

Margarita León Vega

*Seminario de Poética, IIFL, UNAM*

### **La imagen del *yo* en el diario de Concha Urquiza: de la impostura del *yo* a la impostura del *otro***

Concha Urquiza (Morelia, Mich., 24 de diciembre de 1910-Ensenada, Baja California Norte, 10 de junio de 1945) viene a representar un caso sobresaliente de cómo la biografía de un escritor puede influir en la construcción de su imagen y en la interpretación distorsionada de su obra literaria. Y más, de cómo todo ello puede derivar en el abandono y el desdén de los estudiosos respecto de una obra valiosa, por varios factores, entre ellos porque es parte de un eslabón dentro de la cadena de una tradición literaria. La recepción de su poesía y de su prosa por parte de la crítica contemporánea a ella, pero también de la crítica posterior, es un ejemplo de cómo la base de una definición o clasificación proviene de contenidos virtuales que se afincan en factores extratextuales más que en los rasgos estéticos.

La obra reunida de Concha Urquiza apareció por primera vez en 1945, de manera póstuma.<sup>1</sup> Su antologador, el sacerdote

<sup>1</sup> Concha Urquiza, *Poesías y Prosas*, México, Bajo el Signo de Ábside, 1945, publicado bajo la responsabilidad del filólogo y sacerdote, Gabriel Méndez Plancarte, quien tanto en esta primera edición como en la segunda (Guadalajara, Ediciones El Estudiante, S.A., 1971), hace el prólogo, selecciona y edita los textos de la autora. Si bien la obra de Urquiza había aparecido anteriormente en revistas, periódicos, en una que otra antología general de poesía mexicana, es mérito de Méndez Plancarte darla a conocer reunida y bajo un estudio introductorio. Las referencias de este trabajo fueron tomadas de la 2ª edición de 1971.

y filólogo Gabriel Méndez Plancarte, preparó su edición e hizo un estudio introductorio en el cual se describe a grandes rasgos la vida, las influencias literarias presentes en su poesía, algunos aspectos formales, así como las circunstancias que rodearon su muerte. En dicha antología el padre Méndez Plancarte selecciona, además de poemas, textos en prosa que —refiere— forman parte tanto de la correspondencia que la autora sostuvo con su confesor el padre Tarcisio Romo, como del “Diario” que, dice, “presento bajo el rubro de ‘Meditaciones’ ... y que ha llegado incompleto a mis manos”,<sup>2</sup> diario que hasta la fecha se desconoce en su totalidad.

Si bien este hecho, nos hace irnos con cautela respecto a considerarlo una “autobiografía” como tal, esto es, como un relato en primera persona que pretende abarcar toda una vida o, por lo menos gran parte de ella, consideramos aquí como escritura autobiográfica estas “páginas del Diario”, no sólo porque están contadas en primera persona, sino porque un yo se narra a sí mismo, es decir, porque el sujeto de la enunciación asume como vividas por él aquellas cosas que refiere o narra.<sup>3</sup>

Pero qué tanto podemos confiar en lo que nos cuenta ese yo autobiográfico de su propia experiencia. Cuando hablo de mí misma a través de la escritura, el grado de ficcionalidad que ello implica, interpone entre el “ayer” de los hechos narrados y el hoy de mis palabras un espacio de indeterminación. Cuento mi vida y no obstante mi declaración de sinceridad y de transparencia, no hay coincidencias entre el yo que fui o que he sido y la imagen del yo que en el presente escritural construyo.

... la autobiografía es la prosopopeya de la voz y del nombre.  
Es donación de voz y de rostro por medio del lenguaje. La

<sup>2</sup> Gabriel Méndez Plancarte, “Prólogo”, en Concha Urquiza, *op.cit.*, p. XXXI.

<sup>3</sup> Sylvia Molloy, *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE/CELL-COLMEX, 1996 (Col. Tierra Firme/Serie Estudios de Lingüística y Literatura), pp. 15-17.

autobiografía revela al sujeto tan sólo como retórica, como una figura, una emergencia de la postulación de identidad entre dos sujetos: un autor que es una firma y que se declara a la vez (en tanto que narrador y segundo sujeto) objeto de su propia comprensión.<sup>4</sup>

En el “diario” de Concha Urquiza que es una suerte de confesión, la línea entre el ayer y el hoy, las coincidencias entre ese primer sujeto y el objeto parecen diluirse, de tal suerte que es casi imposible descubrir dónde empieza la identidad de uno y la identidad del otro: yo hablo de mí misma frente a mi misma, en el instante en el que me atosigan las frustraciones, en el momento en que la impronta de mis deseos guía mis dichos y mis silencios. Pero si el lenguaje desnuda mis pensamientos, también deja oculta parte de mi yo. La proposopeya, es una figura que adopta el discurso del *yo* para descubrirse uno y encubrirse en otro yo “inventado”.

El *yo* no existe previo a la narración del *yo* —señala Paul de Man—,<sup>5</sup> no tiene forma, pues el sentido de narrar la propia historia surge de la necesidad de dotar de un *yo*, mediante el relato, a aquello que previamente carece de *yo*. Si el *yo* autobiográfico es una construcción que resulta del relato de “mi propia vida”,<sup>6</sup> o de fragmentos de ella, cómo es que puedo imaginarlo, construirlo, quién me dicta las reglas, los atributos, quién marca las directrices de la narración de donde surge ese rostro inédito.

En el instante en el que el *yo* inicia la autorreflexión, aparecen dos sujetos: uno ocupa el lugar de lo informe, otro el lugar de la máscara que lo distorsiona.<sup>7</sup> Y es que cada uno de estos

<sup>4</sup> Norma Catelli, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Numen, 1986 (Col. Palabra Crítica), p. 17.

<sup>5</sup> Paul de Man, “Autobiography as De-facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press, 1984, pp. 67-81.

