, reconoce al paso del tiempo y, en consecuencia, el envejecimiento como uno de los temas importantes de uno de sus libros, *Tratando de encender palabras*. Como puede notarse, el tono lírico de este discurso también carece de argumentos objetivos:

Poesía fuerte, sin halagos al lector, a veces desmañada para que más se identifique con la realidad, sin gritos innecesarios ni golpes escénicos conciliadores. [...] Poetisa quevediana

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. ix-x.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. viii-ix.

a su modo (y me indigna el que algunos hayan convertido esta palabra, poetisa, en denigrante, a pesar de que la llevaron con orgullo Rosalía del Castro y Emily Dickinson). Hay una renuencia a las linduras, moños y afectos fáciles. En toda su austeridad, a muchos hubiera gustado firmar algunos de estos versos, un poema completo. Sin embargo ahora, gozándolo, sufriendo, admirándolo, ya no sé si darle las gracias a Juana Meléndez, por la fuerza humana de este libro demoledor.¹⁰⁸

Hay, también, un aspecto sumamente destacable en su lectura: la asumida disidencia que Ernesto Flores encuentra en ella, en la que se nota su adhesión o, al menos, simpatía por poéticas singularmente distintas que manifestaron un claro desapego de las que imperaban en el centro del país, como la de Paz:

El primer día me divirtió su defensa de un poeta que por ser un crítico virulento fue odiado en el Distrito Federal con esa intensidad de nueve en la escala de Mercalli que sólo alcanza la ciudad de los temblores; era Jesús Arellano, obstinado en tirar piedras al sol que siempre le caían en la cabeza. Valiente, ella defendía algunos matices de aquella inconformidad indefendible y razonaba; veía en sus libros poemas talentosos que nadie quiso ni quiere recordar. Juana le asedió con valentía, suprimiendo el color neutro en que todos se suelen escabullir.¹⁰⁹

Es probable el vínculo intelectual entre ambos. Ernesto Flores fue profesor emérito de la UDG, es una figura destacada de las letras mexicanas.

A estos comentarios de su obra, habrá que sumar los pocos registros específicos sobre la figura literaria de Juana Meléndez.

La atención de la crítica a la figura literaria

Una de las primeras consignaciones relevantes sobre Juana Meléndez se encuentra en la *Bibliografía de los escritores potosinos*¹¹⁰ de Rafael Montejano y Aguiñaga, la cual se reproduce,

¹⁰⁸ Ernesto Flores, *op., cit.*, p. 4.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁰ “Nació en San Luis Potosí, S. L. P., el 27 de octubre. En la Universidad Autónoma de San Luis Potosí estudió la preparatoria y enfermería y obstetricia. Posteriormente en la Facultad de Humanidades de la misma, estudió literatura. Actualmente es profesora de esa materia en el bachillerato de la citada Universidad. Su producción, poesía y crítica, se encuentra en *Estilo, Letras Potosinas, Cuadrante y Revista de lo Facultad de Humanidades, Hierba*, de Torreón,

ya sea con añadidos o menguas, en muchos otros sitios sin mayores aportaciones.¹¹¹ Al respecto, por un lado, es curioso que los discursos de inclusión de la cartografía literaria del país se limiten a reproducir las impresiones hechas desde entonces y, por otro, que la recopilación sobre ella sea escueta. Por ejemplo, del recital de poesía en Bellas Artes, en su Archivo Hemerográfico,¹¹² sólo se encuentran las cuatro hojas que integran su carpeta. Según la bitácora, éste se compone de veinte, pero en el archivo sólo se encuentran una mínima biografía, dos notas periodísticas y una copia de la *Historia de la Literatura Mexicana*.¹¹³

Asimismo, en el *Anuario de la poesía mexicana*, del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, correspondiente al año 1962, se expone una muestra de la obra poética de Juana Meléndez. Como se sabe, “esta presentación panorámica trata de mostrar la poesía que actualmente se crea, para que el lector se compenetre de la evolución y orientación que va tomando, y conozca, aunque sea fragmentariamente, quienes son los poetas que cultivan con

Coah., *Armas y Letras*, de Monterrey, N. L., *Metáfora y Nivel*, de México, D.F.” (Rafael Montejano y Aguiñaga, *Bibliografía de los escritores potosinos*, UNAM, México, 1979, pp. 225-227).

¹¹¹ Esta bibliografía ha sido trasladada a una plataforma digital, con la intención de facilitar su acceso. En esta versión, es notable que en el dato correspondiente a “ocupación” del autor, se consignan tres rubros: enfermera, profesora y poeta, ya que estos adjetivos concentran y describen, no sólo la figura de Juana Meléndez como escritora potosina de la segunda mitad del siglo XX, sino que sintetizan el proceso de profesionalización por el que tuvieron que pasar muchas de las escritoras de entonces (<http://bibliografiapotosina.mx/escritores/items/show/134>).

¹¹² Archivo en el inventario de miscelánea de escritores mexicanos, dentro del expediente M-13, con el número de catalogación 1709, en un documento bastante raquítico.

¹¹³ La biografía es la misma que se reproduce en el sitio electrónico del INBA, no más de quince líneas; aunque esta versión digital tiene una última actualización de 2011 en la que se incluye la publicación de “*Algo de mí te llevas*, UASLP, 1994”. Sobre las dos notas, cabe destacar que ambas comentan las nuevas publicaciones de Juana Meléndez y fueron escritas por Juan Cervera. La primera es sobre uno de sus libros de cuentos, en la que también se escribe sobre la obra de Elisa Carlos: “Recientemente, hemos recibido desde San Luis, impresos por la Universidad, dos tomos de cuentos. El primero de la maestra, destacada poeta ella, Juana Meléndez, y que se llama *Alacena de cuentos* y, el segundo, de su joven discípulo, Elisa Carlos, que lleva por título *Una lanza por una dama*”. La segunda es parte de la sección “La poesía en la provincia” y, en ella, se reseña su nuevo poemario *Tratado [sic] de encender palabras*; en ésta, es interesante que se ofrezcan los comentarios que habían hecho algunas autoridades sobre su obra, tales como Miguel Bustos Cerecedo, Antonio Castro Leal, Carlos González Sada y Ernesto Flores Flores. De los dos, sólo el segundo consigna su fuente, *El Universal*, 7 de marzo de 1991. Finalmente, la fotocopia reproduce la hoja 329 de la *HLM*, en la que se encuentra apenas un párrafo que refiere algunos aspectos biográficos, se señalan sus participaciones en algunas revistas, se cuentan algunas de sus obras y se señala que “Manuel José Othón influye en su trato del paisaje”, todo esto en doce líneas.

verdadera vocación”.¹¹⁴ Por ello, sería notable la participación e inclusión de Juana Meléndez en esta compilación, desde un centro de validación que, sin embargo, tampoco garantiza la difusión real. En este material compilatorio, entre las páginas 83-85, se hallan cuatro sonetos suyos que componen su “Canto de otoño en primavera” (dedicado a Thelma Nava), justo en orden precedente a Margarita Michelena. Cabe destacar que un acontecimiento como el anterior ha sido utilizado, como tendría que serlo un hecho de esta envergadura, para validar la calidad de su obra poética. Así, en la introducción editorial del mencionado volumen 4 dedicado a ella en la Colección Cactus de la UASLP, se refiere sobre ella que:

fundamentalmente poeta, ha ofrecido recitales y dictado conferencias en diversas instituciones culturales del país, incluida la Sala “Manuel M. Ponce” del Palacio de Bellas Artes en la capital de la República. En la Universidad potosina y en la de Guadalajara ha impartido cátedras, y en la primera es coordinadora de un taller literario. Ha colaborado con poesía personal y ensayos críticos en importantes publicaciones, como *Cuadernos Americanos*. Su ficha bibliográfica figura en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, publicado por la Universidad Nacional, y en la *Enciclopedia de México*. Parte de su obra se incluye en anuarios y antologías nacionales y extranjeros, y su labor poética ha motivado diversos estudios.¹¹⁵

Ahora bien, respecto a ello, sí, en las páginas 2020 y 2021, del *Diccionario de Escritores Mexicanos*, de Aurora M. Ocampo, se encuentra la entrada de Juana Meléndez. En ella, se consigna una pequeña biografía, un mínimo comentario a su obra y las referencias bibliográficas de la autora, datos sustentados fundamentalmente en los de la *Bibliografía* de Montejano y Aguiñaga. La nota consignada, no obstante, apenas comenta en un esbozo la obra de Meléndez: “Juana Meléndez de Espinosa, cuentista, ensayista y poetisa de espíritu rebelde, busca el significado del ser humano en este mundo; su poesía recrea los temas del amor y de la muerte. Sus ensayos y reseñas se interesan por la literatura mexicana de nuestro siglo”.¹¹⁶

¹¹⁴ INBA, *Anuario de la poesía mexicana*, Departamento de Literatura, SEP, México, 1963, p. 9.

¹¹⁵ Juana Meléndez, *Páginas escogidas*, UASLP (Cactus), 1985, p. 5. Edición de 5000 ejemplares.

¹¹⁶ Aurora Ocampo, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, 1967, p. 220.

En este sentido, respecto de las opiniones que circulan en torno a Juana Meléndez continuamente referidas en varias partes más,¹¹⁷ es necesario volver a la de Antonio Castro Leal; especialmente por su relación con el horizonte crítico que imperaba en San Luis Potosí durante el medio siglo poético, como he señalado. En el prólogo que le hizo al libro *Por el tiempo y un pájaro* (1965), nueve años después de *Río sin orillas*, sitúa a Meléndez dentro de la “larga” tradición de la poesía escrita por mujeres en México, en línea directa con Sor Juana:

La excelencia de la poesía femenina tiene en México una larga tradición. Nuestro primer gran poeta fue una mujer, Sor Juana Inés de la Cruz. Y nunca en nuestra lírica había tenido la mujer una representación tan importante como en los momentos actuales. A ese coro, ya ilustre, de nuestras voces femeninas pertenece la poetisa Juana Meléndez de Espinosa.¹¹⁸

Esta incorporación de Juana Meléndez en una tradición lírica femenina mexicana resulta notable ya que señala la variedad de voces femeninas en los entonces “momentos actuales”. ¿Cuál es esa representación tan importante de la mujer en “nuestra lírica”, es “coro ilustre”? Es claro que Castro Leal reconoce la modificación del campo cultural mexicano de medio siglo, tanto en la capital del país, como en la ciudad potosina. Así, seguramente piensa en figuras como Concha Urquiza, Amparo Dávila, Enriqueta Ochoa, Margarita Michelena, Esther Ortuño de Aguiñaga, etcétera.

En esta línea, Antonio Castro Leal, incluso, llega a considerar a Juana Meléndez como uno de los astros mayores:

Poetisa en constante ascensión, señora de las palabras sencillas con que ha sabido dar nuevos y temblorosos perfiles a la poesía, espíritu lleno de nobles inquietudes, al mismo tiempo desencantado y amoroso en su fe, Juana Meléndez de Espinosa es uno de los astros mayores de la poesía femenina de México.¹¹⁹

¹¹⁷ Ernesto Flores retoma este comentario en el texto prologal “Juana Meléndez y la vejez”, en Juana Meléndez, *Obra completa*, UASLP, S. L. P., 2003, p. 3. Sin embargo, él señala que “Antonio Castro Leal creía que en ella [Juana Meléndez] estaba una de las pocas poetisas desde Sor Juana”, lo cual no es certero, pues lo que Castro Leal refiere es que ella se suma al “coro” ya ilustre que se proclama en esos momentos.

¹¹⁸ Antonio Castro Leal, “Prólogo”, en Juana Meléndez de Espinosa, *Por el tiempo y un pájaro*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1965, p. 5. Como veremos más adelante, es singular que sitúe a Meléndez en esa tradición femenina que va desde Sor Juana, pues emite un comentario en el mismo tenor sobre Concha Urquiza.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

Como veremos más adelante, esos astros mayores de la poesía femenina constituyen un conjunto de coordenadas adicional que habrá que considerar en el momento de situar su obra en una cartografía poética mexicana de medio siglo. Sin embargo, por ahora, lo destacable de este comentario es la *definición*, el ceñimiento de su figura literaria a una imagen cliché de la mujer poeta, de la poesía escrita por mujeres y de la poesía de medio siglo: *poetisa en constante ascensión, señora de las palabras sencillas, espíritu lleno de nobles inquietudes, desencantado y amoroso en su fe, uno de los astros mayores de la poesía femenina; poesía de nuevos y temblorosos perfiles.*

En este sentido, conviene comentar la entrevista que, en la década de los setenta, el clérigo José Antonio Peñalosa tuvo con Juana Meléndez; pues, en ella, a modo de presentación, el padre destaca su persistencia en el ejercicio poético:

Estilo vivió quince años, demasiada vida para una revista condenada por las tres agravantes de sus leyes: cultural, provinciana y sin anuncios. Tuvo dos hijas líricas, la primogénita fue Amparo Dávila que en 1950 publicó *Salmos bajo la luna* y, cuatro años después, Juana Meléndez de Espinosa que no habría de abandonar la poesía, como Amparo Dávila lo hizo incursionando con éxito en el cuento, puesto que a lo largo de estos 22 años, se ha mantenido como una poetisa en activo, según ha publicado sin tregua, estos ocho libros: *Río sin orillas* 1954, *En el cauce del sueño* 1957, *Poemas* 1959, *Voces del hombre* 1961, *Por el tiempo y un pájaro* 1965, *Esta dura nostalgia* 1970, *Mirando bajo el árbol donde los astros cantan* 1972 y *Acto que afirma* 1976.¹²⁰

Esta persistencia, hasta entonces de 22 años, se mantendría; y con ella la poeta duplicaría su obra hasta el día de su muerte, en 2007. Pero lo más interesante de esta nota son dos datos más: la óptica paternalista con que el clérigo expresa la actividad literaria de estas dos figuras literarias; la relación fraternal simbólica entre Juana Meléndez y Amparo Dávila, por compartir espacio de gestación, y el vínculo que tuvo la potosina con la revista y con el proyecto de Taller de Estilo.

