

2014-01-01

El erotismo en la obra de Rebeca Uribe (1934-1941)

Leonor Alejandra Silva Lomeli

University of Texas at El Paso, lasilvalomeli@gmail.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.utep.edu/open_etd



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Silva Lomeli, Leonor Alejandra, "El erotismo en la obra de Rebeca Uribe (1934-1941)" (2014). *Open Access Theses & Dissertations*. 1351.

https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/1351

This is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@UTEP. For more information, please contact lweber@utep.edu.

EL EROTISMO EN LA OBRA DE REBECA URIBE (1934-1941)

LEONOR ALEJANDRA SILVA LOMELÍ

Department of Languages and Linguistics

APPROVED:

Fernando García Núñez, Ph.D., Chair

Kirsten F. Nigro, Ph.D.

Rosa Alcalá, Ph.D.

Bess Sirmon-Taylor, Ph.D.
Interim Dean of the Graduate School

Copyright ©

by

Leonor Alejandra Silva Lomelí

2014

Dedicatoria

A mis padres José de Jesús Silva y María Teresa Lomelí por enseñarme siempre con el ejemplo y por estar presentes en cada momento, a pesar de la lejanía. A mis hermanos Carolina y Jesús Germán por ser mis cómplices y porque me siguen ayudando a levantarme cuando me caigo, como cuando éramos niños.

A Sara Rodríguez, amiga entrañable e incondicional que me acompañó en este proceso de crecimiento, siempre muy de cerca. Gracias por enseñarme los secretos de la paleontología, por dejarme compartir contigo los momentos dulces y amargos. A Manuel Guerra, por brindarme su amistad, por las risas y las muestras de apoyo.

A Gerardo Estrada, quien motivó este viaje. Tu comprensión, tu amor y tus palabras de aliento cruzaron la frontera para que pudiera lograr esto.

A Silvia Quezada, mentora y amiga que ha impulsado mi crecimiento desde hace varios años. Siempre estaré agradecida por su apoyo y por la confianza que ha depositado en mí. Para usted mi respeto y admiración.

A Miriam y Armando Armengol, amigos muy queridos que me abrieron las puertas de su casa para hacerme un miembro más de su familia. Mi cariño y agradecimiento hacia ustedes, siempre.

A mis abuelos María Teresa Barragán, Rafael Lomelí, José de Jesús Silva y María Elena Rodríguez. El amor que siento por ustedes sólo puede expresarse con poesía.

EL EROTISMO EN LA OBRA DE REBECA URIBE (1934-1941)

by

LEONOR ALEJANDRA SILVA LOMELÍ

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at El Paso

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

MASTER OF ARTS

Department of Languages and Linguistics

THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO

May 2014

Agradecimientos

Al doctor Fernando García Núñez por haber aceptado dirigir esta tesis, que es la última que asesora después de una larga y brillante trayectoria académica; gracias por las charlas, las palabras de aliento, por ser mi mentor y compartir conmigo su experiencia y conocimiento.

A la doctora Kirsten F. Nigro por las muestras de amistad sincera, por ser guía certera dentro y fuera del aula, por contagiarme su entusiasmo y regresarme al camino cada vez que me voy por las ramas.

A la doctora Rosa Alcalá por haber aceptado formar parte de este proyecto, por sus palabras, su orientación, su apoyo y gentileza.

A la doctora María Socorro Tabuenca por la confianza que depositó en mí, y por brindarme su apoyo y comprensión.

Mi agradecimiento también a Esteban Alejandro Ríos Morales y Genoveva García Rojas, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, por su amable disposición y la ayuda que me brindaron durante este trabajo de investigación.

Tabla de contenidos

Agradecimientos	v
Tabla de contenidos	vi
1. Introducción	1
2. El contexto sociocultural de Rebeca Uribe	9
3. La poesía de Rebeca Uribe ante la crítica	36
4. El erotismo liberado en la obra poética de Rebeca Uribe	57
5. Conclusiones	127
Bibliografía	135
6. Apéndice. Material hemerográfico y poético	143
6.1 <i>Alma femenina. El periódico de la mujer</i> (1 de enero de 1932-10 de mayo de 1933)	144
6.2 <i>Cinema Reporter</i> (octubre de 1932-20 de agosto de 1949)	162
6.3 <i>Poema en 5 tiempos</i> (1941)	218
6.4 Iconografía	225
Vita	227

1. Introducción

Las obras poéticas publicadas por mujeres mexicanas durante la primera mitad del siglo XX constituyen un amplio campo de investigación que los especialistas no han abordado en su totalidad. Los estudios académicos se han dedicado a analizar profundamente la producción lírica de algunas escritoras, varias de las cuales forman parte de las antologías que dan origen al canon literario; en contraparte, los versos de aquellas autoras que han sido excluidas de dichas selecciones son todavía desconocidos para un sector considerable del público lector, y en algunos casos para los estudiosos de las letras mexicanas.

La poesía de la escritora jalisciense Rebeca Uribe (1911-1949) pertenece a este corpus literario que requiere ser atendido por la crítica. La presente investigación tiene como objetivos dar a conocer las composiciones eróticas de esta autora mediante el análisis crítico y metodológico, así como brindar un primer acercamiento que fomente estudios posteriores.

Proponemos que los poemas eróticos de Rebeca Uribe presentan una voz lírica que se entrega totalmente al ser amado con la finalidad de ser correspondida con la misma intensidad, y practica una sexualidad liberada que se manifiesta en la experimentación de relaciones erótico- amorosas de tipo bisexual. Por estas razones, las composiciones sensuales de esta autora se revelan como transgresoras de un discurso patriarcal que en la primera mitad del siglo XX mexicano dictaba cómo debía experimentarse la sexualidad femenina y restringía su representación en las obras literarias.

Rebeca Uribe fue una poeta, periodista, promotora cultural y actriz cuyos primeros versos se dieron a conocer entre 1928 y 1935 en periódicos y revistas de Jalisco. En este último año logró la difusión de algunas de sus composiciones en las páginas de la prensa capitalina, particularmente de la prestigiosa publicación *Revista de Revistas*; en ese mismo periodo salió de

la capital tapatía para migrar a la Ciudad de México, en donde residió hasta el día de su muerte, ocurrida el 14 de agosto de 1949 debido a una intoxicación por cocaína y en medio de circunstancias que no han sido aclaradas en su totalidad. Su deceso fue motivo de un escándalo mediático que se prolongó por varios días en la prensa nacional no sólo porque algunos especulaban que la poeta se había suicidado mientras que otros afirmaban que había sido asesinada, sino porque su nombre estaba relacionado con el de la actriz mexicana María Félix, de quien fue amiga inseparable.

La amplia presencia que tuvo el nombre de Rebeca Uribe en los periódicos mexicanos de la época permitió que varias décadas después la investigadora Silvia Quezada iniciara un proyecto pionero de rescate y análisis crítico de su obra, así como la reconstrucción de su biografía. Los libros que ha publicado con los resultados de sus indagaciones son por lo tanto un referente obligado para quien se dedica a estudiar la obra de esta poeta. Su libro *Toda yo hecha poesía* contiene los resultados de su trabajo más reciente, así como los cinco poemarios que ha localizado hasta el momento y un compendio de las composiciones que Uribe publicó en periódicos y revistas tanto de Jalisco como de la Ciudad de México durante la década de los treinta.

En su primera publicación dedicada a la poeta, Quezada señala que sus versos están permeados por una actitud rebelde, y que en ellos “[el] amor y el erotismo entrecruzan sus arenas” (*Máscara* 9). Estas afirmaciones motivaron el interés del presente estudio académico, que tiene como uno de sus objetivos mostrar de qué manera la sensualidad y la insumisión se conjugan en la propuesta lírica de Rebeca Uribe.

La producción literaria de esta autora se compone de seis poemarios. El primero de ellos se imprimió y distribuyó en Guadalajara en 1933 y tuvo como título *Esfinge*; a pesar de que se ha

realizado una ardua búsqueda en bibliotecas mexicanas y extranjeras, públicas y algunas privadas, este libro no ha podido ser localizado hasta el momento. Sin embargo, la investigación que se realizó para el presente trabajo dio como resultado el hallazgo de una reseña publicada en el periódico tapatío *Alma femenina*, en donde la periodista Socorro Suárez comenta cada uno de los poemas que conforman dicho volumen. Esto último permite conocer, al menos de manera general, los motivos temáticos que la escritora expuso en su primer poemario.

En 1937 publicó *Versos* en la Ciudad de México; algunas de las composiciones ahí incluidas llaman la atención por la postura rebelde que la voz lírica manifiesta, ya que cuestiona los atavismos que tradicionalmente han moldeado la conducta individual mediante la restricción de la libertad; estos versos exponen que las elecciones cotidianas, y sobre todo las expresiones de afecto y las relaciones amorosas, deben estar al margen de los prejuicios y la desacreditación de la sociedad. El erotismo también se hace presente en este poemario de manera peculiar, puesto que la voz lírica experimenta encuentros voluptuosos tanto de tipo heterosexual como lésbicos; esto último resulta relevante porque la poesía erótica de Uribe que hemos propuesto llamar bisexual fue escrita en una etapa temprana de su trayectoria literaria.

El tercer poemario se tituló *Llovizna* y apareció en 1940 en la capital mexicana. Los versos que lo conforman están permeados por una profunda nostalgia, por la incertidumbre y la soledad, por el dolor que causa la pérdida, por el abandono y el desencuentro amoroso. Estos motivos temáticos son frecuentes en la producción lírica de Rebeca Uribe, pero es en *Poema en 5 tiempos* (1941) en donde la escritora logra reunirlos a través de la expresión de una angustia que se intensifica con la certeza de que la separación de los amantes es irremediable; este dolor sólo puede ser suprimido mediante la sublimación que lo convierte en un amor devocional y permanente que la voz lírica ofrece al ser amado ausente.

Esta composición, publicada con el apoyo de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión (Quezada *Toda yo* 30), es una de las creaciones poéticas de Uribe mejor logradas. Su estructura y estilo ponen de manifiesto la evolución de su trabajo literario y revelan la consolidación de una voz lírica propia. El éxito que alcanzó este poema entre los lectores se manifiesta en los comentarios elogiosos que motivó y que aparecieron en la prensa de la época, así como por el hecho de que en 1945 se imprimió la segunda edición.

Para 1942, Uribe había logrado una presencia destacada en los círculos de intelectuales y artistas mexicanos, por lo que mereció el reconocimiento de la comunidad cultural jalisciense que se había establecido en la capital del país; el evento se realizó en el Teatro Cine Colón, un importante escenario de Guadalajara en ese tiempo, y a él acudieron personalidades de renombre como el dramaturgo y crítico Luis G. Basurto, quien tenía una estrecha amistad con la homenajead, así como el poeta Enrique González Martínez (Quezada *Máscara* 13).

La incursión de Rebeca Uribe en el arte escénico, así como su cercanía con la actriz María Félix, le permitieron relacionarse profesionalmente con personalidades como Xavier Villaurrutia, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, Rafael Solana y Ernesto Alonso, entre otros; los periódicos y revistas de la época dan noticia de que fue además amiga muy cercana de Andrea Palma, Julio Bracho y Efraín Huerta, quien publicó un poema dedicado a la memoria de la escritora pocos días después de que ella muriera. A pesar de esta presencia mediática y de su reconocimiento como poeta, la obra lírica de Uribe sigue siendo desconocida para la mayoría de los lectores y poco estudiada en los círculos académicos.

Tres estudiantes de la Maestría en Letras de Jalisco, que ofrece la Secretaría de Cultura de dicho estado, han dedicado su investigación de tesis a la poesía y trayectoria de la autora que ahora nos ocupa, y sus proyectos se han desarrollado de manera simultánea con el presente

trabajo. La investigación de Brenda De la Cruz se titula “La presencia de Rebeca Uribe en el diario *El Informador* de Guadalajara (1925-1949)”; Cynthia Cortés aborda el tema “El amor en ausencia en *Llovizna* de Rebeca Uribe” y Fritzia Carranza estudia “La figura escénica de Rebeca Uribe dentro de los festivales del Teatro Degollado (1932-1942)” (Quezada “Recuperación” s/p). Estos primeros acercamientos críticos definen nuevas líneas de investigación que enriquecen los estudios dirigidos al quehacer literario y cultural de la poeta.

En las siguientes páginas se estudian algunas de las composiciones eróticas de Rebeca Uribe utilizando la estilística como herramienta metodológica; Cecilia Hernández de Mendoza, Pelayo H. Fernández y Antonio Azaustre Galiana son algunos de los académicos cuyos textos apoyan nuestro acercamiento a los versos siguiendo este modelo de análisis. El concepto de erotismo que Octavio Paz manifiesta en su libro *La llama doble*, así como la definición que ofrece Enrique Jaramillo Levi en el prólogo de *Poesía erótica mexicana 1889-1980* armonizan con la idea de amor sensual y entrega total que expresan los poemas seleccionados como corpus, por lo que constituyen una guía para que podamos reconocer cuáles son los elementos que conforman el vínculo amoroso pleno que revelan los versos de Uribe.

Debido a que nuestra propuesta está orientada a considerar que la voz lírica exterioriza su sexualidad liberada al experimentar encuentros eróticos tanto heterosexuales como lésbicos, los estudios feministas y de género son el fundamento teórico con el que se analiza la evolución y consolidación de la postura rebelde del yo poético femenino, cuyo concepto de amor erótico íntegro es ajeno a los preceptos sociales que censuran la libertad individual. Entre otros textos teóricos que apoyan esta investigación utilizamos *Deshacer el género* y “Actos performativos y constitución del género”, en donde Judith Butler establece que la autodefinición genérica proviene de una imposición social que tiene origen en un sistema hegemónico y patriarcal; esto

tiene como consecuencia que las relaciones erótico-amorosas se rijan por dichos preceptos que son ajenos al individuo pero que están arraigados en una ideología atávica. Los conceptos y propuestas teóricas de Butler nos permiten advertir que los versos de Uribe expresan una definición de sexualidad plena que no se ajusta al modelo heteronormativo; estos poemas se oponen por tanto a las costumbres morales y a la tradición literaria que predominaban en la época de la poeta.

Las obras de Carlos Monsiváis, particularmente *Misógino feminista*, *Que se abra esa puerta*, *Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual* y *Cultura mexicana en el siglo XX*, reconstruyen la cotidianidad de la sociedad mexicana del siglo pasado y explican cómo el sistema patriarcal se manifestaba en una moral que censuraba fuertemente aquellas prácticas eróticas que no se apegaran a las normas heterosexuales; sus textos proporcionan datos mediante los cuales podemos acercarnos al entorno sociocultural en el que se desarrolló Uribe, además de que ponen en perspectiva la conducta opositora que manifestó la poeta tanto en sus colaboraciones periodísticas como en sus composiciones eróticas.

Esto último es el tema central del primer capítulo, titulado “El contexto sociocultural de Rebeca Uribe”. En él se presentan datos sobre la ideología que predominaba en México en aquella época, particularmente en Guadalajara y en la capital del país, y se manifiesta la forma en que la vida diaria y las relaciones interpersonales se desarrollaban conforme a una moral tradicional cuya influencia era importante. Expone cómo las costumbres de la época marcaban claramente los roles de género y determinaban que la mujer debía limitarse a cumplir con las expectativas que se tenían de ella, las cuales incluían la formación de una familia, el cuidado y administración del hogar, así como procurar el bienestar del esposo y de los hijos; su desarrollo personal estaba relacionado con estas responsabilidades y su incursión en la vida profesional era

objeto de crítica por parte del sector conservador de la sociedad. En este primer apartado se muestra cómo Rebeca Uribe llevó a cabo varias acciones, tanto en el ámbito laboral como en el personal, que contradijeron estas costumbres fuertemente arraigadas; su postura rebelde se expone de igual manera en su poesía, sobre todo en las composiciones eróticas que se analizan en el presente trabajo.

El segundo capítulo lleva por título “La poesía de Rebeca Uribe ante la crítica”, y establece una interrogante dirigida a reflexionar sobre las razones por las cuales su obra lírica no ha sido lo suficientemente abordada por los especialistas. Se proponen tres factores principales: el escaso interés que los críticos han mostrado en el análisis profundo de la producción poética que las mujeres mexicanas publicaron durante la primera mitad del siglo XX; en segundo lugar está el hecho de que los poemarios de Uribe contaron con un tiraje reducido que impidió su adecuada distribución en bibliotecas y archivos especiales, lo que dificulta el trabajo del investigador contemporáneo; y por otro lado se encuentra la reacción que tenía el público lector de esa época ante la representación del erotismo y la pasión vehemente en los poemas escritos por mujeres, pues lo consideraban indecente puesto que de ellas se esperaba la manifestación del amor casto e idealizado.

En el tercer y último capítulo, titulado “El erotismo liberado en la obra poética de Rebeca Uribe”, se analizan los poemas sensuales de la autora utilizando a la estilística como herramienta metodológica. En este apartado precisamos el concepto de erotismo con el cual se abordan las composiciones seleccionadas y se establecen las características del vínculo amoroso sublime. Por otro lado, apuntamos la definición de heteronormatividad y referimos las ideas que algunos teóricos han expresado respecto al origen de la noción de género.

Este marco teórico permite observar cómo los versos de Uribe representan un amor erótico que se aleja del modelo que el sistema patriarcal ha impuesto como la única forma aceptable de experimentar la sexualidad. El estudio de las marcas gramaticales y la observación de la ambigüedad genérica que se establece en los poemas mediante el empleo de sustantivos o adjetivos que pueden ser tanto femeninos como masculinos, así como el análisis de los tropos que se utilizan para representar el cuerpo erotizado del sujeto poético, son algunos de los recursos que apoyan nuestra propuesta de considerar que este corpus presenta una voz lírica cuya sexualidad liberada se manifiesta en la experimentación de relaciones erótico-amorosas de tipo bisexual.

2. El contexto sociocultural de Rebeca Uribe

La creación artística puede constituir un espejo fiel del ambiente en el que fue producida o puede fungir como el medio a través del cual se expondrá una voz disidente que cuestione lo establecido. La obra de Rebeca Uribe se ubica en un contexto sociocultural que es necesario considerar para comprender el valor de su trabajo. Julia Tuñón afirma que “[la obra] sólo tiene sentido en su cultura: de ella surge, en ella incide” (3). El objetivo de este capítulo es dar a conocer el contexto sociocultural en el cual Rebeca Uribe vivió, así como mostrar la manera en que ella actuó de forma contraria a las normas establecidas en su época. Su poesía erótica puede ser considerada como doblemente transgresora puesto que no continuó con la tradición poética que dictaba que una mujer debía hablar sobre el hogar, el amor materno y la pasión idealizada, sino que en sus versos vertió imágenes que remiten al placer sexual, a la sensualidad femenina y al goce del cuerpo y el espíritu. Esto, como se verá a lo largo de esta tesis, no sólo es una práctica infrecuente entre las poetisas mexicanas, sino que era motivo de escándalo porque se exponía al cuerpo femenino como deseante y no como deseado, y al placer como resultado de un encuentro no necesariamente heterosexual. En la época que estudiamos, la poesía lésbica era una escritura atrevida; la obra de Uribe va más allá cuando el Yo poético le canta tanto al hombre como a la mujer, teniendo así una poesía orientada a la bisexualidad.

Localizar los datos biográficos de Rebeca Uribe ha sido un trabajo de intensa investigación, puesto que no se ha podido tener acceso a los archivos oficiales que puedan constatar de manera fehaciente información básica como la fecha y el lugar de origen. Su acta de nacimiento no ha podido ser localizada en las oficinas del Registro Civil de Guadalajara; se han realizado búsquedas con diferentes nombres sin éxito. En la revista *Cinema Reporter*, publicación cultural fundada en la capital mexicana y dirigida por Roberto Cantú Robert y en la

cual Uribe colaboró en la década de los cuarenta, se afirma en dos ocasiones que la poeta es yucateca. Este dato, aunque no ha podido ser corroborado, llama la atención no sólo por la reiteración sino porque proviene de una amiga cercana a la poeta: la actriz y reportera Martha Elba (“Carta abierta” 22; “Esta era una vez” 11). Es posible que haya nacido en este estado de la Península, lo cual explicaría la dificultad en la localización de su acta de nacimiento.

Sin embargo, sí se han podido consultar documentos que comprueban que creció y se educó en la capital de Jalisco; por otro lado, la propia Uribe dijo ser originaria de esa ciudad al tramitar su pasaporte, mismo que pudo ser cotejado por Silvia Quezada, investigadora que ha estudiado la vida y obra de Rebeca Uribe por más de quince años y que presenta en su libro *Toda yo hecha poesía* (2013) el resultado de sus pesquisas. La información contenida en el pasaporte (17), entre otros documentos, sirvió como base para aclarar cuál de todas las fechas que registran su nacimiento es la más cercana a lo correcto. Después de analizar los diferentes archivos y discriminar datos que no coincidían con una línea de tiempo coherente, Quezada concluye que Uribe nació en Guadalajara, Jalisco en 1911 (*Toda yo* 15), lo que constituye un entorno interesante: la provincia mexicana a un año de haber estallado el movimiento revolucionario. Estos datos asentados en archivos y rescatados por Quezada nos servirán para ubicar a Uribe en un contexto sociocultural.

El México de la primera mitad del siglo XX se caracterizó, entre otros aspectos, por promover la construcción de una sociedad basada en la familia tradicional, en la que el padre funge como el jefe proveedor y la madre se dedica al cuidado de la casa y los hijos, a los cuales educará en este mismo esquema que tiene como origen un sistema patriarcal. La mujer mexicana de esta época estaba siempre bajo la tutela masculina: primero del padre y después del esposo. No tenía derecho a participar en la vida política del país, puesto que el voto femenino fue

decretado en México el 17 de octubre de 1953 (Instituto Federal Electoral s/p); por ley tenían acceso a la educación, pero las normas sociales ejercían un poder más tajante y éstas dictaban que la mujer debía casarse para formar un hogar y criar a sus hijos. Esta era, según la ideología de la época, la mejor contribución que las mujeres darían al país: una sociedad formada en los valores familiares tradicionales, que promoviera la unidad de una nación que estaba construyéndose en medio de guerras y divisiones.

Carlos Monsiváis señala precisamente a la familia como la institución principal en la que se ejerce el sistema patriarcal y las prácticas sexistas (*Misógino feminista* 23). Dado que es el núcleo en el que se recibe la educación primera, las mujeres conocieron desde edad temprana las actividades y objetivos de la madre, rol que se esperaba fuera cumplido por ellas y enseñado a sus hijos en el futuro. Estas labores incluían el cuidado y administración del hogar, la preparación de alimentos, proteger la salud física y emocional de los hijos, educarlos en los valores morales y religiosos, y en general crear un ambiente propicio para que el esposo y los hijos pudieran desarrollarse plenamente.

En su libro *Misógino feminista*, Carlos Monsiváis refiere el libro *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, escrito por Francisco Zarco y publicado en 1850, como una de las publicaciones que aparecieron en el siglo XIX y que tenían como propósito guiar a la juventud femenina para que lograra educarse con el objetivo de agradar al varón: “insiste en la idea seráfica y ennoblecida de la mujer (el ángel abstracto que es, en la práctica, la esclava concreta)” (*Misógino feminista* 75), pero que debe cumplir además con ciertos atributos que la hagan especialmente atractiva: “el adorno de ‘su entendimiento con algunos conocimientos, que aun cuando no sean profundos, sean útiles’” (*Misógino feminista* 75); es decir, que lo pragmático será valorado puesto que es útil y cumple con un fin inmediato, mientras que la educación formal

o el desarrollo cultural de la mujer son minimizados y descritos como ‘adornos’ por no considerarse vitales para que ella cumpla con su rol de género. Este tipo de publicaciones manifiestan el claro propósito de difundir y reafirmar la ideología patriarcal entre las lectoras para asegurar así la reproducción de estos preceptos en las generaciones futuras.

Las circunstancias de la vida de Rebeca Uribe no se ajustaron al esquema familiar tradicional. Fue educada desde pequeña en un ambiente que carecía de una figura paterna, pues la madre, durante el Censo de Población de Jalisco fechado el 15 de mayo de 1930, declaró ser viuda (Quezada *Toda yo* 44). Si se toma en cuenta el año de 1911 como la fecha de nacimiento de Uribe, la poeta contaba con 19 años al momento del censo, y aunque ignoramos qué edad tenía cuando desapareció su padre, la temprana juventud de Rebeca se vio marcada por la necesidad de conseguir un empleo que le permitiera apoyar a su madre, quien trabajaba como lavandera (Quezada *Toda yo* 44).