<sup>6</sup> Norma Catelli, *op.cit.*, p. 17.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 17.

dos sujetos —el que dice *yo* y el que yace bajo la máscara— son distintos. Ambas, la Concha Urquiza de la realidad vivida y la Concha Urquiza narradora o autobiógrafa, no han coexistido en el mismo lugar y en el mismo espacio, no obstante la ilusión de inmediatez que provoca ese “monólogo interior” que se escenifica ante los ojos del lector del *Diario: yo*, sujeto de la enunciación, me presento y represento ante tí, sujeto virtual, referencialidad desconocida, vacío que se llena con discurso, con el discurso del *yo*. Pero ese vacío colmado, ese *yo* “hipotético” de la poeta mexicana, no guarda una relación de identidad con el construido por la narración autobiográfica.<sup>8</sup>

25 de noviembre de 1938.

Días amargos y tenaces terrores...Prácticamente sin desarrollar ningún esfuerzo, a menos que pueda llamarse esfuerzo el amargo remordimiento de ver que la vida va pasando sin que yo haga nada por Él, a la promesa —constantemente renovada— de empezar de nuevo, o a la oración, muchas veces desesperada y llena de espanto.

En estos días mi oración viene a condensarse en un solo ruego: que si no es posible que sea suya, no quiera alargar más mi vida.<sup>9</sup>

Luego entonces, ¿hemos de resignarnos a la atomización esquizofrénica del *yo*, a que no es posible urdir un posible mapa del rostro del sujeto? Pareciera entonces urgente llegar a un primer convenio para lograr un equilibrio. La primera convención o acuerdo se basa en que la autobiografía sigue ciertas directrices que le proporcionan los modelos narrativos, para ofrecer un

<sup>8</sup> Pues “lo oculto no posee nada que le sea propio. Esta desposesión se debe a dos razones. No conocemos la forma de lo oculto, ni podemos apelar, para conocerla, en el caso que decidamos atribuirle una, ni a la comparación ni a la semejanza.” (Norma Catelli, *op.cit.*, p. 16.)

<sup>9</sup> Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 221.

relato coherente. Se elige el lugar desde donde ese *yo* habrá de iniciar su narración, esto es, un “aquí” y ahora de la enunciación, inicio que marcará un orden posible, una lógica narrativa. Se presenta el personaje Urquiza en un escenario *ad hoc* (*Días amargos y tenaces terrores...En estos días*), un sujeto que exhibe (*Yo...suya*) y el cual narra o refiere ciertas partes de lo que convengo desde ahora “es mi propia vida” (*Prácticamente sin desarrollar ningún esfuerzo, a menos que pueda llamarse esfuerzo el amargo remordimiento de ver que la vida va pasando sin que yo haga nada por Él*), una vida —en este caso— ciertamente superada, sublimada, condensada e intensa (*que si no es posible que sea suya, no quiera alargar más mi vida.*). En esa exploración y construcción de la vida, el discurso del *yo* constantemente viaja de adentro hacia a fuera y de afuera hacia adentro del personaje.

(25 de noviembre, 1938)

Detrás de mí está el mundo árido, doloroso y sobre todo amenazador: un abismo sombrío. Delante —¡pero tan lejos!— la eterna paz de Dios. Mas conforme corren las horas, se hace más aguda la amenaza del mundo y más lejana la paz de Dios. Tengo miedo. Una red de liviandades, huella de los pecados antiguos, me va apresando. Tengo miedo: ¡cuánto “acibar en los pechos del mundo!” No sé que daría por un refugio donde estuviera sola con Él y lejos de *ellos*; pero esto no es quizá más que una insinuación de mi propia sensualidad. Lo importante es serle fiel, y no sólo eso, sino acercarme a Él cada vez más. Si eso no es posible, prefiero morir —pronto. (p. 221)

El inicio de la narración *in media res*, hace que percibamos dos tiempos en uno: un presente del discurso que en voz alta expresa a un *yo* urgido por describirse a sí mismo, y un tiempo más largo, cuya ilusión de continuidad se enfatiza vía la intensidad de sentimientos y de sensaciones que precisamente trazan

el espacio externo y el drama que en él se está escenificando, a saber, el de una Concha Urquiza que se confronta al mundo cuando Dios está ausente. Rodeado por las sombras, en el mismo “filo del abismo” desde el cual puede observar su entorno “árido” y “amenazador” —situación que percibe eterna— el *yo*, sujeto de la enunciación, es el centro desde donde todo se observa y alrededor del cual suceden o se suceden el mundo y sus fenómenos. Desde la confesión “Tengo miedo”, en adelante, el lector entra a lo recóndito de un *yo* que se autoafirma en la fe, para intentar librarse de los rasgos humanos (liviandad, sensualidad), y en un imperativo amoroso que se expande hasta abarcar a su ser interior y a su ámbito externo, concreto: si no es posible acercarse a Él y serle fiel, es preferible morir “pronto”, discurso éste que sólo en apariencia es espontáneo, pues parece responder a la necesidad de destacar el papel edificante o ejemplar que subyace en el relato de sí mismo y en la construcción de una vida, propio de cierta tradición autobiográfica.

El discurso del *yo* en las llamadas “Meditaciones” o páginas del “Diario” de Concha Urquiza si bien responde a una necesidad apremiante de confesarse en voz alta, si bien se rige por la impronta de un “aquí y ahora” del discurso en primera persona, lo cual provoca una ilusión de espontaneidad y de inmediatez y por ende de desnudez y de sinceridad, es totalmente retórico, figurativo, prosopopéyico.<sup>10</sup> En este sentido, se hace necesario preguntar qué pretendía la autora al escribir dichas páginas. ¿Poner luz sobre su experiencia interior<sup>11</sup> realizar una lectura

<sup>10</sup> Recordemos que la prosopopeya dota a un ser inanimado de rasgos humanos, entre ellos el rostro y la voz. Las cualidades propias de la prosopopeya le han valido ser considerada como *la figura* de todo el lenguaje en su relación con el pensamiento, pues si bien el lenguaje es una especie de velo que nos oculta el pensamiento, es a través de dicho tejido que podemos acceder a él.