¹²⁰ Joaquín Antonio Peñalosa, "Entrevista con Juana Meléndez de Espinosa", *El Sol de San Luis*, 8 de mayo de 1977, pp. 2 y 4.

Existe otra panorámica general, ya comentada, emitida por el también profesor y poeta Ernesto Flores, en la nota prologal “Juana Meléndez y la vejez”, que escribe para la *Obra completa* de la autora que editó la UASLP (2013). Este comentario crítico, a una distancia de 73 años de ese 1954 de *Río sin orillas*, se advierte más objetiva. Versa sobre dos de los temas que reconoce en su obra: el tiempo y la muerte. Allí mismo, comenta que (posiblemente en una reunión en Jalisco) escuchó un elogio que hizo de ella Efraín Huerta, y que esa misma tarde Thelma Nava insistió en presentarlos. De ese encuentro, comparte su impresión sobre la poeta:

Tuve desde el principio desconfianza por cuestiones de nomenclatura: firmaba sus poemas como Juana Meléndez de Espinosa y sólo por aprensión yo esperé a una de esas poetisas del hogar que tan frecuentemente padecemos, esas que si no manifiesta uno su admiración a ellas con la intensidad exacta, azuzan a marido e hijos en contra de su admirador.¹²¹

Dicho comentario resulta curioso, en tanto que Flores sugiere que esperaba encontrar en ella las características clichés de ciertas figuras poéticas de medio siglo. Sin embargo, esta impresión fue sólo eso, un prejuicio, pues Ernesto Flores encontró en ella un espíritu de inconformidad e “incondescendencia” ante el ambiente literario general: alguien que no requiere encajar:

Después de muchos años en que todos me convencían ya de que había que aprender lo que se tenía que decir (y no otra cosa) de Paz, Rulfo, Sabines, Garro, Fuentes y demás, había por fin un ser que rompía con los criterios de cartón y analizaba sin pedir permiso a la opinión pública. Así destacaba relieves. Su ojo de lince precisaba el desastre de un alto poema o rescataba una perla del muladar.¹²²

La empatía que parece haberlos acercado sugiere ser la asumida disidencia. Una disidencia que, inevitablemente, resulta atractiva, en cuanto a sus motivaciones y sus consecuencias: al menos, que otro tipo de pensar los fenómenos poéticos en nuestra tradición se gestaban y se consolidaban.

De esta manera, con toda la información anterior presente, es necesario volver a considerar por qué, a pesar de esta consistencia en su trabajo y de ser partícipe de un sistema de relaciones

¹²¹ *Op., cit.*, p. 1.

¹²² *Ibid.*, p. 2.

literarias e intelectuales amplia, Juana Meléndez no forma parte del canon académico o escolar de las universidades del centro del país, ni es reconocida como parte de la “Poesía mexicana de mediados de siglo”.

Existe un hecho relevante más sobre la atención hacia esta poeta. No aparece en los discursos críticos últimos y de mayor prestigio de la ciudad. Así, David Ojeda prescinde de ella en su *Literatura potosina. Cuatrocientos años*.¹²³ Este hecho es notable, ya que en este material el autor procura incorporar en la cartografía literaria nacional el panorama literario potosino desde una perspectiva regional, pues considera que los criterios para valorar y volver trascendente algunas literaturas no son del todo equitativos. Y afirma que “remedar situaciones de esa naturaleza es tarea obligada de quienes ven en el hecho literario algo más que la acumulación de escritores y obras. [por lo que] Revalorar y rescatar del olvido ciertos libros y nombres aparece como una tarea en verdad urgente”.¹²⁴ En ese sentido, con la conciencia de que quienes escriben desde la periferia tienen menor difusión que los de la metrópoli, comenta:

luego de comprender que en nuestro país, a la manera de un estanque, corren con mejor suerte y mayor perdurabilidad los mensajes que se desplazan en las ondas provenientes del centro hacia la periferia, debe reconocerse que mucho de las tradiciones literarias regionales se pierde por tales razones y algunas más: azar, antagonismo de todo tipo, descuidos o exageraciones de la crítica y los estudiosos.¹²⁵

Por ello, resulta notable la omisión de Meléndez en su comentario. Lo es más porque dedica, además, unas palabras para señalar la desproporción genérica entre autoras y autores. Incluso, ofrece algunos comentarios sobre Amparo Dávila como narradora (a la que Peñalosa llamó, junto con Meléndez, hija de *Estilo*). Pero nada de Meléndez. Sobre las poetas que puede incluir, menciona lo siguiente:

¹²³ David Ojeda, *Literatura potosina. Cuatrocientos años*, San Luis Potosí, Comité Organizador San Luis 400, 1992.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 9, 10.

Esta muestra apenas puede recabar el trabajo de dos mujeres poetas: Concepción Urquiza y Laura Elena González, ambas con un arrebato y una profundidad expresivas llenos de afinidad, a pesar de las distancias en el tiempo y las formas. Algunas otras han publicado su poesía en diversas revistas o volúmenes a lo largo de nuestra historia; siempre, sin embargo, al margen de su calidad o perseverancia, en un número muy reducido en comparación a los escritores.¹²⁶

Habría que pensar si en este párrafo, cuando dice “algunas otras”, acaso está considerando entre ellas a Juana Meléndez. Si es así, por qué no la incluyó.

A partir de la información anterior, es posible señalar algunas coordenadas con las que se sitúe la figura y primera obra literaria de Juana Meléndez. Así, por un lado, en el apenas cambiante estado del campo cultural potosino de medio siglo, se advierte que la producción y recepción de la poeta se ciñen a los factores de presión canónica del horizonte poético potosino que puede vislumbrarse en una antología como la de Medina Romero (en un camino paralelo y distinto al del centro del país). En ese sentido, las formas clásicas y la predilección por el soneto se entienden como una convención que condiciona el quehacer de Juana Meléndez, más no que lo determina, como veremos en el análisis. Los cambios que se van concretando en el centro del país, aún no repercuten en la poesía allí contenida. Esto, por supuesto, está estrechamente relacionado con lo que sus comentaristas han señalado en su condición de escribir desde la provincia. Por otro lado, es posible advertir, junto con la crítica, que las características de su escritura se comprenden como parte de la tradición de poesía escrita por mujeres, así como de la profesionalización e integración de las mujeres en el campo cultural e intelectual de las ciudades.

Como hemos visto, a pesar de contar con algunos cuantos promotores al inicio de su actividad poética y de formar parte de los círculos inmediatos promovían el canon potosino de medio siglo, su figura no trascendió hasta los discursos críticos de finales de siglo. Esto nos permite

¹²⁶ *Ibid.*, p. 47.

suponer una coordenada más, la de sus vínculos con figuras literarias que se mantuvieron deliberadamente lejos de los horizontes críticos canónicos.

Ahora bien, con estos esbozos y trazos con los que se arma apenas un mapa incompleto de la poesía potosina, es posible señalar que la figura de Juana Meléndez y su poemario *Río sin orillas* son manifestaciones de un camino existente en la poesía mexicana que, sin embargo, también ha sido desatendido: la poesía escrita por mujeres. Lo anterior permite sugerir un mapa que, como he señalado, es cuestionable y que habrá que reajustar con el objetivo de hacerlo menos inequitativo. La siguiente lectura de este primer poemario a la luz de la estilística pretende contribuir con ello.

III. CAMINO SINUOSO A 100 METROS.
EL ESTILO DE *RÍO SIN ORILLAS*

*No creo en la inspiración.
Creo en el deseo de decir algo.
Ese es el impulso primero.*
Juana Meléndez

El presente capítulo ofrece un recorrido estilístico a través de la geografía poética de *Río sin orillas*. Se trata de una relación analítica de varios de los recursos literarios que integran el primer poemario de Juana Meléndez. Tales recursos están condicionados por el horizonte de expectativas de producción del canon potosino de medio siglo. Por supuesto, mi óptica como lector académico a una distancia de casi 70 años de su creación condiciona el horizonte crítico desde el cual construyo este mapa específico; funcional para constituir un referente más complejo que los anteriores, pero no determinado.

Así pues, el trabajo consiste, primero, en construir una breve reseña que sintetice las características generales, tanto temáticas como estilísticas, del libro. Enseguida, comento los poemas de apertura y cierre, en función de su rol estructural en la composición del poemario. Posteriormente, realizo el análisis de varios procedimientos recurrentes y funcionales del poemario a partir de un punto de salida, es decir, de un poema representativo, “Este correr”.¹²⁷

Tal ejercicio de examinación tiene la singularidad de, además de permitir comprender cómo opera un poema específico, servir de vínculo entre los procedimientos y recursos estudiados y sus manifestaciones o ausencias en los demás poemas. Es una ruta que permite analizar un poema completo, representativo de todo el poemario; pero, además, mostrar su interacción y vínculos con otros poemas, incluso, de otros de sus primeros libros.

¹²⁷ En la pág. 69, se ofrece una justificación en extenso de la selección de este poema.

Por supuesto, por el nivel de atención aplicada, este ejercicio representa una ruta amplia para conocer *Río sin orillas*, aunque limitada, por el sesgo de participación en el que me veo situado al ser parte del fenómeno a analizar. Esta ruta considera recorrer ciertos *accidentes estilísticos* en función de su consecuente aparición en el poema y en los vínculos, al respecto, que van surgiendo. Cabe advertir que el recorrido no se realiza en un sendero recto: se trata de un camino intrincado, abrupto, accidentado, pero bien trazado.

Más que la revisión e interpretación concreta de un sólo poema, resulta valioso entender los elementos técnicos que constituyen el repertorio retórico de todo el poemario (sin tener que atender cada uno de los textos), así como mostrar su relación con el horizonte de expectativas en que fue gestado. En ello es posible notar la arbitrariedad o deliberación de los recursos estilísticos vertidos en el ejercicio de composición de *Río sin orillas*, en relación con el canon vigente en SLP de medio siglo. Así, este mapeo puede orientar sobre la densidad de los recursos poéticos en esta primera producción de Juana Meléndez y sugerir los posibles valores literarios que pudieran asignarse a esta geografía literaria, de acuerdo con sus vínculos con los horizontes de expectativas potosinos.

Transitar por el Río sin orillas de Juana Meléndez

Río sin orillas es el primer poemario de Juana Meléndez. Se conforma por dieciocho poemas, aunque el índice consigne diecisiete, ya que uno de ellos está desarrollado en dos partes, en torno a un asunto amoroso. En cuanto a sus formas compositivas, se trata de un libro con trece sonetos; además de cuatro poemas en formas no tradicionales, pero de tendencia métrica, y uno último escrito en dísticos endecasílabos.

Por supuesto, estas características generales están condicionadas por el horizonte de expectativas del canon potosino. Así, en la *Antología de poetas contemporáneos (1910-1953)* de Jesús Medina Romero, ya hemos notado que el soneto es una forma métrica vigente, en relación con los ideales románticos y modernistas. En este corpus del horizonte poético en el que se sitúa la producción de Juana Meléndez, se incluye casi al menos un soneto de cada autor; además, de las estructuras poéticas no basadas en estrofas tradicionales, pero sí aún de tendencia métrica. Incluso, al respecto del apego de *Río sin orillas* con el canon que representa la producción poética contenida en esta antología, es viable señalar la relación del poema en dísticos endecasílabos “Por el río del silencio” con la poesía religiosa de Joaquín Antonio Peñalosa, quien en San Luis Potosí reanimó el uso de estas estructuras versificatorias bíblicas.¹²⁸

En *Río sin orillas*, se puede notar una obra de exploración en la que se intuyen sus intereses temáticos, sus recursos y, sobre todo, sus virtudes en el manejo técnico del verso y de sus combinaciones; además de su inclinación las estéticas promovidas en el canon cultural; pero, también, con orientaciones hacia la poesía conversacional, de tono filosófico, preocupada por una indagación sobre el ser, que a veces se manifiesta y confunde entre el misticismo y el erotismo. Desde una lectura superficial, podría suponerse un poemario inmaduro en el que destacan aún las inconsistencias técnicas en el manejo de las formas y en el desarrollo de los asuntos. Sin embargo, a pesar de que son visibles las convenciones de escritura de una poesía religiosa, regional y académica, en vinculación con el canon, se advierten también los atisbos de una voz auténtica y

¹²⁸ Jesús Medina Romero, *Antología de poetas contemporáneos (1910-1953)*. Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 1953, p. 18.

sagaz, al menos en lo que concierne a los recursos analizados. En esas presentes irrupciones, es en donde podemos advertir un estilo.¹²⁹

En cuanto a la estructuración de *Río sin orillas*, y por la semejanza y distinción de las formas empleadas, se trata de una organización deliberada. Y, en esa voluntad de composición, se replican los esfuerzos por ajustarse y liberarse del canon. Así, no es arbitrario que la apertura del poemario se realice con un poema de estructura aparentemente amétrica, “Río sin orillas”. En realidad, está compuesto en dos estrofas: la primera, una escala métrica de cuatro versos, de pentasílabo a endecasílabo, con rimas pareadas asonantes; la segunda, una especie de quinteto con apenas unas asonancias vocálicas en a-o, con predominancia endecasílabo, y cuyo verso central es un heptasílabo.

¡Ah, nuestros ríos!
cascadas de suspiros
que a tumbos van sobre las guijas:
su cauce lleva mi heredad cautiva.