Esta condición precaria en su infancia la motivó a perseguir un título universitario, pues esto le permitiría desempeñarse en una profesión con la cual podría vivir más desahogadamente. Se matriculó en la Facultad de Comercio de la Universidad de Guadalajara y en 1928 terminó sus estudios. Al año siguiente envió una carta dirigida a Silvano Barba González, rector de esta institución educativa, para solicitar empleo como profesora en la misma facultad en donde realizó sus estudios. En dicho documento, Uribe se describe a sí misma como una “mujer pobre que tiene sobre sí el peso de toda una familia” (Quezada *Toda yo* 15, 46).

Dentro del contexto sociocultural que se ha esbozado hasta el momento, la respuesta de Rebeca Uribe para enfrentar sus condiciones de vida y forjarse un porvenir se contrapuso a una práctica que todavía se llevaba a cabo, especialmente en la provincia mexicana: casarse para que el hombre tomara la responsabilidad de los gastos de su esposa, y de ser posible los de la familia

de ésta, una costumbre que la poeta no llevó a cabo. Por el contrario, se inscribió a la universidad y obtuvo una profesión para independizarse y mantener a su madre, a una tía y a su sobrina.¹ De hecho, hay constancia de que comenzó a trabajar a la par de sus estudios, en una empresa fundada en 1925 llamada Compañía Beick-Félix y Cía., en donde era la encargada de llevar el libro de ventas, según afirma la propia Rebeca Uribe en carta autógrafa (*Toda yo* 16). Estos datos biográficos demuestran que desde su temprana juventud manifestó un carácter autosuficiente, lo que fue interpretado como transgresor, especialmente en la Guadalajara de su época.

Un recurso para conocer la ideología que dominaba en un lugar y tiempo determinado es consultar publicaciones periódicas, pues constituyen un reflejo no sólo de los acontecimientos sino de las reacciones que tenía la población ante ellos y los temas que consideraban relevantes. Secciones como la editorial exponen la ideología no sólo del periódico, sino que recogen algunas opiniones de los lectores para debatirlas o apoyarlas. Es por esto que se consultó la publicación *Alma femenina. El periódico de la mujer*, un semanario editado en Guadalajara a partir del 1 de enero de 1932 y dirigido por Socorro Suárez.² Se escogió este periódico como referencia porque fue iniciativa de un grupo de mujeres tapatías que aparentemente tenían como propósito confrontar las normas sociales que regulaban su quehacer cotidiano y frenaban su desarrollo como ciudadanas, pero sobre todo porque Rebeca Uribe fue colaboradora de sus páginas junto con Martha Soriano, hermana mayor del pintor y escultor Juan Soriano (1920-2006). La relación entre estos tres artistas será abordada posteriormente, pero es importante tener en mente la convivencia que tuvieron Rebeca y Martha dentro de dicho proyecto cultural y periodístico, que era escrito por mujeres y estaba dirigido principalmente a las mujeres.

¹ Eloísa Mondragón Valencia, madre de Rebeca, María Guadalupe Mondragón –quien suponemos es hermana de Eloísa– y Teresa Acosta Mondragón vivían en el mismo domicilio que Rebeca Uribe: una vecindad en Analco, un barrio popular de Guadalajara (Quezada *Toda yo* 44).

² El periodo que comprende este corpus va del 1 de enero de 1932 al 10 de mayo de 1933.

Alma femenina puede ser considerada una publicación de postura moderada respecto a temas como la emancipación de la mujer y la lucha por sus derechos, asuntos que eran actuales dado que en ese tiempo los movimientos feministas se estaban fortaleciendo en los países europeos para exigir su derecho al voto. A pesar de que en *Alma femenina* sí se manifestaron algunas voces en contra de las prácticas sexistas y la opresión de la mujer, el subtítulo en su portada incluye la frase ‘Semanario del hogar’, dejando así a la mujer en el ambiente familiar y en las actividades relacionadas con éste. Lo anterior es un ejemplo de cómo en esta publicación se reproducen ideas de origen patriarcal, lo que resulta irónico puesto que quienes las enuncian pertenecen también al grupo aludido.

Los anuncios son detalles que dan una lectura sobre cómo se percibe al consumidor —en este caso las suscriptoras—, y dicha percepción proviene tanto del anunciante como del periódico que vende el espacio. Por esto es interesante el hecho de que se encuentre publicidad que responde al estereotipo de género: tintorerías, farmacias, perfumerías, tiendas de ropa, zapaterías, “cigarros para paladares delicados”, modistas, cosméticos, distribuidores de leña y doctores especializados en “enfermedades de señoras” son algunos de los servicios que se promocionaban en estas páginas.

Las colaboradoras del periódico también se sumaron a la repetición de los prejuicios que definían a las mujeres, pues no tratan temas como política, economía o los movimientos civiles que se estaban llevando a cabo, sino que firmaban secciones fijas como “Un ratito en la cocina”, que incluye recetas y consejos para administrar los alimentos; “Moda, la eterna tirana”, en donde dictan las tendencias de moda; “Nuestra vida social”, sección que informaba sobre los eventos de la comunidad tapatía; “Le interesa saber”, en donde se dan consejos sobre cómo ser un ama de casa eficiente y cómo se puede mantener y resaltar la belleza femenina. El título de esta última

sección es un claro ejemplo de lo que se ha propuesto hasta ahora: la percepción de las mismas mujeres es que deben interesarse en estos temas y no en otros, pues mantener su actitud de servicio es importante para así contribuir “grandemente a la felicidad de sus padres, maridos o hermanos. ¡Así serán mujeres completas!”, afirma Emma, una de las colaboradoras (Emma 3).

Se tiene que recordar que el patriarcado no es ejercido únicamente por los hombres, sino que es un sistema aprehendido y reproducido por la mujer, quien a su vez lo transmitirá a sus hijos reforzando así este ambiente en el que la mujer es oprimida y opresora. El comentario de Emma es uno de los ejemplos que muestran más fehacientemente el dominio que el sistema patriarcal ejercía en el discurso cotidiano de la sociedad tapatía de la década de los treinta. Proponemos que esta condición motivó que los textos publicados en *Alma femenina* no mostraran una carga ideológica radical o claramente definida: su público lector se habría escandalizado ante ciertas iniciativas o declaraciones.

Los ejemplos al respecto abundan, y las posturas contrarias se presentan no sólo entre las diferentes colaboradoras del periódico, sino que las opiniones en un mismo artículo se contradicen o suavizan. Vale la pena revisar algunas de estas notas para mostrar cómo el contexto motivaba el ejercicio de un periodismo prudente. En el segundo número de la revista, fechado el 10 de enero de 1932, apareció la reseña de una presentación que hizo Carlota Morales Fernández, una activista capitalina que realizaba una gira por el país para ofrecer discursos que promovían la participación comprometida de la mujer en los asuntos políticos y sociales, tanto en el ámbito local como nacional. Socorro Suárez, autora del artículo, lamenta la indiferencia del público femenino ante este tipo de eventos, e incita la asistencia a la siguiente presentación con esta declaración:

Es preciso que convengamos en la obligación que tenemos de intervenir en los asuntos, aun fuera de las paredes del hogar, *sin que esto quiera decir que rompamos los añejos moldes en que se han fundido las virtudes y las morales normas que a toda costa debemos defender con ardentía y empeños* (Suárez “Nuestro criterio” 4, cursivas nuestras).

Socorro Suárez es la voz que cuestiona, que critica y sugiere, que se interesa por los sucesos tanto locales como internacionales y da a conocer sus ideas respecto a temas de interés general. Sus editoriales muestran una lectura analítica de los acontecimientos, y sus argumentos bien fundamentados revelan su preparación y cultura. Su postura frente a temas como la participación de la mujer en asuntos políticos y sociales es que son un deber más que un derecho. Sin embargo, en este comentario se observa que permanece la influencia de la moral que imperaba en su contexto.

El primer número de *Alma femenina* abre con un texto firmado por Suárez que expone lo que puede entenderse como la postura ideológica del periódico. Se titula “Nuestro criterio. Al margen de un ‘articulazo’”, y refuta una publicación en la que su autor se expresa sobre la mujer en los siguientes términos: “[les niega] cualidades de lucha, temple espiritual, capacidad mental, estructura útil para intervenir en el mundo trafagoso [sic] e inquietante donde se agita el ser Hombre” (Suárez “Nuestro criterio. Al margen” 1). Suárez define estas declaraciones como anacrónicas e inútiles, y expone argumentos para apoyar la incursión de la mujer en diversos ámbitos como el trabajo remunerado. Su opinión es que evitar que formen parte de la fuerza laboral atenta contra el progreso social y económico del país. De nuevo, la negativa a que la mujer sea remunerada por su trabajo no está plasmada en una ley oficial, sino que proviene de los valores tradicionales predominantes. Micaela Contreras Medellín, escritora que participaba

en *Alma femenina*, ofrece una declaración que evidencia la opinión que la sección conservadora de la sociedad tapatía tenía respecto a la mujer que decidía trabajar: “[Un individuo] aseguraba que toda mujer que salía de su casa a trabajar era mujer perdida” (Contreras Medellín 4). Estas ideas, vigentes en el resto del país aunque con los matices y características particulares de cada región, son las que censurará Socorro Suárez junto con algunas colaboradoras; la crítica es manifiesta.

Uribe no sólo mantuvo una vida laboral muy activa, sino que lo hizo como periodista, declamadora y poeta primero, y posteriormente también como actriz, actividades culturales que ya no formaban parte de un ‘adorno’ para la mujer sino una vocación que le redituaba económicamente. Ingresar al mundo artístico y cultural, por otro lado, no era tampoco sencillo: había que abrirse camino en un ambiente dominado históricamente por los hombres y crear una voz particular que la posicionara dentro del gusto del público y de la comunidad artística.

Como periodista, Rebeca Uribe publicó varios textos en *Alma femenina* que criticaban algunos prejuicios sociales e ideas fuertemente arraigadas en la sociedad. El 6 de febrero de 1933 apareció un artículo de su autoría titulado “Influencia del poder de nuestro pensamiento”, en donde expone que el ejercicio de la voluntad es vital para lograr nuestros objetivos y así tener la vida que deseamos; la característica particular de esta declaración es que critica abiertamente a aquellos que no aceptan su responsabilidad en la construcción de su bienestar:

Un Dios que seleccione clases [sociales] teniendo privilegiados a quienes todo proporciona mientras que otros carecen de lo indispensable, será un Dios injusto, pero no es él sino nosotros quienes al recorrer de nuestra vida nuestro propio éxito o fracaso [sic]. ¿Edificadores de nuestro carácter y nuestra voluntad? Sí lo somos (Uribe “Influencia” 3).

Estas declaraciones apelan a la razón y la actividad consciente de la gente para que forje su futuro a base de trabajo y voluntad, pero al mismo tiempo cuestiona la costumbre muy difundida de pensar que la vida está predestinada por Dios y que no es posible cambiar las circunstancias que nos rodean. El profundo fervor religioso ha caracterizado a la población tapatía por generaciones, por lo que estas aseveraciones publicadas en la década de los treinta se presentan como osadas.

La invitación a tomar el control del porvenir y buscar el éxito a base de iniciativa propia tuvo como precedente un artículo igualmente firmado por Uribe y que se publicó el 1 de noviembre de 1932 con el título “Por ti misma”, lo cual interesa particularmente puesto que las aludidas son las mujeres, a las cuales se dirige de la siguiente manera:

Por ti misma remueve obstáculos, vadea los ríos del egoísmo, de los prejuicios y la envidia de los humanos, pues muchas veces no habrá quien te ayude y si no hace tu brazo y tu inteligencia un grande esfuerzo para abrirse paso, es inútil que clames al Señor (Uribe “Por ti misma” 5).

De nuevo rechaza que se justifique el fracaso con el argumento de que es resultado de una disposición divina; sin embargo, lo que llama la atención de esta cita es que considera a los prejuicios y la envidia como obstáculos que impiden la plena realización de la mujer.

Estas ideas reflejan una crítica de Uribe sobre ese sistema opresor que orilla a la mujer a realizar un doble esfuerzo y a enfrentarse a preceptos sexistas para lograr sus objetivos. Propone entonces una salida para las lectoras que decidan cambiar su entorno: “Educa tu inteligencia, tu corazón y tu voluntad, entonces poseerás lo mejor de este mundo: te poseerás tú misma” (“Por ti misma” 5). Esta exhortación contiene varios elementos que contradicen la tradición moral de la época. Primeramente invita a la mujer a prepararse por medio de la educación formal, a cultivarse y a explotar los potenciales intelectuales de los cuales goza, censurando así la

declaración que se revisó en párrafos anteriores en donde un articulista le negaba a la mujer capacidad mental para realizar actividades que no fueran las propias del hogar y la familia. El segundo elemento que debe ser ejercitado, según Uribe, es la voluntad, la cual puede verse mermada debido a la constante resistencia externa. Estas dos ideas muestran ya una voz firme que habla por experiencia propia y participa a sus lectoras que es posible tomar el control de su porvenir. Pero el final de la cita es particularmente importante puesto que le recuerda a la mujer su carácter de individuo –por lo tanto independiente– que puede valerse por sí misma, contraviniendo así la idea de que la mujer sólo puede realizarse plenamente en el matrimonio.

Nuestra poeta contribuyó desde su trinchera periodística a la formación cultural de las lectoras de *Alma femenina* al ofrecerles textos literarios tanto de escritoras consagradas como noveles, extranjeras y locales. Desde el primer número, con fecha 1 de enero de 1932, el periódico se caracterizó por sus numerosas colaboraciones literarias. Lo mismo se encuentran textos de autoras como Micaela Contreras Medellín, Concha Espina, Alicia Alarde, Juana Covarrubias, entre otras, que escritos firmados por Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral,³ y los géneros eran tanto cuento como poesía.

Conforme el periódico se consolidó, estos espacios literarios fueron incrementándose, lo que evidencia una creciente participación de Uribe en el equipo de trabajo y su influencia para tomar decisiones sobre lo que aparecería en esas secciones. Esta afirmación tiene dos justificaciones: la primera es que a partir del número 21, publicado el 21 de agosto de 1932, la poeta aparece como secretaria de redacción en el directorio de *Alma femenina*, lo cual por un lado la hacía responsable del material que se imprimía, y por otro le daba la posibilidad de incluir

³ Era una práctica frecuente incluir textos de escritores consagrados en las publicaciones de reciente aparición. Las composiciones de Ibarbourou se tomaron principalmente de su libro *El cántaro fresco* (1920), de Alfonsina Storni se reproducen poemas de *Irremediablemente* (1919) y las composiciones de Gabriela Mistral provienen de su libro *Desolación* (1922).

las composiciones de su agrado. El segundo factor consiste en que se puede reconocer una afinidad temática entre los textos tomados de estas autoras y las inquietudes e intereses que ella misma plasmó en su poesía. Este tema será abordado de manera más amplia en páginas posteriores, sobre todo la relación que se puede percibir entre la poesía de Uribe y la de Ibarbourou, Storni y Agustini.

Su participación en *Alma femenina* fue de promoción cultural y literaria, pero el periódico también constituyó desde el primer número un foro para que ella mostrara su poesía. Para ciertos círculos de la comunidad artística y literaria de Guadalajara no era desconocido el interés de Uribe por este género. Desde temprana edad se presentó como escritora cuando en 1925 “[despidió] con una composición poética a sus compañeras de la Escuela Comercial para Señoritas” (Quezada *Toda yo* 44), y la primera publicación de la que se tiene noticia data de 1928 y consiste en una prosa poética titulada “De lo oscuro de tus ojos”, que apareció en la revista *Carteles* (*Toda yo* 44). Su participación como poeta en *Alma femenina* se llevó a cabo desde el primer número –1 de enero de 1932– con una colaboración titulada “El milagro”; desde entonces no dejó de publicar en las páginas de esta nueva apuesta periodística. El directorio registra a Uribe como colaboradora a partir del 1 de mayo de 1932, correspondiente a la publicación del número 15, y posteriormente se convirtió en la secretaria de redacción, como ya se mencionó. Este ascenso demuestra su compromiso no sólo con el periódico, sino con su vocación de dar a conocer las posibilidades que la literatura, y particularmente la poesía, pueden ofrecer a la mente y al espíritu. Rebeca Uribe estaba mostrándose ante sus lectoras como una mujer autosuficiente que había hecho de la cultura una forma de vida.

Sus esfuerzos eventualmente rindieron frutos, y se abrieron las puertas de varias revistas y periódicos para que diera a conocer su poesía. Silvia Quezada registra que a partir de 1933

aparecieron composiciones suyas en periódicos como “*El Informador*, *Nueva Galicia*, *Las Noticias*, *Arte*, de Guadalajara y en *Plus Ultra*, de Ciudad Guzmán” (*Toda yo* 47). En 1934 colaboró en una publicación más: *Voz nueva*; en 1935 se mudó a la Ciudad de México –un dato particularmente relevante y que será abordado en páginas siguientes– y *Revista de Revistas* acogió textos suyos, lo mismo que la revista *Vía* (*Toda yo* 47). Estaba poniendo en práctica la consigna de su texto “Por ti misma”, abriéndose camino como escritora en una sociedad conservadora y tradicionalista.

Su interés, por otro lado, no se limitó a la publicación de sus textos: desde la primera composición de que tenemos noticia, aquella escrita en 1928 para sus compañeras de escuela, mostró su inclinación por la declamación, una actividad que llevó a cabo con éxito en los foros principales tanto de Guadalajara como de la Ciudad de México. Quezada asienta una serie de presentaciones que la poeta realizó en la década de los treinta, y llaman la atención los escenarios en los cuales se presentó: Teatro Degollado, recinto principal de Guadalajara (1934), el Museo del Estado de Jalisco (donde hizo una presentación el 2 de junio de 1937) y el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México (donde ofreció un recital el 3 de abril de 1937) (*Toda yo* 47). Estas apariciones públicas le permitieron tener una mejor posición dentro de la comunidad artística e intelectual de ambas ciudades, que eventualmente le reconocieron su calidad de poeta y su labor como promotora cultural.

Conocemos los alcances del reconocimiento de que fue objeto por un homenaje que recibió en Guadalajara en 1942, año en el que se conmemoró el aniversario número cuatrocientos de la fundación de la ciudad. Quezada afirma que este evento –realizado en el Teatro Degollado y en el Teatro Cine Colón, ambos foros importantes (*Toda yo* 48)– fue ofrecido por “los artistas jaliscienses que radicaban en la Ciudad de México” (*Máscara* 13), entre los cuales se

encontraban “la soprano mexicana Lina D’Acosta, el pianista Luis Godínez Fonseca, el compositor de moda Gabriel Ruiz, el dramaturgo y crítico de arte Luis G. Basurto (quien realizó la presentación de la homenajeadada poetisa) y conocidos representantes de la radio y del teatro” (*Máscara* 13). Uribe se había ganado su lugar en los círculos artísticos e intelectuales de ambas capitales; se estaba dando a conocer como literata en un ambiente tradicionalmente dominado por los hombres, y estaba siendo laureada por ello. La realización de este evento demuestra la aceptación que le dieron sus colegas, y la lista de invitados especiales subraya su importancia:

El licenciado Víctores Prieto –por entonces secretario general de gobierno–, la señora María Asúnsolo⁴ –quien era directora de la Galería de Arte GAMA– y el señor Alfredo Romo. Además se contó con la presencia de intelectuales y artistas procedentes de la capital, entre ellos Enrique González Martínez (*Máscara* 13).

Su labor como promotora cultural también fue reconocida en el extranjero. El dato lo proporciona Martha Elba en *Cinema Reporter* a través del siguiente comentario publicado el 14 de septiembre de 1946, cuando la poeta ya tenía once años de radicar en la Ciudad de México: “[Rebeca Uribe] –la mejor amiga de María Félix– fue laureada por el trabajo cultural realizado hace algunos años en San Francisco, California, por la poetisa. ¿Y México? México condecora a los extranjeros” (Martha Elba “Con la misma intención” 15). La nota tiene el doble propósito de subrayar el valor del trabajo de Uribe y de señalar el descuido por parte de las autoridades mexicanas para reconocer a sus talentos nacionales, pero también hace patente que la falta de apoyo

⁴ Su interés por la cultura la llevó a crear una galería en la que mostró el trabajo de artistas de diferentes disciplinas. Arturo Sotomayor, cronista de la Ciudad de México, señala que: “ella era el núcleo del que nacían a la gloria (o nada más a la notoriedad) pintores, poetas, ensayistas y diplomáticos adeptos a las artes y las letras” (144), y menciona la participación de Rebeca Uribe en las tertulias que se llevaban a cabo en ese sitio, donde daba a conocer sus producciones poéticas. Según Juan Soriano, quien también se dio a conocer entre la comunidad artística capitalina gracias a este foro, a las reuniones acudía “el *tout México*” (Poniatowska 222).

ocurría incluso en la capital, a donde muchos artistas provincianos migraron para buscar mejores oportunidades de preparación y para colocarse en la élite de la comunidad artística mexicana.

Rebeca Uribe se sumó a esta lista, y en 1935 decidió dejar a su familia para mudarse a la Ciudad de México. El motivo, sin embargo, no fue solamente el interés por desarrollarse profesionalmente: la poeta Chayo Uriarte afirmó en una entrevista realizada por Silvia Quezada que “fue precisamente una razón de amores la que la llevó a vivir a la capital” (*Toda yo* 17). La postura disidente de Uribe se mostró no sólo en su quehacer profesional, sino también en sus relaciones personales.

Juan Soriano señaló en una entrevista concedida a Elena Poniatowska que entre su hermana Martha Soriano y su amiga cercana Rebeca Uribe había una estrecha relación. La primera se mudó igualmente a la Ciudad de México, y aunque no proporciona un año específico de su partida de Guadalajara para saber si coincidió con la de Uribe, sí menciona que al llegar a la capital mexicana vivió en un “departamento diminuto en la calle de Rosales”, hogar que compartió con la poeta pues ambas estaban buscando refugio (Poniatowska 175, 188). Llama la atención el uso de la palabra *refugio*, un vocablo que sugiere la búsqueda de seguridad ante un evento de riesgo.

La madre de Martha –a través de la voz de Juan Soriano– sugiere el tipo de relación que pudo haber existido entre estas dos mujeres cuando retrata a su hija de la siguiente manera: “Una vez una amiga la llamó por teléfono para preguntarle cómo estábamos todos, Rafael, Juan, Rosa, Martha: –¿Martha? Igual que su papá, borracha y mujeriega” (Poniatowska 189). Ambas afirmaciones insinúan que Martha y Rebeca se alejaron de la sociedad tapatía para buscar un lugar en el que pudieran ejercer una sexualidad liberada sin ser objeto de censura por parte de la moral tradicionalista y las ideas fuertemente sexistas que imperaban en Guadalajara.

La capital mexicana les ofrecía no sólo una sociedad más abierta y cosmopolita, sino “el amparo que ofrece el anonimato de las grandes concentraciones de habitantes” (Brito 34). En la Ciudad de México estaba ocurriendo un acontecimiento inédito: la comunidad homosexual estaba haciéndose más evidente públicamente; pero lo más interesante es la serie de reuniones en las que participaban (Brito 34), pues no sólo permitían el encuentro y reconocimiento, sino que promovieron la eventual organización de estos grupos para enfrentarse a los prejuicios sociales que reprobaban la homosexualidad.

Martha y Rebeca habían decidido tomar el control de su vida erótica; a sus veinticuatro años de edad, Uribe no se había casado y esto ponía en duda su inclinación por la vida matrimonial y maternal.⁵ Para la sociedad tapatía de los años treinta esto era motivo de censura no solamente porque de la mujer se esperaba la reproducción de un esquema que incluía el matrimonio y la crianza de los hijos, sino porque no cumplían con el precepto que dicta que la mujer debe ser recatada y no mostrar su deseo sexual. Ellas se mostraban como seres *deseantes* – y ya no sólo deseados–, pero el elemento más insumiso, tomando en cuenta la sociedad y la época en que vivieron, era que se insinuara una relación erótico-amorosa en donde no fuera necesaria la presencia de la figura masculina para que la mujer se sintiera sexualmente plena.