<sup>11</sup> En diferentes partes de este diario, la autora recuerda cierto día en la que tuvo un encuentro que por su descripción, se acerca mucho a la revelación de Dios, o revelación mística que ocurre, según los tratados, fuera de la voluntad del individuo, o de manera “infusa”, esto es, infundida por una entidad o fuerza sobrenatural.

peculiar de la misma y de sus posibilidades literarias? ¿Intentaba mostrar los mecanismos de construcción de una identidad posible o deseable; deseaba crearse una imagen frente a un lector predeterminado?<sup>12</sup>

En las páginas del *Diario* de Urquiza observamos cierta uniformidad, en cuanto a las confesiones de un *yo* atormentado, que continuamente siente frustración y hastío por el mundo de los hombres y que desea fervientemente estar ‘con’ y vivir ‘para’ Dios a quien llama el Amado, Él, Señor, Maestro, Cristo, Jesucristo. Pero también vemos que, en el trayecto de estas sesenta “meditaciones” o reflexiones, hay una suerte de trayectoria de un *yo* —en apariencia estático— que va modificando su discurso, su situación y por ende su imagen, en un lapso de dos años (de diciembre de 1938 al 29 de agosto de 1940).

En efecto, en las primeras páginas predominan las manifestaciones extremosas de amor a Dios, las cuales van de una euforia amorosa y erótica a un estado profundo de depresión. Se trata de un discurso vehemente, hiperbólico, repetitivo y por ende obsesivo; utiliza continuamente la interjección, los puntos suspensivos para sugerir que la afasia subyace amenazando la expresión.<sup>13</sup> Recurre a metáforas e imágenes del discurso “místico”, (los pechos de Dios, morir para vivir, el corazón enamorado, Dios como el sembrador o pastor, la vida como oscuro camino, la noche del alma, la soledad, morir para vivir, etc.); utiliza preguntas retóricas para establecer un nexo perso-

<sup>12</sup> Nos referimos por un lado a su confesor, el padre Tarcisio Romo y por el otro a lectores católicos a quienes pudiera interesarles sus experiencias.

<sup>13</sup> “Lo que describe el lenguaje místico es la experiencia mística, es decir, ... experiencia intensa de unión con Dios. Una experiencia que es esencialmente subjetiva e interior...” De ahí que el lenguaje místico se caracteriza porque los objetos a que se refiere estén “interiorizados”, es decir, sirvan para describir lo que dichos objetos pasan a ser poco a poco para el sujeto. En la misma situación están ciertos saberes, como los que provienen de los Evangelios, los cuales no son superados sino interiorizados. (Ma. J. Mancho, P. Agasse y M. Sales, en Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Valladolid, Trotta, 1999 (Col. Estructuras y Procesos. Serie Religión), p. 52.

nal con Dios y con un tercero en el diálogo (el lector). Hay alusiones constantes a pasajes de la Biblia, y a la obra de escritores místicos (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, San Agustín), cuyos contenidos moldean la propia experiencia, como en el siguiente ejemplo donde cita un fragmento del Apocalipsis.<sup>14</sup>

El parto doloroso

8 de diciembre, 1938.

....aunque sé que soy desecho del mundo, y del todo indigna de Ti, y aunque conozco que Tú "*me has vomitado de tu boca, porque soy tibia*" (1)...con todo eso, Señor mío, todavía a ratos cometo la locura de volver a soñar con aquella muerte gloriosa que Tú sabes: morir por amarte... (p. 223)

En efecto, en diferentes partes de este diario, la autora recuerda cierto día en la que tuvo un encuentro que por su descripción, se acerca mucho a la revelación de Dios, o revelación mística que ocurre, según los tratados, fuera de la voluntad del individuo, o de manera "infusa", esto es, infundida por una entidad o fuerza sobrenatural. Hay que hacer notar que no hay más testimonios de tal experiencia más que la que puede deducirse del diario, la mayoría de las veces de forma indirecta.<sup>15</sup>

Hay una especie de etapa de transición o segunda etapa en que se combinan momentos de cierta paz o deseos de paz, en medio de un panorama general de lucha interior y sobre todo de aprendizaje.

<sup>14</sup> Anota Gabriel Méndez Plancarte en su edición: nota (1) "Apoc., III-6", *op. cit.*, p. 223.

<sup>15</sup> La discusión de si Concha Urquiza experimentó el éxtasis místico no está en estos momentos en discusión. El referir tal pasaje del *Diario* tiene otro propósito, llamar la atención sobre un hecho significativo, a saber, el que el padre Méndez Plancarte en su presentación o "Prólogo" a la antología, no reparara en tales "datos" o alusiones de la autora a una experiencia muy cercana a la mística, los cuales le ayudarían a apuntalar todavía más su afirmación de que Concha Urquiza es una poeta mística.

Tengamos paz

21 de diciembre, 1938.

Ten piedad de mí. No permitas que transcurra un día más como éste. ¡Ten piedad de mí! Soy criatura tuya, te pertenezco, Tú me amas; estoy completamente en tu poder, como un niño sin fuerzas. Y si yo no puedo caminar ¿me vas a dejar caer, Señor mío? No, no: ¡Tienes que llevarme en tus brazos!

Ya sé que la culpa es mía...¿pero qué puedo esperar de mí? ¡Oh Dios Mío, Padre mío, aprovecha mi culpa para que Tú seas glorificado! (p. 225)

Ésta es la etapa realmente ascética, donde el *yo* se pone a prueba a sí mismo, traza su proyecto para lograr la perfección, anda una y otra vez la senda, el “camino” obligado, y aunque tiene recaídas, el estar consciente de ello, le produce cierto alivio.

Olvido

13 de marzo, 1939.

Olvidarlo todo... olvidarlo todo para no recordar sino a Dios: ése es el ideal...