Me duele todo alrededor del llanto.
¡Cómo cegarte, río ancho, sin orillas,
o rendirme a tu fuerza,
si al ímpetu sonoro me adelgazo
y emerjo de tus ondas renovada!

Esta decisión resulta interesante, en tanto que expone la motivación de abrir y cerrar el poemario con formas distintas al soneto (o, visto de otra manera, en que los sonetos sean rodeados o “contenidos” por otras formas). Esto es así, ya que el poemario concluye, como ya he dicho, con una tirada de 9 dísticos endecasílabos consonantes, titulada “Por el río del silencio”.

¡Oh, lacería, que ya te presentía,
qué negro tu sayal de tierra fría!

¹²⁹ El desarrollo poético de Juana Meléndez es gradual en muchos sentidos. No en cuanto a *calidad*, sino en el desprendimiento de las convenciones canónicas de medio siglo. Así, en el transitar de su obra, llega un momento en que incursiona por completo en las formas libres y en la poesía social, por ejemplo.

Tal ordenamiento parece seguir las tendencias de producción que motiva el canon; pero, además, sugiere la reproducción en un plano estructural de una inquietud poética, “la contención”, que se despliega en diferentes ámbitos del poemario, como veremos adelante. Asimismo, permite suponer un gesto intrépido que señala el conservar las formas clásicas, pero estar dispuesto a la apertura de nuevas formas.

Además de que ambos poemas, el de inicio y el de cierre, son formas poéticas distintas al soneto, comparten sustancialmente varios motivos, por ejemplo, el del agua y el de la escala (o progresión). El primer motivo, cuando se presenta un mismo río sin orillas, un río del silencio, que cautiva y que, en ocasiones, se representa en su forma marina (como en “Este correr”, en que no hay algo más sino “solamente un mar donde me acuestas”). El segundo, cuando se utiliza una escala métrica ascendente en el “Río sin orillas”:

¡Ah, nuestros ríos!,	5
cascadas de suspiros	7
que a tumbos van sobras las guijas:	9
su cauce lleva mi heredad cautiva.	11

Mientras que, de manera análoga e inversa, en “Por el río del silencio”, se sugiere un descenso por la “escala de Jacob, bajel sin remos” hacia un “negro [...] sayal de tierra fría”. Ambas son imágenes de desplazamiento que incitan el efecto de flujo allí presente. En todo caso, más que el sentido, lo destacable es el motivo desplegándose en distintos procedimientos y que se encuentren en poemas con posiciones relevantes, de apertura y de cierre. En ambos títulos, además, se encuentran imágenes antitéticas, un río sin orillas y un río silencioso (lo cual tendrá mayor sentido cuando se comente la poesía de Juana Meléndez en relación con la poesía mística).

Si bien estos poemas distan de los sonetos en cuanto a forma, aún es más relevante que iteran también el motivo de la contención, de lo que rodea y constriñe, presente a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, si en el poema de apertura, una de las proposiciones centrales expone un

padecer que rodea (“Me duele todo alrededor del llanto”) y, en los dísticos del poema de cierre, la percepción del estar cubierto del sayal mortuorio hace lamentar (y decir “qué negro tu sayal de tierra fría”), en “Este correr”, el verso “Oh cerrazón de sombra en litorales” sintetiza el sentir de todo el poema. Concordancias como estas, por supuesto, son notables en todo el poemario y son las que se pretenden mostrar en este análisis.

Así pues, no obstante el hecho de que *Río sin orilla* se publicó cuando ella tenía cuarenta años, se advierte un poemario joven, del que destacan con sólida presencia algunos textos con un nivel de consciencia compositiva clara. Así, pues, a partir de esta breve síntesis de sus características generales y de su estructura compositiva, es posible analizar y transitar por el río ancho, sin orillas, de Juana Meléndez.

El ritmo singular

“Este correr” es el poema que decidí tomar como *punto de partida* y muestra del poemario, con base en dos criterios: el desarrollo temático y la estructura métrica. En primer lugar, porque en él se encuentra gran parte del ímpetu poético de todo *Río sin orillas*: aquel “ansia contenida”, ese “impulso primero” que constituye un motivo y que impulsa el discurso lírico, así como una conciencia y reflexión constante sobre la condición constreñida del ser humano. En segundo lugar, porque está estructurado en la forma poética predominante en casi tres cuartas partes de la obra, el soneto. A continuación, su transcripción textual y métrico-rítmica:¹³⁰

¹³⁰ En este esquema, se consignan los acentos rítmicos con ó; mientras que los acentos de apoyo o extrarrítmicos, con ò.

“Este correr”

1	Este correr con un espejo a cuestras	o o o o o ò o o o o o	4	(6) 8	10
2	que escurriendo el azogue me lacera;	o o o o o o o o o o o	3	6	10
3	este venir e ir de tal manera,	o o o o o o o o o o o	4	6	10
4	que se miran las caras superpuestas.	o o o o o o o o o o o	3	6	10
5	Y solamente un mar donde me acuestas	o o o o o o o o o o o	4	6	10
6	a madurar la lágrima primera;	o o o o o o o o o o o	4	6	10
7	si del verde paisaje se me fuera	o o o o o o o o o o o	3	6	10
8	el último reflejo, que me restas...	o o o o o o o o o o o	2	6	10
9	Oh, cerrazón de sombra en litorales	o o o o o o o o o o o	4	6	10
10	que no me deja ver mi muerte al día,	o o o o o o o o o o o	4	6 (8)	10
11	ni restaurar la miel de mis panales.	o o o o o o o o o o o	4	6	10
12	Y Tú, que estás mirando el alma mía,	o o o o o o o o o o o	2	(4) 6 (8)	10
13	enraíza mis plantas en las sales ¹³¹	o o o o o o o o o o o	3	6	10
14	para poder vivir de mi agonía.	o o o o o o o o o o o	4	6	10

Un rasgo evidente en este poema es la aparente la diafanidad de los signos empleados. Es un texto claro, pues la mayoría de los recursos utilizados son signos codificados en las tradiciones poéticas inmediatas, de manera que es relativamente sencillo decodificarlos y acceder a los sentidos sugeridos del poema, es decir, al significado literal. Por ejemplo, el del espejo como reflexión existencial, el del agua como lágrima, el de la miel en relación con la juventud, etcétera.

De igual modo, la estructura estrófica no presenta un distanciamiento aparente de las formas usuales del soneto por lo que, en este sentido, tampoco ofrece mayores dificultades de lectura: cuartetos en los que se plantea un desarrollo, un terceto climático y uno más de cierre. Sin embargo, a pesar de esta aparente sencillez, es posible advertir que existe algo diferente en ese

¹³¹ En la primera versión de este poema, consignado en el número 28 de *Estilo. Revista de cultura* en la p. 193, se presenta una variación en este verso: “enraízame las plantas en las sales”. Destaca la decisión de cambiar el determinante *las* por el posesivo *mis* y elidir el pronombre enclítico *me*. La forma imperativa de *enraizar* con el enclítico *me*, tal como lo presenta, es extraño. Su uso parece evitar el hiato obligatorio de la forma normada: en-ra-í-za-me, que genera una sílaba extra (y repercutiría en un verso hipermétrico). Más significativo es que esta decisión significa desplazar el acento del imperativo *enraíza* esdrújulo por uno grave. La primera forma propicia un endecasílabo heroico (2^a) y la segunda, uno rítmico (3^a).

poema, algo “extraño”, singular. Veamos, pues, los procedimientos de singularización empleados por Juana Meléndez.

De inmediato, el ritmo singular de este poema destaca por tener una predominancia del endecasílabo sáfico con tónicas en 4ª y 6ª (u 8ª). Destaca, sobre todo, entre las variantes, es el menos recurrente. Es cierto que, a pesar de que en la tradición hispánica no es inusual su presencia, sí lo es su uso casi exclusivo en todos los versos de un poema, lo cual se vuelve notable en éste. Por su puesto, este ritmo es una tendencia en muchos de los versos de los demás sonetos, incluso, también como inicio de poema, como en el verso “Cíñeme, amor, y lleva a tu collado”, de “Cíñeme, amor”; o en el verso “Cuando la noche caiga y sientas frío”, de “Esperanza florecida”. Sin embargo, “Este correr” es el único en que esta distribución de tónicas tiene tal predominancia.

Ahora bien, el sustrato rítmico de 4ª y 6ª de “Este correr” también permite establecer un vínculo con el inicio de poema “Este que ves engaño colorido” de Sor Juana; en que la coincidencia de formas se da, además, en el inicio con pronombre demostrativo “este”. Señalar las cercanías rítmicas no es de menor importancia, cuando se advierte la predominancia rítmica de 4ª y 6ª también en sus versos:

“Es cauteloso engaño del sentido”,
“Es una **flor**, al viento delicada”;
“es un resguardo inútil para el hado”;
“es un **afán** caduco y, bien mirado”,

lo cual es otro indicio que permite deshilar la hechura del poema. En ello, se muestra la conciencia técnica de la poeta, la intención de incorporarse al horizonte de formas poéticas canónicas y de consagrarse en ellas. Porque, si bien puede ser sólo una suposición hallar el molde rítmico del verso de Meléndez en Sor Juana, este vínculo puede afianzarse en otro de sus poemas.

Fuentes del verso

A continuación, aprovecho el vínculo sintáctico anterior para referir lo que sucede en “Por el río del silencio”, la tirada de nueve dísticos elegíacos. Allí, la poeta potosina inicia con una casi calca del verso inicial de Sor Juana, tanto por el ritmo de tónicas en 4ª y 6ª, como por la secuencia sintáctica dislocada, la subordinada relativa especificativa y por la asonancia i-o:

Este que ves engaño colorido
Este que ves sayal de blanco lino

Como sabemos, una sintaxis reorganizada de los anteriores hipérbatos sería:

Este engaño colorido que ves
Este sayal de blanco lino que ves

Inclusive, aunque el sentido de estos versos de Meléndez parezca apuntar hacia otro rubro, es posible reconocer en ambos poemas la preocupación por la existencia y la conciencia de la muerte. Esto permite presumir, en la transición del “sayal de blanco lino” al “negro sayal de tierra fría” de la potosina, la resolución sorjuaniana de que el vano artificio de un retrato “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.

Las preocupaciones existenciales desarrolladas en temas mortuorios fueron parte del canon de medio siglo, tanto del centro del país, como del potosino. Los Contemporáneos hicieron aportaciones al respecto; por mencionar un ejemplo, podemos recordar la vinculación de los nocturnos de Villaurrutia con el existencialismo de Heidegger. Incluso, dicho tono propició cierta imagen de lo que era una parte de la poesía mexicana: gris, melancólica, de tono grave.¹³² Que Juana Meléndez asuma la tradición, a partir de Sor Juana, muestra el valor de sus aportaciones, pues no sólo imita las formas. Es decir, el valor de un poema como “Este correr” no se restringe a que reproduzca las formas y el ritmo del poema de Sor Juana, sino en que haya en ella una fuente filosófica de la que abreva sustancialmente.

¹³² Podemos recordar lo señalado por Paz, al renegar de que esta fuera la única parte visible de la poesía mexicana.

Desplazamiento de la perspectiva enunciativa del yo lírico

Ahora bien, más destacable que esta clara referencia a Sor Juana para mostrar la prominencia técnica de “Por el río del silencio”, se encuentra un procedimiento discursivo vinculado con la tipología textual del poema, de carácter elegíaco: el desplazamiento de la perspectiva enunciativa. Como leemos, este poema se trata de un canto descendente, en que se aplica una transición de color, del blanco al negro, además de un desplazamiento de la perspectiva enunciativa del yo lírico: en el inicio, sin determinación clara; luego, como un observador de la muerte y, en el final, incluso, como el que la padece, tal como puede notarse en las personas del verbo empleadas:

“Este que **ves**, sayal de blanco lino,
es la última gala del camino”

“Ya no **vives** muriendo en noche fría
cual fue tu soledad en compañía”

“¡Oh, lacería, que ya te **presentía**,
qué negro tu sayal de tierra fría”

Este detalle es notable, pues esta voz lírica imprecisa, al igual que su interlocutor, se encuentra con constancia recurrente en la mayoría de las composiciones (“Esperar”, “Plañideras de sombras”). Una presencia constante de imprecisión que propicia una multivocidad de lecturas. En este caso, por ejemplo, ¿el yo lírico contempla un fenómeno ajeno o lo padece? ¿El yo lírico enuncia externamente o introspectivamente? ¿El yo lírico apela a otra entidad (Dios, la muerte, el muerto)? ¿El yo lírico se auto invoca?

Este hecho habría que contrastarlo con otro poema, pues en “Círculo de sombras”, también un poema mortuorio, la univocidad, por el contrario, es clara. En él, la muerte, con su boca desdentada, cerca silenciosa a la voz lírica, con tal frecuencia que su constancia no la asombra, pues en su paso ha aprendido a morir cada día. De tal manera que los posibles sentidos de este

poema son más estrechos, sobre todo en cuanto a la ambigüedad del yo lírico y del sujeto apelado.¹³³

Cada día me cercas, silenciosa,
si me obstino en perderte. Tú, obcecada,
te atraviesas en cada encrucijada
construyendo tu noche soledosa.

Por supuesto, “Círculo de sombras” destaca en otros aspectos; por ejemplo, es uno de los sonetos de mayor cohesión, con un asunto bien planteado y desarrollado en los cuartetos y un cierre justo y consistente en los tercetos, es un soneto tradicional. Lo notable de todo esto es que la integridad de este poema indica que, en cuanto a posibilidad, Juana Meléndez puede desarrollar discursos claros y ajustados a las formas clásicas que se promueven en el canon, por lo que habría que analizar, en realidad, por qué varios de sus poemas se distancian de esa “perfección” que varios de sus comentaristas señalaron en ella.