En Guadalajara, esta doble transgresión se presenta como un hecho censurable. Su postura activa podía ser considerada como amenazante, según afirma un psicoanalista experimentado cuyo comentario recoge María Teresa Döring en su estudio. Desde la perspectiva de la sociedad tradicionalista, este médico opina sobre cómo debe ser el comportamiento de la mujer en cuanto a su sexualidad. No sorprende encontrar la siguiente declaración:

⁵ El 16 de septiembre de 1944 se dio la noticia de que tenía planes de casarse, no sin antes “terminar la edición de dos libros de versos en imprenta” (S. Blanco “De primera intención” 17). Los libros fueron publicados –se trata de la segunda edición de *Poema en 5 tiempos* y la aparición de *Poesía*, de 1949–, pero su matrimonio no se concretó, pues murió en agosto de 1949.

El hecho de que la mujer tomara actitudes de iniciativa ... o de posibilidades de actividad corporal mucho mayor que la que se espera clásica de una mujer, es vivido como algo tremendamente amenazante para el hombre. El hombre y la mujer, ambos, prohíben este tipo de manifestaciones (Döring 50).

Soriano y Uribe tomaron dicha iniciativa sobre su vida amorosa y erótica, y así transgredieron este precepto social. Al presentarse como personas que buscan activamente su placer sexual, rechazan el concepto de la mujer inerte cuya satisfacción está en función del goce que le proporcione al hombre, y así dejan de ser “instrumentos sexualmente pasivos dedicados a la satisfacción del deseo masculino e implementos destinados para la reproducción de la especie” (McKee 94). Lo más interesante de la postura que tomaron estas dos mujeres es que rechazaron la idea de que el encuentro sexual debe tener como propósito la concepción –creencia patriarcal por excelencia (Monsiváis *Misógino feminista* 21) –, pero sobre todo que consideraron que la unión erótica proporciona placer y un vínculo con el ser amado, y que no era necesaria la presencia del varón para lograrlo.

Esto último constituye la mayor amenaza para la imagen y función del hombre dentro del patriarcado: la independencia de la mujer tanto en lo económico como en lo sexual (McKee 94), lo cual transgrede el precepto en el cual se basa este sistema: que es indispensable la presencia del hombre para que la mujer alcance su bienestar. Esta percepción tuvo alcances absurdos cuando se quiso definir las relaciones entre mujeres:

El hombre –en la primera mitad del siglo XX no hay teoría importante en México que no sea promulgada principalmente por hombres– no puede imaginar un acto de penetración entre dos mujeres. Si la diversidad de actos sexuales sólo se entiende como variaciones de la penetración heterosexual, el lesbianismo no existe (McKee 88).

Según esta declaración, no puede haber placer en un encuentro erótico entre mujeres, por lo tanto este tipo de relaciones no tienen como motivo el amor, el deseo o el gozo, sino contradecir los preceptos morales que rigen la conducta social.

Según esta idea, las lesbianas son transgresoras porque, en su afán de no someterse a las normas sociales, prefieren excluir al hombre incluso de sus encuentros eróticos, aunque esto conlleve sacrificar el placer que puedan obtener de ellos. Al no entender otro tipo de relación erótica que no sea la heterosexual, el discurso patriarcal cataloga a la mujer bajo los términos de *pasiva* o *activa*, *sometida* o *rebelde*, *buena* o *mala* (McKee 88). No es difícil imaginar que Rebeca y Martha hayan sido definidas con los segundos adjetivos, puesto que habían tomado una decisión sobre sus cuerpos: el elemento susceptible de opresión por excelencia. Sandra Lorenzano explica que: “Por ser ‘el lugar de cruce entre lo *individual* (biografía e inconsciente) y lo *colectivo* (programación de los roles de identidad según normas de disciplinamiento social)’, el cuerpo es uno de los campos privilegiados sobre los que se ejerce el poder” (117 cursivas en el original). Ambas estaban enfrentándose a uno de los preceptos fundamentales del sistema patriarcal: la libertad sexual de la mujer, pero Uribe mostró una postura más concreta al exponer en *Alma femenina* sus comentarios sobre estos temas.

Hay varias incógnitas en cuanto a la relación que sostuvieron Martha y Rebeca, pero ambas formaron parte del equipo de trabajo del periódico *Alma femenina*. Soriano lo hizo en calidad de gerente y ocasionalmente publicaba una columna en la que hacía reseñas de puestas en escena. Es posible que ambas mantuvieran un vínculo antes de la aparición del periódico, pues Juan Soriano afirma que su hermana fundó dicha publicación junto con un grupo de amigas (Poniatowska 163). La colaboración de Rebeca desde el primer número sugiere que formaba parte de ese grupo de mujeres cercanas a Martha Soriano.

Las páginas de este periódico constituyeron un foro en donde Uribe expuso ideas que contradecían los preceptos morales de su entorno. En su artículo “Yo he buscado, Señor...” relata su búsqueda infructuosa del amor, y expone la idea de que la mujer no puede ser franca sobre sus intenciones sin ser juzgada y rechazada:

Proseguí mi camino buscando; durante él abrí mi corazón a mis compañeros de jornada. De esa expansión [sic] sincera, ¿qué obtuve? Una sonrisa de sátira por haber sido demasiado espontánea, por haber presentado el alma desnuda, y corrí, corrí desesperadamente anhelando alejarme de la turba de los necios y escandalizados (Uribe “Yo he buscado” 1).

Esta cita refiere no sólo las condiciones a las cuales se enfrenta una mujer que toma la iniciativa en una relación amorosa, sino la postura crítica de Uribe ante estas ideas que considera absurdas.

En otro artículo, titulado “Perfección y optimismo. Amor”, publicado el 16 de octubre de 1932, hace más patente su actitud de reprobación de estas ideas al exponer lo siguiente: “Generalmente entendemos al amor –por ser demasiado humanos– como el sentimiento que une a dos seres de sexos opuestos ... el amor nos comprueba que es grande su dominio y su poder al manifestarse en diferentes formas” (Uribe “Perfección” 1). A pesar de que más adelante amplía su comentario y justifica sus afirmaciones diciendo que también existe el amor a la patria, al hermano, a los padres, etcétera, sutilmente presenta una idea que puede ser interpretada también en el plano erótico: la unión de dos personas del mismo sexo. El lector podrá confirmar esa interpretación cuando líneas más adelante encuentre lo siguiente:

“El amor, dicen algunos refiriéndose al sexual, para mí no existe”. Su incredulidad se deriva sin duda de hartos golpes y desilusiones recibidos cuando fueron en busca de él.

Yo quiero decirles que si no lo han encontrado, que si les ha sido vedado el poseerlo, tiendan su vista hasta alcanzar más amplios horizontes (Uribe “Perfección” 1).

Espinosa Torres afirma que “para ser parte de la voz, de la palabra y de la creación, las mujeres debieron asaltar resquicios y senderos, debieron fundar espacios *por y para las mujeres*” (vi). Uribe ya formaba parte de ese espacio creado *por y para las mujeres* y tenía las páginas de *Alma femenina* a su disposición. En ellas dejó constancia de su obra literaria, de su voz y de sus ideas.

La reacción de la gente llegaría eventualmente y no sería condescendiente con estas declaraciones. Atentar contra la moral que ha prevalecido en la sociedad por generaciones es motivo de censura, como afirma Lorenzano:

El autoritarismo busca un cuerpo disciplinado –Foucault habla de ‘cuerpos dóciles’– cuerpos amoldados a los patrones de comportamiento dominantes. Aquellos que desafían este orden son marginados (cuerpos psicóticos, cuerpos carenciados) (117).

Este panorama de exclusión es el que se les presentaba a Rebeca y Martha en Guadalajara. La cita de Lorenzano llama la atención por la patologización con que se describe a aquellos que no se ajustan a los *comportamientos dominantes*. En el caso de las lesbianas, su ‘enfermedad’ radica en que no requieren la participación del hombre para tener un encuentro erótico placentero, en que no sienten deseo por él. Sylvia Molloy abunda sobre cómo es vista la mujer disidente en este tipo de sociedades:

Patologizadas por el *establishment* médico, vistas con desconfianza por una sociedad dominada por hombres que veían la independencia financiera de las mujeres con creciente recelo, estas relaciones eran sin duda ... menos un refugio para la amistad que una zona de riesgo (283).

Es en este contexto que Rebeca y Martha deciden trasladarse a la Ciudad de México, considerada por ellas como ese refugio que las mantendría alejadas de la censura de que fueron objeto en su ciudad.

Sus primeras publicaciones⁶ y el trabajo que llevó a cabo como declamadora y periodista en Guadalajara fue la experiencia que tenía en el área literaria y con la cual se dio a la tarea de buscar espacios en donde pudiera darse a conocer en la Ciudad de México. En 1937, sólo dos años después de su traslado, publicó su segundo poemario: *Versos*; en 1940 apareció *Llovizna*, y en este mismo año se empleó como secretaria en el Archivo de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión (Quezada *Toda yo* 47, 48). Este trabajo le permitiría tener una economía más desahogada, pues las condiciones en que vivía la poeta junto con los hermanos Juan y Martha Soriano eran de carencia (*Toda yo* 47). Pero laborar ahí le daba también la oportunidad de relacionarse con los líderes políticos. Uribe supo aprovechar su posición privilegiada al vivir en la ciudad que concentraba a las élites, y creó conexiones tanto en el ambiente político como en el artístico.

En octubre de 1942 apareció su primera colaboración en *Cinema Reporter*,⁷ una revista que estaba enfocada evidentemente en el séptimo arte, pero que también se interesaba por otros géneros artísticos. Las páginas de esta publicación manifiestan que los integrantes de la comunidad artística de diferentes disciplinas estaban muy bien relacionados. Ambos factores influyeron para que Rebeca tomara su lugar dentro del ambiente artístico, algo que también puede constatar en esta publicación capitalina. La primera entrega que hizo Uribe fue una serie de entrevistas que realizó a artistas como Julio Bracho, Virginia Zuri y Stella Inda, en donde hablan sobre el mismo tema: su concepto del amor. El tono íntimo con que se dirige a sus entrevistados muestra una relación de confianza y la amistad que tuvo con ellos.

⁶ Entre las que se encuentran su poemario *Esfinge*, que será comentado en el siguiente apartado.

⁷ Las colaboraciones de Uribe, así como algunas de las noticias localizadas en *Cinema Reporter*, se incluyen en el anexo al final de este trabajo. El corpus comprende de 1942 hasta 1949, año en que murió la poeta.

Estas charlas seguramente fueron del agrado de los lectores, pues a partir de 1943 la presencia de Uribe en *Cinema Reporter* se incrementó ya no sólo como entrevistadora sino como parte de la comunidad artística de México. Ahora las cámaras y los micrófonos la buscaban a ella. A través de las noticias en donde la mencionan se puede observar la gran cantidad de personalidades con las que convivía. Algunos de ellos fueron Xavier Villaurrutia, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, Esther Fernández, Rafael Solana, Pedro Vargas, Edmundo Báez y Ernesto Alonso; otros fueron, además de colegas, amigos muy cercanos: Luis G. Basurto, Martha Elba, Andrea Palma, Julio Bracho y Efraín Huerta, quien la llamaba cariñosamente “La Rebeca” (Huerta “Llamado a las 7” 14).⁸ Se desconoce en qué momento o por qué razón Rebeca y Martha se distanciaron; en ninguna de las notas encontradas en *Cinema Reporter* se la relaciona con los hermanos Soriano, con quienes llegó a la capital.

Sin embargo, poco tiempo después de su ingreso a esta revista y hasta su muerte, Uribe se mostró como amiga cercana de la estrella de cine María Félix, quien debutó en la pantalla grande recién iniciada la década de los cuarenta. Silvia Quezada registra que en 1945 Uribe “se desempeña como secretaria de la actriz” (*Toda yo* 49); sin embargo, en *Cinema Reporter* –una de las múltiples publicaciones que seguían con suma atención cualquier información que tuviera que ver con Félix– se habla de que es una de sus amigas más cercanas, nunca su empleada. La amistad entre las dos fue tan estrecha, que Uribe fue una de las poquísimas invitadas a la celebración de la unión entre María Félix y Agustín Lara (Loaeza y Granados 160-161). Formar parte de este grupo incrementó su presencia pública y por tanto su oportunidad de dar a conocer su obra.

Cabe señalar que Uribe no se dedicó solamente a la poesía, el periodismo y la declamación, sino también a la actuación en teatro; se unió al Grupo Proa en 1941 (Quezada

⁸ Nota publicada el 31 de agosto de 1946.

Toda yo 48), y en *Cinema Reporter* se pueden encontrar reseñas de varias de sus presentaciones, que son descritas como exitosas y merecedoras del entusiasmo del público. Sin embargo, cuando se hace referencia a Rebeca Uribe se le describe como poetisa digna de elogios. El más celebrado de sus libros fue *Poema en 5 tiempos*, motivo de conversación en reuniones donde acudían artistas de diversas disciplinas, y del cual llegaron a expresarse de esta manera:

Hubo aparte en voz baja discusiones ... sobre si la inevitable y exquisita Rebeca Uribe superará con los poemas de su libro próximo al famoso ‘Poema en cinco tiempos’, eterna desesperación del epatante Ernesto Alonso (Blanco “De primera intención” 8).⁹

Una nota publicada el 26 de enero de 1946 en *Cinema Reporter* da a conocer el grado de aceptación que tuvo este poema y el alcance que logró:

La dulce Miroslava declama a Frederick Schiller en alemán; Chale Cabello a Tennyson en un inglés galés; Gilberto Martínez Solares a Baudelaire, y Ernesto Alonso recita apasionadamente las estrofas de Efraín Huerta y Octavio Paz, y a veces, quién lo creyera, el ‘Poema en cinco tiempos’ de Rebeca Uribe (E.L.C. 16).

Nuestra poeta aprovechó su circunstancia privilegiada para dar a conocer su obra en lugares tan diversos como Bellas Artes (Quezada *Toda yo* 47) o el cabaret Leda (S. Blanco “De primera intención” 6).¹⁰ Su poesía producida en la Ciudad de México fue bien recibida por el público, sus compañeros y colegas escritores, uno de los cuales fue el poeta y periodista Efraín Huerta.

Este reconocido intelectual mexicano describió la obra de Uribe como “turbadora poesía” (Huerta “Llamado a las 7” 8),¹¹ y a través de las páginas de *Cinema Reporter*, en donde colaboraba asiduamente, se evidencia la amistad y el cariño que sentía por la poeta. Familiares de Rebeca afirman que la canción “Humo en los ojos”, conocida internacionalmente como la

⁹ Nota publicada el 29 de diciembre de 1945.

¹⁰ Nota publicada el 20 de abril de 1946.

¹¹ Nota publicada el 22 de febrero de 1946.

composición que Agustín Lara le hiciera a María Félix como regalo de bodas, en realidad fue escrita por Uribe. Esta declaración no ha podido ser comprobada con documentos oficiales, pero sí tuvo eco en una nota que publicó Huerta en *Cinema Reporter* el 14 de febrero de 1948, en donde afirma que “la turbulenta Rebeca Uribe ... anda declamando, y la presentan como la autora de ‘Humo en los ojos’” (Huerta “Llamado a las 7” 9).¹² Queda entonces abierta la posibilidad de que Uribe haya sido también letrista, y queda evidencia también del aprecio que tenía el poeta por su amiga.

El último regalo que hizo Huerta a Uribe fue un poema¹³ publicado en *Cinema Reporter* el 20 de agosto de 1949 (J. Valdés 25), seis días después del deceso de la poeta. Esta composición nos acerca a Rebeca y su poesía desde la sensibilidad de quien fue su amigo y colega. Los versos desmienten una de las hipótesis que pretenden explicar su misteriosa muerte: un suicidio por sobredosis de cocaína (Morales citado por Quezada “Reconsideraciones” 57). El poema es el siguiente:

Elegía de verdadera muerte

A la memoria de Rebeca Uribe

Su poesía era una poesía de ensombrecido estilo.

Era como su alma, sombría y luminosa, luminosa y sombría.

Su poesía era un secreto: el secreto más dulce.

Vivir y estar muriendo bajo el ala del ángel.

Darle al ángel la muerte y continuar viviendo.

¹² Nota publicada el 14 de febrero de 1948.

¹³ Este poema no está incluido en el volumen *Poesía completa*, editado por el Fondo de Cultura Económica, por lo que pretende ser una nueva aportación bibliográfica a la obra poética de Efraín Huerta.

Vivir en mil pedazos y soñar en mil sueños.
Darse a toda la vida, con una sola muerte.
Estar, no estando nunca y fluir suavemente.
Ser la invisible sombra, siendo espejo de sombras.
Y volver a ser ángel, pulsación milagrosa.

Morir como los ángeles: detenida en sí misma,
infinita, imposible, dueña de las regiones
donde un instante es luz y un latido un desierto.
Morir bajo ese cielo, bajo ese frío, ese humo.
Pero morir tan tibia, enfermamente muerta,
que la presencia en grito de su doliente muerte
no sea para nosotros sino el cristal-poesía
de su sueño y su tierna clara desesperanza.

Desde el primer verso se establece una relación estrecha entre el alma y la poesía, pues esta última es definida en tiempo pasado (*era*), recalcando su ausencia, teniendo conciencia de que al perder una, se pierde también a la otra. El símil se patentizará en el segundo verso (*era como su alma*), por lo que los adjetivos corresponderán a ambas. Alma y poesía son entonces dos elementos que están unidos por el proceso escritural, y las dos se alimentan mutuamente. El carácter sombrío del alma se ilumina con la poesía, y ésta regresa al alma para reconfortarla y motivar la producción de una obra luminosa. La reiteración de la conjugación en pasado en los primeros tres versos insiste en la muerte: es la asimilación de la pérdida del alma y de la poesía

que ya no escribirá. A partir del verso cuatro y hasta el quince, el tiempo se detiene a través del uso de verboides, que al no estar conjugados anulan la acción.

El cuarto y quinto verso habla de la tenacidad con que Rebeca enfrentó la vida: se sabía *bajo el ala del ángel* de la muerte, por lo que vivió a conciencia teniendo el final en un horizonte incierto, pero su carácter ante la adversidad nunca fue dócil, por lo que decidió darle muerte a lo que la mataba lentamente para así poder seguir viviendo. A través de su poesía podemos inferir que Uribe fue asechada por la desgracia, dejándola *en mil pedazos* que sin embargo nunca dejaron de ser un todo. El ciclo fue caer, levantarse, seguir adelante y *soñar en mil sueños*: uno por cada pedazo amargo que le enseñó a apreciar la dulzura, uno por cada adversidad que motivó un sueño nuevo. No tenía otra forma de vivir sino intensa y plenamente, a pesar de la reprobación que esto podría ocasionar.

En el noveno verso de nuevo la sombra funciona como metáfora del alma, esta vez para enfatizar su carácter de invisible. Lo oculto, lo secreto –como la poesía-alma (v. 3) – es desconocido y por lo tanto no valorado, pero la sensibilidad de quien ha podido desentrañar al alma a través de la poesía encuentra en la sombra su esencia de espejo (antítesis) que puede reflejar otras sombras –otras almas, otra poesía–. Los versos de Uribe no sólo pretendían descifrar lo íntimo y personal, sino motivar una respuesta en aquellos que se acercaran a su obra, que se vieran reflejados en ese espejo-sombra.

El verso once inicia con un verboide, eliminando la acción y prolongando así el tiempo, que está suspendido en el infinito como el alma de la amiga que se ha ido llevándose sombra, poesía y sueños. Los versos catorce y quince funcionan como antítesis; ambos describen la muerte de la poeta, pero el primero enumera elementos externos –*ese cielo, ese frío, ese humo*– que se oponen a la tibieza que es el único adjetivo que en este verso define a quien ha muerto

(elemento interno). El oxímoron *muerte tibia* enfatiza la eterna calidez de la poeta, que se opone a la frialdad y vacuidad del ambiente en el que permanecen los que están vivos (antítesis).

El siguiente par de versos (16 y 17) muestran también elementos internos y externos, pero esta vez de manera inversa. El yo poético es plural porque engloba a aquellos que están ante la presencia de la amiga que ha muerto (elemento externo), pero el *crystal-poesía* (elemento que puede ser internalizado) permanece para llenar el vacío de su ausencia. La sombra se convirtió en espejo y éste a su vez en cristal; si se aprecia a través de él se podrá encontrar la esencia de aquella vida que estuvo construida de sueños y de una *tierna clara desesperanza*.

La descripción que hace Efraín Huerta en este poema ofrece una visión profunda sobre la mujer y su obra. Como poeta que es, su reconocimiento de Rebeca Uribe está permeado por una sensibilidad que celebra el aplomo con que la escritora enfrentó la adversidad y rechazó aquello que coartara su libertad, pues sólo en ese estado se logra ser artista. Sin embargo, las condiciones de su época permanecerían inamovibles, y ese carácter suyo y las circunstancias de su trágica muerte provocaron el silencio que ha rodeado su vida y su obra. Sus familiares evitaron dar declaraciones incluso varias décadas después de su muerte debido al escándalo que ocasionó (Quezada *Toda yo* 18). Pocos han sido los amigos y colegas que han proporcionado alguna impresión sobre ella y su poesía, y esa información ha sido el principio de una serie de investigaciones que nos ha llevado a intentar mostrar a Rebeca Uribe ya no en el marco del escándalo y el morbo, sino como una mujer con ideas firmes, con una trayectoria artística completa y diversa, y con una obra poética que debe ser considerada por la crítica.

3. La poesía de Rebeca Uribe ante la crítica

La activa labor artística y literaria que desempeñó Rebeca Uribe en los años treinta y cuarenta tanto en Guadalajara como en la Ciudad de México facilitó su presencia en los medios de comunicación, los recitales llevados a cabo en recintos importantes del país para dar a conocer su poesía, y la publicación de los seis libros que se conocen de ella hasta ahora. Mientras residía en la capital mexicana estableció relaciones laborales y de amistad con los artistas, políticos e intelectuales más importantes de su época. Algunos de ellos elogiaron su obra poética; sin embargo, a pesar de estas circunstancias que afianzaron la carrera de Rebeca Uribe, la escritora sigue siendo desconocida y la crítica no se interesó en su obra hasta varias décadas después de su muerte.

En este capítulo se desarrolla la hipótesis de que el desconocimiento y la omisión de su nombre en los estudios especializados se deben a que se cumplieron varias condiciones que dificultaron la difusión de su obra. Los principales factores fueron la apatía por parte de los críticos para estudiar la poesía mexicana escrita por mujeres en la primera mitad del siglo XX; un tiraje reducido de los libros de Uribe y por consiguiente su pobre distribución; así como la temática de sus poemas, especialmente las composiciones eróticas, las cuales no eran bien aceptadas por los lectores de su época.

El estudio que se ha hecho de la poesía que escribieron las mexicanas en la primera mitad del siglo XX es muy reducido y se limita a las obras de algunas autoras, desatendiendo a las demás. Esta es una situación que se extiende sin embargo en toda Hispanoamérica, según afirma Magdalena García Pinto. Aunque esta investigadora se refiere específicamente a la producción de finales del siglo XIX, se puede observar que las condiciones permanecieron inmutables durante la primera mitad del XX. En la introducción de su libro *Delmira Agustini. Poesías*

completas manifiesta que “la posición de la crítica con respecto a la producción literaria femenina es segregacionismo, según lo atestiguan las antologías e historiografías del Modernismo en Hispanoamérica” (Agustini 25-26), compilaciones que, agrega, son elaboradas por hombres. García Pinto, especialista en la obra de Agustini, señala que también esta poeta ha sido excluida de antologías y estudios críticos especializados en el Modernismo, a pesar de que es considerada una de las grandes escritoras latinoamericanas y referente importante de este movimiento literario.

En México se han realizado varias compilaciones y ediciones críticas de la poesía mexicana del siglo XX. Carlos Monsiváis ofreció dos títulos fundamentales en esta área: *Poesía mexicana II. 1915-1979* y *La poesía mexicana del siglo XX*. Llama la atención que en ambos aparecen sólo tres poetisas mujeres; a pesar de que varias autoras han recibido reconocimientos a nivel nacional, sus nombres han sido omitidos en estas antologías. El proyecto de *Poesía en movimiento* llevado a cabo por Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Alí Chumacero no incluye un porcentaje más alto de mujeres entre sus antologados: en sus páginas aparecen sólo cuatro autoras.