*Amarlo.* Apasionadamente, con un ardiente amor de voluntad, como Lo han amado sus santos...

*Servirlo.* Dedicar mi vida a Su servicio...

*Y morir por Él.* (p. 240)

El intertexto —como puede observarse— sigue siendo la Biblia, pero en su valor edificante, más que en su inspiración mística y poética; de igual manera opera la ejemplaridad de las enseñanzas de santos y de místicos católicos (Felipe de Jesús, Santo Tomás, etc.). La lectura de textos elegidos sigue siendo guía del pensamiento y de la acción.

... El es ese refugio con que todos hemos soñado alguna vez, el huerto plantado “del monte a la ladera”, de Fray Luis, y la “escondida

*senda por donde han ido*

*los pocos sabios que en el mundo han sido!”* (p. 229)

Al repertorio se suman otros autores y obras de las cuales Concha Urquiza cita tanto en latín como en español, en líneas o fragmentos (Horacio, *Beatus Ille*; Dante, *Comedia*; Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de mi padre*) que le sirven para ilustrar las propias reflexiones y las metas a alcanzar, lo cual nos da una imagen tanto del *yo autobiográfico* como de la escena de lectura en la que está ubicado. Por ejemplo, cita su lectura de Dante para describirse a sí mismo como a “...uno de esos desdichados que vió Dante, ‘a quienes rechazaron por igual la Justicia y la Misericordia’. *que no fueron traidores ni leales/ a Dios, y sólo para sí vivieron...*”<sup>16</sup>

Por último hay una tercera etapa en la que el *yo* se ha apaciguado, sus expresiones febriles y delirantes son esporádicas. Habla de la aceptación de su propia naturaleza y de que vislumbra una salida en el recogimiento y la tranquilidad de la vida provinciana, en el placer del estudio, en la oración y el vivir para servir a Dios.

Domingo de Ramos

(2 de abril, 1939)

Mi alma descansa en la humillación profunda del conocimiento de su miseria, que hace crecer —en una proporción igual— la confianza de Dios. (p. 251)

<sup>16</sup> (Dante, *Commedia Inferno* III, vv. 38-39 y 51, ref. en GMP, nota (3), Concha Urquiza, *op.cit.*, p. 228.)

La comprensión intelectual de los yerros y del amor constante a Dios, le proporciona un estado de resignada alegría. El *yo* hace un recuento del camino transitado que despierta su gratitud y la sensación de haber trascendido lo más difícil. Es la etapa del vivir en espíritu y conciencia.

Dios en las cosas

(20 de marzo, 1940)

Quisiera poder resumir lo que han sido estos días de tranquila dicha y descanso. He visto cosas muy hermosas, he hablado mucho con Dios. Días llenos, vividos al mismo tiempo quieta e intensamente; de fiesta para los ojos y el corazón... ¡Cuán presente ha estado Él todos estos días a mi conciencia! (p. 283)

En el discurso de las “Meditaciones”, se respeta el orden cronológico, a excepción de una permutación de fechas al principio y a pesar de los constantes huecos en la secuencia de los días y los meses.<sup>17</sup> La notación de las fechas, más los títulos a través de los cuales Méndez Plancarte resume el tema de cada texto, crean una fuerte sensación de secuencialidad y de causalidad, a pesar de ciertas digresiones del *yo*. Por momentos éste hace una especie de recapitulaciones de lo ya dicho y se refiere de nueva cuenta a momentos del pasado (analépsis), sobre todo aquellos que fueron definitivos para el proceso espiritual, como es el caso de la “llamada”, “la primera mirada de Dios” “la primavera inolvidable de 1937”, términos con los cuales parece aludir a la experiencia de la revelación o de iluminación de Dios, que la llevan a cambiar radicalmente su vida. En cuanto a

<sup>17</sup> Después del 7 de enero de 1939 se salta al 8 de marzo del mismo año, para retomar después la secuencia el 9 de enero. En noviembre y diciembre de 1938 sólo se registran algunos días; no aparecen los meses de junio y agosto de 1939; de 1940, sólo están 7 días, entre enero y agosto.

las prolepsis, las anticipaciones se encuentran en la base misma de la reflexión y de su lógica narrativa: se emprende un camino que conducirá inevitablemente a la meta. Así, las manifestaciones expresas del deseo de perfección personal y de comunión con Dios, implican una realización y una resolución al conflicto planteado desde el principio en el relato: estar lejos de Él y vivir en el pecado.

Tiempo de la poda

3 de febrero, 1940.

“*Tempus putationis advenit!*”. Lo que entonces era un sueño, es verdad ahora; empieza a serlo.

Primero, fue la llamada, que sigue sonando todavía y resonará hasta el fin, y que dice cosas distintas. Los años y los meses detrás de mí replegándose, retrocediendo, desenvuelven esta canción desde la primera sílaba del despertar, hasta ésta, ardientemente deseada, de la poda. (p. 278)

En el discurso del *yo* de las “Meditaciones” de Concha Urquiza, la coherencia y la consistencia son sus marcas. No se observan distorsiones de la memoria importantes y las inversiones de la temporalidad no son tan graves como para impedir el sentimiento de seguridad, de verosimilitud inapelables que proyectan los textos. Pero tal impresión considerada a distancia despierta sospechas. Pareciera que detrás del discurso del *yo autobiográfico* hubiera intereses que rebasan los meramente existenciales. Hay también cierto exceso en la imaginación de este *yo*, quien a pesar de las confesas infidelidades, de las debilidades e inconsistencias de su amor expresadas reiteradamente, logra construirse un grado de credibilidad nada despreciable. Pero el reconocimiento exagerado de las fallas se vuelve retórico: por un lado, la exhibición continua y machacona, el énfasis constante en éstas, sugiere la firme intención de corregirlos; pero, por el otro, insinúa detrás de sus palabras otra

idea:<sup>18</sup> que para Dios es más meritoria la ascesis cuando el individuo se levanta desde su condición de pecador, lugar común en los relatos de la vida de los Santos; y más, remarca los rasgos propios de la condición humana a la cual se mira más como un acto de autoconocimiento que deviene en aceptación, que como algo reprobable. De tal suerte, las declaraciones obsesivas del “Amor” que siente por Él, por “sobre todas las cosas”, se erigen así como justificación poderosa y suficiente para perdonar los yerros, imprimiéndole un grado más de retoricidad a su arrepentimiento y a sus intenciones de perfección, pues subyace la convicción de que alcanzar la perfección es una meta imposible para un ser de ‘carne y hueso’ —con todo lo que esto conlleva— como lo es la Concha Urquiza de la realidad referencial que le da sustento al *yo* autobiográfico.