Desarticulaciones o aparentes imperfecciones formales

Uno de los poemas “no perfectos” es “Plañideras de sombras”, otro texto de tono elegíaco, con tendencia clara al verso amétrico, pero con algunas asonancias, en que el referente y la voz lírica gozan de una mayor densidad también. De este poema, puede abstraerse, como su sentido general, un acto de profanación en la analogía entre “el hombre” y “la tierra”, y una relación violenta en que aquel, como una fiera, la viola. En ese sentido, las “plañideras de sombras” estarían ejerciendo una reflexión y reclamo en tonos filosóficos (además de cierta nota de conciencia ecológica) sobre el *ser* y el *no-ser*, en que se demanda la explotación de la tierra. (Aunque, por supuesto, esto es

133

determinar injustamente el poema, porque cada una de sus estrofas poseen una densidad interna que sugiere más allá de lo comentado.) Veamos la primera estrofa:

Hombre que has hecho concubina de la tierra,
ojos de sombra te llenan al mirarla
y esperas que se duerma al poseerla
porque la noche cierra sus párpados de arena.

En este poema, también la imprecisión del interlocutor es lo más relevante, producto de una elipsis verbal. Las tres primeras estrofas son claras; en ellas, se apela y reclama al “hombre” con oraciones plenas, en cuanto a que poseen sujeto y predicación (“Los ojos de sombra llenan al hombre.”, “Tu avidez se vierte.” y “La mano te cegó.”). Pero en las siguientes tres estrofas el tipo de elocución cambia y las oraciones completas, plenas, mudan a sólo frases de diferentes tipos (es decir, que no cuentan con predicación verbal). Incluso, la estrofa final, de mayor extensión, de cinco versos (y que contiene aquel que nombra al poema), carece de una oración plena: lo que hay es una frase sustantiva con el núcleo “Plañideras”.

En este caso, el verbo conjugado “precipitan” corresponde a una subordinada de relativo que, incluso, en la ambigüedad, podría corresponder tanto al sustantivo “fantasmas” como a “plañideras” e, incluso y más probable por supuesto, a “sombras”. Una síntesis del enunciado de esta estrofa, sin complementos, podría ser el siguiente (que, como puede advertirse, no se trata de una oración, sólo es una frase sustantiva larga):

Plañideras de sombras pobladas de fantasmas que precipitan al ser que se desvanece

De tal manera que las posibilidades de concordancia verbal serían:

Plañideras de sombras pobladas de **fantasmas que precipitan** al ser que se desvanece
Plañideras de **sombras** [pobladas de fantasmas] **que precipitan** al ser que se desvanece
Plañideras de sombras [pobladas de fantasmas] **que precipitan** al ser que se desvanece

Según la organización sintáctica que se considere, el sustantivo en concordancia verbal con *precipitan* puede ser diferente.¹³⁴ En todo caso, como señalé, esta frase sustantiva no tiene concordancia verbal en una oración principal, es decir, es una oración incompleta. Así, pues, en la diégesis del poema, estas plañideras no llevan a cabo alguna acción; se describen y, en esa descripción, se toman en cuenta algunas características de su hacer, solamente.

Ahora bien, como recurso retórico, esa omisión recibe el nombre de anacoluto. Y esta elisión podría considerarse un asunto menor, sino es porque tiene también una presencia constante en toda la obra. Y, sobre todo, porque tiene una presencia efectiva. Así, si en este poema la difuminación del interlocutor y del referente permite ejercitar la duda (¿Cuál es la posición de yo lírico? ¿Éste contempla o participa de los actos? ¿El “hombre” es el hombre o el Hombre?), en otros casos permite desplazar esa duda, además, a planos extradiegéticos. Se trata, entonces, de un recurso deliberado; de manera que, aunque de manera superficial pueda considerarse como una imperfección o una falta de pericia para manejar el lenguaje, de manera interna es representa un procedimiento que manifiesta el estilo de la poeta.

Si he destacado estos aspectos, es porque su recurrencia va perfilando la manera en que Juana Meléndez interactúa con el horizonte de expectativas de los procedimientos en que se sitúa. Por supuesto, esta breve perífrasis y paseo por otros poemas tiene la intención de hacernos volver con mayor ahínco a “Este correr”, nuestro poema *de partida*.

Anacolutos en “Este correr”

¹³⁴ Como es notorio, si tomamos como guía el título del texto (que para eso sirven los paratextos), se podrían eliminar de inmediato las dos primeras opciones. Además, las “sombras” son un complemento determinativo (genitivo) de plañideras (así que difícilmente podrían ser el sujeto de la oración que precipitan). “Pobladas de fantasmas” es el atributo de ese complemento determinativo, entonces tampoco serían el sujeto, pues pragmáticamente los atributos afectan al elemento más cercano. De cualquier modo, esta dubitación o impresión inmediata es sugerente.

Por ejemplo, en este poema encontramos la ausencia casi total de oraciones completas. El cuarteto inicial se despliega en dos frases sustantivas de infinitivo: “Este correr” y “este venir e ir”, sin que se enuncie algún verbo.

Este correr con un espejo a cuestras que escurriendo el azogue me lacera
este venir e ir de tal manera que se miran las caras superpuestas¹³⁵

Sólo existe su presencia, sólo un estar, sin un hacer. Por lo que, en ambos casos, es necesario preguntar “*Este correr*” y “*este ir y venir*” ¿qué? Asimismo, un evento semejante se repite en el segundo cuarteto, también dispuesto en dos enunciados. Por un lado, en el primero, se elide el verbo de la frase “Y solamente un mar donde me acuestas”. De manera que, sintácticamente, puede resolverse infiriendo el verbo *haber*: “Y solamente [hay] un mar donde me acuestas”; el verbo *ser*: “Y solamente [es] un mar donde me acuestas”; o, definitivamente, aceptar que carece de verbo y preguntar “Y solamente un mar donde me acuestas” ¿qué? Por el otro, en el segundo, falta el periodo complementario de la construcción condicional que, en síntesis, es: “si se me fuera el último reflejo del verde paisaje, que me restas...”, de manera que, del mismo modo, es necesario preguntar: si pasa “esto”, ¿qué?

Y solamente un mar donde me acuestas a madurar la lágrima primera
si del verde paisaje se me fuera el último reflejo, que me restas...

Incluso, el primer terceto itera este recurso, pero en una frase vocativa (con su subordinada relativa) en la que se apela a la “cerrazón de sombra”, lo cual no es extraño en este tipo de frases, pero que cobra sentido en relación con los eventos previos:

¡Oh cerrazón de sombra en litorales
que no me deja ver mi muerte al día
ni restaurar la miel de mis panales!

¹³⁵ En éste y los inmediatos ejemplos, presento los versos como líneas para destacar el aspecto sintáctico que busco referir, por lo que no integro las diagonales que indican separación de verso.

sentidos cerrados; por otro, recursos como los anacolutos apuntan hacia sentidos abiertos, de tendencia moderna.

Ambigüedades o dudas que trascienden al ámbito extradiegético

Es necesario exponer, entonces, cómo es que la presencia efectiva de la elisión se despliega también en la generación de ambigüedades o dudas que trascienden al ámbito extradiegético. En “Este correr”, se presenta a través de la multivocidad del “Tú” apelado, pues la posibilidad de delimitación del interlocutor se extiende, y éste podría tratarse del propio yo lírico en un monólogo interior, un Dios invocado o, incluso, el lector, en un ejercicio de acercamiento y distanciamiento de perspectivas.

Sobre la primera opción, es necesario considerar la proposición del primer cuarteto: “Este correr con un espejo a cuestas/ [...] en que se miran las caras superpuestas”; de manera que la apelación a una segunda persona gramatical implícita en el segundo cuarteto (“me acuestas”, “me restas”), aunque permite incorporar a un referente externo, también puede ser autoapelativa, en cuanto a que se invoque al desdoblamiento del yo lírico en el espejo. Sin embargo, en el terceto final se incluye un llamamiento a una otredad explícita en un “Tú”, asentado con mayúscula inicial, en relación con la tradición normativa de escritura religiosa y académica occidental.

Por supuesto que la apelación al Dios cristiano tiene cabida en el poema; las referencias religiosas y bíblicas son una constante en gran parte de la obra de Meléndez. Y es que, en este poemario, como en el poema llamado “Soneto a Dios”, pueden hallarse, por ejemplo, vínculos con el libro de Ruth (“Cosecha”) o con el sueño de la escala de Jacob (“Por el río del silencio”). Esto no es ajeno al canon potosino (y en general a las provincias del país), donde Joaquín Antonio

Peñalosa y Rafael Montejano y Aguiñaga desarrollaron la poesía religiosa con profundidad y fueron los referentes inmediatos de la poesía de Juana Meléndez.

Ahora bien, tanto para voz lírica como para el sujeto apelado Dios, es posible establecer la concordancia de la oración relativa “que estás mirando el alma mía”. Sin embargo, por un proceso de recepción lectora, ese interlocutor apelado puede encontrarse además en el lector mismo.

Y Tú [Lector], que estás mirando [leyendo] el alma mía [al leer mis poemas], enraíza mis plantas en las sales para poder vivir en mi agonía.

El libro, como recipiente del lenguaje

Es necesario traer a colación, para afianzar esta idea, el carácter íntimo y personal de la poesía de Meléndez, en el sentido de que gran parte de las motivaciones de su escritura se encuentran en su vida misma. Esto es un asunto que la poeta no oculta, sino que expresa de manera diáfana. Por ejemplo, así lo expone explícitamente en un poema mediante la relación analógica que advierte entre ella, como cuerpo y sueño, y el libro, como recipiente del lenguaje. Así podemos notarlo en “Mi libro”, otro de los poemas, cuya forma no es soneto, pero con predominancia endecasílabo y asonancias. En él, después de proponer al ejercicio de lectura como metáfora de la introspección de su propio ser, la voz lírica declara en la última estrofa:

¡Ah, mi libro, mi libro siempre abierto!
Persigo la palabra
y yo me encuentro dentro.

Por supuesto, esa característica señala el sentido que puede adquirir la voz lírica, en representación de una identidad autoral real, por lo que la diégesis del poema se puede trascender. Así pues, el asentamiento de un desdoblamiento de la identidad enunciativa en la analogía lectora vuelve posible que el acto real de lectura (en un “tú” siempre actualizable) se analice como un acto extradiegético. De manera que, si la voz lírica en fusión con la voz autoral es el objeto de

interpretación, es viable considerar también al lector real (nosotros) en ese ‘Tú, que estás mirando el alma mía’ de “Este correr”.

Signos claros en una articulación, combinación y resignificación compleja

Ahora bien, para abonar aún más esta lectura, es posible continuar con el escrutinio de los recursos empleados por la poeta y advertir cómo se despliegan en un capital de procedimientos articulados de manera compleja. Por ejemplo, hasta ahora he procurado mostrar cómo varios de ellos, aunque pudieran parecer errados, posiblemente, indican una coherencia interna que apunta hacia una integridad singular.

Este aspecto es destacable, cuando el horizonte de expectativas del canon potosino planteado por Medina Romero apela a una conciencia de lo exacto y a una ceñida expresión clásica.

La poesía potosina, como parte integrante de la mexicana, participa de su solidez interior y de su elegancia externa, y como ella conjuga, con clara conciencia de lo exacto, el fino espíritu romántico y la ceñida expresión clásica. Y en ese ajuste de valores, en ese equilibrio entre fondo y forma, radican su emoción de corriente remansada y su sobria belleza crepuscular.¹³⁶

Si se parte de él como modelo, es claro que muchos de los procedimientos de la poesía de Juana Meléndez se distancien y sean, en apariencia, imperfecciones. Por algo, la crítica inmediata le reprocha su inmadurez y su desajuste. Sin embargo, de manera interna, su poesía muestra una coherencia que apunta más a un estilo, que a una imperfección.

Por ejemplo, si en un inicio señalé que un rasgo evidente en este “Este correr” es la diafanidad de los signos empleados, es necesario destacar, ahora, que lo que no es tan claro es la articulación de esos signos diáfanos en la sintaxis de los discursos empleados. En síntesis: signos

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 20.

claros en una articulación, combinación y resignificación compleja, a partir, entre otras cosas, de la fragmentación y yuxtaposición de ellos.

Para profundizar en esta idea, recordemos que la estructura métrico-rítmica de “Este correr” es de soneto, pero discursivamente está afiliada más a un discurso fragmentado, una desarticulación en cuanto a las partes que tradicionalmente corresponden a esta estructura. Veamos este aspecto a detalle. El primer cuarteto es un texto expositivo. En él, se plantean dos ideas paralelas que plantean una situación, un estado de cosas: una condición que lacera propiciada por el ir y venir con un espejo.

Este correr con un espejo a cuestras
que escurriendo el azogue me lacera;
este venir e ir de tal manera,
que se miran las caras superpuestas.

Después, los dos primeros versos del segundo cuarteto plantean una resolución ante lo expuesto en el primer cuarteto, una reflexión ante esa primera proposición que, al mismo tiempo, es una línea apelativa ante un interlocutor (que, como hemos visto, puede ser variable), mediante una conjunción con función de marcador discursivo “Y”:

Y solamente un mar donde me acuestas
a madurar la lágrima primera;

Sin embargo, una segunda narrativa se plantea en los siguientes dos versos, la cual no tiene una relación discursiva inmediata, a no ser porque también se trata de una apelación a una segunda persona. Más bien, expone una duda desplegada de la reflexión sobre el espejo, que, lo más interesante, queda inconclusa y es señalada con signos suspensivos:

si del verde paisaje se me fuera
el último reflejo, que me restas...