Debido a esta omisión y a la necesidad de dar a conocer los nombres y las obras de otras poetisas que fueron laureadas para después ser olvidadas, Héctor Valdés realizó un trabajo de investigación titulado *Poetisas mexicanas. Siglo XX* que fue publicado en 1976 y tuvo como objetivo reunir algunas composiciones para abrir una línea de investigación que futuros críticos interesados en esta área pudieran continuar. Su selección considera la obra de diecisiete poetisas, algunas de ellas homenajeadas tanto en México como en el extranjero. El trabajo de investigación que realizó Valdés ofreció un punto de partida para otros académicos que

igualmente consideraron necesario el rescate y el análisis de las obras poéticas de las mujeres mexicanas.

Carlos González Salas fue uno de ellos, y reunió en su libro *La poesía femenina contemporánea en México, 1941 a 1968* el trabajo de sesenta y ocho autoras, un número considerable si se tiene en cuenta que el periodo que comprende su corpus es de sólo veintisiete años. González Salas hace incluso la siguiente acotación: “hemos omitido a nuestro pesar cerca de cien firmas” (9), lo que evidencia la copiosa producción poética escrita por mujeres en México que requería ser reunida y estudiada. Héctor Valdés ya había señalado en su investigación que “los años cuarentas [sic] constituyen la verdadera eclosión de la poesía femenina” (H. Valdés viii), y dado que el trabajo de González Salas se enfoca en este periodo, se puede encontrar en su antología una muestra importante de poetisas cuyas obras no han sido estudiadas críticamente.

El investigador Enrique Jaramillo Levi retomó esta tarea e incrementó el número de poetisas consideradas a ciento veinticinco, reuniendo versos de firmas consagradas y noveles, así como varias composiciones inéditas. Llama la atención el panorama que ofrece sobre la situación en que se encuentra esta área de la literatura mexicana:

El criterio fundamental [es] rescatar del olvido o de la total falta de conocimiento por parte de los lectores de hoy, lo más destacado de la producción poética de la mujer en México ... La poesía escrita por mujeres en este país en lo que va del siglo XX es considerablemente vasta y rica, mucho más de lo que un lector de hoy podría imaginar (*La estética* 291).

Además de mostrar un número notable de autoras que fueron omitidas en otras antologías y estudios críticos, Salas y Jaramillo Levi advierten sobre la posibilidad latente de que existan otras escritoras cuyas obras sigan siendo desconocidas.

Ambos trabajos consideran a Rebeca Uribe, lo que resulta interesante para los fines de nuestra investigación puesto que ofrecen la oportunidad de cotejar datos y conocer otras lecturas críticas de su poesía. Sin embargo, en el caso de la antología de Jaramillo Levi no se puede consultar la información relativa a la biografía o a las notas críticas porque por desacuerdos con la editorial sólo se publicó la introducción del libro (*La estética* 304). En el caso del trabajo de González Salas, resaltan las afirmaciones que hace respecto a la nostalgia que permea los versos de Uribe, así como su tono intimista y de “autoconfesión, en vital afán de transparencia consigo misma” (325); sin embargo, también se manifiesta una lectura incorrecta de su obra al encontrar afirmaciones como la siguiente: “Dentro de la corriente necromántica, sin caer jamás en el extremo, encontramos la fuerza de la voz de Rebeca Uribe enletrándose en las raíces donde nace lo más fuerte y auténtico del amor” (326). El *Diccionario de la Lengua Española* define la necromancia como la “adivinación por evocación de los muertos” (Real Academia Española s/p), un rasgo que no corresponde con la propuesta poética de Uribe. Es posible que esta definición se haya originado por una de las composiciones incluidas en la antología, ‘Aquel tiempo, aquel recuerdo’, que inicia con la siguiente estrofa:

Estoy enamorada de un fantasma...

¡Que no de ti! Tú eres y te mueves

con pasos negros y con voz de río,

y mi amante es fantasma, sombra tenue... (Quezada *Toda yo* 86)¹⁴

¹⁴ El poema fue tomado del libro de Quezada porque en la antología de González Salas la estrofa aparece incompleta.

En este poema el recuerdo del ser amado es representado a través de la metáfora del fantasma, por lo que el yo poético está reconociendo la incompatibilidad de la imagen que conservaba de aquella persona que amaba y la que ahora se encuentra presente; no se trata de un acto necromántico.¹⁵

Es importante mencionar que González Salas sólo tuvo acceso al poemario *Llovizna* (1940), pues es el único que consigna como obra literaria de Uribe, y de este volumen reproduce, además del poema ya citado, ‘Este café contigo’ y ‘La tristeza sin causa’, composiciones que responden a la descripción que hace de los versos de Rebeca: profundamente nostálgica y motivada por “el recuerdo del amor vivido en éxtasis” (325). El hecho de que este crítico haya localizado sólo uno de los poemarios pone de manifiesto un obstáculo constante que dificulta la investigación que se dedica a esta poeta: sus libros se encuentran dispersos en varias bibliotecas y en casi todos los casos se trata de ejemplares únicos. Esto entorpece la consulta de la totalidad de la obra.

Este inconveniente no es, sin embargo, exclusivo de la poesía de Rebeca Uribe. Héctor Valdés señala que los motivos principales por los cuales la poesía escrita por mujeres mexicanas es todavía desconocida es que “está aún dispersa en publicaciones periódicas ... [y] ha tenido ediciones limitadas y con frecuencia no se encuentra en bibliotecas abiertas al público” (H. Valdés v). Es posible que varios poemas de Uribe todavía deban ser recopilados de periódicos y revistas mexicanas, una situación que según Silvia Quezada se presenta como una de las razones por las cuales no se ha considerado la obra de esta poeta en los estudios de literatura jalisciense y mexicana (*Rutas* 145).

¹⁵ Posiblemente la inclusión de la palabra *necromántico* en el comentario de González Salas se trate de un error tipográfico y no de interpretación, y que en realidad lo que quiso decir fue *neorromántico*.

Jaramillo Levi, por su parte, sólo registra *Poema en 5 tiempos* como la obra literaria de Uribe, y afirma abiertamente que le fue “muy difícil conseguir datos acerca de esta poeta” (*La estética* 296). El hecho de que el poemario haya sido localizado en la biblioteca personal de Alfonso Reyes, contenida en la Capilla Alfonsina (*La estética* 296), sugiere que la poeta sí fue conocida y leída por sus contemporáneos; algunos de ellos fueron intelectuales pertenecientes a la élite cultural mexicana, quienes sin embargo no mostraron un interés patente en promover las obras de las escritoras mexicanas. Las revistas literarias de mayor renombre en esa época también descuidaron esta producción, lo que contribuyó a la futura omisión de las poetisas en los estudios críticos; sus obras no fueron promovidas en lo que posteriormente se convertiría en referente obligado para la historiografía de las letras mexicanas.

Ante la dificultad para dar a conocer su obra en los principales medios, varias poetisas realizaron compilaciones que incluyen el trabajo de sus compañeras y el propio para promover las obras que estaban quedando al margen. Una de las escritoras que realizaron esta labor fue Josefina Zendejas, quien en 1945 publicó *Poetisas contemporáneas mexicanas*, una obra en dos volúmenes que anunciaba un tercero y que fue impresa en “la imprenta particular de la autora”, según consta en el colofón del segundo volumen. Entre las setenta y seis autoras que reúne se encuentra Rebeca Uribe, pero la descripción de la poeta y su obra es ambigua. Según Zendejas, esta última se conforma por dos *plaquettes*, de las cuales tampoco ofrece el título (37). Por los fragmentos que incluye en su antología sabemos que uno de los poemarios a los que tuvo acceso es *Poema a modo de una suite* (1943), pero no especifica cuál es el otro título que conoce.

Se pueden localizar datos sobre la vida y obra de Rebeca Uribe en diversas fuentes como diccionarios de escritores y estudios históricos, pero presentan incorrecciones, ambigüedades y

contradicciones, lo que ha dificultado el conocimiento y valoración de su obra.¹⁶ Los periódicos y revistas de la época se presentan como una fuente de información que puede dar cuenta de la opinión que algunos críticos y escritores tenían de la obra de Rebeca Uribe. En 1935 –año en que se instaló en la Ciudad de México–, *Revista de Revistas* presentó a la poeta como “uno de los nuevos valores literarios de Occidente” (citado en Quezada *Máscara* 17), y en 1934 Miguel Segovia presentó la composición ‘Las dominadoras’ en la revista *Cúspide* con la siguiente expresión elogiosa:

Expresivo poema inédito de Rebeca Uribe, quien ávida de superaciones, viene afianzando la técnica de sus producciones. En este número iniciamos la publicación de este magistral poema que por su forma impecable y por la naturaleza del asunto resultará del agrado de nuestros lectores (citado por Quezada *Máscara* 17).

Es importante resaltar que Segovia nota el desarrollo que ha tenido la poesía de Uribe hasta el momento de esa publicación; esto manifiesta su conocimiento de la producción anterior, lo que da más validez a su comentario.

Para el año en que Segovia publica esta nota, Uribe ya había dado a conocer sus composiciones en periódicos y revistas locales de Guadalajara, y ya se había editado su primer libro: *Esfinge* (1933). Este título no ha sido localizado hasta el momento; sin embargo, durante este trabajo de investigación tuvimos acceso a una reseña que Socorro Suárez hizo de este poemario y que fue publicada en el número 31 de *Alma femenina*, con fecha del 10 de mayo de 1933. En este texto, Suárez enlista y comenta cada uno de los poemas, facilitando así el cotejo con el material del que disponemos. Las composiciones incluidas en *Esfinge* son diferentes de las que aparecen en publicaciones periódicas, y no forman parte de *Poesía* (1949). Algunos de esos

¹⁶ Silvia Quezada presenta en su artículo “Reconsideraciones biográficas de la escritora Rebeca Uribe en diccionarios especializados” las inconsistencias encontradas en los datos sobre la poeta.

poemas fueron incluidos en la sección literaria de *Alma femenina*, lo que permite conocer algo de la etapa temprana de la producción de Uribe para apreciar la evolución que señala Segovia.¹⁷

Silvia Quezada también enfatiza el desarrollo profesional de la poeta y afirma que

Su verso se aleja de los lugares comunes conforme avanza su quehacer; se sensibiliza al paso del tiempo ... [se puede observar] en el conjunto de la obra una gradación ascendente en cuanto a la calidad de sus poemas (*Máscara* 24-26).

Las aseveraciones de Segovia y Quezada muestran que ambos críticos tuvieron acceso a un corpus mayor de la obra y lograron identificar estos rasgos estilísticos que fueron transformándose con el paso del tiempo hasta que Uribe alcanzó la calidad mostrada en *Poema en 5 tiempos* y *Poema a modo de una suite*, sus composiciones más elaboradas y estéticamente logradas.

A pesar de que se publicaron algunos comentarios y reseñas sobre la obra de Rebeca Uribe en periódicos y revistas de la época, el estudio crítico formal se concretó varias décadas después de la muerte de la poeta con la investigación que realizó Silvia Quezada, quien señala que la creación de Uribe

gira en torno a temas recurrentes desde sus inicios. Sus poemas son de *amor*, de *soledad*, de *muerte*. La tristeza es una inquietud que traspasa su verso, que lo aprisiona en cárceles de *recuerdos amorosos* y desafortunados, donde la rebeldía se irgue como una constante (*Máscara* 23, cursivas nuestras).

Esta definición concentra los rasgos sobresalientes de los versos de esta autora; sin embargo, interesa resaltar el carácter rebelde que menciona Quezada, puesto que en algunos poemas que tienen como motivo los temas señalados también se hace presente una voz insumisa.

¹⁷ La transcripción tanto de la reseña de Socorro Suárez como de los poemas encontrados en *Alma femenina* podrán ser consultados en el anexo al final de este trabajo.

La composición ‘Romance de la ausencia’, del cual se reproducirán algunos fragmentos,¹⁸ expone esta postura desobediente a la que nos referimos, pues expresa la soledad y el recuerdo del amor perdido pero el tratamiento de estos temas marcará un cambio en la forma en que se percibe la separación del amante. El poema inicia con el siguiente apóstrofe:

¿Dónde estarás, Amor?
¿Por dónde irá tu cuerpo?
¿Quién me roba el placer
de escuchar aquel cuento
de amor, que en voz baja
solías decirme trémulo?... (Quezada *Toda yo* 63).

Desde los primeros versos se manifiesta que se ha perdido al ser amado y el gozo que se experimentaba a su lado; el tono de las interrogaciones muestra nostalgia y la aceptación dolorosa de que alguien más vive los momentos que antes disfrutaba el yo poético. Sin embargo, la siguiente estrofa inicia con unos versos que muestran una voz lírica que se asume como un ser amado y deseado, por lo que rechaza que su amante la haya olvidado fácilmente y supone que la persona que está ahora a su lado debe recurrir a hechizos de enamoramiento:

¿Qué mano te retiene,
qué filtro o qué veneno
bebes para olvidarme? (Quezada *Toda yo* 63).

Este es un rasgo importante puesto que el yo poético presenta al amante como vulnerable ante su amor, que por irresistible tiene que ser olvidado a base de pociones. La voz lírica no se encierra en su sufrimiento porque éste se comparte con la otra persona; lamenta la pérdida, pero sus

¹⁸ Formalmente, este poema no cumple con las características métricas y de rima con que debe contar un romance. Sin embargo, algunas composiciones fueron tituladas así por la poeta.

versos son más un reclamo por la ausencia que una muestra de sufrimiento. Esta postura independiente llama la atención porque la composición pertenece al segundo poemario de Uribe (*Versos*, 1937), es decir, una época todavía temprana de su producción poética. La actitud rebelde se reafirma en la cuarta estrofa:

Mas aunque sufro tanto
por inquietud, por celos,
no quiero que regreses;
tengo un extraño miedo...
me temo que al tornar,
ese telón inmenso
de ilusión que te envuelve
se rompa, y que de nuevo
seas tan sólo a mis ojos
el pobre ídolo viejo (Quezada *Toda yo* 63).

El yo poético ha superado la ausencia del amante y la distancia le ofrece la perspectiva que le hace reconocer que su amor estaba dirigido a una imagen que ella había construido y que ahora percibe como falsa. El uso del sustantivo *ídolo* manifiesta el grado de devoción que el yo poético le profesaba, pero la doble adjetivación produce un oxímoron que lo califica para crear una idea opuesta a la que comúnmente se tiene de un objeto de culto. Al finalizar el poema, la voz lírica tiene una actitud diferente a aquella con la que inició sus versos:

Y bendigo esta ausencia,
que por ella te veo
con los ojos del alma,

sin duda, sin recelos.

¡No tengo tentaciones.

tú eres el don perfecto

y no deseo cambiarte

por un ídolo nuevo!... (Quezada *Toda yo* 63).

La ausencia ya no es motivo de nostalgia y sufrimiento, sino aquello que impulsa la reflexión de la voz lírica; la separación le permite reconocer que su amor estaba dirigido a una ilusión y no a quien la provoca. Esta distancia permite al yo poético ver al amante *con los ojos del alma*, es decir, en su esencia y no con los atributos que le había adjudicado; puede admirar a la persona desde un nivel superior a la atracción sexual. En los dos últimos versos el yo poético concreta su liberación: no tendrá otro ídolo porque no creará una imagen falsa sobre otro amante. En este sentido, se muestra una voz lírica autosuficiente, que clama *no tener tentaciones* y que se encuentra en paz con su soledad.

Por otro lado, en este poema se hace explícita la relación erótica de los amantes, como se puede observar en el siguiente fragmento:

¿Quién borra mi recuerdo

en tanto que la noche

se empapa de deseos

y en el espacio ruedan

aerolitos de fuego?... (Quezada *Toda yo* 63).

En el imaginario colectivo, el erotismo mantiene una relación intrínseca con la noche, por lo que el yo poético le atribuye el propio deseo sexual. Esta prosopopeya introduce de una manera delicada el tema del amor carnal en este poema, y sugiere que la nostalgia de la voz lírica se

origina en la falta del contacto físico que le produce placer sexual. Este planteamiento se consolida con el paralelismo que se establece entre la noche y el yo poético deseante, y los *aerolitos de fuego* que son metáfora del cuerpo deseado del amante. Es en este contexto que el verso “No tengo tentaciones” toma relevancia, puesto que el deseo sexual ha sido reemplazado por la aspiración de encontrar la compenetración total con el ser amado, un ideal que se logra cuando existe compatibilidad espiritual, intelectual y física.

La idea del amor como conjunto de estas tres dimensiones fue planteada por Uribe en *Alma femenina* varios años antes de la publicación de este poema; en su artículo afirmaba que “no es completo amor si cada una de estas tres partes no posee idéntica fuerza” (Uribe “Perfección y optimismo” 1). Las reflexiones que expuso en sus artículos periodísticos, algunas de las cuales se comentaron en el apartado anterior, se presentan también en varios de sus versos. La soledad y la nostalgia expuestas en este poema están permeadas por la resolución de imponerse a la adversidad y de no renunciar al ideal amoroso.

La muerte es otro tema que Silvia Quezada señala como característico de la obra de esta poeta. En su libro *Máscara sin fortuna* afirma que “Rebeca Uribe se une también a los modernistas en su busca [sic] de la muerte como fin natural que pondrá término al sufrimiento” (25). Uno de los poemas que cumplen cabalmente con esta definición es ‘El sentido de la muerte’, en donde el yo poético hace explícita la paz que produce la cancelación del hartazgo y el agobio de la vida:

Fuga de los sentidos

ignorancia de todo. Un olvido. Un escape.

Como una fuga.

Sí.

Y más allá del llanto, de la sentencia inútil,
encontrar que es amable la sensación de estar
en una blanca
ilimitada liberación (Quezada *Máscara* 33).

La dicha de encontrarse más allá de las ataduras de la vida y las convenciones sociales supera la aflicción que puede sentir al dejar a los seres queridos que lloran la partida. Sin embargo, nuestra propuesta es que la presencia de la muerte en los poemas de Uribe funciona como un punto de contraste para celebrar la vida y su fugacidad, para advertir sobre la necesidad de vivir el momento. En el poema 'Negro', el yo poético avizora su muerte debido al dolor y la decepción, y reconoce en su visión que la vida continuará sin su presencia, el dolor de sus amigos ante su muerte no será más que hipocresía, y el sepulcro será olvidado igual que quien lo ocupa. De nuevo la perspectiva del yo poético se transforma hacia el final de la composición y motiva los siguientes versos:

Hoy, nada me arredra,
venga pues la vida
y entréguese toda
su alegría y su pena,
¡Hay que vivir la hora
mientras la muerte espera! (Quezada *Toda* yo 122).

La visión del vacío de la muerte ha intensificado el deseo de vivir, una premisa que se encuentra en varios poemas de Uribe superando en número a aquellos que tratan el tema de la muerte como un medio para liberarse de la vida lastimosa.

Una de las composiciones que expresan el anhelo por experimentar plenamente el momento es “Vida intensa”, en donde la presencia del dolor permite valorar el instante alegre y la adversidad impulsa el bienestar; sin embargo, dos versos llaman la atención porque resumen el planteamiento temático del poema, y sobre todo por sus metáforas:

¡El instante que es flor
con su misterio de trébol (Quezada *Toda yo* 119).

La flor ha representado por siglo la belleza y la delicadeza, pero también la fragilidad y lo transitorio de sus cualidades. En el primer verso de la cita anterior se presenta dicho planteamiento haciendo referencia a la vida; sin embargo, la flor también es un símbolo que por siglos ha representado el cuerpo femenino y la sexualidad. A través de la utilización de este signo se establece una relación entre la vida y el amor erótico, ambos cambiantes y momentáneos. Quezada identifica que “El amor en [la poesía de Uribe] aparece como el instante fugaz que debe vivirse en plenitud” (*Máscara* 26), por lo que la presencia de la muerte en sus poemas incita el disfrute de la existencia en su totalidad.

Edward Shorter expone en su libro *Written in the Flesh: A History of Desire* que el hedonismo ha estado presente en la literatura occidental desde hace siglos, y ofrece como ejemplo la siguiente exclamación proferida por Lord Henry Wotton, personaje de la novela *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: “Live the wonderful life that is on you! Let nothing be lost upon you. Be always searching for new sensations... A new Hedonism –that is what our century wants” (148). Al insistir en la brevedad de la vida, la poesía de Uribe expresa la necesidad de buscar aquellas sensaciones que hagan grata la existencia; teniendo conciencia de la muerte se puede apreciar la belleza de la vida. Para el yo poético, el placer puede ser encontrado en la apreciación artística, en la evocación del ser amado, y principalmente en el encuentro erótico.

La presencia de la voluptuosidad en los versos de Uribe es una muestra de la postura rebelde que sostuvo ante los preceptos sociales que limitaban el quehacer artístico. El placer y el erotismo eran temas que, según la moral de la época, no eran apropiados para que formaran parte de los motivos creativos de un poeta, sobre todo si era una mujer. La ideología en que se habían formado las comunidades tenían una fuerte influencia religiosa, y la definición de la sexualidad que difundía la Iglesia controlaba las conductas eróticas de la sociedad mexicana de la época de Uribe. Dicha definición se basa en la mitología judeo-cristiana, según la cual el ser humano fue expulsado del Paraíso porque Eva ofreció a Adán el fruto prohibido, un símbolo que por siglos ha tenido como referente el amor carnal.

La primera mujer ha sido señalada culturalmente como la responsable de que la humanidad sea azotada por el sufrimiento y el dolor, pues cedió ante la tentación del demonio e hizo caer a Adán. La sexualidad se convierte así en un motivo de vergüenza y condenación, por lo que “[despreciar la carne] es un asunto cristiano” (Armenta Malpica 15). La mujer que expresaba al hombre su sensualidad o deseo erótico emulaba la escena que generó el pecado original; por lo tanto era motivo de censura que ellas tomaran la iniciativa en el encuentro sexual, sobre todo si lo hacían sólo por obtener placer.

La poesía erótica de Rebeca Uribe se presenta como una voz que cuestiona estos preceptos. En sus versos, la sexualidad no es indecente o motivo de condena, sino un acto que ofrece uno de los placeres más sublimes cuando la unión de los amantes involucra el cuerpo y el espíritu; es decir, cuando tiene origen en el amor.¹⁹ El yo poético busca activamente el deleite y vivir el momento intensamente; cuando esto se logra en el vínculo sexual, ofrece las imágenes voluptuosas que representan la experiencia amorosa. En este sentido, dicha propuesta poética

¹⁹ En el siguiente apartado se definirá más ampliamente el concepto de amor erótico.

quebranta una costumbre literaria en la que las mujeres educadas en una moral tradicional mantenían una actitud discreta frente a estos temas.

A pesar de que las condiciones sociales no favorecían que las mujeres mexicanas trataran el erotismo en su obra, las autoras comenzaron a crear composiciones que seguían esta línea temática. Para evitar la censura, emplearon principalmente tres recursos estilísticos: o bien representan el amor carnal a través de paralelismos en donde la pasión es dirigida a un ser divino, convirtiéndose así en una poesía erótico-mística, o bien a través del uso de metáforas que refieren el cuerpo y la sexualidad de manera sutil. Julia Tuñón señala el tercer recurso cuando afirma que “en esta sociedad [mexicana] el tema del erotismo femenino era delicado, eran aspectos velados que no debían ni verse ni escucharse y se presentaban tan sólo oblicuamente, como si fueran historias de amor sublime” (17-18). La poesía amorosa se presentó entonces como otro medio a través del cual las autoras podían manifestar el placer físico y la voluptuosidad, aunque envueltos en un amor exaltado.