Durante el trayecto de la lectura, descubrimos también que en el *Diario* no sólo hay un proyecto narrativo, sino que además éste surge de un plan espiritual prefigurado, literaria y culturalmente acotado. Y es que las páginas del texto de Urquiza, presentan una evolución, que nos remite a la idea de proceso. Dicho proceso guarda relación con las etapas del proceso ascético-místico, de las que hablan los tratados y estudios dedicados a dichos asuntos.<sup>19</sup> La imagen del sujeto construido por

<sup>18</sup> La *insinuación* es “En la tradición, tipo de realización del proemio o exordio de la pieza oratoria, en el que astutamente se emplean recursos psicológicos (suposición, imputación, sorpresa, ingenio) para influir sobre el subconsciente del receptor (el público, los jueces o el interlocutor) para inclinarlo en el sentido de la causa del emisor (el orador o locutor) recuperando su simpatía cuando haya sido ganada por el contrario, su atención cuando por cansancio haya disminuido, o sugiriendo lo que se afirma o niega sin declararlo abiertamente.” (Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Ed. Porrúa, 1992, p. 259)

<sup>19</sup> Haciendo una recapitulación, se acepta que el sujeto debe pasar por varias etapas en lo que se ha llamado “proceso ascético-místico”. En términos generales se considera que dicho proceso está constituido por tres etapas: la etapa: arrepentimiento, vergüenza, deseos de aislamiento, obsesión por dios; 2ª: el sometimiento a una disciplina ascética, esto es, a prácticas para ir logrando un grado de perfección, aunque durante el mismo haya recaídas; 3ª: la unión con el amado, en donde el sujeto se funde con Él, es decir, viene a ser parte constitutiva de Dios mismo.

el discurso del *yo*, es una imagen en movimiento, pero paradójicamente fija: se trata de un *yo* que se ajusta al modelo, a saber, el de un pensador o poeta místico que pasa por distintas pruebas y etapas para lograr la perfección personal y que, si bien no la logra del todo, resulta ejemplar toda vez que lo edificante radica en el esfuerzo prolongado e intenso invertido en este plan de vida, plan que, de acuerdo al corte hecho por el antologista<sup>20</sup> y testificado por el *yo* a través de su discurso, se desarrolla —día con día— en un lapso de pocos años que habrán de marcar los actos futuros.

Tiempo de la poda

3 de febrero de 1940

.... Tres años...1937, embriaguez de la primera mirada de Dios que amanecía en el alma; 1938, ensayo prematuro de fructificación, un año de ardiente gratitud y de lucha interna, angustiada, contra el amor de una criatura; 1939, marcado por temores y desalientos, por aparente retroceso de la vida interior, y finalmente, por un despertar a la realidad; despertar que se hizo ya cuando la tierra estaba caliente y el alma alimentaba con su propia sangre la semilla. ¡1939! ¡Año de amarga lucha, mil veces más hermoso, mil veces más amable que el primero! Ya el amor no era cosa de corazón y de sangre, sino que había enraizado profundamente en la voluntad. Ya no gozaba frente a Cristo, sino luchaba con El, lloraba, oraba, caía con El: ya no se deleitaba en la contemplación de una floración superficial, sino miraba abiertas las duras entrañas de la tierra, y allí adentro los cadáveres, la podredumbre, la miseria, expuesta al Sol.

<sup>20</sup> Gabriel Méndez Plancarte sitúa el inicio de dicho proceso espiritual o de conversión religiosa "...—un día —primavera de 1937—, la Providencia llevóla a hablar con un sacerdote joven y culto, pero sobre todo henchido de inmensa caridad comprensiva para las almas, el Padre y Doctor don Tarsicio Romo, Misionero del Espíritu Santo. En 1938, creyéndose llamada a la vida religiosa, entra como "postulante" a la Congregación de las Hijas del Espíritu Santo. Vino entonces la época quizá más serena y fecunda de su breve vida mortal: los años de San Luis Potosí ." (GMP, "Prólogo" a Concha Urquiza, *op.cit.*, p. XXIII.)

¿Y ahora? ¿No será 1940, oh Jesús, el “tempus putationis” de esa canción divina con que has arrullado nuestra primavera? (p. 179)

El rostro del *yo* no sólo en las páginas del “Diario” de Concha Urquiza sino en su poesía, resulta sospechosamente coherente, monolítico, por lo que se hace necesario someterlo a otro filtro, aquel por el cual percibimos que hay otro nivel discursivo que subyace de manera casi invisible. Y es que todo se complica cuando entra un tercero en el discurso. Ese “tercero” no sólo está constituido por el “llamado “discurso social” que se filtra como un *intertexto* (textos evocados o citados —parcial o totalmente— por la autora),<sup>21</sup> el cual puede tener marcas visibles y ser rastreado, sino por el *metatexto* (condiciones que preconstruyen la producción y la lectura del texto dentro de una estructura social dada)<sup>22</sup> en el que se ubicaría el discurso de quien rescata, compila o edita la autobiografía en cuestión —el padre Gabriel Méndez Plancarte—, cuya presencia está latente a lo largo del discurso. Es éste quien a cierta distancia ejerce su influencia, a veces tratando de rellenar y alisar las “anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido”<sup>23</sup> para crear la ilusión, o de que el espacio entre el *yo* y su máscara es mínimo, o por el contrario, de que las diferencias son tales que probarían, tanto la poca fiabilidad que se le debe prestar al autobiógrafo, en este caso Concha Urquiza, como que su discurso responde a motivos extra-biográficos y extra-literarios que lo harían transitar de la confesión a la arenga moral. Y es que

Aún soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire

<sup>21</sup> Helena Beristáin, *op.cit.*, pp. 263-265.