El terceto primero es una invocación, una queja, una reflexión interna; pero la queja se aleja sustancialmente de los referentes de las tres proposiciones anteriores. Se trata de un reclamo ante

la “cerrazón de sombra en litorales”, pues no permite hacer nada, ni muerte ni restauración. En esta estrofa, la inmediata relación semántica con los referentes anteriores tendría que estar en “litorales”, en consonancia con el motivo acuático, de lágrima y mar (sin embargo, por extensión con ellas mismas, también a espejo, azogue, reflejo y ver):¹³⁷

Oh, cerrazón de sombra en litorales
que no me deja ver mi muerte al día,
ni restaurar la miel de mis panales.

El final, en el segundo terceto, se trata de una petición que, como ya comenté, puede estar apelando a distintos interlocutores mediante una oración imperativa en cuyos versos destaca el verbo *enraizar* y el sustantivo *sales*. Como puede notarse, esta oración se distancia discursivamente de las enunciaciones anteriores, pero aún mantiene relación con ellas a través del empleo del sentido de la vista, presente en todas las estrofas (1ª, se miran las caras superpuestas; 2ª, el último reflejo; y 3ª, no me deja ver mi muerte) y que adquiere gran peso en la última (4, mirando el alma mía):

Y Tú, que estás mirando el alma mía,
enraíza mis plantas en las sales
para poder vivir de mi agonía.

En este sentido, es posible corroborar que la aparente falta de cohesión estructural y equívocos sintácticos en los poemas de Juana Meléndez pueden ser leídos de una manera en que se dé prioridad a la lectura de estructuras fragmentadas o yuxtapuestas.

Dos desarrollos sobre un mismo asunto

¹³⁷ Asimismo, la relación se encuentra en el motivo del *borde*: tanto el mar como el espejo tienen orillas, costas, litorales, detrás de los cuales no se alcanza a ver más que sombras, ni futuro (ver mi muerte) ni pasado (restaurar la miel).

Otro ejemplo representativo de este mismo procedimiento es el primero de los “Dos sonetos de vida”, que parece emitir dos discursos que se disgregan hacia dos sentidos distintos, uno presente en los cuartetos y otro en los tercetos:

No lloro la caricia apetecida
ni imploro al corazón que me enajena;
aunque rendida estoy, dejo la pena
en el mármol silente confundida.

Y si acaso me ves estremecida
en mi bronco sayal, no es por mi pena;
es el temblor de mística azucena
ante el rojo carbunco de la herida.

En el jardín brotó la sensitiva
que cierra su corola al avieso
aguijón de la abeja fugitiva,

y en su dolido centro queda preso
ya sin gota de miel, porque el travieso
cambió la miel en lágrima furtiva.

La modalidad discursiva, incluso, refuerza esta afirmación, pues la de los cuartetos es predominantemente expositiva y la de los tercetos, narrativa. Sin embargo, es posible comprender que se trata de un poema que presenta dos desarrollos sobre un mismo asunto. Los cuartetos, por un lado, es cierto, constituyen un texto explicativo en que se esclarece el porqué de la condición de penuria en que se encuentra la voz lírica en el momento de la enunciación. Los tercetos, por el otro, conforman un texto narrativo en que se desdobra la misma idea, en una especie de correlato, el cual se asienta sobre el motivo de la flor y la abeja, en un jardín.

El asunto del poema, pues, radica en la explicación de la condición actual del enunciador: qué fue lo que propició su mudanza de estado o por qué cambió la miel en lágrima furtiva. Y, como puede notarse, no guarda relación íntegra con la estructura discursiva del soneto tradicional. Fenómenos semejantes se encuentran en la mayoría de los poemas (“Oh sueño”, “Soneto de vida 1”, “Soneto a Dios”, “Poesía”, “Plañideras de sombras”, “Mi libro”, “Por el río del silencio”, “A tu paso”, etc.), pero no es posible atender cada uno de ellos; sobre todo, cuando este último poema

se vale de otro aspecto por mucho importante en la poesía de Juana Meléndez, el cual es necesario exponer.

La relación con la tradición mística

En el segundo cuarteto del primero de los “Dos sonetos a la vida”, se utiliza una imagen de la tradición poética mística para referir la condición verdadera que se halla tras la manifestación aparente de esa pena enunciada. Esta imagen antitética es parte de la tradición retórica mística en que, ante la incapacidad del lenguaje para referir una experiencia ominosa, se recurre, entre otros procedimientos, al contraste y al oxímoron.

Y si acaso me ves estremecida
en mi bronco sayal, no es por mi pena;
es el temblor de mística azucena
ante el rojo carbunclo de la herida.

En este caso, el paralelismo de los enunciados en los versos 7 y 8 puede sintetizarse en “el temblor de azucena ante el carbunclo de la herida”. Pero más que el evidente y simbólico contraste de color (el rojo sobre blanco) o de percepción táctil y visual (la herida contra lo terso de una flor), el procedimiento antitético de esta imagen procura poner en vilo una experiencia que no es capaz de nombrarse (ya sea religiosa, intelectual, emocional).

En todo caso, en la diégesis del poema, la incorporación de esta imagen no parece tener la intención real de exponer una experiencia mística, sino valerse del procedimiento para señalar una experiencia que, de manera semejante, no es fácil de asir o comprender. ¿Cuál es esa condición? Dentro de la lógica del poemario, este soneto referiría una condición de inconformidad, de incompreensión del enunciante, la cual puede confundirse con una pena que, de manera superficial, podría suponerse amorosa.

Como he señalado, la interpretación no es el objetivo de este ejercicio. Lo anterior solamente permite, por un lado, mostrar los referentes de una tradición incorporados en la poesía de Meléndez y, por otro, corroborar el motivo de inconformidad presente en cada uno de sus poemas.

El aprovechamiento de los recursos poéticos de la tradición mística que hace Juana Meléndez en parte de la primera producción de su poesía y, vastamente, en este primer poemario es un aspecto que habría que analizarse detenidamente; especialmente, porque ella no es una poeta religiosa, mucho menos mística. Sin embargo, el lenguaje y los procedimientos de esta tradición poética, junto con los demás que emplea, le permiten consolidar una voz que intenta explicarse, más que lo ominoso o lo insondable, lo que le sucede al hombre ordinario, en esa condición de animal consciente.

Así pues, la presencia de “lo místico” es destacable, ya que gran parte de los poemas de *Río sin orillas* están permeados de procedimientos, imágenes, metáforas y referentes místicos (en ese sentido, religiosos). Así, por ejemplo, en “Cíñeme, amor”, se invoca a un interlocutor, en un tono de suma intimidad, y se prodiga un pleno ofrecimiento. A continuación, el segundo cuarteto y primer terceto:

Y aunque en ello perezca yo abrazado,
cíñeme, amor, que estoy de ti ansiosa;
quiero escaparme de esta mar undosa
y disfrutar lo que me fue vedado.

De tu redil seré la oveja, presta
a beber de tus ricos manantiales
trepando por la cima o por la cuesta.

En este poema, junto con el léxico de inclinación modernista y la caracterización del interlocutor amado con cualidades en manifestaciones de la naturaleza, destaca el motivo de la contención, de la pulsión en latencia, del ansia contenida, lo irreconciliable ante una prohibición. Además, es

notable la participación de un interlocutor ambiguo que en ocasiones parece referir a Dios (un aspecto importante que ya hemos mencionado) y que se encuentra en relación con una de las manifestaciones de esta tradición: la del amado como correlato de la divinidad.

Otro ejemplo, por caso, es “Esperanza florecida”. Este es un poema vitalista en que, para reforzar el efecto de esperanza con que se cierra el soneto (la fe salvadora no está muerta:/ como el sol, aparece al nuevo día), se emplea la alegoría de la noche oscura, como puede observarse en los cuartetos.

Cuando la noche caiga y sientas frío
tendrás la soledad en asechanza,
que muriendo la luz avanza, avanza
por descubrir su piélago dormido.

Entrarás en la ruta del vacío
arrastrando tu hiel, sin esperanza
de verla convertida en agua mansa,
porque la duda cerca tu desvío.

Esta duda que hace titubear, que surge en el recorrido de la vía mística, es un recurso poético, más que una inclinación verdadera hacia la vía mística. Ello, por supuesto, los vuelve más atractivos y complejos, ya que, desautomatiza los referentes poéticos establecidos en una corriente poética, y motiva al lector a interactuar con estos recursos fuera de esa tradición.

La vía mística

Un último caso más, como ejemplo, es el poema “A tu paso”. Este soneto goza también de una fragmentariedad estructural que lo distancia del soneto tradicional. Lo relevante es que, si pudiera hacerse una analogía con la vía mística, el poema anterior, “Esperanza florecida”, expondría la fase punitiva, mientras que éste se trataría sobre la fase iluminativa, de contacto con lo ominoso. Con ello, reitero, no pretendo señalar que se trata de una poesía mística, sino que ésta emplea

procedimientos de una tradición en *pos* de otra necesidad. Así, pues, en este poema se plantea un tipo de comunión, de experiencia consumada y, especialmente, el temor de perderla, tal como lo muestran los cuartetos:

El áspero camino no fue breve;
más me tengo por ello satisfecho
para yacer en ramas de tu lecho,
no en ventisca de arena que se mueve.

Por el camino va tu paso leve
y un abierto jazmín sobre tu pecho
aromando el espino con que has hecho
brotar sobre erial la rosa nieve.

Como puede notarse, el tipo de lenguaje y de imágenes coquetea con las del erotismo, justo como el poema “Cíñeme, amor”, en que se vincula a Dios con la figura del amado. Y, por supuesto, tendría que recordarse que la tradición poética mística se ha valido de él, en esa relación muy singular que existe entre la figura de la amada y el amante con respecto de la iniciada y Dios. En este vínculo estrecho, se aprovecha este lenguaje, pues la mística reconoce en la corporalidad humana una manifestación de Dios.

Junto con esta analogía de Dios en el cuerpo, otro de los recursos empleados en esta tradición poética son el oxímoron y la antítesis como figuras para intentar exponer un lenguaje en confusión, un discurso ansioso y agobiado que busca decir mucho más de lo que puede, y el lenguaje no le basta.

Cabría recordar, ante esta situación, la importancia que tuvo la poeta Concha Urquiza en la poesía potosina¹³⁸ y en algunas escritoras de la generación de Taller de Estilo.¹³⁹ Sobre todo, porque es posible señalar una comparación de las distintas maneras en que todas ellas se apropiaron

¹³⁸ David Ojeda, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁹ V. Irma Guadalupe Villasana Mercado, “Imaginar provincia: Taller de estilo y las presencias femeninas en *Estilo*, *Revista de cultura (1945-1961)*”, *La escritura como espacio de identidad y equidad de género*, Cándida Elizabeth Vivero Marín y María Carmela Chávez Galindo (coords.), Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2016, p. 132.

de su poesía. Ahora bien, un aspecto destacable de los poemas de Juana Meléndez es que probablemente ellos sí intenten exponer experiencias corporales o sensitivas y encubrirlas mediante un discurso religioso místico que, con mayor seguridad, sí era aceptado por el contexto cultural (y familiar) en que se encontraba. Así como sugieren sus poemas, Meléndez no es una poeta mística; sin embargo, se vale de su lenguaje y de sus recursos de manera muy personal para crear un proceder singular. Y ambas vetas de investigación crítica están pendientes también.

Sobre este asunto, cabría destacar la relación, tanto histórica como literaria, de la tradición poética mística con la poesía femenina de medio siglo, en la cual el discurso velado, la ambigüedad y la duda constituyen un recurso fundamental para exponer muchas inquietudes que intentan compartir las poetas sin ser juzgadas o con la intención de hacer circular más fácilmente sus textos. Como es sabido, en esta necesidad de apropiarse de los espacios históricamente asignados a los hombres, las mujeres escritoras han tenido que manifestar también esa inconformidad.

Como puede advertirse, “Este correr” se trata de un soneto aparentemente ordinario, cuyos signos, cierto, podrían ser interpretables de manera unívoca; sin embargo, el poema es mucho más que eso. Se puede confirmar, como vimos, que el poema de Meléndez indaga en la fragmentación, en la dislocación discursiva y cada estrofa constituye un segmento cerrado en sí que se vincula con las siguientes mediante asociaciones semánticas y yuxtaposiciones.

Y este rasgo fundamental para toda la poesía, mayor densidad de sentido por unidad lingüística, parece ser un indicador de lo vasta que resulta la poesía de Meléndez cuando se analiza con detalle.

El gesto, la actitud y los procedimientos de inconformidad

Ahora bien, puesto que el gesto, la actitud y los procedimientos de inconformidad son el eje que orienta y cohesiona la coherencia del poemario, encuentro conveniente asentar las diferentes manifestaciones concretas del motivo en cada poema, al menos en una síntesis que señale los posibles análisis y para consolidar el argumento que propone este análisis: el motivo cohesionador es la inconformidad.