Rebeca Uribe se apoyó en el segundo recurso —el uso de metáforas— para crear su poesía erótica. En su época, los tropos más difundidos para representar el cuerpo y el amor carnal eran el vino, las flores, los frutos y otros elementos de la naturaleza. A pesar de que estos símbolos han sido empleados con este propósito en textos tan antiguos como *El cantar de los cantares*, la poesía modernista se caracterizó por haber retomado esta tradición literaria; dado que la obra de Uribe presenta afinidades temáticas —o lo que algunos críticos llaman influencia— de este movimiento artístico, sus versos presentan este tipo de metáforas que, por haber sido ampliamente utilizadas en diferentes culturas y a través del tiempo, se convirtieron en símbolos reconocibles por los lectores. El empleo que hizo la poeta de estos tropos, sin embargo, creó una propuesta que va más allá de la representación tradicional del amor erótico —es decir, el que se

realiza entre un hombre y una mujer—: en sus versos también se encuentra el amor lésbico, lo que convierte su obra en doblemente transgresora.

Las autoras que escribieron poesía erótica se ciñeron a la representación del encuentro heterosexual y mantuvieron un tono prudente; sin embargo, los críticos abordaron sus obras con reservas, resaltando la manifestación amorosa sobre la representación erótica y proponiendo líneas de investigación que eludían la aproximación directa a las referencias sensuales que contenían los versos. A pesar de que las mujeres expresaron el erotismo oblicuamente como afirma Tuñón, la crítica de la época —en su mayoría realizada por hombres— insistió en subrayar otras características literarias y soslayar la presencia de la voluptuosidad en estas composiciones.

La tradición social y literaria había mantenido la producción poética de las mujeres dentro de temas como “la sencillez, espiritualidad, búsqueda de los valores que enaltecen el hogar”, asuntos que según Carlos Monsiváis eran exigidos a las poetisas del siglo XIX porque eran tradicionalmente percibidos como apropiados para las mujeres (*Misógino feminista* 82). Esta ideología continuó vigente hasta bien entrado el siglo XX, pero algunas poetisas decidieron incursionar en la creación de composiciones en las cuales el yo poético expresa deseo sexual e incita al amante a tener un encuentro erótico-amoroso. En la literatura, la mujer se estaba representando ya como un ser deseante y activo.

Pero estas propuestas literarias no fueron aceptadas fácilmente por la crítica ortodoxa, que estudió las obras “[desdeñando] sus brotes de sexualidad, sus intentos ... de transmitir la condición femenina” (Monsiváis *Misógino feminista* 82), con el propósito de resguardar la *virtud* de la poeta. Un ejemplo representativo de esto en Hispanoamérica es el estudio que realizó el investigador argentino Alberto Zum Felde sobre la poesía de Delmira Agustini, una autora internacionalmente reconocida por su expresivo erotismo y calidad estética. *El libro blanco* fue

valorado por este crítico como “un *casto libro* de adolescente” (cit. en Agustini 38 cursivas en el original), a pesar de que la poeta publicó ese título a la edad de veintiún años.²⁰ Los versos incluidos en esas páginas expresan un amor físico que no concuerda con el “más puro platonismo moral” que el crítico observa. Ante la evidente sensualidad que presenta este poemario, Zum Felde consideró necesario justificar la lectura que había realizado argumentando que “de otro modo ‘no se la juzgaría bien si se la tomara simplemente como una *poetisa erótica, en el sentido corriente del término*. Eso sería juzgarla no sólo superficial sino *groseramente*”” (cit. en Agustini 38, cursivas en el original). Como puede observarse, el método crítico que describe Monsiváis no fue privativo de México, y la censura no se ejerció solamente en poetisas desconocidas, sino también en grandes exponentes de la poesía modernista hispanoamericana.

La obra de Rebeca Uribe apareció varias décadas después de la muerte de la poeta uruguaya; sin embargo, la crítica no había cambiado mucho los juicios con los que abordaba la producción poética. Uribe rechazó las imposiciones que pretendían regular la creación literaria e incluyó el amor erótico lésbico en sus versos, una decisión que ponía en riesgo la fácil aceptación de su obra. Sylvia Molloy afirma que “si la homosexualidad en la literatura hispanoamericana resulta incómoda, el lesbianismo en particular causa serios problemas a los críticos” (270). Siguiendo esta línea de pensamiento, se puede deducir que la poesía de orientación bisexual que creó Uribe representó un inconveniente para los estudiosos de las letras mexicanas de su época.

Si bien es cierto que en México varios poetas ya habían dado a conocer composiciones con una orientación claramente homosexual, el lesbianismo no formaba parte de los motivos de

²⁰ Sylvia Molloy estudia la infantilización de la autora en el texto “Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini”, contenido en su libro *Poses de fin de siglo*. Molloy señala que la misma poeta contribuía a que se fomentara su imagen de adulta añorada. Esta caracterización fue reproducida a su vez por algunos críticos que se dedicaron al estudio de su obra.

creación poética. Octavio Paz afirma que “nuestra literatura generalmente ha esquivado [la literatura homosexual]: era demasiado peligroso. O lo ha disfrazado” (121). Sin embargo algunos autores, varios pertenecientes al grupo de la revista *Contemporáneos*, publicaron poemas provocadores y explícitos en el tratamiento del erotismo homosexual, y aunque fueron duramente criticados y censurados, su producción creativa continuó en esa línea temática y tuvo difusión debido a que estos poetas formaron grupos que eventualmente se convirtieron en las élites intelectuales mexicanas, asegurando así la distribución de su obra. Hasta donde se tiene conocimiento, Uribe no perteneció a alguna asociación literaria que respaldara de la misma manera la difusión de su poesía, que inferimos fue censurada debido a que contradecía varios aspectos de la tradición social y literaria que predominaba en su tiempo.

El tratamiento sutil del erotismo en la poesía mexicana de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX no se limitó a la escritura de las poetisas: los autores, muchos de ellos ya reconocidos a nivel nacional, tuvieron igualmente que abordar el tema de manera prudente para evitar la censura. Carlos Monsiváis afirma que “aherrojados por las reglas de la época, los poetas tardan en ser explícitos ... para *nombrar* acuden a bellos y complicados eufemismos” (*Cultura mexicana* 133, cursivas en el original). Sin embargo, algunos vates enfrentaron estas restricciones publicando poemarios que representan el amor carnal de manera más patente, lo que muestra una evolución general en el proceso creativo dedicado a este tema. Inicialmente, las obras escenificaban principalmente el encuentro heterosexual, y las imágenes sensuales fueron incrementando su nitidez con el paso de los años; como se comentó en líneas anteriores, ya entrado el siglo XX el grupo de la revista *Contemporáneos* dio a conocer composiciones eróticas con orientación homosexual, lo que provocó un nuevo cambio en la producción lírica mexicana.

El amor erótico entre mujeres, sin embargo, no fue considerado como motivo de creación poética por los autores de la época.

Efrén Rebolledo, uno de los vates más representativos de la poesía erótica en México, ofreció una de las escasas composiciones que abordan el amor erótico entre mujeres. En su libro *Caro Victrix* (1916) incluye el soneto ‘El beso de Safo’, que escenifica un encuentro erótico lésbico de manera explícita. Monsiváis aclara, sin embargo, que la presencia de la mujer homosexual en la literatura mexicana está motivada por “un fenómeno estético, no moral” (cit. en McKee 83), por lo que estos versos limitan su propósito a la creación de una obra de arte que al ser apreciada provoque un placer estético. En esta composición de Rebolledo se puede atestiguar el encuentro amoroso entre las dos mujeres a través de la descripción que hace la voz lírica, quien también se mantiene como espectador. El gozo proviene, por lo tanto, de la contemplación. La poesía de Uribe aporta una nueva perspectiva del amor erótico lésbico en ese sentido, pues el yo poético expresa el placer desde la experiencia misma.

La obra de Rebeca que se analizará en este trabajo está dirigida tanto al hombre como a la mujer, lo que constituye una aportación a la poesía erótica mexicana de su época y paradójicamente también se vislumbra como una de las razones por las cuales fue marginada de los estudios críticos por varias décadas. Si bien es cierto que el amor erótico es tratado delicadamente en sus versos, la poesía de Uribe concuerda con la siguiente afirmación de Sylvia Molloy: “las nuevas construcciones de la literatura también implican nuevas construcciones de la sexualidad y el género, nuevas configuraciones de los cuerpos” (33). Según este señalamiento de la académica, la forma en que Rebeca Uribe abordó el erotismo en sus poemas fue una razón importante para que su obra fuera mal atendida o francamente ignorada por los especialistas de su época: “así como el cuerpo se oculta, así todas las manifestaciones sexuales y eróticas que se

desvían de la norma ‘saludable’, patriarcal, heterosexual van a parar al *clóset* de la representación literaria, para no hablar del *clóset* de la crítica” (Molloy 40). Por eso recalca la necesidad de hacer una revisión de este bagaje literario con el propósito de descubrir cuáles fueron los medios a los cuales se apegaron los escritores que decidieron abordar estos temas, y con una visión analítica “entender las formas que asume el silencio y las figuraciones oblicuas a las que se recurre para no decir lo indecible” (Molloy 40).

En medio de una tradición social y literaria que solo considera moralmente aceptable las relaciones erótico-amorosas heterosexuales, la propuesta poética de Uribe expone una nueva forma de experimentar el placer erótico. Teniendo como principio que la vida debe ser disfrutada con intensidad mientras la muerte acecha pacientemente, sus versos incitan a encontrar el placer en todas sus manifestaciones. Para esta poeta, el vínculo amoroso, que involucra el espíritu y el intelecto y por tanto está por encima del plano puramente físico, no puede ser limitado por los preceptos sociales que dictan cómo debe disfrutarse la sexualidad humana.

4. El erotismo liberado en la obra poética de Rebeca Uribe

La poesía erótica de Rebeca Uribe presenta una voz lírica ávida de experimentar los placeres que ofrece la vida –especialmente el erotismo– pues tiene plena conciencia de la inevitabilidad de la muerte. Sus versos expresan el deleite que provoca la sexualidad liberada de las normas que restringen las actividades individuales. Su poesía además sugiere que la sensualidad puede tomar formas que no necesariamente se ajustan a las relaciones eróticas heterosexuales, e incluso que el placer puede encontrarse más allá del plano sensual: en la contemplación estética o en las acciones cotidianas, lo que ofrece nuevas perspectivas y posibilidades de goce.

En las siguientes páginas se analizan los poemas eróticos de Uribe utilizando como herramienta el método estilístico; esto permitirá conocer las características formales de las composiciones y guiará la interpretación de los versos para observar cómo se representa la sensualidad. Ubicaremos este corpus poético dentro de la tradición literaria latinoamericana, y mencionaremos las influencias que guiaron el quehacer poético de la autora. De esta manera podremos enumerar las características que presenta el yo poético, cómo se personifica a la mujer y al hombre, y por qué proponemos que la lírica erótica de Rebeca Uribe tiene una orientación bisexual.

Pelayo Fernández define el estilo como “la manera peculiar de expresarse de un escritor” (Fernández 12); es apropiarse de las palabras y crear con ellas un discurso que haga reconocible la voz de un literato particular. El ejercicio creativo se lleva a cabo en medio de varios factores inherentes al autor y a su contexto, que influyen en la escritura y se reflejan en el resultado final de una obra, es decir, en su estilo. Pelayo Fernández considera los siguientes factores: “el modo de ser, la psicología y la sensibilidad, el sentido de los valores, gustos y aficiones, los conocimientos y la educación recibida, el mundo circundante” (Fernández 12).

La estilística es la disciplina que se encarga de examinar las particularidades del ejercicio escritural de cada autor; Cecilia Hernández de Mendoza la define como “el estudio de los estilos hablados o literarios” (51), es decir, qué técnicas retóricas o figuras literarias utiliza un escritor para lograr que su registro sea reconocido como único en el amplio universo creativo. Hernández de Mendoza enfatiza que la obra literaria tiene como propósito provocar el goce estético (79), por lo que el escritor construirá su texto de manera que pueda alcanzar ese objetivo. El método estilístico tiene como finalidad descubrir cuáles fueron los recursos que el autor empleó y qué procedimiento siguió para convertir su escritura en una creación literaria.

Para realizar un análisis estilístico se debe considerar una serie de factores, que Hernández de Mendoza resume de la siguiente manera: “hay que estudiar la sonoridad, los estratos de las palabras, los grupos de palabras, la colocación y construcción de la frase; las formas de representación, el contenido, el ritmo y la estructura de la obra” (106). Esto le permitirá al lector crítico, además de definir el método creativo de un autor determinado, acercarse a las ideas o proposiciones que sugiere indirectamente a través de su empleo particular de los recursos retóricos y las figuras literarias. Podemos decir que la estilística se encarga de analizar qué formas ha seleccionado el autor o autora para expresar sus ideas en un texto literario, y cuáles son sus intenciones subyacentes.

Nuestro método de análisis utiliza los registros del lenguaje, permite la comparación de los estilos empleados en diversas obras, y posibilita la ubicación de un texto dentro de una tradición literaria o una época particular que se caracteriza por el uso de un estilo determinado. De esta manera se puede mostrar la influencia que ejercen unos autores en otros y cómo las obras de estos últimos contestan a dicho influjo. Hernández de Mendoza considera que al tener este conocimiento sobre una obra se puede definir su origen, y partiendo de esta información, la

estilística “trata de precisar qué ha hecho el autor con [esas fuentes], cómo las ha elaborado para dar a luz la nueva obra, cómo las ha difundido y refundido en sí mismo en el proceso de la creación” (59). De esta manera, el objetivo es conocer cómo dialoga una obra con la tradición literaria que le precede, y cuál es la aportación estética o ideológica que propone.

La poesía erótica de Uribe tiene influencia del Modernismo; los tropos y figuras literarias que emplea para representar la sensualidad del cuerpo y el encuentro amoroso hacen recordar los versos de poetisas como Alfonsina Storni, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, autoras reconocidas por los críticos como exponentes fundamentales de la poesía modernista y cuyas composiciones, según Jesús Tafoya, causaron una influencia importante en la creación lírica de muchas poetisas mexicanas de la primera mitad del siglo pasado (17), entre las cuales se puede contar a Uribe. Algunos de los versos de Rebeca también presentan conexiones con poemas de los vates mexicanos Salvador Díaz Mirón y Amado Nervo. De esta manera, y siguiendo la definición de Hernández de Mendoza, uno de los objetivos del análisis estilístico de la obra erótica de Rebeca Uribe es examinar cómo utilizó los tropos característicos del Modernismo para crear sus versos y cuáles son las variaciones que manifiesta.

La presencia reconocible de la influencia de estas tres poetisas sudamericanas en las composiciones eróticas de Rebeca Uribe constituye un punto de contraste que posibilitará la reflexión sobre qué aporta la autora mexicana al emplear recursos estilísticos establecidos mucho tiempo antes de su propia labor creativa. En ese sentido, Pelayo Fernández afirma que

no hay palabras ni giros que usados por individuos distintos sean exactamente iguales, alcancen idéntico contenido sea conceptual, emotivo, intencional, estético. La estilística procura indagar esa parte estrictamente individual (Fernández 2).

En el caso de la poesía erótica de Uribe, la aplicación de este método de análisis literario permitirá demostrar que los tropos característicos del Modernismo posibilitaron la introducción del tema del amor lésbico en sus versos, primero de manera sutil y después más explícita.

Un recurso propio de la poesía modernista fue representar la sensualidad del cuerpo humano y el amor erótico a través de símbolos que remiten a la naturaleza; de esta manera la descripción evoca imágenes fácilmente reconocibles y evita la referencia directa para definir tanto la anatomía de los amantes como su sexualidad. El cuerpo femenino normalmente se describe a través de metáforas como las flores, las plantas, los frutos y el agua, entre otros, que enfatizan el deseo sexual y la belleza de la mujer; este último concepto es subjetivo y se define según la época, el lugar y sobre todo la percepción personal. A través del análisis del poema ‘Perla Clara’,²¹ publicado en 1934 en la revista *Nueva Galicia*, podemos conocer la idea de belleza femenina que expresa la voz lírica de las composiciones de Rebeca Uribe, pues describe a una mujer hermosa utilizando los recursos que se han mencionado hasta el momento.

La fecha de publicación de este poema indica que pertenece a la etapa temprana del trabajo literario de la autora, y marca un punto de partida para analizar el resto de sus composiciones en orden cronológico. Las características del estilo de estos versos confirman la aseveración que hicieron Miguel Segovia y Silvia Quezada respecto a la evolución que se puede apreciar en el conjunto de la obra de esta escritora. Este poema, compuesto en verso libre, tiene rima asonante, pero en algunos versos se privilegia la concordancia del sonido y se deja de lado la creación de una imagen estética; además se utilizan principalmente el símil y la metáfora para realizar la descripción del sujeto lírico. Estos recursos todavía no corresponden con el estilo posterior de Uribe, en donde incorpora figuras literarias elaboradas para provocar el goce poético y en donde los versos tienen un ritmo refinado. La importancia de este poema radica en que las metáforas y los

²¹ Esta composición fue escrita para honrar la memoria de Emilia Dávalos Aceves, según consta la dedicatoria.

símiles que describen a la mujer hermosa se harán presentes en composiciones posteriores de Uribe, por lo que será una referencia para identificar al yo poético y al tú poético femeninos.

La certidumbre de que el sujeto lírico es una mujer se ofrece desde la primera palabra: el pronombre personal “Ella”, que lleva inherente la marca de género femenino; los adjetivos, sustantivos y deícticos que componen el poema corresponderán con este género que se marca al inicio del primer verso:

Ella era buena, con esa
diafanía de la belleza
que tiembla en una gota de agua...
¡Pura, como una perla clara! (Quezada *Máscara* 58).

El adjetivo *buena* y el símil que compara al sujeto poético con una perla completan la percepción de que se está representando a una mujer, y la aliteración –uso repetido del fonema *a*– corrobora esta idea.

La primera estrofa reúne las características principales que definen al sujeto poético. Su encanto se observa en dos planos diferentes y complementarios a la vez: el espiritual y el físico, pues la bondad y la belleza son los rasgos que la describen en los dos primeros versos y se enfatizan a lo largo del poema. El valor de quien es representada se acentúa porque en ella se confunden la hermosura corporal y la del alma, pero esto será superado por una tercera particularidad ponderada por el yo poético y que igualmente corresponde a ambos planos: la pureza que, al referirse a lo físico, tiene como significado evidente la virginidad. Esta valorización se logra a través del símil que identifica la castidad corporal y la inocencia espiritual con la blancura de la perla.

El concepto de belleza que Rebeca Uribe expone en su poesía tiene una relación indisoluble con la armonía. La tercera y cuarta estrofas exponen este principio:

Ella era hermosa; tenía
el santo don de la armonía
y en la urna del cuerpo apresadas
las elegancias refinadas

del ritmo suave de los juncos.

¡Tenía todos los dones juntos,
dentro de la flor sin mancha

que formaban cuerpo y alma! (Quezada *Máscara* 58).

En el segundo verso llama la atención la presencia del adjetivo *santo*, que enfatiza la virginidad que se representó en la primera estrofa por medio de la transparencia del agua y la blancura de la perla. A partir del tercer verso se describe la belleza del sujeto poético a través de la metáfora que le da a su cuerpo las características de la urna, la cual está hecha de “cristales planos a propósito para tener dentro visibles y resguardados del polvo efigies y otros objetos preciosos” (Real Academia Española s/p). Esta relación de significados acentúa la transparencia y la pureza de la mujer, una característica que inicialmente se relacionó con su alma y que ahora se ha desplazado a su cuerpo a través del uso de esta metáfora, pero también manifiesta la veneración que el yo poético le dedica, pues el cuerpo puro resguarda los valores de la belleza y de la castidad, que deben permanecer fuera del ambiente que corrompe y ensucia.

Los últimos tres versos de la cita anterior recalcan que la mujer reúne la virtud tanto espiritual como física, esta vez utilizando el símbolo de la flor, que tradicionalmente ha

representado la vulva y la práctica de la sexualidad; la ausencia de mancha en la flor hace más patente la intención de expresar que la mujer nunca experimentó el amor carnal. La relación entre la sexualidad y las flores se repetirá en la estrofa cinco, cuyos dos últimos versos son:

¡Bella como una flor de loto
vaso de perfume ignoto (Quezada *Máscara* 58).

La flor de loto surge del fango o del agua estancada, por lo que simboliza la pureza y la belleza que se eleva sobre la corrupción sin que el ambiente le haga perder sus virtudes; de esta manera, el símil enfatiza la castidad. El siguiente verso completa esta expresión, pues el perfume —que es característica inherente de la flor— no ha sido conocido. Todas las características asociadas con la mujer están definidas a partir de la integridad.

La metáfora que relaciona al cuerpo con la urna reaparece en la estrofa siete, pero esta vez se expresa como “urna de seda” (Quezada *Máscara* 58); la inclusión de la tela en esta metáfora remite evidentemente a la suavidad que caracteriza a este material, que por extensión se referirá a la tersura de la piel del sujeto poético. La urna de seda es una sinestesia que reúne el sentido de la vista y del tacto: a través de los cristales se pueden apreciar las virtudes de la mujer, y el contacto con su piel provoca una sensación agradable. La seda se establece, por lo tanto, como una metáfora que se relaciona con la suavidad de la piel femenina, lo cual debe tenerse en cuenta pues este tropo se presentará en poemas posteriores para evocar la sensualidad del contacto de los cuerpos.

A pesar de que el yo poético destaca en esta composición la virginidad de la mujer, se exponen igualmente elementos que tienen relación con el acto erótico: el vaso es un símbolo utilizado por los poetas modernistas para representar el cuerpo femenino; el perfume es la esencia corporal percibida a través del contacto físico, y relacionar la piel con la seda insinúa el

placer que se experimenta con la caricia. Estos tropos se harán presentes en otras composiciones de Rebeca Uribe, en donde el significado estará dirigido al erotismo y ya no a la representación de la castidad femenina.

En el poema ‘La mujer de marfil’, publicado en la revista *Nueva Galicia* en 1934, tenemos un ejemplo de cómo el sujeto poético femenino comparte algunas características que definieron la belleza de la mujer en la composición ‘Perla Clara’. Sin embargo, en esta ocasión los tropos ya no exaltan la pureza virginal sino que se utilizan para realizar la descripción erotizada de una mujer, así como para escenificar el encuentro sensual que ella sostiene con un hombre.²² El lector atestigua este acto a través de la percepción del yo poético. En ambas composiciones, la hermosura femenina está relacionada con la armonía de las formas, pero en esta ocasión la blancura simbolizará la sensualidad de la piel; esta nueva asociación metafórica permanecerá en el resto de los poemas eróticos de Uribe.

Desde el primer verso se percibe un ambiente que incita el placer erótico: “...A media luz la estancia...” (Quezada *Máscara* 57); la doble reticencia separa esta descripción del resto de la estrofa, enfatizando así su importancia. En el imaginario colectivo, la semioscuridad está relacionada con la sensualidad y el erotismo; el título del poema, por su parte, indica que se describirá a una mujer, por lo que desde la primera línea se establece esta mirada del cuerpo femenino desde la perspectiva de la voluptuosidad. El resto de la estrofa reafirma esta primera imagen:

Sobre la caja negra
del gran piano de cola
que tu mano tocaba,

²² En la última estrofa, la voz lírica se refiere al sujeto poético con la palabra *solo*, cuya marca gramatical de género apoya nuestra lectura, que sostiene que este poema representa un encuentro erótico heterosexual.

me pareció mirar

una mujer desnuda... (Quezada *Máscara* 57).

La desnudez no se describe veladamente a través del tropo, sino con una referencia directa que no deja lugar a dudas. Esta enunciación de la sensualidad se aleja del decoro que exigían los lectores y críticos de la época; la sutileza fue trocada por la claridad para que la interpretación estuviera guiada en una sola dirección. Por otra parte, la insistencia en el empleo de la reticencia marca una pausa que permite la recreación de la escena presentada, y concentra la atención en las circunstancias en las que se encuentra el sujeto poético: no sólo está desnuda, sino que el tú poético se encuentra próximo, insinuando así un encuentro erótico. El yo poético describe la escena desde el exterior; no participa activamente en los sucesos y su rol se limita a la observación.

La segunda estrofa se dedicará a la descripción del cuerpo femenino; si en el poema ‘Perla Clara’ la blancura representa la pureza virginal, en esta composición referirá la piel erotizada de la mujer:

¡Era maravillosa!

En su cuerpo de diosa

desmayada la nieve

se quedó voluptuosa,

y lucía la armoniosa

curva, del seno breve! (Quezada *Máscara* 57).