<sup>22</sup> Helena Beristáin, *ibidem*, p. 327.

<sup>23</sup> Norma Catelli, *op.cit.*, p. 11.

que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa máscara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe.<sup>24</sup>

Si el espacio autobiográfico, implica esta “cámara de aire”, esa impostura de cara al otro, tal impostura adquiere un doble fondo, cuando interviene un tercero en discordia: el padre Gabriel Méndez Plancarte, antologador y editor de las “páginas del Diario”. Dicha intromisión crea una doble máscara, una segunda impostura.

La “doble” impostura se produce por el desajuste entre la imagen que ese *yo* se construye —vía la narración de sí mismo— guiada por una serie de razones, las cuales muchas veces quedan ocultas y, como en el caso de nos ocupa, por los impulsos ficcionales de un otro u otros fuera del texto, los cuales, en forma casi imperceptible, acotan el discurso del *yo* (el *yo* retórico), se superponen a él, se mimetizan con su narración, con diferentes objetivos: intentan aumentar los efectos estéticos, o, ubicados en el margen parecen susurrar que la máscara del autor es su rostro y por lo tanto es creíble. Otras veces, por medio de ciertas omisiones, cierta selección y disposición del discurso autobiográfico que prologan, antologan o editan, apuntalan sus contradicciones, paradojas e ironías, atizan la simpatía o el rechazo del receptor o lector, abonando el campo de las controversias.

Así, en su “Prólogo” a la antología de Concha Urquiza, Gabriel Méndez Plancarte explicita de entrada el proyecto literario e ideológico que anima su tarea de antologador, marcando la perspectiva “adecuada” para el lector con el propósito de que “comprenda” el sentido del discurso de la autora, esto es, decidiendo la dirección y la función de la crítica literaria.

<sup>24</sup> Norma Catelli, *op.cit.*, p. 11.

Me repugna llamarla “poetisa” y si la Academia me lo permitiera, preferiría llamarla, a secas, “poeta”...Por dos razones: porque en Concha Urquiza...esplende, sin mengua de su exquisita feminidad, una poesía viril, o mejor, una poesía sin sexo, una poesía humana...Concha no necesita ditirambos. Necesita solo una cosa: ser conocida...Alma selecta de noble inteligencia y aguda sensibilidad, Concha sabía imprimir a sus poemas un poderoso aliento viril, una rotundez y una calidad que pocas veces se encuentran en poesías de mujer...Así me pareció desde 1939, cuando por primera vez conocí dos poemas suyos, aquellos extraordinarios sonetos bíblicos —“Ruth” y “Job”— publicados en “Labor”, simpática revista juvenil...Y, al publicar esos sonetos, “Labor” preguntaba, sin hipérbole: “¿Quién es la otra mujer que, en México, nos pueda dar hoy poesía de esa calidad?”<sup>25</sup>

Las polémicas que en diferentes épocas ha desatado la figura de la escritora mexicana Concha Urquiza, respecto de su vida y su personalidad, como en lo referente a la influencia que éstas pudieran haber ejercido sobre su obra poética, tienen relación directa con las maneras en que ha sido antologada, maneras que al final de cuentas responden a un propósito estético, en donde lo estético tiene sin duda un sesgo ideológico.

Y es que antologar implicó hacer un corte en la tradición literaria, y colaborar a definir la institución, como ha quedado de relieve en muchos casos. De ahí que no resulte extraño que tanto sus contemporáneos como posteriores lectores y críticos —a pesar de los disensos— coincidan en ciertas apreciaciones generales sobre su personalidad y los alcances literarios de sus poemas y prosas, vía la homogeneización y por ende la mitificación que su primer antologista parece haber establecido para siempre: Concha Urquiza es una gran poeta “mística”,<sup>26</sup> que

<sup>25</sup> GMP, “Prólogo” a Concha Urquiza, *op.cit.*, pp. IX-X.

<sup>26</sup> “...si por ‘mística’ entendemos —como es lícito entender, siguiendo las claras huellas de Menéndez Pelayo...— la poesía que expresa, no una mera doctrina

estaba —dice el padre Plancarte— “en la madura plenitud del vocablo” y a la altura de Sor Juana y de otras poetas importantes,<sup>27</sup> y cuya obra es reflejo de su vida contradictoria y apasionada, de su espíritu siempre en crisis, de su personalidad rebelde.

Las declaraciones de su amor a Dios constantemente minadas por su debilidad por los apetitos mundanos, tanto en su poesía como en su prosa, han sido interpretados como una larga confesión, como un desnudarse “sincero” de su “alma”, idea muy acorde a la actitud romántica prevaleciente antes de los 50s de confundir la máscara con el rostro. Así, Méndez Plancarte advierte, en su “Prólogo”:

En estas prosas, extraordinarias de sinceridad y de hondura, se nos muestra —desnuda— aquella alma nobilísima y exquisita, batalladora y ardiente, rebelde y humildísima, no exenta de humanas flaquezas pero visceralmente enamorada de Dios.<sup>28</sup>

Al dotar de un rostro “ideal” e “idealizado” a una poeta y a una obra que quizá no iba a ser aceptada del todo dentro de la ortodoxia católica ni de la llamada “Institución” literaria de la época, Gabriel Méndez Plancarte la asimila a un proyecto literario y cultural, alejándola de una posible absorción por parte de otros grupos artísticos e intelectuales de la época (los 30s y 40s). Cuando el padre Plancarte decide publicar por primera vez la obra reunida de Concha Urquiza, se abroga el derecho de

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 craturas, 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.” (GMP, “Prólogo” a Concha Urquiza, *op.cit.*, p. XI).