Poemas de <i>Río sin orillas</i>	Semas de inconformidad (pulsión, deseo, ansiedad, contención, anhelo, etcétera)
Río sin orillas	“Ah, nuestros ríos [...] su cauce lleva mi heredad cautiva”
Cíñeme, amor	“Cíñeme, amor, que estoy de ti ansiosa;/ quiero escaparme de esta mar undosa/ y disfruta río que me fue vedado”
Cosecha	“Un ansia contenida se denota/ en tu inquietud de pájaro cautivo”
Esperar	“Esperar, esperar, siempre la espera;/ esperar que el botón reviente en rosa/ y la noche en mañana milagrosa”
Este correr	“Oh, cerrazón de sombra en litorales/ que no me deja ver mi muerte al día”
Círculo de sombras	“Cada día me cercas, silenciosa,/ si me obstino en perderte.”
¡Oh sueño!	“qué fácil fue soñar que te tenía/ clavada en el umbral de mis querer”
Estancia en la rosa	“¡Qué leve suspirar el de las rosas/ en un fluir de sombras perseguida! ¡Qué niebla que las cerca, ya perdidas”
Dos sonetos de vida	1. “No lloro la caricia apetecida” 2. “ser átomo estrujado por el viento/ y en el viento yacer como lamento”
Olvido	“Un techo de cenizas oscurece/ mi memoria, y al filo del silencio/ tu silueta se corta estremecida”
Esperanza florecida	“Cuando llegue la noche y sientas frío/ sentirás la soledad en acechanza”
A tu paso	“El áspero camino no fue breve;/ más me tengo por ello satisfecho”

Soneto a Dios	“Desgarra la tiniebla que madura;/ en la noche sin fin cerca el deseo”
Poesía	“Tú te me das, y yo cierro el silencio/ de estar viviendo en tímida agonía”
Plañideras de sombras	“Plañideras de sombras/ pobladas de histéricos fantasmas/ que en un río sin fondo precipitan al ser”
Mi libro	“Fuera, en la calle, el polvo se calcina,/ y un viento negro sopla y estremece/ los dispersos sentidos, sin hondura”
Por el río del silencio	“Ola sensata que al moverse espera/ la aguja imantada de la esfera”

Como puede verse en los poemas, en ocasiones, este motivo toma forma de frustración, de latencia, de ansiedad, de deseo, de contención, de anhelo, pero todos ellos circundan la idea de inconformidad. Además, paralelamente, representan estructuras antitéticas o contradictorias, como varios de los títulos del poemario, que se relacionan también con el proceder de la tradición mística.

En síntesis, el entramado de diferentes procedimientos en la poesía de Juana Meléndez es muy nutrido. Aquí sólo he analizado algunos de los más significativos, en cuanto que destacan por sus cualidades de singularización. Todos ellos dialogan con la tradición y, paralelamente, incurren en trasgresiones que apuntan hacia lo no convencional.

*

IV. ÚLTIMA PARADA. POESÍA MÍSTICA

En el apartado de análisis estilístico, he señalado que Juana Meléndez aprovecha algunos recursos de la tradición poética mística en pos de objetivos propios. Me gustaría extender esa idea y asentar en este apéndice cómo estas coordenadas la sitúan en colindancia con geografías poéticas inmediatas y remotas. De manera que es factible interactuar con ella en un mapa literario mayor.

Así, además de participar en las dinámicas internas del canon potosino (que, de alguna manera, se desarrolla en contraste con el canon del centro del país), existen otras rutas por la cual también se transita hacia la figura y obra de Juana Meléndez, en relación con la poesía femenina mexicana vinculada con la mística. No es el objetivo de esta tesis explorar y detenernos en estas rutas; sin embargo, es necesario asentar su conocimiento y alentar su estudio con la intención de ampliar el ejercicio de mapeo aquí propuesto.

Es necesario recordar que existe una tradición de “lo místico” en la historia de la humanidad que se ha manifestado en lo teológico, lo filosófico, lo pictórico, lo literario, etc., de múltiples maneras. En ese sentido, cabe distinguir entre la mística como fenómeno *religioso*¹⁴⁰ de la mística en lo literario y, en particular, de lo poético. Ignorar tal diversidad difumina el sentido que la relación de Juana Meléndez con la mística pudiera tener. Pues se podría confundir con que se le vincule con una poesía religiosa que, si bien no es por completo errada, no es el sentido o enfoque preciso que pretendo señalar de su producción.

La mística o misticismo es una práctica espiritual que se comprende, de manera general, como un conjunto de experiencias difíciles de alcanzar, a partir de lo cual se consigue un máximo

¹⁴⁰ Desde la propuesta etimológica de Lactancio: *religare*, en el sentido de estar religados, vinculados, como seres humanos a una deidad.

grado de unión entre lo humano y lo sagrado, o un máximo alcance de perfección o conocimiento. En ese sentido, suelen tener el adjetivo de “místicas” las manifestaciones culturales o artísticas que procuran referir esa experiencia. Son diversas las religiones en el mundo que la han desarrollado, tanto politeístas como monoteístas o no teístas. En ese sentido, sobre todo, *lo místico* se sustenta en un fenómeno de búsqueda: “Entendemos por mística la búsqueda de la unión con (o disolución en) lo sagrado. [...] La mística es antes que nada una búsqueda o, como prefieren expresarlo los propios místicos, una vía o un camino incierto”.¹⁴¹ Y en dicha indagación, es donde se halla un primer punto de distancia entre las diferentes realizaciones de la mística, que puede tratarse o de una búsqueda espiritual o de una intelectual. Incluso, sobre este último caso, también se ha señalado que existe algo llamado mística profana.

Al respecto de la mística como experiencia espiritual, ésta se ha caracterizado de manera plena y se ha sistematizado sus prácticas y estudios. Como comenta Margarita León,

a través de los siglos, la mística se constituyó en una ciencia que se ha desarrollado de dos maneras: como una teología “práctica” y como una teología “especulativa”. La primera consiste en el conocimiento de Dios por contemplación infusa, mientras que la segunda es la reflexión teológica sobre la vida mística, su naturaleza, sus condiciones, sus pasos y etapas.¹⁴²

Esta teología especulativa es desde donde se ha indagado el fenómeno místico, pues los teólogos se enteraron de tales experiencias a partir de las referencias que de ellas han hecho los experimentantes (en algunos casos, poetas) y las han intentado sistematizar. Aquellos encontraron que, de manera general, los eventos en torno al fenómeno de Absoluto se pueden organizar en algo denominado proceso místico, el cual consiste en 3 grados de ascensión espiritual:

El primero es el *pensamiento* o *cogitatio*, cuyo objeto es aprehender las imágenes provenientes del exterior y está orientado a considerar la huella de Dios en las cosas. El siguiente grado es la *meditación* o *meditatio*, el recogerse del alma en sí misma con el fin

¹⁴¹ Isabel Cabrera, “Para comprender la mística”, *Umbrales de la mística*, México: UNAM, 2006, p. 10.

¹⁴² Margarita León Vega, “Estudio preliminar”, *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y América Latina*, México: UNAM, 2014, p. 22.

de acceder a la imagen misma de Dios. Y el tercero es la *contemplación* o *contemplatio*, que se dirige a Dios mismo. Estos grados constituyen la *Vía mística* y son descritos por los místicos como un proceso de crecimiento espiritual. Abarca el periodo “purificativo” que experimentan los principiantes; el “iluminativo” que viven los aprovechados; el “unitivo” al que sólo acceden los perfectos.¹⁴³

Pues bien, este proceso comunicativo tiene un empareje con la poesía, y con la labor de los poetas, en tanto que el lenguaje es limitado y, con él, se busca alcanzar actos comunicativos que lo sobrepasan. En estos casos, también puede tratarse de una experiencia intelectual. Como es sabido,

el místico y el poeta tienen experiencias “categóricamente similares”, en cuanto que éstas son formas subjetivas e intuitivas de aprender “una realidad oculta”, [pero] se diferencian radicalmente tanto en el tipo de realidad a la que aluden como en la manera en que la aprehenden. Lo esencial para el místico es Dios; mientras que para el poeta es “lo humano o lo divino” en un sentido general, ambos percibidos como “un misterio que hay que aprehender y no como un problema que hay que analizar”.¹⁴⁴

Ahora bien, como señala Margarita León Vega, “en nuestras letras hay expresiones místicas de distinto tipo y de diversos niveles engarzadas a varias tradiciones religiosas y desafiantes del silencio inherente a la experiencia de Absoluto”.¹⁴⁵ En el ámbito hispánico, los casos más conocidos son San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús.

En el caso mexicano, la figura más destacable es la poeta Concha Urquiza. De ella se ha señalado que es una *rara avis*, distante de los grupos intelectuales de la época, y de los grupos y capillas literarias. Sólo por consideraciones cronológicas se le ubica entre los Contemporáneos y Taller. Nació en 1910 y murió en 1945. Su vida literaria fue intensa y productiva. Se le conoce como la poeta mística más importante de México.¹⁴⁶ En palabras de Antonio Castro Leal, “En nuestra poesía religiosa femenina es el ejemplo más alto desde los tiempos de Sor Juana Inés de la

¹⁴³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁴⁶ Raúl Leyva, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, México: UNAM, 1959, p. 193.

Cruz”.¹⁴⁷ Su elevada formación cultural le permitió tener una vasta influencia de la literatura clásica, europea e hispánica; por supuesto, también nacional: Manuel José Othón, Arcadio Pagaza y Ramón López Velarde.¹⁴⁸ Leía griego y latín; también traducía. Su principal fuente literaria, la Biblia.

Sobre la lírica castellana, encontramos rastros de una profunda lectura de la obra de Fray Luis de León, a quien llamaba su maestro, así como también de Garcilaso de la Vega, Gonzalo de Berceo, Juan Ruiz el Arcipreste de Hita, Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez, Francisco de Quevedo, Rafael Alberti y Federico García Lorca. Con especial atención se acercó a los místicos españoles San Juan de la Cruz y Santa Teresa ya que no sólo leyó sus obras, sino que intentó sumarse a la búsqueda de esa experiencia unitiva que es posible experimentar por medio de la poesía.¹⁴⁹

La convicción religiosa de Urquiza, siempre en movimiento e inquietud, la inclinó a desarrollar una poesía mística. Al menos, la que se conoce. Si acaso exploró otros temas y estilos, además de lo religioso y clásico, no se sabe. Pues la recopilación que hizo Méndez Plancarte de sus *Obras* (prosa y verso) después de su muerte, en 1946, es todo lo que se tiene de ella.¹⁵⁰ Aunque es probable que su poesía que se distanciaba de ese canon religioso haya sido destruida, “quemada por las Hijas del Espíritu Santo durante su estancia en el convento”.¹⁵¹

Su influencia en las poetas de medio siglo ha sido reconocida, sobre todo, por plantear un horizonte de acción literaria que no tenía referentes inmediatos. Por supuesto, su labor literaria fue fundamental para las escritoras de la ciudad potosina de entonces. Concha Urquiza radicó en varias ciudades del país, pero durante cinco años, entre 1939-1944, se dedicó por completo a la docencia en San Luis Potosí.¹⁵²

¹⁴⁷ Antonio Castro Leal en *idem*. Recordemos el comentario que emitió sobre Juana Meléndez respecto de su vinculación con la poesía femenina, en línea directa con Sor Juana, también.

¹⁴⁸ Judith Aurora Godoy-Rivera, *Lo sagrado en la poesía de Concha Urquiza* (Tesis de maestría), México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. 142.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵⁰ Leyva, *op. cit.*, p. 193.

¹⁵¹ Godoy-Rivera, *op. cit.*, p. 142.

¹⁵² Leyva, *op. cit.*, p. 194.

En su introducción a la *Literatura potosina. Cuatrocientos años*, David Ojeda comenta la importancia de Concha Urquiza como una de las tres figuras externas que llegaron a nutrir el panorama intelectual y literario de San Luis Potosí, junto a Pedro Garfias y Miguel Donoso, quienes fueron cercanos e influyentes al trabajo de Félix Duahjarde.¹⁵³

La participación activa de una figura literaria como Concha Urquiza en el campo cultural, por supuesto, se encuentra relacionada con los cambios ideológicos y económicos del país. Guadalupe Villasana ha señalado que, en parte, la participación de las mujeres en el campo cultural potosino se encuentra relacionado con cierta estabilidad económica del país y por la labor intelectual y académica de los refugiados españoles. Una de esas participaciones se manifestó en la prensa

como se observa en las páginas de *Estilo*. A lo largo de sus 60 números colaboraron 156 intelectuales de los cuales 17 eran mujeres. Algunas de ellas también participaron en las diversas actividades organizadas por Taller de Estilo. María del Rosario Oyarzun, abogada y directora del Instituto Potosino de Bellas Artes; Amparo Dávila, poeta y narradora zacatecana; Esther Ortuño de Aguiñaga, narradora y contadora privada por la Escuela Bancaria y Comercial de México, D.F., y Juana Meléndez de Espinosa, licenciada en enfermería y literatura por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, formaron parte del consejo de redacción.¹⁵⁴

En ese sentido, aunque no es el objetivo de esta investigación transitar esa ruta, es necesario señalar su existencia: el desarrollo e integración de las mujeres en el campo cultural, y la conformación de figuras literarias como Concha Urquiza y Juana Meléndez: otra coordenada que cruza los caminos de llegada a ella.

Con respecto a ello, Villasana ha destacado el papel de Concha Urquiza en la construcción de un horizonte intelectual sobre el cual las escritoras potosinas se congregaron.