Esta prosopografía insiste en el concepto de belleza según el cual la armonía de la forma es determinante. En estos versos, el yo poético manifiesta expresamente la proporción que observa en las líneas del cuerpo femenino, y la atención se enfoca en el *seno breve*. Esta descripción no

sólo resalta la hermosura de la mujer, sino que hace énfasis en su desnudez señalando su anatomía sin utilizar metáforas que la encubran. La piel se representa a través de la prosopopeya que muestra la nieve desmayada y voluptuosa por la calidez del cuerpo, lo que establece una relación entre la sensualidad femenina y la blancura de la tez.

La siguiente estrofa describe el encuentro erótico entre el pianista y la mujer; ambos experimentan placer, lo que a su vez provoca el goce del yo poético, quien describe la escena:

Con avaricia loca
tus manos la envolvían
en rápida caricia
de los pies a la boca...
¡Mientras ella reía
con cascada de notas...! (Quezada *Máscara* 57).

La prosopopeya del primer verso de esta cita expresa la pasión desenfadada con que el pianista seduce a la mujer desnuda a través del tacto; la caricia, aunque definida como *rápida*, recorre todo el cuerpo femenino provocando el placer de la pareja, pero sobre todo el del yo poético, que observa y describe la sensualidad de la mujer y el erotismo de la escena con claridad a través de referencias directas. La percepción sensorial que se presenta en estos versos conjuga la vista, el tacto y el oído, haciendo de ésta una estrofa sinestésica, lo que enfatiza la sensualidad de la escenificación.

La última estrofa da un giro a la descripción hasta ahora realizada y remite al principio del poema, específicamente al quinto verso, en donde la voz lírica confiesa no tener seguridad de que el suceso haya sido real o recreado por su imaginación. Los últimos versos resuelven esta incertidumbre:

La visión fue pasando...
y te fuiste quedando
solo, frente al atril
del gran piano de cola...
¿Y la mujer de marfil?
¡Era el blanco teclado! (Quezada *Máscara* 57).

La voz lírica convierte el acto habitual de ver a un hombre tocando un piano en una escena que invita al placer sensual a través del goce estético que provoca la música. Convierte los detalles del ambiente y las acciones ordinarias en motivos que recrean la belleza del cuerpo femenino y el encuentro erótico entre el artista y la mujer. A lo largo del poema se insiste en el uso de la reticencia; estas pausas continuas en la lectura prolongan el efecto de la descripción, enfatizan el placer que el yo poético experimenta y sugieren el arrobamiento de la voz lírica a través de una respiración entrecortada.

Esta composición se aleja de la afirmación que hizo Tuñón respecto a que las autoras que escribían poesía erótica utilizaban recursos para referir la voluptuosidad de manera oblicua. Dentro de la realidad del poema no existe un encuentro amoroso que la voz lírica tenga que describir a través de tropos que oculten la sensualidad y la desnudez; por el contrario, los objetos se humanizan y las acciones comunes se erotizan con el uso de referencias directas que evocan la anatomía femenina, el contacto de los cuerpos y el placer que esto provoca.

El goce es experimentado por el sujeto poético que es acariciado, el tú poético que seduce sinestésicamente con la música y con el tacto, y el yo poético que altera la realidad para crear una escena voluptuosa. Sin embargo, este poema muestra una perspectiva diferente respecto a la mayoría de la producción poética mexicana que trató el erotismo y que se inscribe en el

movimiento modernista, puesto que hace explícito el placer que experimenta la mujer y enfatiza su voluntad de entrega. Para algunos críticos que han estudiado la poesía modernista, el hecho de emplear tropos que evocan la naturaleza para representar el cuerpo y el amor erótico establece entre la pareja una relación de poder en la medida en que la mujer se asocia con la tierra y sus elementos como las flores, los frutos y el agua —es decir, sólo puede ser receptora de la acción—, mientras que el hombre se relaciona con sujetos que pueden desplazarse como los animales, especialmente los cisnes.

Gillian Rose señala que esta asociación mujer/naturaleza tiene como intención subrayar la capacidad reproductora que ambas comparten, pero resalta otro motivo que llama la atención de manera particular: que la naturaleza indómita, ajena a las disposiciones de la civilización, al convertirse en símbolo de la voluptuosidad posibilita la representación de una “sexualidad libre, más allá de las restricciones que impone la cultura” (citada por De Zubiaurre-Wagner 302). Al desplazar el amor erótico a un ambiente alejado de una sociedad que exige decoro, se puede expresar libremente el deseo, y la unión tendrá como único fin la búsqueda del placer. Este recurso fue utilizado por los escritores mexicanos para escenificar principalmente el amor heterosexual, pero al hacerlo desde la perspectiva de un yo poético masculino, la descripción del goce erótico se centra en la experiencia masculina, dejando de lado la perspectiva de la mujer. Para María Teresa de Zubiaurre-Wagner, la asociación que se hace entre la mujer y la naturaleza “es ‘invento’ que debemos al hombre, y fuente, para él, antes que para su homóloga, de inagotable placer” (302).

La composición ‘La mujer de carne’, publicada en la revista *Cúspide* en 1935, describe el cuerpo femenino erotizado a través de su asociación con los elementos de la naturaleza, específicamente los frutos, y enfatiza la sensualidad de la escena al describir cómo la mujer se

introduce en el agua. En este sentido, el poema se ajusta con los parámetros estilísticos que De Zubiaurre-Wagner y Gillian Rose critican; sin embargo, replica a dicha tradición literaria puesto que el éxtasis ya no es experimentado por una presencia masculina sino por la mujer misma, quien contempla su cuerpo en un espejo; ella es fuente de deleite pero no para un tercero, sino para sí.

Los tropos utilizados, por otra parte, confirman el concepto de belleza femenina que se manifestó en los poemas citados en páginas anteriores: se insiste en rasgos como la armonía de las formas y la blancura de la piel. Esta composición concentra varias de las ideas que caracterizan la obra erótica de Uribe y que apoyarán el análisis de poemas posteriores. Tanto en la composición ‘La mujer de carne’ como en ‘La mujer de marfil’, el yo poético se limita a ser una voz espectadora y no participa activamente en la escena. La desnudez se describe de nuevo a través de la referencia directa, pero esta vez la erotización del cuerpo femenino provocará un goce que no será compartido con un segundo sujeto poético. La primera estrofa de ‘La mujer de carne’ es la siguiente:

Sobre una alfombra roja
de terciopelo y seda,
envuelta en una ola
de encajes, su belleza
¡es soberbia!... Indolente,
con ademán de reina...
El cuerpo displicente
desnuda con pereza... (Quezada *Toda yo* 135).

Desde el título del poema se sugiere que la descripción de la mujer se hará a través de una mirada voluptuosa, y los dos primeros versos corroboran esta primera impresión al crear una

imagen sinestésica que involucra los sentidos de la vista y del tacto, primordiales en un encuentro erótico. El segundo verso insiste en la suavidad y en el goce que produce la caricia al conjugar dos materiales que se caracterizan por su finura y que conforman la alfombra sobre la cual se encuentra la mujer descrita; el ambiente que se escenifica en esta primera estrofa invita a la sensualidad al enfatizar el placer que se logra con el contacto de la piel con las telas.

La belleza de la mujer se describe a través de una referencia directa que se presenta en los versos cuatro y cinco, y la descripción de sus movimientos –que el yo poético asocia con los gestos de la realeza– corresponden a una elegancia que se insinuó anteriormente con la presencia de telas finas. En el poema ‘La mujer de marfil’ se emplea un referente exótico para describir la hermosura femenina, pues se le califica de diosa; en la composición ‘La mujer de carne’ este recurso se repite, pues el sujeto poético es vinculado primero con una reina y posteriormente con Venus Afrodita, como se podrá observar en la estrofa siete, citada en páginas posteriores. Por otra parte, en ambos poemas la desnudez es explícita y no sólo sugerida, según muestra la enunciación del último verso citado.

La segunda y tercera estrofas, que se citan a continuación, reiteran algunos de los rasgos que definieron la belleza femenina en los poemas ‘Perla Clara’ y ‘La mujer de marfil’, particularmente la blancura de la piel y la armonía de las formas:

Negra, la cabellera

le hace un manto a los hombros

de blancura marmórea.

La armonía de contornos

espléndidos, surge ahora,

y de pie ante un espejo
admira la estructura
de su cuerpo perfecto... (Quezada *Toda yo* 135).

En el segundo y tercer versos de esta cita se enfatiza la palidez del cuerpo femenino a través del uso de la metáfora que asocia la blancura característica del mármol con la piel; este tropo fue muy utilizado por los poetas modernistas para referir la claridad del cuerpo, pues según su estética y concepción de la belleza, era uno de los rasgos que caracterizaban a la mujer hermosa, además de las líneas simétricas que dibujan su desnudez, atributos que también son referidos en los versos cuatro y cinco.

Pero a diferencia de las composiciones modernistas, que según De Zubiaurre-Wagner se caracterizan porque el cuerpo femenino es descrito por el hombre para provocar su propio placer, en estos versos la mujer no es objeto de observación sino la que aprecia su figura en el espejo y experimenta el goce contemplativo al reconocer su belleza y sensualidad en el reflejo. Es consciente de su hermosura, se sabe deseada y proyecta la satisfacción que esto le provoca; este aplomo en el proceder de la mujer se demuestra desde la primera estrofa y es lo que provoca la admiración placentera del yo poético. En este sentido, la composición de Rebeca Uribe se separa de la tradición poética que desapruueba De Zubiaurre-Wagner en tanto que la imagen de mujer hermosa que proyecta no concuerda con el prototipo de sujeto poético pasivo que sólo es objeto de contemplación por parte de la voz lírica para ser definida. Por el contrario, el yo poético de esta composición describe la belleza de una mujer que a su vez admira la perfección de su cuerpo, causando su deleite:

Desde la frente amplia
hasta el pie de alabastro,

en la garganta fina,
en los hermosos brazos,

en los nerviosos dedos,
en la curva rosada
del fruto de los senos,
en las piernas, un hada

puso un rasgo de armonía
tan grande, tan completa,
que al mirarse, ¡ella misma
extasiada se queda! (Quezada *Toda yo* 135).

Los dos primeros versos de esta cita revelan que el cuerpo desnudo se contempla en su totalidad tanto por el sujeto poético como por la voz lírica; sin embargo, esta última concentra su atención en algunos rasgos particulares que enfatizan la delicadeza de la mujer, y a partir de estos atributos describe su belleza y sensualidad. Los senos se representan a través de la metáfora que los asocia con los frutos, hecho que inscribe a este poema en la tradición literaria que por siglos ha vinculado sus características; sin embargo, la descripción de la desnudez del sujeto poético no se limita a esta referencia y recorre el cuerpo entero porque, como afirma Tomás Segovia, “el estado erótico de la mujer no se localiza, el deseo la envuelve más que le surge, la tiene a ella más que ella al deseo, es toda ella zona erógena: es toda ella *eros*” (Segovia 27 cursivas en el original). Esta imposibilidad de localizar la pasión en una parte específica del cuerpo femenino contrasta con la evidente excitación masculina, lo que ha originado que el anhelo de

éste sea entendido a través de la genitalidad y que se privilegie la búsqueda de su placer porque su deseo es explícito.

Beatriz Preciado señala que el erotismo de orientación heterosexual está regulado por un esquema patriarcal que define los roles de género que deben cumplirse, y en donde la mujer es considerada “como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción”, y añade que

esta explotación es estructural, y los beneficios sexuales, que los hombres y las mujeres heterosexuales extraen de ella, obligan a reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos y a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual (22).

Entender el amor carnal desde esta perspectiva reduce el placer erótico a una zona específica de la anatomía humana y menosprecia la capacidad de goce sensorial que tiene el resto del cuerpo, de la misma manera que prioriza el deleite masculino y se posterga el de la mujer. Siguiendo las líneas de pensamiento de Segovia y de Preciado, se puede afirmar que la conducta heterosexual aceptada por la sociedad patriarcal privilegia la satisfacción del deseo sexual masculino porque éste se exhibe a través de una reacción fisiológica y de la conducta abierta del individuo, mientras que el placer femenino tiene una importancia menor puesto que su deseo, paradójicamente, está oculto por ser omnipresente.

En este poema de Rebeca Uribe, el yo poético acentúa la sensualidad que refleja la totalidad del cuerpo femenino y no se limita a la descripción genital, un recurso estilístico que las escritoras actuales utilizan comúnmente para expresar la voluptuosidad en sus versos, según señala Laura Hernández (31). En la obra de Uribe, el yo poético propone encontrar el placer a través de la expansión de los sentidos, lo que significa explorar la totalidad del cuerpo y descubrir diferentes percepciones y formas de deleite que no se limitan a la estimulación genital.

Edward Shorter llama a este tipo de experiencia sexual ‘The total body sex’, en donde el cuerpo es considerado como un conjunto y no como la unión de sus partes, “[it is] an instrument or a receptacle of desire ... It means that the entire body is capable of giving and receiving pleasure” (4). La descripción del sujeto poético tanto en ‘La mujer de marfil’ como en ‘La mujer de carne’ responde a esta idea y considera toda su anatomía como una zona erógena; esto posibilita que una actividad cotidiana pueda convertirse en una experiencia voluptuosa:

Su hermosura exquisita
la sumerge en las aguas,
¡Y es Venus Afrodita
que surge de la espuma!

Bella como un ensueño,
la atrae el goce extraño,
y el placer es su dueño,
para ella, el alma es algo

sin motivo y sin uso...
¡Querer! ¡Es un sofisma,
sin él, habría en el mundo
menos dolor, más dicha! (Quezada *Toda yo* 135).

Al igual que en el poema ‘La mujer de marfil’, una escena cotidiana como tomar un baño se convierte en erótica y permite la descripción de la sensualidad femenina, así como la representación del placer que experimenta el sujeto poético. Dicho placer se califica en la

segunda estrofa de esta cita como *goce extraño*, un término que enfatiza la diferencia y la exclusión porque remite a las prácticas eróticas que no se ajustan al modelo heterosexual. Carlos Monsiváis afirma que

lo más semejante al uso de la expresión inglesa *queer*, a la vez ‘extraño’ y gay, es el vocablo *rarito* ... que a lo largo de la primera mitad del siglo hace en México las veces de exorcismo que transforma lo amenazador en lo banal, en lo graciosamente inofensivo y patético (*Que se abra* 50 cursivas en el original).

Llama la atención que desde la perspectiva heteronormativa, la homosexualidad sea considerada como una práctica tan perversa que debe ser *exorcizada* a través de la palabra que marca los límites entre aquellos que actúan dentro de las normas sociales y aquellos que no lo hacen. La disidencia siempre se define desde la hegemonía, por tanto todo lo que no concuerda con las reglas es *extraño*.

Rebeca Uribe utilizó esta expresión en sus versos para mostrar la liberación sexual de la mujer en su sentido más amplio: el sujeto poético femenino se relaciona eróticamente con el único fin de obtener placer, y encuentra en el vínculo lésbico un deleite atrayente. A través de la presentación de una mujer que disfruta su sexualidad plenamente en las relaciones homoeróticas, el yo poético rechaza el precepto que indica que el propósito principal del encuentro sexual debe ser la concepción, y en cambio presenta una serie de formas que posibilitan la experimentación del placer. Por un lado, Uribe tomó un vocablo popular que ridiculiza la homosexualidad para, de manera paradójica, reafirmar esta práctica como una forma de vivir el amor erótico, y por otro enfatiza que la homosexualidad no se limita al vínculo entre hombres: también existe el lesbianismo.

Si como señala De Zubiaurre-Wagner la poesía erótica anterior había privilegiado el goce del hombre y soslayado la expresión del placer femenino (302), las composiciones de Rebeca Uribe ofrecen una nueva perspectiva al representarlo doblemente a través del encuentro lésbico, un tema que en México había sido evadido por los poetas, tanto hombres como mujeres.²³ En el poema ‘La mujer de carne’ apenas se sugiere la homosexualidad del sujeto poético con el empleo de la expresión *goce extraño*, pero en poemas posteriores la alusión al vínculo entre mujeres será más evidente.

La percepción de que el sujeto poético de ‘La mujer de carne’ vive una sexualidad liberada se confirma en el tercer verso: “Y el placer es su dueño”; en él se manifiesta que el hedonismo guía el proceder de la mujer, quien sólo busca la satisfacción de su deseo. Sin embargo, a partir del siguiente verso el yo poético cambia el enfoque del discurso que hasta ahora ha expresado y da paso a la exposición de su concepto de erotismo pleno:

Bella como un ensueño,
la atrae el goce extraño,
y el placer es su dueño,
para ella, el alma es algo

sin motivo y sin uso...

¡Querer! ¡Es un sofisma,

sin él, habría en el mundo

menos dolor, más dicha! (Quezada *Toda yo* 135).

²³ José Joaquín Blanco refiere que Fray Manuel de Navarrete incluyó en su libro *Entretenimientos poéticos*, publicado en 1835, una composición que aborda el tema del amor lésbico tomándolo “como un juguete humorístico” (117). Evidentemente, la sensualidad del encuentro entre mujeres tardaría varias décadas en llegar a la poesía mexicana.

En estos versos la voz lírica manifiesta que el sujeto poético femenino ha alcanzado una sexualidad liberada, pero que ésta se ejerce con el único fin de encontrar el placer que se limita al plano físico y desestima la conexión espiritual que puede lograrse con el vínculo de los amantes. La mujer representada busca sólo la satisfacción de su deseo sexual y no se involucra sentimentalmente, esto para evitar el sufrimiento que el amor conlleva; rechaza aquello que pueda obstaculizar su propósito de experimentar el goce, aunque se trate del afecto que, de manera paradójica, haría más plena su unión sexual.

El yo poético no se limita, sin embargo, a exponer el pensamiento de la mujer descrita, sino que sugiere que el concepto de hedonismo que tiene el sujeto poético está mal entendido y por lo tanto es incompleto: el dolor es parte del placer, y más aún, lo dimensiona. La voz lírica marca un contraste entre la ideología del sujeto poético y la propia, y esto le permite expresar su concepto de erotismo pleno, el cual se cumple cuando los planos físico, espiritual e intelectual de los amantes están unidos; es decir, el puro contacto de los cuerpos no es suficiente.

Octavio Paz, en su libro *La llama doble. Amor y erotismo*, profundiza en las definiciones de los conceptos *erotismo*, *sexualidad* y *amor*, ya que cada uno de ellos contiene matices que los diferencia entre sí, a pesar de que los tres forman parte de un todo cuando la conexión de la pareja es plena. Según Paz,

el más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven muchas veces incognoscible (13).

Para Octavio Paz, el sexo se refiere a la unión que experimentan el hombre y la mujer con fines reproductivos, motivada por el instinto de perpetuar la especie; tiene por tanto un origen

primitivo y en ese sentido es una práctica que las personas comparten con los animales. Hemos ampliado este concepto para considerar al sexo como aquella experiencia que vincula a los individuos sólo a nivel corporal, pues tiene como único propósito encontrar el placer y satisfacer un deseo físico. Esta unión no enaltece a los amantes porque ellos no salen de sí; su encuentro está motivado por la recepción de estímulos y no por la entrega que permite una conexión de la pareja fuera de lo fisiológico. El erotismo y el amor, por su parte, son actos sublimes que conllevan la compenetración total de los amantes, y la fuerza que motiva este vínculo está por encima de la satisfacción de los impulsos físicos.

Según estas definiciones, el sujeto poético de la composición ‘La mujer de carne’ se relaciona sólo a nivel sexual, por lo que sus encuentros pueden considerarse experiencias incompletas; esta percepción se confirma en la siguiente estrofa:

¡La carne, los instintos
la bestia del deseo
sacudiendo los nervios
en su temor supremo! (Quezada *Toda yo* 135).

En el primer verso de la cita se emplea la sinécdoque que concentra en el vocablo *carne* la idea de un encuentro sexual motivado sólo por el placer corporal, que es el tipo de relación que busca la mujer representada en este poema. La presencia de la palabra *instintos* enfatiza el carácter primitivo del contacto sexual, que está motivado por la necesidad de recibir placer y no por la voluntad de entregar una parte del Ser. La estrofa manifiesta que el sujeto poético practica el sexo, según lo definió Octavio Paz, dado que se acerca más al impulso animal que a un vínculo erótico que incluya las cualidades inherentes de un ser humano: el pensamiento y la capacidad de amar. Los versos que continúan reafirman esta idea:

¿Pensar, querer, sufrir?
¡Para qué, si el momento
da a quien quiere vivir,
la clave del secreto!

No sufre, porque nunca
se ata al que la ama,
porque ella sólo busca
la materia, no el alma... (Quezada *Toda yo* 135).

La ausencia de pensamiento y afecto en el acto sexual cancela la posibilidad de experimentar el sufrimiento pero deshumaniza el encuentro, que además es efímero e insustancial pues se limita sólo a ese instante. En este sentido, la mujer del poema tiene un concepto de hedonismo con el que no coincide la voz lírica, para quien el placer supremo se alcanza a través de la entrega total que a su vez tiene como respuesta el recibimiento del Ser amado; en eso consiste el encuentro erótico-amoroso ideal, y su finalidad es conocer íntegramente al otro y reconocerse a sí mismo a través de la experiencia de la unión. Lo que le da origen y forma es el placer, que para ser completo debe extenderse a los planos espiritual e intelectual y no limitarse a la sensación física. Enrique Jaramillo Levi afirma que el erotismo puede considerarse pleno cuando “amándose los cuerpos, gozan las almas enamoradas” (*Poesía erótica* 19); el cuerpo se convierte por tanto en la materialización del espíritu y la mente: en él se concentra la esencia del amante; es un medio y un fin. Esta postura coincide con la definición de Octavio Paz y subraya, a través del contraste, que los encuentros sexuales de la mujer representada en este poema son incompletos.

Si bien es cierto que los versos de Rebeca Uribe proponen disfrutar plenamente el momento presente, también manifiestan que el placer tiene origen en la entrega incondicional al ser amado. La juventud y la belleza, siempre elogiadas y consideradas en alta estima, son pasajeras y su corrupción es tan inevitable como la muerte, mientras que el espíritu y el pensamiento son valores humanos que no se perderán con el paso del tiempo y por lo tanto deben ser cultivados. De la misma manera, el sexo ofrece placer momentáneo, pero el vínculo erótico que está motivado en el amor enaltece a los amantes. Todo lo anterior constituye las ideas expuestas en las últimas estrofas de ‘La mujer de carne’:

La vida se deshace
con frágil espuma
¿Y qué queda? No nace
lo que se va, se esfuma

entre el sordo chocar
de las olas... Juventud,
belleza, ¡todo va
camino a la senectud...! (Quezada *Toda yo* 135).

A partir de la segunda mitad del poema, la voz lírica marca el contraste que existe entre su ideología y la del sujeto poético, cuyo proceder se motiva con el impulso y el instinto; esto permite conocer los conceptos que el yo poético tiene sobre el amor erótico, el placer y la felicidad, que están entrelazados y tienen como eje la entrega total al ser *amado* y no sólo *deseado*. Dedicarse por completo a otra persona conlleva, casi necesariamente, la experimentación de sufrimiento, pero la voz lírica entiende éste como parte inseparable del amor.

Evadir el dolor a través del encuentro superficial es desperdiciar la oportunidad de experimentar el goce pleno que brinda la compenetración total de los amantes. La última estrofa del poema acentúa todos estos juicios:

y la mujer sonríe
absorta en sus ideas,
cree ser feliz, y vive
de placer y materia (Quezada *Toda yo* 135).

Octavio Paz y Jaramillo Levi señalan que el amor erótico pleno se caracteriza porque el enlace de los cuerpos está motivado por la voluntad de entrega y la compatibilidad del pensamiento de los amantes, concepto que coincide con el que Rebeca Uribe expuso en sus versos, como se pudo observar en el análisis de este poema. El pensamiento y el amor, constituyentes de la esencia del ser humano, por ser intangibles están por encima de los preceptos sociales tradicionales que dictan cómo debe ser un vínculo amoroso: heterosexual y basado en los roles de género activo/pasiva, deseante/deseada; sin embargo, y paradójicamente, son justo el espíritu y el intelecto los que se desarrollan conforme a las normas morales que predominan en una sociedad. El resultado es que el ser humano se desenvuelve siguiendo un modelo que regula el comportamiento sexual.