<sup>27</sup> Entre ellas, dice Méndez Plancarte, están Delmira Agustini, Juana de Ibarbouru, Alfonsina Storni, Rosalía de Castro, Ma. Enriqueta (*ibidem*, p. IX).

<sup>28</sup> GMP, “Prólogo” a Concha Urquiza, *op.cit.*, pp. XXI-XXXII.

titularidad sobre la crítica contemporánea y futura, para hacerla coincidir con sus expectativas personales y de grupo que se realizaban vía el proyecto editorial de la revista *Abside* y el sello *Bajo el Signo de Ábside*, el cual surge como una expresión —entre otras— de un grupo de escritores y filólogos católicos, reunidos bajo objetivos que respondían a la consigna de recuperar la tradición clásica en un entorno social conflictivo, pero en parte favorable a tal propósito.

El grupo de *Ábside* también cifraba su patrimonio cultural en los bienes de la tradición, no poética, sino humanista de México...ocupaban una posición marginal con respecto de las nuevas perspectivas que se abrían paso en la cultura mexicana ...se sirvieron de esta herencia como un recurso ideológico que les permitía participar en una de las discusiones más importantes en la definición del patrimonio simbólico de las letras mexicanas desde varios años atrás...la literatura grecolatina justificaba una preocupación nacionalista que ni quería ni podía renunciar a la perspectiva universalista implícita en empresas intelectuales desarrolladas al amparo de Atenas y Roma.<sup>29</sup>

Esto implicaba participar con un proyecto cultural propio en el ámbito cultural, representando una suerte de “tercera vía”, en cierto modo alternativa respecto de las dos grandes posiciones que polemizaban durante los 30s: aquella que enarbolaba el cosmopolitismo en la creación literaria y artística y aquella que defendía un arte y una poesía nacionales, de inspiración popular.

En este sentido, parece que los propósitos del grupo de intelectuales católicos que se reunían en torno al padre Gabriel Méndez Plancarte, y a sus proyectos, quedarían plenamente

<sup>29</sup> Lo que vendría a explicar el lirismo de corte horaciano, que definía un sistema literario “según el cual la poesía mexicana guarda respecto del Horacio lírico una relación genealógica e hipertextual” (Leonardo Martínez Carrizales, “Invención e Intervención. Epistolario Enrique González Martínez/ Alfonso Reyes. Una lectura de la edición de la revista *Ábside*”, tesis, México, UNAM, 2000, pp. 80-81).

satisfechos con la elección que éste hace de Urquiza como “antologable”. Y es que herederos del Humanismo, se proponían rescatar lo que llamaron la “universalidad” de la tradición clásica, es decir, grecolatina, afincada en el cristianismo.

ello como parte sustancial de una estrategia de resistencia frente al panorama político y social imperante.<sup>30</sup> Esto cazaba con la idea poética que subyacía a dicho proyecto y la cual sustentaba que la poesía “ha de ser el instrumento de una expresión sincera y sencilla de la persona, lejos de la oscuridad simbólica y las dificultades técnicas”,<sup>31</sup> lo cual tiene que ver con el “acto de confesión” que significaba la escritura de un diario o con el intercambio epistolar como lo hacían muchos escritores, incluyendo a la propia Urquiza, práctica literaria con una larga tradición y que era común en la época.<sup>32</sup> Habría que preguntarse hasta qué punto esta idea de “poesía” coincide con las características de la obra de la poeta mexicana, elogiada por la crítica de su tiempo debido a su “perfección formal”, perfección basada en el conocimiento de la métrica tradicional (sonetos, liras, silvas, églogas, etc.).

Las páginas del *Diario* de Concha Urquiza, rescatadas, seleccionadas y, sospechamos que también purgadas por Gabriel Méndez Plancarte,<sup>33</sup> aparecen como resultado del afán de una

<sup>30</sup> La revista *Ábside*, “...fue interlocutor activo del comunismo y del fascismo, amparada en las banderas del humanismo católico, la doctrina social de la Iglesia y la democracia...” (Leonardo Martínez Carrizales, “Invención e intervención. Epistolario Enrique González Martínez/ Alfonso Reyes”, *op.cit.*, p. 80.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>32</sup> El intercambio epistolar era una tradición muy arraigada y socorrida en México, recordemos la abundante correspondencia que se produjo, por ejemplo, entre Enrique González Martínez y Alfonso Reyes, y entre éste último y Gabriel Méndez Plancarte, como lo demuestra Leonardo Martínez Carrizales en su investigación.

<sup>33</sup> En el mencionado “Prólogo” a las obras de Urquiza, el padre Méndez Plancarte señala que para su antología, “he seleccionado de su copiosa correspondencia epistolar y de su “Diario”, que ha llegado incompleto a mis manos. De las primeras, casi todas pertenecen a cartas dirigidas al R. P. Tarcisio Romo... De hecho, he transcrito fielmente y casi por entero tales cartas, omitiendo pasajes meramente familiares y circunstanciales, sin interés para el lector. Igual procedimiento seguí

persona y de un grupo que pretenden el “bien común”. Resulta ser una tarea necesaria, la cual contribuiría a proponer aquellos valores que debieran ser recuperados por los individuos de una sociedad que se pensaba “distinta”, “más humana y culta”, en contraposición a la frivolidad amenazadora que distorsionaba la razón de ser del arte. Así, lo privado adquiere valor de público, lo subjetivo de objetivo, lo espiritual entra a la disputa de las palabras y de los actos que pueden transformar la vida social. Los títulos dados por el antologador a las páginas del “Diario”, contribuyen también a los propósitos edificantes: “El parto doloroso”, “Él está conmigo” “Para esto vivo”, “A los pechos de Dios”, por sólo citar algunas, edificación en segunda instancia, vía la construcción de una figura que corresponda con la imagen de la escritora “valiosa” no sólo por razones poéticas sino éticas que es necesario ingresar a una institución literaria y moral determinada. Esta nueva máscara que se superpone a la primera gracias al editor, fuera de la voluntad del yo, es figuración de un rostro “otro”, “ajeno”, aquel que el padre Méndez Plancarte va forjando, apoyado además por los testimonios del padre Romo, citados en su “prólogo”, para quien en la poeta “Las palabras fluían fáciles, no entre sombras y vislumbres, sino con exactitud y sin velos, desentrañaban la vacuidad de los años pasados sin saber de Dios, sin Cristo”.<sup>34</sup>