Las intelectuales potosinas se asumían como hijas intelectuales de la poeta mística Concha Urquiza, quien inauguró un discurso poético de lo femenino maduro y pasional y quien

¹⁵³ Ojeda, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁴ *Op. cit.*, p. 137.

había sido docente de la Universidad Autónoma de San Luis. Las obras de estas mujeres destacaban la divergencia entre un pensamiento católico conservador paternalista y uno secular y la visión de la mujer como ser escindido, tal es el caso de Amparo Dávila, Juana Meléndez de Espinosa y María Esther Ortuño.¹⁵⁵

Juana Meléndez tomó clases con Concha Urquiza y estuvo próxima a ella a través de su colaboración en Taller de Estilo. Como ha señalado Villasana, la revista *Estilo* era el canal de difusión de su proyecto cultural literario en el que promovía su modelo ideológico humanista católico. Así,

Taller de Estilo reflejó su vena humanista al publicar entre las páginas de su revista: a) ensayos y ediciones críticas de páginas olvidadas o inéditas de quienes estimó como los precursores de humanismo católico en San Luis, como Manuel José Othón, Ramón López Velarde, Concha Urquiza, Diego José Abad, Francisco Gonzáles Bocanegra y, por supuesto, Ignacio Montes de Oca; y b) traducciones de los clásicos latinos, entre las que destacaron las odas de Horacio y las églogas de Virgilio.¹⁵⁶

No es extraño, entonces, que la influencia de una poeta con la solidez de Concha Urquiza incida en el horizonte de expectativas de la producción de Juana Meléndez. Cabe traer a colación una consideración de Méndez Plancarte respecto de la filiación mística de Urquiza

Si la calificación de ‘mística’ se toma en su 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.

Para ello sería menester que nos constara –como en Santa Teresa o San Juan de la Cruz– el carácter sobrenatural y extraordinario de las experiencias e iluminaciones religiosas que sus poesías expresan: cosas imposibles de discernir con criterios puramente estéticos. Pero si por ‘mística’ entendemos –como es lícito entender, siguiendo las claras huellas de Menéndez Pelayo–, a poesía que expresa, no una mera doctrina religiosa ni un sentimiento religioso cualquiera, sino aquella ahincada contemplación de lo divino y ultraterreno, aquella sagrada ‘obsesión de Dios’ que caracteriza a ciertas almas de excepción, aquel ímpetu irreprimible que, volando por sobre todas las creaturas, 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 podremos llamar místicas –y místicas de muy alta calidad– la poesía y las prosas de Concha Urquiza.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁵⁶ Irma Guadalupe Villasana Mercado, “Imaginar provincia: el discurso programático en *Estilo. Revista de Cultura* (1945-1961)”, Alejandro Palma Castro y Ruth Miraceti Rojas Jiménez (eds.), *La poesía al margen del canon*, Puebla, BUAP, 2015. p. 329.

¹⁵⁷ Leyva, *op. cit.*, 195.

Sirva lo anterior para situar al lector en ese espacio de confluencias y contactos en que la presencia de la poeta moreliana influyó a sus coetáneas. Tal panorama muestra que las vías de acceso a Juana Meléndez no están ni de cerca determinadas. Sobre todo, en lo que concierne a su comprensión en función del horizonte de la poesía escrita por mujeres.

*

V. CONCLUSIONES

En algún momento de su desarrollo, cada uno de nosotros ha adquirido la conciencia de encontrarse en relación con una realidad mayor, fuera de sí. Consciente o inconscientemente, saber esto, dónde estamos, nos da seguridad.

Comprender que nos encontramos siempre en relación con algo, que hay todo un conjunto de elementos que no somos nosotros y que varían según circunstancias, según realidades, parece algo sencillo y nimio, sobre todo, porque se trata de una comprensión automática, que parece hallarse en lo ordinario, pero no lo es. Esta capacidad para ubicarnos en el espacio y comprender la interacción de nosotros mismos con respecto del entorno en el que nos encontramos ha sido indispensable, sobre todo, para nuestro desarrollo como especie.

Por supuesto, esta capacidad no es exclusiva de los seres humanos. La mayoría de los seres vivos necesita y desarrolla competencias para identificar su posición en su entorno. Las aves, los insectos y muchos otros animales, por ejemplo, utilizan los campos magnéticos de la tierra, la identificación de las estrellas y el Sol o la construcción de referentes mentales a partir del reconocimiento de elementos sensoriales externos.

A esa capacidad, tanto humana como animal, se le llama cartografía cognitiva. Sin embargo, a diferencia de los animales, el ser humano ha conseguido pasar de una cartografía cognitiva a una cartografía física. Como con la escritura (y, en general, con todo producto cultural), ha podido generar un código abstracto de representación que no es la realidad, sino que sólo la simboliza: ha conseguido realizar representaciones gráficas, imágenes visuales, de los espacios en los que se encuentra. Ha sido capaz de construir mapas.

Ahora bien, más allá de reconocerse espacialmente en la realidad tangible mediante mapas, el ser humano, como animal cultural, ha extendido esta capacidad para ofrecer una explicación

simbólica que le permita entender *su lugar en el mundo*. Es decir, con estos mapas, ha construido una cosmovisión, según cada una de las culturas en que ha intentado explicarse su posición en el universo.

Un mapa es una representación gráfica y textual de una realidad, cuyo propósito es ofrecer una imagen que permita la comprensión espacial de espacios, conceptos, procesos y demás cosas a escala de una realidad posible. Por supuesto, como toda actividad humana, en ella hay una actividad cultural; de manera que también aquí se encuentra implícita una visión del mundo, una cosmovisión, un horizonte.

Como sabemos, una de las actividades elementales del ser humano es desarrollar y organizar el conocimiento con el que explica la realidad del mundo conocido. Y todo el proceso de sistematización del conocimiento a lo largo de la historia podría entenderse en el mismo sentido de los mapas: un proceso de representación para administrar y organizar el conocimiento acumulado. Una mayor precisión de esta sistematización ha conseguido ofrecer mejores resultados.

En el ámbito literario, los estudios históricos, temáticos, generacionales, periódicos, y cualquiera de ellos ha procurado ofrecer una construcción ordenada del conocimiento en torno a este tema. Un estado de la cuestión, de alguna manera, es un mapa; todo lo que hacemos son mapas de recorridos, mapas con palabras, como si fueran dos procesos paralelos: imagen y palabra. Cada uno ha ido especializándose de distinta manera. Pero son vertientes distintas de la misma cosa. Los mapas se utilizan para llegar a un sitio, como cualquier investigación también lo hace: necesitamos llegar a un lado. Pero no sólo eso.

Se ha hablado de mapas o cartografías literarias, usualmente como una contribución al estudio de los fenómenos literarios poco frecuentados por la mirada crítica o académica. De

manera que el término mapa intenta sugerir una imagen democrática, inclusiva, de las literaturas regionales, indígenas, periféricas o, simplemente, no canónicas.

Aunque han existido también otros esfuerzos por integrar en un discurso literario amplio las narrativas no canónicas. Sobre todo, porque el organizar y entender un fenómeno sociocultural literario es complejo. Así, la crítica ha intentado trabajar con conceptos como asambleas, antologías, crónicas, historiografías literarias, panoramas, imágenes literarias, anuarios, etcétera. Como hemos visto, tal ejercicio de sistematización, siempre parte de una confrontación entre la situación histórico efectual de quien analiza y del fenómeno analizado.

En este trabajo, procuré presentar un modelo analítico, a manera de mapeo, que permite ubicar, describir y organizar algunos elementos estilísticos de parte de la obra poética primera de Juana Meléndez, en relación con las determinaciones del horizonte poético que constituyeron su situación histórico-efectual. Y, con ello, mostrarla como un espacio tangible dentro del panorama de la poesía mexicana de medio siglo. En este estudio, identifiqué algunas coordenadas viables para situar el poemario de Juana Meléndez dentro del sistema literario: el medio siglo del centro del país, en contraste con el medio siglo de la ciudad potosina, la filiación con la poesía mística y la tradición de poesía escrita por mujeres.

La intención fue practicar un modelo de lectura crítica que integrara enfoques distintos y diversos en pos de una lectura multidireccional. Ello, además de contribuir con los estudios literarios y abonar la comprensión de los fenómenos poéticos del espacio en el que me encuentro, permitirá servir de herramienta con la cual *alguien* se pueda ubicar y, si así lo quisiera, llegar a nuevos espacios de interpretación literaria, lo cual es la finalidad de un mapa. Es una deuda sí, con Juana Meléndez, pero también con la extensión de un mapa de la poesía mexicana; pues, como mi trabajo ha vislumbrado, aún hay muchos caminos por explorar.

La ruta trazada de esta manera ha mostrado algunas inclinaciones técnicas que permiten reconocer características estilísticas de este poemario. En síntesis, se pueden señalar los siguientes motivos, recursos y procedimientos como algunos de los *sitios de* interés de este poemario:

- 1) Una visible una preferencia por cierto tipo de metros y ritmos.
- 2) El cuidado por desplazar la perspectiva enunciativa del yo lírico.
- 3) Desarticulaciones o aparentes imperfecciones formales:
 - 4) Anacolutos y elipsis
 - 5) Relación directa entre la vida y obra
 - 6) Signos claros en una articulación, combinación y resignificación compleja
 - 7) Posible tradición mística o simbólica
- 8) El motivo de la inconformidad como pulsión, deseo, ansiedad, contención, anhelo, etcétera, ambiente o clima del poemario.

Por ahora, es posible referir que todos los signos empleados, organizados de la manera como se ha visto, generan una ambigüedad que permite ofrecer múltiples sentidos; lo cual permitió, quizá, una circulación más libre de la poesía de Juana Meléndez. Esto a partir de mostrar los sentidos inmediatos o más claros, pero, velando los más complejos y, con ello, haciendo pasar desapercibidos otros de los sentidos más interesantes y valiosos para una poesía moderna. Por otro lado, al ser tal la ambigüedad de los textos, se genera una duda ante todas las proposiciones expuestas. Esta duda es uno de los aspectos más destacables del análisis, pues la inconformidad planteada en los poemas, sobre todo, motiva la generación de preguntas, y éstas, subrepticamente, inducen a incitamientos, arengas, proposiciones, y nuevas maneras de ver el mundo.

De esta manera, tienen mucho sentido el discurso religioso y erótico empleados en el poema de Meléndez, también las ambigüedades y las dudas propuestas. Como vimos, se trata también de una poesía de dudas, de búsqueda. Y la búsqueda sólo existe cuando existe una inconformidad. Esto se muestra relevante en Juana Meléndez, porque más que el discurso religioso, erótico, metapoético, social, existe una inquietud irreconciliable con el mundo. A partir de lo analizado en sus poemas, es posible inferir que ella no busca estar en contacto con Dios, no busca por querer alcanzar la cúspide de la poesía o del lenguaje. *Busca* porque lo que le ofrece este mundo, el terrenal, el ordinario, el de todos los días, no le da suficiente. Por ello, esa inconformidad se manifiesta en toda su poesía, no sólo en la religiosa, también en la social, en la breve, etcétera.

Y tal anhelo de búsqueda, como lo advertimos en sus poemas, se manifiesta también sus sonetos. Poemas con estructuras cerradas, pero con sentidos abiertos. Formas cerradas, pero con recursos que apuntan hacia los recursos modernos.

Así pues, finalmente, a pesar de que, en una lectura impresionista, *Río sin orillas* pareciera carecer de cohesión y unidad, pues los poemas abordan asuntos heterogéneos, el libro muestra una integridad a través de la pulsión íntima de la voz lírica en búsqueda, en inconformidad: una especie de tensión entre el ímpetu contenido y la necesidad de expansión o liberación ante la contención. En este sentido, el desarrollo de este asunto se manifiesta en motivos acuáticos, eróticos, religiosos, corporales, amorosos y ontológicos.

Los caminos, antes de ser rutas firmes, transcurridas, terminadas, senderos son apenas. Prosperan unos, se pierden tantos, surgen otros. Aquí dos rutas. Sugerencias. Con más señas, eso sí. El mapeo que ofrezco tiene el mérito de retomar los esbozos y trazos hechos por lectores previos y sugerir caminos posibles en lectores futuros. Sin embargo, este mapa no será más justo hasta que no se considere un aspecto elemental: Juana Meléndez es mujer.

Como se sabe, las mujeres que han participado en la producción poética en México no son pocas. Existe una sólida y compleja tradición de poetas que han escrito desde el siglo XVI y se han nutrido y abonado, no sólo del y al romanticismo, sino desde y al barroco y el neoclasicismo.¹⁵⁸ Es más, se sabe que en el espacio geográfico que ahora ocupamos y que perteneció a las culturas prehispánicas, vivieron mujeres que produjeron lo que nosotros llamamos poesía, *in xochitl in cuicatl*, con gran habilidad y reconocimiento, mismo que si desconocemos, no es por sus ausencia, sino por la malicia en la perpetuación de esa historia.¹⁵⁹ Así, pues, si bien no se podría afirmar que es inmensa o vasta, es bastante decir que no es mínima, que existe, que es constante y que evidencia la estrechez de los estudios críticos para contemplar la producción poética fuera de ciertos modelos canónicos ya consagrados al estudio.

Es necesario destacar que el enfoque de esta consideración genérica no radica en asumir y conceder una “sensibilidad particular” vinculada con la condición femenina, sino de mostrar que el ejercicio de la escritura por parte de las mujeres en nuestro contexto histórico-cultural está en discusión y revuelo directo con la delimitación y un condicionamiento impuesto por un modelo determinado. Como señala Óscar Wong, “la poesía femenina en México existe: puede detectarse de inmediato por ese tono de reproche, de respuesta crítica a un esquema cultural propuesto desde siempre por el hombre. Ciertamente no existe una sensibilidad especial en la mujer, sólo conciencia y lucidez para enfrentarse a los fantasmas interiores y exteriores”.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Leticia Romero Chumacero, “Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”, vol. 8, núm. 16, 2015, p. 25.

¹⁵⁹ León Portilla en Iliana Rodríguez, “Apuntes sobre la poesía escrita por mujeres en México”, Escritoras Mexicanas (sitio web), 07/02/2018, s.p., en <https://www.escritoras.mx/apuntes-sobre-la-poesia-escrita-por-mujeres-en-mexico/>, última consulta: 24/11/2019.