Judith Butler estudia el concepto del deseo erótico desde esta perspectiva de género. Ella considera que el ser humano está condicionado desde su nacimiento a seguir los patrones de conducta e ideologías que la sociedad en que vive le ha impuesto. Señala que el género le es asignado al ser humano desde el momento en que se sabe si el infante tiene pene o vagina, y con base en ese hecho se le construye un esquema de vida que la sociedad espera que el individuo cumpla; dicho esquema está basado evidentemente en un modelo binario, es decir, aquel que sólo

considera los géneros masculino y femenino como únicas posibilidades. De esta manera, el ejercicio de la sexualidad aceptable, según la moral tradicional, deberá realizarse sólo en términos de la heterosexualidad. Butler indica que “en la medida en que el deseo está implicado en las normas sociales, se encuentra ligado con la cuestión de poder y con el problema de quién reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quién no” (*Deshacer* 15). Su declaración evidencia el grado de censura al que se someten aquellas prácticas que no se ajustan al modelo indicado.

Butler tomó como punto de partida el sistema patriarcal –institucionalizado por ser tantas veces repetido de forma consciente e inconsciente– para analizar cómo se construye el género, y llega a la conclusión de que la persona también lo internaliza a través de la “repetición estilizada de actos” (“Actos” 297), por seguir las conductas sexuales que la comunidad le ha marcado como apropiadas según las características de sus genitales. A esta repetición ella la llama performatividad del género (“Actos” 297). Dado que según su propuesta, la masculinidad o feminidad son identidades que histórica y culturalmente la sociedad le ha asignado al individuo, la académica considera que el género “está abierto a su continua reforma ... la ‘anatomía’ y el ‘sexo’ no existen sin un marco cultural” (*Deshacer* 25). En este sentido, Butler plantea que el modelo binario sólo constituye los polos opuestos de una serie de manifestaciones genéricas posibles.

Siguiendo esta línea de pensamiento, si el género puede ser reformado para alejarse de la imposición histórica, la sexualidad no debe restringirse a los límites que define la moral de la sociedad. Para Judith Butler,

el hecho de que el deseo no esté totalmente determinado se corresponde con la idea psicoanalítica de que la sexualidad no puede llegar a ser nunca totalmente capturada por

una regla. Más bien se caracteriza por su desplazamiento, puede exceder la regulación (*Deshacer* 33).

Este concepto de sexualidad y erotismo es el que Rebeca Uribe manifiesta en sus versos; su propuesta poética plantea que el amor y el deseo son experiencias que están por encima de los preceptos censores.

El poema ‘La mujer de carne’ insinúa la posibilidad de que el sujeto poético tenga encuentros sexuales de tipo lésbico por el empleo de la expresión *goce extraño*; unas estrofas más adelante se lee lo siguiente:

no sufre, porque nunca
se ata al que la ama (Quezada *Toda yo* 135).

El uso de la contracción *al* que conlleva el género masculino, indica que el sujeto poético se relaciona sexualmente también con hombres, sugiriendo así su bisexualidad. Scott Brewster, tomando como base el análisis del poema ‘Diving into the Wreck’, de Adrienne Rich, señala la importancia de los pronombres en una composición lírica, pues no sólo marcan el género, sino que pueden crear una nueva significación de éste:

The extract initially seems to affirm shared female experience, but the sudden slippage from ‘she’ to ‘he’ suggests that gender is not a matter of rigid designation or exclusion ...
If the identity, gender or sexual orientation of the ‘I’ and the ‘you’ cannot be taken for granted, the reader is obliged to re-evaluate the traditional power relations that underwrite the love lyric (Brewster 109).

En este poema de Rebeca Uribe no se presenta el cambio de pronombres que contrasten los géneros para establecer la bisexualidad de manera explícita; el recurso empleado, el uso del vocablo *extraño*, es mucho más sutil y tiene origen en el habla popular de la época y en el

imaginario colectivo. En el resto de sus poemas, el tú poético masculino es identificable a través de la marca de género en los pronombres, no así en las composiciones donde el encuentro sexual es lésbico, donde el tú poético es referido a través de los tropos que se caracterizan por representar la anatomía femenina y la sexualidad.

La composición ‘Antes que la distancia’, publicado en 1934 en la revista *Arte*, es el primero de nuestro corpus en el que la voz lírica participa activamente en la escena que representa, lo que permitirá confirmar sus conceptos de erotismo pleno y placer, que se expusieron en el poema ‘La mujer de carne’ a través de la oposición. En ‘Antes que la distancia’ se patentiza la entrega total del yo poético al ser amado; la conciencia que tiene de la inevitable muerte se ha traducido en la aceptación de la pérdida del amante por la distancia y el consecuente olvido: el momento presente debe por tanto vivirse en plenitud.

El afecto que la voz lírica profesa puede ser calificado como devocional, puesto que su amor está dirigido no sólo a la persona sino a todo aquello que ésta ha tenido a su alrededor. El contraste que se manifiesta entre el sujeto poético de ‘La mujer de carne’ y la voz lírica de esta composición es enfático: el placer de esta última se origina y nutre de la entrega; no sólo su dedicación al tú poético es total, sino que espera a cambio la pérdida y el olvido, representados en los versos doce y trece con una prosopopeya que materializa su presencia, pues es él quien separa a la pareja interponiendo un telón:

Antes que la distancia
transforme tu recuerdo
en la sombra impalpable
de figura incolora...
Antes que te hayas ido,

tornándote invisible

para mis ojos, que aman

la luz y los contornos

de las cosas, tan sólo

porque en ellas se posan

tus manos y tus ojos...

Antes que el olvido

baje su amplio telón

entre nosotros dos,

te he de dar en tributo

mi huerto en floración,

y los más bellos frutos

de mi carne y espíritu

cortaré para ti.

Esta entrega perfecta

hará, cuando estés lejos,

que me sienta vivir

en tu ser, y donde quiera

vayas, irá en pos

mi recuerdo, porque yo
te he dado, lo que nadie
en el curso incansable
de tu existir te dio:
un corazón muy grande,
para vivir en él (Quezada *Toda yo* 120).

La presencia de la palabra *tributo* acentúa la veneración que la voz lírica tiene por el tú poético, a quien entregará lo más valioso que posee: su esencia corporal y espiritual a través del encuentro erótico. Los frutos son un símbolo que desde la tradición bíblica se ha asociado con la sexualidad y el placer, así como la flor representa la vulva y por tanto las prácticas sexuales de la mujer. La poesía modernista recurrió de manera constante a estos tropos para evocar el encuentro de los amantes, pues posibilita la recreación de escenas sumamente pasionales de manera sutil. Uno de los poemas más célebres de Alfonsina Storni, ‘Tú me quieres blanca’, utiliza estos símbolos para evocar la virginidad de la mujer y contrastarla con la amplia experiencia sexual del hombre que le exige castidad:

Tú me quieres alba
me quieres de espumas
me quieres de nácar.
Que sea azucena
sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada (...)
Tú que hubiste todas

las copas a mano,
de frutos y mieles
los labios morados (Storni 120).

La prodigalidad sexual del hombre se representa con el consumo de frutos hasta la saciedad, mientras que la flor cerrada evoca la virginidad femenina. El yo poético de la composición de Uribe le ofrece al amante no un fruto sino un huerto, y no una corola cerrada sino las flores de cada árbol en florecimiento; le brinda la posibilidad de lograr una experiencia sexual que satisfaga plenamente su deseo. El tropo tradicional ha sido magnificado para evocar una entrega consciente y plena que no se limita al plano físico; por el contrario, enfatiza que el espíritu y el cuerpo están íntimamente ligados en el tributo que entrega: son los mejores frutos que posee. Considerando el grado de dedicación voluntaria que la voz lírica ha expresado, lo que entrega es la esencia de su Ser que se materializa en su cuerpo, por eso la llama una *entrega perfecta*, que por otro lado está motivada en la conciencia de la pérdida. En ese sentido, la entrega es el fin y no el medio. Este es el concepto de amor erótico pleno que prevalece en la poesía de Uribe.

En el poema ‘Antes que la distancia’ resalta la voluntad con que la voz lírica manifiesta su deseo de ofrecer al amante la totalidad de su Ser; dicha voluntad es, junto con la imaginación, principio inherente del erotismo, según Octavio Paz (14-15). Estas dos nociones tienen origen en la libertad del individuo, pero paradójicamente también están condicionadas por las desaprobaciones sociales, lo que le niega a la voluntad el principio de su significado. A través de la imaginación se evoca al ser amado, se reconstruye el momento íntimo entre los amantes, se inventan nuevas formas de encontrar placer. Ejercer la voluntad es asumirse como individuo libre que no permite que las imposiciones sociales afecten su intimidad erótico-amorosa y su imaginación.

La voluntad caracteriza el proceder de la voz lírica en los poemas eróticos de Uribe, pues la entrega amorosa y plena está por encima de los preceptos que reprueban que la emoción y el deseo se muestren explícitamente. Es por eso que ‘El buen día’, incluido en el poemario *Versos* que fue publicado en 1937, presenta un yo poético femenino que, contrario a la educación moral que dicta que una mujer debe conducirse de manera recatada, manifiesta públicamente el amor que siente por su pareja, pues lo espera a mitad del camino:

Vas a venir, lo sé, ¡con qué emoción te espero!...

¡Atisbo a todas horas la encrucijada, abierta

como un signo de amor, a mitad del sendero...

sin cansancio te aguarda todo mi ser, alerta!... (Quezada *Toda yo* 66).

La metáfora *un signo de amor* establece una asociación entre la encrucijada y la voz lírica, señalando sutilmente que esta última está, como el camino, *abierta* y a la espera de recibir al amado; esta relación de significados proporciona desde los primeros versos un tono pasional a la escena representada, y define que la entrega del yo poético es íntegra en cuerpo y alma. En la segunda estrofa, el vínculo que se ha logrado entre la voz lírica y el entorno permitirá que este último se transforme a través de la percepción de aquella que, motivada por el amor y la espera, embellece el paisaje con su mirada.

En la tercera estrofa se acentúa la exaltación del yo poético que aguarda al ser amado, esto a través del empleo de un paralelismo que crea una correspondencia entre la voz lírica y un crucifijo, símbolo superior de entrega total:

¡Vas a venir! Te aguardo a mitad del camino,

con los brazos abiertos, fingiendo en mi delirio

cruz de carne amorosa que es tuya, peregrino,

a pesar del cilicio y a pesar del martirio!... (Quezada *Toda yo* 66).

Este paralelismo sugiere que el ofrecimiento que la voz lírica hace de su esencia íntegra está permeado por el sacrificio y un amor elevado que se materializan en su cuerpo anhelante y abierto. La entrega absoluta que representa el crucifijo se vincula fuertemente con el deseo erótico sublimado, pues ambos están motivados en el éxtasis y se nutren de él. En este sentido, el cuerpo del yo poético se ha convertido en un motivo de respeto y veneración por parte del sujeto poético, puesto que la voz lírica lo ha nombrado *peregrino*,²⁴ es decir, que por devoción y con necesidad de encontrar consuelo se dirige al encuentro de aquella que lo espera con los brazos abiertos en forma de cruz. El último verso de la estrofa arriba citada recrea la imagen del suplicio al que se someten las personas que, por conservar su castidad y virtud espiritual, castigan su cuerpo para alejarse del amor carnal, cuya práctica es incompatible con sus creencias religiosas. Sin embargo, llama la atención la concordancia que tiene este verso con el último de la primera estrofa del poema ‘*Delicta carnis*’, de Amado Nervo:

Carne, carne maldita que me apartas del cielo,
carne tibia y rosada que me impeles al vicio:
ya rasgué mis espaldas con cilicio y flagelo
por vencer tus impulsos, y es en vano, ¡te anhele
a pesar del flagelo y a pesar del cilicio! (Nervo 169).

La semejanza entre el último verso de Uribe y el de Nervo es evidente: ambos utilizan un polisíndeton similar para enfatizar que el martirio que se ha aplicado al cuerpo es inútil, puesto que el deseo de entregarse al ser amado sigue intacto a pesar del sufrimiento físico. Pero en el caso del poema de Rebeca no se indica que el dolor sea físico y autoinfligido, sino que se sugiere

²⁴ Este sustantivo es la única referencia en el poema que contiene una marca de género con que se puede identificar al sujeto poético masculino.

que el amante lo causa dada su ausencia y el posible olvido al que ha sometido a la voz lírica, quien acepta este dolor como parte de su entrega.

La similitud en el recurso estilístico empleado por estos dos poetas marca, sin embargo, una diferencia fundamental: mientras en el poema de Nervo el yo poético flagela su cuerpo para alejarse de la tentación que provoca el deseo erótico, y clama a Jesucristo²⁵ que le muestre la forma de regresar a la rectitud de los pensamientos puros y las acciones virtuosas, en el poema de Rebeca Uribe la voz lírica se aleja de los prejuicios morales que le impiden expresar libremente el amor incondicional que le profesa a su amante. El cilicio y el martirio no son un método para cancelar el deseo como en el poema de Nervo, sino la representación del dolor inherente que conlleva el amor. Las últimas dos estrofas reafirman la voluntad de la voz lírica por ofrecerse al amado a pesar del sufrimiento que esto provoca, y por demostrar su amor sin ceñirse a la moral social:

Cuando en la lejanía destaque tu figura,
en la impetuosidad de esta intensa alegría
olvidando mi orgullo, el dolor, la amargura,
iré a tu encuentro, riente... ¡Y allí, a la luz del día,

muy ciega y sorda a todo: los prejuicios, la gente,
anudaré a tu cuello mis brazos, ríos ilesos,
para decirte, amante, que en este día esplendente

²⁵ Esta exclamación se encuentra en la última estrofa del poema, que es la siguiente:

¡Oh Señor Jesucristo, guíame por los rectos
derroteros del justo; ya no turben con locas
avideces la calma de mis puros afectos
ni el caliente alabastro de los senos erectos,
ni el marfil de los hombros ni el coral de las bocas! (Nervo 169).

vuelvo a entregarte el alma, entre risas y besos! (Quezada *Toda yo* 66).

Es importante destacar la postura insumisa que adopta la voz lírica al desdeñar la censura que puede recibir por demostrar su amor apasionado en público y a la luz del día. La misma actitud se hará presente en el poema ‘Valentía’, pero esta vez de manera más enfática y con una intención dirigida a la práctica de una sexualidad liberada que le permita a la voz lírica experimentar el amor lésbico. Esta composición fue publicada en la revista *Cúspide* en 1935 y concentra en sus versos los conceptos y propuestas ideológicas que caracterizan la poesía erótica de Rebeca Uribe y que se han señalado en páginas anteriores: la conciencia que el yo poético tiene de la inevitabilidad de la muerte y su consecuente impulso por vivir intensamente, el empleo de tropos que representan la sexualidad y el cuerpo femenino, la postura insumisa del yo poético y la evocación de un amor erótico que no se ciñe al modelo heterosexual.

Se va la vida aprisa,
por eso, hay que gozarla
bebiendo de su inmensa
copa, hasta escanciarla.
Saboreando las dichas,

recogiendo sus gotas
de placer o de angustia,
con alegría y valor! (Quezada *Toda yo* 74).

Desde los primeros versos se acentúa el carácter fugaz de la vida, y por ende se propone gozar en plenitud cada instante mientras es posible. El tercer y cuarto versos, sin embargo, dan al poema un tono particular porque sugieren que esta propuesta de vivir consciente e intensamente está

dirigida a la práctica de una sexualidad liberada de prejuicios sociales. Lo que guía la interpretación del poema en este sentido es el uso del tropo *copa*, que fue un recurso común en la poesía modernista con el que se evocaba el cuerpo femenino y la sexualidad. La pasión amorosa es representada tradicionalmente con la sed, de ahí que beber se convierta en el medio lógico para satisfacer ese deseo; la copa, por lo tanto, es el símbolo que representa a la amante que se ofrece en su totalidad. El recipiente y el cuerpo comparten la característica de ser contenedores de algo más valioso que sí mismos, que es intangible y por tanto incapaz de separarse de aquello que lo abarca. Tanto la copa como el vino cumplen su objetivo de mitigar la sed sólo si uno contiene al otro, lo mismo que una amante que se entrega en cuerpo, espíritu e intelecto en el encuentro erótico: sin esta conjunción, el deseo amoroso no se satisface en su totalidad.

Ibarbourou, Agustini y Storni emplearon el símbolo de la copa para representar el acto amoroso, pero especialmente para evocar el cuerpo de la voz lírica que se ofrece al ser amado; los siguientes fragmentos de los poemas ‘Ofrenda’, de Ibarbourou, ‘¡Ay!’, de Storni y ‘La copa del amor’, de Agustini son un ejemplo de esto:

¡Copa con vino de vida,
y un ascua viva encendida
en lugar del corazón!
¡Oh, mi amante, te lo ofrendo
como un regalo de amor! (Ibarbourou 28)

Seré en tus manos una copa fina
pronta a sonar cuando vibrarla quieras... (Storni 145)

¡Yo soy la copa del amor pomposa

que engarzará en tus manos sobrehumanas! (Agustini 170).

La intimidad manifestada en los versos de estas tres poetisas desaparece en la composición de Uribe, puesto que la voz lírica no se dirige a un tú poético sino a un interlocutor indefinido y por lo tanto plural. Esto puede observarse a partir del segundo verso, en donde el uso de la voz impersonal (“hay que gozarla”) sugiere que la exhortación a vivir el momento intensamente y encontrar el placer en una sexualidad liberada no está dirigida a un tú poético particular, sino a una generalidad de la cual la voz lírica forma parte.

Mientras que en los versos de Ibarbourou, Storni y Agustini el yo poético se ofrece al amante para que éste satisfaga el deseo de ambos, en la composición de Uribe la voz lírica manifiesta una conducta activa, ya que sugiere *beber de la inmensa copa hasta escanciarla*; es decir, se asume como merecedora de recibir placer, y participa de manera activa en el encuentro erótico para procurar el goce del ser amado, pero también el propio. En este sentido, los versos de ‘Valentía’ proponen que para lograr un vínculo amoroso pleno, el placer debe ser compartido. Sin embargo, lo más relevante es el hecho de que se haya empleado el tropo de la copa para expresar la fugacidad de la vida y la intensidad con que debe experimentarse cada momento, puesto que este símbolo se asocia con el cuerpo femenino, sugiriendo así un deseo de amor lésbico por parte del yo poético. La copa, por otro lado, se califica como *inmensa*, lo que insinúa que existe una serie de posibilidades y formas de experimentar el placer erótico amoroso que no se limitan a la relación heterosexual. El deseo homoerótico de la voz lírica se reafirma en la segunda estrofa, que contiene los siguientes versos:

Tener sabiduría

para cortar las rosas

que aroman nuestras vías,

burlando las espinas (Quezada *Toda yo* 74).

El tono impersonal que la voz lírica estableció y que le dio la posibilidad de incluirse en la generalidad continúa hasta estos versos, pero con la presencia del adjetivo posesivo *nuestras* confirma que es al mismo tiempo emisora y receptora de su exhortación. Es relevante que se haya empleado la metáfora de la rosa para aludir aquello que convierte la cotidianidad del yo poético en una experiencia dichosa y agradable, puesto que la flor es un símbolo comúnmente utilizado por los poetas modernistas para representar la vulva y el deseo erótico femenino. Esta asociación de referentes, aunado a la postura activa e insumisa que presenta la voz lírica en la primera estrofa, manifiesta que sus encuentros erótico-amorosos son lésbicos.

Sin embargo, es importante resaltar que mientras en la poesía modernista el tropo de la flor aludía principalmente a la corola por su sensibilidad y delicadeza, Uribe extiende el símbolo para evocar las espinas que son inherentes a las rosas, sugiriendo así que todo placer conlleva dolor, y toda libertad implica responsabilidad y riesgo. En los primeros versos ya se había manifestado esto último a través de la metáfora del vino que al beberse ofrece *gotas de placer o de angustia*, enfatizando así que la tristeza no sólo es parte natural e inseparable de la felicidad, sino que la acentúa. El empleo de la metáfora que asocia a la mujer con una rosa que conserva las espinas reafirma la idea de que la dicha supone la experiencia del dolor, que puede ser causado por el ser amado²⁶ o por la sociedad que reprueba las prácticas erótico-amorosas lésbicas que el yo poético insinúa en estos versos.

Las espinas en este poema se concretan como la representación de la condena social que impide la experimentación de una sexualidad libre y placentera cuando ésta no se ciñe al modelo

²⁶ Véase el poema ‘El buen día’, analizado en páginas anteriores.

heteronormativo. El tono insumiso con que el yo poético critica estas normas sociales presentará una gradación ascendente en los siguientes versos:

y con el alma libre
de necias ligaduras,
¡aprender a ser grande,
dominando las cosas! (Quezada *Toda yo* 74).

Si antes el yo poético había sugerido *burlar* la censura, en estos versos manifiesta una crítica más concreta hacia aquello que limita la vivencia de un placer erótico-amoroso pleno, y lo hace a través de una metáfora que asocia la desaprobación de la gente con una ligadura, pues ambas restringen e inmovilizan; sin embargo, el calificativo que el yo poético asigna a este tropo acentúa su postura contestataria, pues un discurso o persona *necia* es “ignorante y que no sabe lo que podía o debía saber; imprudente o falta de razón” (Real Academia Española s/p); es decir, la voz lírica subraya que el desconocimiento –y más aún, la renuencia irracional a reconocer que existen otras formas de experimentar el amor erótico– es lo que motiva la censura que se dirige a aquellos que practican una sexualidad fuera de la norma. El yo poético va más allá en su línea discursiva y propone asumir el riesgo para lograr así la concretización de un vínculo amoroso pleno.

En los siguientes versos, esta exhortación se hace más patente y se reitera la evocación de una relación lésbica a través de la presencia del símbolo de los frutos:

¿Que me agrada aquel fruto?
¡Pues valiente lo corto
aunque los atavismos
lo prohíben por siglos (Quezada *Toda yo* 74).

La actitud insumisa del yo poético alcanza en estos versos un tono enérgico y desafiante. El fruto ha sido empleado por la poeta en otras composiciones para aludir a la mujer erotizada,²⁷ lo que reafirma nuestra interpretación. La valentía enunciada en el título del poema y manifestada a lo largo de la composición, se hace explícita a través de la referencia directa con el adjetivo *valiente*, que esta vez ya no está dirigido a una generalidad de la cual el yo poético forma parte, sino que es autoasignado puesto que en esta sección del poema la voz lírica deja de emplear la voz impersonal para hablar desde el 'yo'. La resolución con que critica las normas sociales se acentúa cuando menciona la amplia tradición que antecede su postura rebelde y la rigurosidad con que se ha mantenido esta ideología en el imaginario colectivo por siglos.

Este poema de Uribe tiene, por otra parte, una correspondencia con la composición 'Veinte siglos', de Storni, en donde la voz lírica asume igualmente una conducta activa y expresa su deseo al amante, consciente de que la tradición moral reprueba que una mujer tome la iniciativa en la relación amorosa. El poema enfatiza desde el título el vasto dominio que ha tenido el sistema patriarcal en la conformación de las comunidades y su ideología, y muestra una voz lírica insumisa que habla ya desde una postura liberada de prejuicios:

Para decirte, amor, que te deseo,
sin los rubores falsos del instinto,
estuve atada como Prometeo,
pero una tarde me salí del cinto.

Son veinte siglos que movió mi mano
para poder decirte sin rubores:
'Que la luz edifique mis amores'.

²⁷ Véanse los poemas 'La mujer de carne' y 'Antes que la distancia', analizados en páginas anteriores.

¡Son veinte siglos los que alzó mi mano!

Pasan las flechas sobre mis cabellos,

pasan las flechas, aguzados dardos...

¡Son veinte siglos de terribles fardos!

Sentí su peso al libertarme de ellos (Storni 171).

Mientras la voz lírica del poema de Storni ha logrado la emancipación por su propia voluntad y puede expresar su amor a la luz del día, el yo poético de la composición de Uribe manifiesta una censura que debe ser enfrentada para lograr una sexualidad plena basada en la libertad. Lo que diferencia a estos dos poemas es que el tú poético de la composición de Storni no puede ser definido en términos de género puesto que el poema está escrito en segunda persona y no existe una marca gramatical que explicita esta información, por lo que el atrevimiento de la voz lírica radica en que expresa su deseo al ser amado, pero no manifiesta –al menos claramente– un amor erótico que se aleje del modelo heteronormativo. En cambio, en el poema de Uribe el yo poético dirige su actitud insumisa a la experimentación de un placer erótico-amoroso que se encuentra fuera del esquema heterosexual, pues ha aludido el amor lésbico a través del uso de tropos que usualmente refieren el cuerpo femenino y su deseo.