Este rostro o máscara —quizá el antologista lo concibió en algún momento— la protegería de las consecuencias que la propia impostura acarrea: el rechazo de la crítica, tanto aquella que está formada por otros escritores católicos y amigos de Urquiza, como por sus detractores, ubicados en uno y otro lado de la polémica; la pérdida de prestigio social para el padre

con las páginas escogidas del “Diario” que presento bajo el rubro de “Meditaciones”. Tanto en unas como en otras, me permití solamente ponerles breves títulos, tomados —en su totalidad— de palabras textuales contenidas en ellas, y que ponen de relieve su idea principal y facilitan su lectura. (GMP, “Prólogo” a Concha Urquiza, *op.cit.*, p. XXXI).

<sup>34</sup> Tarcisio Romo en GMP, Concha Urquiza, *op.cit.*, p. XXIII.

Plancarte y el no reconocimiento como voz autorizada en asuntos culturales y literarios. Es una máscara en la que esta identidad nueva —a su vez máscara de un ‘mí mismo’— encuentra un refugio y una justificación al doble desajuste que significa narrar lo que no se es “del todo”, y ser narrado por terceros, quienes sin declarar y dejando sutiles huellas de sus silencios, mueven los hilos fuera de escena; quienes al construir un entorno o escenario de lectura “apropiado”, marcan los límites de lo decible en una época y desde una perspectiva, poniendo un sesgo a los discursos, legitimando un sistema o grupo de ideas.

Hay una especie de *mise en abime*, pues la imagen construida por el discurso del *yo* autobiográfico está contenido en un marco que lo rebasa, lo acota, que a su vez lo distorsiona, porque atiende o satisface a las exigencias del *otro* ajeno a ese *yo* en primera instancia, dando por resultado un *yo* construido *ad hoc*. La poeta Concha Urquiza como autobiógrafa, se reinventa a sí misma frente al espejo de su escritura, se imposta una máscara sobre la que se sobreponen otras, creadas no solo por el influyente sacerdote, sino por las lecturas e interpretaciones de su vida y de su obra. Dichas máscaras en parte han proporcionado muescas y hendiduras antes no advertidas, las cuales parecen apuntar a un dibujo más aproximado de la mujer y de la escritora, pero también son el testimonio de la imposibilidad de dar un rostro definitivo al vacío que, paradójicamente, parece expandirse entre el sujeto y su máscara, entre el pensamiento y el lenguaje que intenta describirlo, entre un *yo* que ya fue y una narración de un *yo* construido por la escritura en un momento dado y por aquellas sucesivas lecturas y reescrituras —constituidas por la crítica y la labor antológica— que a su vez lo enmarcan y lo hacen responder a otros propósitos. No obstante que por momentos el problema parece irresoluble, la naturaleza prosopopéyica del discurso autobiográfico puede estar de nuestro lado, volviendo elocuentes los silencios, las sugerencias, aquellas partes que estando “ausentes”, revelan si no la identi-

dad cabal del *yo*, sí una serie de capas o telas que lo cubren, los huecos y hendiduras que se forman y que son esos “vislumbres y sombras” entre los cuales el propio *yo* se mueve.

Máscara tras máscara, el *yo* construido es víctima de las consecuencias de su propia impostura. Así, el discurso autobiográfico, en tanto prosopopeya, se nos revela como una serie de recursos que si bien tienen una existencia de papel, tienen el poder de construir un sujeto o imagen que parece adquirir vida propia. Ese sujeto o imagen surgido del discurso directo —acotado o no—, es una realidad de palabras, único testimonio del cuerpo y la voz que alguna vez fue. En el caso de Concha Urquiza, existe una paradoja, pues si bien este testimonio parcial, incompleto, distorsionado de lo que ha quedado soslayado, “oculto”, no ha tenido el poder suficiente para convencer de su “sinceridad” y virtualmente a la Institución literaria de la veracidad de su experiencia espiritual, de su “conversión” —lo cual ha puesto en entredicho la consideración de sus poemas y sus prosas como “místicos”—, por el otro lado, ha abonado en el terreno contrario, el de los mitificadores de una vida y de una obra que ha sido producto de una doble impostura, sobre la que existen muchas preguntas y dudas pues el peso de la mentira viene a recaer, en una mujer que guiada por una urgencia vital, o un deseo de cambio para lograr trascendencia en el tiempo, se da a la tarea de describirse como un “otro” deseable, imaginario. Pero también se cierne sobre su antologista, quien tomando la estafeta de una primera impostura, convierte un discurso privado en un gozne de los intereses públicos, en función de objetivos que no se limitan a lo literario y a lo estético, forjando así una máscara más densa y resistente que distorsiona aún más el rostro de ese *yo* atribulado, cuyas voces no alcanzan siquiera a rozar la superficie de ese rostro que ha adquirido, en ocasiones, rasgos monstruosos.

El llamado “Diario” de Concha Urquiza resulta así, un documento interesante que no solo nos interna en la lucha constante

de la poeta por reafirmar su fe religiosa y lograr pureza ascética, sino nos habla del tortuoso camino de la construcción de su imagen, una imagen creada en parte por ella misma y en parte por otros, quienes utilizan el discurso ajeno y lo hacen jugar un papel dentro del tablero donde se dirimen hegemonías de todo tipo, relaciones y discursos que constituyen el campo cultural de una época.