¹⁶⁰ Óscar Wong, *Entre las musas y Apolo. Poesía mexicana: presencia y realidad*, México, Grupo Editorial 7, 1991, p. 81.

Como señala Gloria Vergara,¹⁶¹ la literatura escrita por mujeres se encuentra en un proceso de reconocimiento. Esto se debe entender, no en el sentido de validación, sino de un reconocimiento anagnórico para advertir y coincidir de manera “nueva” con aquello que había estado allí, que se nos revela de pronto y nos hace ser y ver de otra manera. Así me parece que lo expone Iliana Rodríguez, en “Apuntes sobre la poesía escrita por mujeres en México”, quien ha mostrado que las grandes ausentes de los discursos de canonización en nuestra tradición han sido las mujeres.¹⁶² Ausentes no por inexistentes, sino por desplazadas, pues allí han estado.

Rodríguez señala, así, que 1) los estudios contemporáneos aún se mantienen ajenos a la consideración real de la participación de las mujeres en la conformación del canon de poesía mexicana; 2) que la participación de las mujeres en la escritura de poesía tiene, incluso, una existencia prehispánica (sin que esto implique una tradición continuada); 3) que los temas y las producciones poética de mujeres obedecen a la conformación de espacios culturales que condicionan el tipo de producción que ellas pueden generar; 4) que el proceso de profesionalización de la mujeres poetas comenzó en el siglo XX (a pesar de que algunas aún mantenían ciertas poéticas decimonónicas); 5) que esto ha devenido en un incremento potencial de las mujeres que desempeñan la escritura como labor profesional, mismo que ha ido en aumento desde la década de los cincuenta; y 6) que, paralelamente (a pesar de participar de una doble marginalidad) las poetas que escriben en lenguas indígenas tienen mayor presencia en las últimas décadas. Todo esto la lleva a una conclusión y a una arenga:

Como se puede observar, muchas mujeres en México a lo largo de los años se han dedicado a la escritura o a la composición oral de la poesía, tanto en español como en lenguas indígenas, en latín y aun en francés. Los temas que han abordado son muy diversos, así

¹⁶¹ Gloria Vergara, *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 13.

¹⁶² Iliana Rodríguez, “Apuntes sobre la poesía escrita por mujeres en México”, *Escritoras Mexicanas* (sitio web), 07/02/2018, s.p., en <https://www.esritoras.mx/apuntes-sobre-la-poesia-escrita-por-mujeres-en-mexico/>, última consulta: 24/11/2022.

como el estilo que han construido. Las ha habido poetisas profesionales, pero también madres que arrullan, curanderas y monjas. Es hora de incluir más voces de mujeres en el canon.¹⁶³

Respecto de este trabajo de sistematización de los aciertos y carencias sobre el problema crítico de la inclusión de la poesía escrita por mujeres en México, los puntos 4 y 5 resultan relevantes para entender la figura de Juana Meléndez. Su vida representa ese ejercicio de profesionalización en el que las mujeres se valieron de la literatura para transitar de la esfera privada a la pública. Lo anterior lleva a preguntarnos: ¿cuáles fueron las situaciones histórico-efectuales que condicionaron los temas y los intereses de la poeta; así como las decisiones y posicionamientos ideológicos de las autoridades críticas para validar o no sus producciones.

Leticia Romero Chumacero, en “Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”, ha indagado en la producción poética femenina de ese siglo. A través de un análisis detallado de 52 antologías literarias en las que participan mujeres (sólo ocho de ellas dedicadas completamente a poetisas) y observa que:

aunque los repertorios que contienen trabajos de escritoras previos al siglo decimonono parecen haber sido muy pocos, resulta valioso indicar que los hubo durante dos centurias del periodo novohispano (el siglo XVII y el XVIII), por lo que la especie según la cual la poesía de mujeres se inclinó siempre hacia la veta romántica, puede considerarse errada: hubo quien bebió de aguas barrocas y quien lo hizo de las neoclásicas. En consecuencia, la vena romántica visible en antologías poéticas de la segunda mitad del siglo XIX, debe comprenderse como propia de un periodo concreto; ergo, no es innata —aunque buena parte de la crítica contemporánea a ellas presumiera que sí.¹⁶⁴

Esta conclusión es relevante para revisar el problema de la valoración de la poesía escrita por mujeres en México durante el siglo XX; pues, como señala Diana del Ángel en “Poetisa: ideología de un vocablo; el caso de México”,¹⁶⁵ el desconocimiento real de la producción poética femenina

¹⁶³ *Id.*

¹⁶⁴ Leticia Romero Chumacero, “Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”, vol. 8, núm. 16, 2015, p. 25.

¹⁶⁵ Diana del Ángel, “Poetisa: ideología de un vocablo; el caso de México”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, 47, 2018, 361-378.

del siglo XIX devino en un estigma cultural para las poetisas que escribieron poesía e intentaron profesionalizarse en esta labor:

El “diletantismo” que rodea al término ‘poetisa’ y el consecuente rechazo de su empleo en México, entre otras naciones hispanoparlantes, se deberá a la imagen ofrecida por las escritoras del siglo XIX. Los constructores de la llamada “República de las Letras” en México dieron en nombrar a todo escritor con nombre femenino: ‘poetisa’. [...] La idea, más o menos común, es que las autoras decimonónicas escribían sobre lo doméstico, en un tono cursi, sin profundidad.¹⁶⁶

Este problema que trata del Ángel a partir del conflicto de uso en los matices de significados que ha tenido la palabra “poetisa” en las últimas décadas, en una constatación valorativa, pero con una gran inclinación hacia una carga despectiva. En todo caso, el conflicto de la imagen de la poesía escrita por mujeres es mucho más complejo e involucra otros aspectos, como señala del Ángel al advertir, por ejemplo, que el uso peyorativo de poetisa también está vinculado a la asociación con un tipo de poesía que fue cultivado en otras latitudes, pero que repercutió en la producción del siglo XX:

El sentido adverso de ‘poetisa’ en el siglo XX provendrá de una opinión común sobre la figura de ser escritora en el siglo XIX, imagen construida particularmente en antologías que perpetuaban un modelo de mujer típicamente decimonónica y doméstico. Otro elemento que alimentó la negatividad del término fue la asociación con un modelo de escritura cultivado por la anterior generación de autoras, en particular las sudamericanas Juana de Ibarbourou y Delmira Agustini, en el que influyó la fuerte presencia de temática amorosa convencional.¹⁶⁷

Otra de las conclusiones a las que llega Romero Chumacero es que, gracias a las antologías literarias, la escritura por parte de mujeres a finales del siglo XIX salió del ámbito del hogar:

hacia la segunda mitad del siglo referido, entre un grupo notable de mexicanas, la escritura privada —cifrada en cartas y diarios íntimos— fue desplazada por la escritura pública: aquella destinada a su divulgación masiva por medio de periódicos, libros y puestas en escena. Esto fue extraordinariamente novedoso en un contexto cultural donde se sostenía que “la escritora mexicana es ante todo mujer, y la mujer en México es, sin metáfora, el ángel del hogar”, razón por la cual su prioridad debía ser lo doméstico.¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 365.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 375.

¹⁶⁸ Leticia Romero Chumacero, *op. cit.*, p. 10.

Como señala Romero Chumacero: “las compilaciones poéticas, en tanto expresiones de un canon que iba más allá de lo literario, exhiben la tensión entre la creciente participación de las autoras en la esfera pública y la convicción de que su escritura debía abordar lo relativo a la esfera privada, pues tal era su lugar natural”.¹⁶⁹

Juana Meléndez se incorporó a una edad avanzada en estas dinámicas de escritura. Y gran parte del ímpetu y tensión de su poesía y labor literarias podemos entenderla a la luz de estas coordenadas. Una ruta que queda pendiente para quien desee extender el mapa.

*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO LÓPEZ, Aurora, “Meléndez de Espinosa, Juana,” *Escritores Potosinos*, <http://bibliografiapotosina.mx/escritores/items/show/134>, última consulta 22 de noviembre de 2019.
- BERUMEN, Humberto Félix, “El sistema literario regional. Una propuesta de análisis”, Ignacio Betancourt, *Investigación literaria y región*, El colegio de San Luis, S. L. P., 2006.
- BLANCO, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana*, Editorial Katún, México, 1983.
- CASTRO LEAL, Antonio, *Las cien mejores poesías líricas de México*, FCE, México, 1939.
- _____, *La poesía mexicana moderna*, FCE, México, 1953.
- _____, “Prólogo”, *Por el tiempo y un pájaro*, Juana Meléndez de Espinoza, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1965, pp. 5-11.
- DEL ÁNGEL, Diana, “Poetisa: ideología de un vocablo; el caso de México”, *Anales de Literatura hispanoamericana*, 47, 2018, 361-378.
- DE LA TORRE, Norberto (comp.), Gobierno del Estado de San Luis, Editorial Ponciano Arriaga, *Muestra de la poesía breve de San Luis Potosí*, S. L. P., 2006.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, UNED, Madrid, 2001.
- ESPINASA, José María, *La literatura mexicana del siglo XX*, Colegio de México, México, 2015.
- FLORES, Ernesto, “Juana Meléndez y la vejez”, *Obra completa*, Juana Meléndez, UASLP, San Luis Potosí, 2003.
- GORDON, Samuel, “Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo”, *Graffylia*, vol. 2, núm., 3, 2004, pp. 129-143.

- GADAMER, Hans-George, “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), UNAM, México, 1993, pp. 19-30.
- HIGASHI, Alejandro, “Un canon para la poesía mexicana contemporánea”, p. 2. [en revisión editorial]
- INBA, *Anuario de la poesía mexicana*, Departamento de Literatura, SEP, México, 1963.
- INGARDEN, Roman, “Concretización y reconstrucción”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), UNAM, México, 1993, p. 31-54.
- ISER, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), UNAM, México, 1993, p. 99-100.
- JAUSS, Hans Robert, “Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), México, UNAM, 1993, p. 55-58.
- _____, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall), México, UNAM, 1993, p. 59-72.
- LEIVA, Raúl, *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1959.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis (coord.), *México: Literaturas regionales y nación*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1999.
- MONSIVÁIS, Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1966.
- MELÉNDEZ DE ESPINOZA, Juana, *Río sin orillas*, Estilo, S. L. P., 1954.
- _____, *En el cauce del sueño*, Estilo, S. L. P., 1957.
- _____, *Voces del hombre*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1961.
- _____, *Por el tiempo y un pájaro*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1965.

- _____, *Esta dura nostalgia*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1970.
- _____, *Mirando bajo el árbol donde los astros cantan*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1972.
- _____, *Acto que afirma*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1976.
- _____, *De ti, de mí, del tiempo*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1978.
- _____, *Desde la mirada*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1981.
- _____, *Páginas escogidas*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina (Cactus), S. L. P., 1985.
- _____, *Tratando de encender palabras*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1990.
- _____, *Alacena de cuentos*, UASLP, S. L. P., UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1992.
- _____, *Algo de mí te llevas*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1994.
- _____, *Más allá de lo que la sangre retiene*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 1997.
- _____, *Los no coleccionados*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 2001.
- _____, *Obra completa*, UASLP, Editorial Universitaria Potosina, S. L. P., 2003.
- _____, *Acercamiento a los textos literarios. (Hacia la comprensión de la lectura)*, UASLP, S. L. P., s/a.
- PALMA CASTRO, Alejandro y Ruth Miraceti Rojas Jiménez (eds.), *La poesía al margen del canon*, BUAP, Puebla, 2015.
- PACHECO, José Emilio Pacheco, “Aproximaciones a la poesía mexicana del siglo XX”, *Hispania*, vol. 48, núm., 2, 1965, pp. 209-219.

- POZUELO YVANCOS, “Razones para un canon hispánico”, *Revista Signa*, núm., 18, 2009, pp. 87-97.
- _____, “Canon e historiografía literaria”, *Mil seiscientos dieciséis*, vol., XI, 2006, pp. 17-28.
- RODRÍGUEZ, Iliana, “Apuntes sobre la poesía escrita por mujeres en México”, *Escritoras Mexicanas* (sitio web), 07/02/2018, s.p., en <https://www.esritoras.mx/apuntes-sobre-la-poesia-escrita-por-mujeres-en-mexico/>, última consulta: 24/11/2019.
- ROMERO CHUMACERO, Leticia, “Frente al espejo de un canon: poetisas mexicanas en antologías del siglo XIX”, *Valenciana*, vol. 8, núm. 16, 2015, pp. 7-35.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, UNAM-FFyL, México, 2005.
- San Luis Poesía*, Ayuntamiento de San Luis, S. L. P., 2010.
- SOUTO Salom, Julio, “La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 88, 2014, pp. 235-264.
- STANTON, Anthony, “Tes antologías: la formulación del canon”, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, Colegio de México, México, 1998, pp. 21-60.
- VERGARA, Gloria, *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo XX*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.
- VILLASANA MERCADO, Irma Guadalupe, “Imaginar provincia: el discurso programático en *Estilo, revista de Cultura* (1945-1961)”, Alejandro Palma Castro y Ruth Miraceti Rojas Jiménez (eds.), *La poesía al margen del canon*, BUAP, Puebla, 2015, p. 317-332.
- _____, “Imaginar provincia: Taller de estilo y las presencias femeninas en *Estilo, Revista de Cultura* (1945-1961)”, *La escritura como espacio de identidad y equidad de género*, Cándida

Elizabeth Vivero Marín y María Carmela Chávez Galindo (coords.), Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2016, pp. 131-140.

WONG, Óscar, *Entre las musas y Apolo. Poesía mexicana: presencia y realidad*, Grupo Editorial 7, México, 1991.

ZAID, Gabriel, *Asamblea de poetas jóvenes de México*, Libros de Contenido, México, 1991.