La composición ‘Como tú me quieras’, incluida en el poemario *Versos* publicado en 1937, consolida una voz lírica que manifiesta su deseo erótico y amoroso a un tú poético femenino representado mediante tropos y características que en otras composiciones de Uribe evocan la belleza de la mujer erotizada. Uno de estos poemas es ‘La mujer de oro’, publicado en la revista *Cúspide* en 1934, y cuyos primeros versos describen una hermosura tal, que sólo puede ser comparada con la de un ser divino:

¿Quién pasó por la senda
que dejó su perfume,
y rumores de seda
en los vientos? ¡Querube

o mujer, maravillosa
era, tan blanca y tan bella,
que parecía una diosa
transportada a la tierra! (Quezada *Toda yo* 129).

Es importante resaltar la insistencia con que Uribe representa la belleza femenina a través de elementos como el perfume, que es una metáfora empleada en el poema ‘Perla Clara’ para evocar la sensualidad ignota de la mujer; la seda es un tropo que en el mismo poema evoca la suavidad de la piel femenina, y en la composición ‘La mujer de marfil’ insinúa el deleite que provoca la caricia de la tela y por tanto del cuerpo femenino; la blancura de la piel, por su parte, se presenta en los versos de ‘La mujer de marfil’ y ‘La mujer de carne’ para representar la sensualidad y belleza del sujeto poético femenino.

En los primeros versos de la composición ‘Como tú me quieras’ se presenta un tú poético cuyo género no se puede identificar dado que la voz lírica se expresa en segunda persona y se dirige a su pareja con el sustantivo *amante*, que tiene un género gramatical tanto femenino como masculino; sin embargo, en estrofas posteriores se revela que el sujeto poético es una mujer puesto que la voz lírica nombra, en medio del frenesí erótico, las características físicas que posee el ser amado, que corresponden con las mencionadas anteriormente, como se puede observar en esta cita:

Seré para ti, amante,
como tú me quieras...

¿Me deseas tranquila?
¡Pues así me tendrás!

¿Voluptuosa acaso?...
¡Así me encontrarás
cuando envuelva tu cuerpo
y me enrede en tu alma

con el temblor violento
de serpentina loca...
¿Me quieres huraña,
insensible y hosca?...

¡Burlaré tus besos,
hurtaré mi boca
a la tuya, y con saña,
si me tocas, huella roja

dejarán mis dedos
sobre la seda
de tu carne blanca!...

¿Me quieres coqueta?...

¡Te daré una rosa!

¿O me anhelas triste?...

¡Por ti multiforme

seré si lo pides! (Quezada *Toda yo* 75).

En esta última estrofa se conjugan nuevamente el tropo de la seda y la referencia a la blancura de la piel para describir al tú poético; estos rasgos caracterizan la representación que Uribe hace de la sensualidad y la belleza de la mujer, por lo que su empleo permite deducir el género de la amante. A continuación se revela también el género femenino de la voz lírica a través de la presencia de la rosa, un tropo que fue utilizado en la poesía modernista para evocar la vulva y el deseo erótico de la mujer,²⁸ y que en esta composición sugiere esta misma asociación de significados debido al tono voluptuoso de la escena. Todo lo anterior evoca una relación lésbica entre el sujeto poético y la voz lírica, quien de esta manera reafirma su voluntad de entregarse íntegramente y negar la existencia de un modelo para amar y experimentar el placer.

En este sentido, el yo poético no cumple con la imagen de la mujer pasiva que debe limitarse a ser seducida; por el contrario, procura el deleite de su pareja y el propio entregándose total y voluntariamente, de manera que se presenta dócil ante la amante para que, satisfaciendo su deseo, el yo poético alcance también el éxtasis. Judith Butler afirma que “lo que el deseo también quiere es el deseo del Otro, cuando el Otro se concibe como un *sujeto* del deseo” (*Deshacer* 198 cursivas nuestras); esta premisa se cumple en el poema puesto que el intenso

²⁸ El poema ‘La copa del amor’, de Delmira Agustini, es un ejemplo de este uso de la metáfora, como se puede observar en este fragmento:

¡Ah, yo me siento abrir como una rosa!
Ven a beber mis mieles soberanas:
¡Yo soy la copa del amor pomposa
que engarzará en tus manos sobrehumanas! (Agustini 170).

vínculo que existe entre las amantes está por encima del contacto físico, como se puede constatar en los versos “cuando envuelva tu cuerpo / y me enrede en tu alma”; de esta manera se está reafirmando el concepto del amor erótico pleno, en donde la entrega involucra todo el Ser y es mutua, por lo que al procurar el placer ajeno se alcanza también el propio. Es importante resaltar que Butler acentúa que el Otro debe ser concebido como *sujeto*; es decir, como un individuo que es consciente de su deseo y que busca activa y voluntariamente satisfacerlo con otro ser que también es *sujeto*. La palabra *objeto*, que implica toda una ideología basada en roles de género y de poder, no concuerda con la propuesta de una sexualidad plena basada en la libertad, que es la que se manifiesta en los versos de Uribe.

Octavio Paz representa este tipo de vínculo amoroso ideal a través de la metáfora del nudo “hecho de dos libertades enlazadas” (125), lo que enfatiza que la unión debe estar basada en la voluntad propia y de la otra persona, voluntad que está por encima de la disposición de una sociedad censora. Llama la atención que en el poema de Rebeca Uribe se emplea una metáfora similar a la del nudo –“y me enrede en tu alma”– para expresar la unión corporal y espiritual de las amantes, expresando así un concepto de amor erótico pleno que coincide con el que manifiestan Paz y Butler.

Por otro lado, esta composición consolida la idea de que el amor sublimado se expresa a través de la entrega incondicional, pues el yo poético expone su disposición para satisfacer a su amante en todos los sentidos, incluso si esto implica, paradójicamente, la pérdida del ser amado:

Di... ¿En qué ilusión sueñas?...

¡Si tú lo deseas,

seré algo intangible,

o cuerda que vibre

en tus manos presa!...

...¿Acaso deseas,

amor, que te olvide?

Por ti, ¡haré lo imposible:

Darte el corazón,

obelisco en flor!... (Quezada *Toda yo* 75).

Estas estrofas tienen correspondencia con el poema ‘Antes que la distancia’, en donde se vislumbra la presencia del olvido que alejará a los amantes definitivamente, y como respuesta el yo poético –consciente de la posibilidad de la pérdida– ofrece sin reservas su cuerpo y espíritu al amante; en ‘Como tú me quieras’ se hace patente la misma entrega absoluta cuando la voz lírica le obsequia al tú poético su esencia inmaterial representada con la metáfora del corazón, así como su sexualidad plena, evocada a través de la metáfora que asocia a la vulva con la flor obelisco.

Mientras en el poema ‘Como tú me quieras’ el yo poético busca activamente el placer mutuo mediante el cumplimiento de los antojos de su pareja, en la composición ‘Eva caprichosa’ se presenta una voz lírica que, expresando una aparente debilidad, dirige las acciones del amante para que éste la seduzca según el deseo de ella. Esta composición fue publicada en la revista *Cúspide* en 1935, y desde sus primeros versos presenta un yo poético femenino que se autodefine como frágil, desprotegida y vulnerable, términos con los que tradicionalmente el discurso patriarcal ha identificado a la mujer; sin embargo, a través de estas expresiones la voz lírica conduce el encuentro erótico y manifiesta al tú poético cómo quiere ser amada:

Es invierno, hace frío, y me siento pequeña,
como una débil cosa en tus brazos, amado...

Quiero que me acaricies con ademán blando
como si se tratara de una frágil muñeca

que temieras romper en el impulso loco
de un abrazo violento... Quiero que sea tu beso
tan quedo y misterioso, como si fuera un rezo
a cuyo suave influjo se cerraran mis ojos... (Quezada *Toda yo* 140).

En el primer verso, el yo poético determina su delicadeza a través de la descripción del ambiente hostil, ante el cual se *siente* vulnerable. Esta última expresión adquiere un tono particular cuando se relaciona con el título de la composición, pues indica que la autodescripción de la voz lírica está motivada por un capricho que pretende sea cumplido por el amante, reafirmando así la idea de que minimizarse frente al tú poético es una forma de seducirlo y manifestarle cómo quiere experimentar el encuentro erótico.

El segundo verso adquiere relevancia puesto que la voz lírica se cosifica a través del empleo de un símil que la asocia con un objeto que es indefinido, pero calificado como *débil*; es decir, la importancia no radica en el tipo de objeto con que se asocia al yo poético femenino, sino en la fragilidad que lo caracteriza y en el hecho de que se encuentra bajo la custodia del tú poético, quien además es nombrado *amado*, un rasgo significativo puesto que a través de la marca de género gramatical que presenta la palabra se puede identificar que la relación erótico-amorosa que se evoca en este poema es de tipo heterosexual. El uso de este término definido contrasta con el empleo de la palabra *amante* en el poema 'Como tú me quieras', puesto que el

género de esta última es ambiguo y debe ser deducido mediante el análisis de los tropos y recursos estilísticos que ocultan lo que interpretamos como una relación lésbica.

A partir del tercer verso de 'Eva caprichosa' se patentiza el propósito de la voz lírica: dirigir el idilio mediante la expresión espontánea de sus antojos amorosos, lo que se logra a través del empleo del verbo *querer* que expresa voluntad y deseo, pero que al ser conjugado en el tiempo presente del modo indicativo enfatiza la determinación de quien enuncia, y adquiere una connotación de mandato. Esto último contrasta con la fragilidad y delicadeza con que el yo poético insiste en autodefinirse, pues esta expresión se presenta como un recurso que le permite demandar al tú poético un trato delicado. En este sentido, la voz lírica femenina que Uribe introduce en su poema critica la ideología patriarcal a través de un doble discurso: por un lado se autodefine según los términos que este sistema utiliza para referirse a la mujer, y por otro contradice uno de sus conceptos fundamentales, puesto que los roles de poder en la relación amorosa se han intercambiado y es ella quien conduce al hombre en el encuentro erótico.

La tercera y cuarta estrofas, que cierran este poema, concretan la representación de una voz lírica femenina decidida que expresa enérgicamente cómo pretende ser seducida, pues pasa de la enunciación mediante el verbo *quiero* a la orden explícita con el empleo del modo imperativo:

Es invierno, hace frío, y me siento pequeña,
hazme un hueco a tu lado, y en él, como un ovillo
esconderé mi cuerpo... ¡No me mires fijo
ni me aprisiones tan fuerte, pues todo deja huella

en mi cuerpo, hoy sensible, como débil espiga...
¡Bésame quedamente...! Pero haz la luz difusa

apagando las lámparas... ¡Ámame en la penumbra,

que hoy me siento tan débil, que la luz me lastima...! (Quezada *Toda yo* 140).

Llama la atención que tanto en las primeras dos estrofas como en las dos últimas de este poema existe un paralelismo estructural, pues en ambos casos el yo poético femenino enfatiza su vulnerabilidad transitoria por medio de un verso que funciona como estribillo (“Es invierno, hace frío, y me siento pequeña”) que antecede la manifestación explícita de las demandas de la voz lírica. En ambas secciones el yo poético recurre al uso del símil para asociarse con objetos que se caracterizan por su fragilidad y delicadeza para así guiar las acciones del amante y lograr que éste la trate con la suavidad que ella desea.

El poema ‘Eva caprichosa’ tiene, por otro lado, una contraparte; se trata de la composición ‘Salvajismo’, publicada en 1935 en la revista *Cúspide*,²⁹ y cuya voz lírica manifiesta nuevamente al tú poético cómo debe ser seducida; esta vez, sin embargo, utiliza un tono firme y exhibe una conducta dominante, rasgos que contrastan con la reiterada alusión que la voz lírica de ‘Eva caprichosa’ hace sobre su aparente fragilidad. En el primer verso de ‘Salvajismo’ –que también se convierte en estribillo, como en el caso de la composición anterior– el yo poético expresa su antojo de ser amada con vitalidad; sus demandas, por otro lado, se hacen ya no a través de la conjugación del verbo *querer* en el tiempo presente del modo indicativo, como ocurre en ‘Eva caprichosa’, sino mediante el uso del modo imperativo, lo que expone su actitud resuelta y la autoridad con que se dirige al amante, como se puede observar en la siguiente cita:

¡Hazme sufrir para poder quererte,

sacude de mi amor la somnolencia,

que hastiada ya de la sutil caricia,

²⁹ Este poema se publicó junto con ‘Eva caprichosa’ y ‘Valentía’, comentados anteriormente, en la misma página de la revista, en forma de collar, lo cual acentúa el mensaje insumiso de las tres composiciones.

pido la garra cruel que me atormente!

¡Muerde esta boca de obelisco rojo

que musita palabras de ternura,

y con un beso pasional, desflora

el capullo rubí de mi sonrojo! (Quezada *Toda yo* 141).

Desde el primer verso se presenta un tono atrevido y se revela un yo poético femenino que rechaza ser amada con delicadeza, pues el amor sutil con que ha sido enamorada en el pasado le ha provocado aburrimiento y fastidio, insinuando así una respuesta al poema ‘Eva caprichosa’, cuya voz lírica exigía la caricia delicada. En ‘Salvajismo’, la suavidad se troca por una pasión desenfrenada de la que el dolor forma parte importante, pues es a través del suplicio que el yo poético pretende alcanzar el éxtasis. El contacto sosegado se transforma en un encuentro brusco que pareciera tener como propósito desaparecer cualquier rastro de ternura que haya dejado el roce suave; de esta manera, la caricia apacible se convierte en rasguño a través del empleo de la metonimia *garra*, que por un lado evoca el contacto doloroso que deja huella en la piel, y por otro animaliza el encuentro entre los amantes. Silvia Quezada afirma que este poema representa “el amor entre fieras” (“Recuperación” s/p), lo que acentúa el carácter salvaje que se indica desde el título de la composición.

La caracterización de los elementos naturales en cada poema también es relevante, puesto que reafirma el contraste que existe entre la demanda que la voz lírica hace en ‘Eva caprichosa’ y la que expresa en ‘Salvajismo’: en el primero, la delicadeza del yo poético femenino se representa mediante el empleo del símil *como débil espiga*, que es un símbolo de fertilidad y cuyo color opaco también se relaciona con la voz lírica para consolidar la descripción de sus acciones

moderadas. Esto contrasta con el predominio del color rojo brillante que en el poema ‘Salvajismo’ evoca el amor pasional lleno de vitalidad, primero a través del empleo de la metáfora que asocia la boca del yo poético femenino con una flor obelisco, y posteriormente con la metáfora *capullo rubí*, que alude la virginidad que desea ser desflorada. Las siguientes dos estrofas, que cierran el poema, presentan una gradación ascendente en el tono de demanda que emplea la voz lírica para expresar su deseo al tú poético:

¡Enrédame tus brazos, dos serpientes,

y guarda entre la comba de tus manos,

como fruta morena, mis dos senos!

¡Hazme sufrir para poder quererte,

hinca tus uñas en mi carne joven,

no importa el llanto que me inunda toda,

¡mas busca entre mis fibras esa fuente

donde me dicen que el amor se esconde! (Quezada *Toda yo* 141).

La primera estrofa de esta cita presenta el estribillo que acentúa el tono enérgico con que la voz lírica se dirige al tú poético para guiar sus acciones amorosas, y ratifica la petición de ser tratada con rudeza para que, por medio del dolor, el placer se intensifique. Si antes el yo poético había trocado la caricia por el rasguño, ahora exige la herida profunda que ocasionan las uñas al incrustarse en la piel, y pide al amante que desestime el sufrimiento de ella expresado en llanto, pues a cambio del tormento físico alcanzarán el deleite eufórico. Tanto en ‘Eva caprichosa’ como en ‘Salvajismo’, el yo poético femenino procura el placer de su pareja y el propio no desde una

postura pasiva y receptora, sino como un sujeto dominante que conoce su cuerpo, sabe cómo satisfacer su deseo, y orienta las acciones del tú poético para que el deleite sea mutuo.

Es importante resaltar que la voz lírica de ‘Salvajismo’ se dirige en segunda persona en la totalidad del poema, y en ningún verso se presenta alguna marca de género gramatical con el que se pueda identificar si el encuentro erótico que se representa en esta composición es heterosexual o lésbico. En la segunda estrofa, la voz lírica ofrece su virginidad al tú poético de manera explícita a través de la expresión “desflora el capullo rubí de mi sonrojo!”, refiriéndose claramente a una penetración. Esta referencia puede desembocar en una interpretación que considere que el vínculo amoroso se realiza entre la voz lírica femenina y un tú poético masculino; sin embargo, como ya se ha planteado, la penetración no es un acto exclusivo de una relación heterosexual,³⁰ por lo que frente a la ambigüedad de género producida por la ausencia de una marca gramatical, existe la posibilidad de que el encuentro erótico que se representa en este poema sea entre dos mujeres.

Por otra parte, llama la atención que la voz lírica de ‘Salvajismo’ describe su cuerpo utilizando tropos como las flores, los frutos y el agua,³¹ símbolos establecidos en la tradición literaria que históricamente han evocado la figura femenina y su sexualidad, y que Uribe retomó para representar a la mujer erotizada en sus composiciones; ahora son recursos estilísticos mediante los cuales el yo lírico se revela como ser voluptuoso que busca el placer activamente. Es importante también señalar que mientras en otros poemas la belleza femenina se representa mediante la blancura de la piel, entre otros rasgos particulares, la voz lírica de esta composición emplea el símil “como fruta morena, mis dos senos!” para enfatizar el tono de su piel. Esta característica es relevante no sólo porque marca una diferencia entre su autodefinición y la

³⁰ Recuérdese la afirmación que al respecto hace McKee (88) cuando señala que el mexicano de la primera mitad del siglo XX negaba la existencia del lesbianismo simplemente porque entre dos mujeres no puede efectuarse la penetración.

³¹ Este último elemento natural se alude a través del tropo *fuelle*, que representa la lúbrica intimidad de la mujer.

representación que hace de la mujer hermosa en otras composiciones, sino porque en el poema ‘Deseo’, publicado en *Revista de revistas* en 1935, la piel morena será determinante para identificar a la voz lírica femenina.

La composición ‘Deseo’ tiene una correspondencia notoria con el poema ‘Deseos’, de Salvador Díaz Mirón, pues en ambos casos la voz lírica externa su anhelo de compenetrarse íntegramente con el tú poético, tanto a nivel físico como espiritual. La similitud en los títulos da un primer indicio sobre el vínculo que existe entre estos dos poemas, algo que se constata al comparar los primeros versos:

Yo quisiera salvar esa distancia,
ese abismo fatal que nos divide,
y embriagarme de amor con la fragancia
mística y pura que tu ser despide (Díaz Mirón 99).

¡Quiero que esta noche
abras tus oídos
a todos los ruidos!
¡Escucha el rumor
con que se abre el broche
de mi extraño amor! (Quezada *Toda yo* 131).

Al igual que sucede en los poemas ‘Eva caprichosa’ y ‘Salvajismo’, la voz lírica de esta composición de Rebeca Uribe dirige el encuentro erótico mediante la expresión franca de sus disposiciones para que se realice el acto de la seducción, y así el placer sea compartido; sin embargo, se presenta una diferencia respecto a estos dos poemas: las indicaciones que expresa la

voz lírica no tienen como propósito mostrar cómo desea ser amada, sino que dirige al tú poético para que éste experimente de manera plena el vínculo amoroso a través de la expansión total de los sentidos.

En esta primera estrofa, el yo poético acentúa la percepción auditiva como un factor significativo y un medio a través del cual la pareja puede intensificar las sensaciones que experimenta durante el encuentro erótico-amoroso; varias composiciones que escenifican el amor carnal atribuyen una importancia especial al resto de los sentidos y desestiman a la audición, como es el caso del poema de Salvador Díaz Mirón, cuyos versos acentúan el estímulo táctil, olfativo y gustativo, pero omiten la alusión a la percepción del oído. En este sentido, el poema de Uribe responde a esta creación lírica modernista al enfatizar la relevancia que tiene la presencia de los sonidos dentro del encuentro erótico, pues forman parte importante de la voluptuosidad del ambiente, y atender los estímulos sonoros posibilita que la presencia de ambas personas sea consciente y lúcida.

La voz lírica de los versos de Uribe demanda al tú poético que atienda todos los sonidos, hasta el más imperceptible, insinuando así una petición de total disposición y presencia para que el encuentro sea pleno y placentero; en el cuarto verso de la estrofa citada se enfatiza todo esto mediante la referencia que se hace al *rumor*, que por definición es “vago, sordo y continuado” (Real Academia Española s/p); es decir, para percibirlo se requiere una concentración especial. El interés particular de la voz lírica por que el tú poético aprecie el rumor, se debe a que éste es emitido por la apertura del *broche de mi extraño amor*, una metáfora que define la feminidad del yo poético dado que evoca la vulva, pues comparte con el broche la característica de que puede abrirse para permitir el acceso a algo que ha permanecido conservado por considerarse valioso, lo que Silvia Quezada interpreta como la “virtud física de la mujer ... una joya que posee un broche

que sólo puede ser abierto cuando su propietaria lo permite” (“Recuperación” s/p). De esta manera, la voz lírica demanda al tú poético que atienda el sonido sutil que provoca la apertura, porque así tomará conciencia de que mediante este acto le está ofreciendo su sexualidad plena. Sin embargo, de esta petición que hace la voz lírica sobresale especialmente la inclusión del término *extraño*, puesto que remite de nuevo a la práctica de un amor erótico que no se ajusta al modelo heterosexual;³² esto insinúa que el poema ‘Deseo’ puede ser considerado una composición que escenifica un encuentro erótico-amoroso entre dos mujeres.

Llama la atención que la composición de Díaz Mirón inicia con la conjugación del verbo *querer* en el tiempo pretérito del modo subjuntivo, lo que sugiere la improbabilidad o incluso imposibilidad de que se realice la acción que el yo poético anhela, dado que los amantes se encuentran separados por un *abismo fatal*. El poema de Uribe, en cambio, inicia con un signo de exclamación –que por sí mismo enfatiza y da una connotación de firmeza a la expresión– y con el verbo *querer*, pero esta vez conjugado en tiempo presente del modo indicativo, estableciendo así – como en el caso del poema ‘Eva caprichosa’– un tono resuelto por parte de quien enuncia y la posibilidad de que las acciones sean ejecutadas puesto que, a diferencia del poema de Díaz Mirón, la pareja está unida íntegramente.

La segunda estrofa de la composición de Uribe expresa el alcance de la compenetración que la voz lírica femenina desea lograr con el tú poético; se puede observar una gradación ascendente en la cercanía de la pareja puesto que en los primeros versos la atención se concentra en el ambiente y en la declaración de entrega que hace la voz lírica, pero posteriormente se manifiesta una fusión completa de los amantes:

¡Quiero que tus ojos

³²Véase la interpretación del poema ‘La mujer de carne’, comentado en páginas anteriores, y la cita de Carlos Monsiváis sobre el significado de los vocablos *extraño* y *rarito*, que hacen referencia a la homosexualidad.

vean todas las cosas

que miran los míos! (Quezada *Toda* yo 131).

La repetición del verbo *quiero* enfatiza por un lado la determinación con que la voz lírica se dirige al tú poético, y por otro su deseo de unirse totalmente con el ser amado. Si en las composiciones ‘La mujer de marfil’ y ‘La mujer de carne’ la voz lírica es espectadora de una escena voluptuosa y su deleite se logra mediante la contemplación del placer que goza la mujer erotizada, en el poema ‘Deseo’ busca la compenetración con el tú poético para que la experimentación del éxtasis sea mutua, unísona y plena. En este sentido, la unión erótica que se representa en este poema tiene origen y se nutre del amor, un sentimiento que Octavio Paz define como “deseo de *completud*” (75 cursivas en el original), y que en los versos de Uribe se manifiesta a través de la fusión que involucra todo el Ser de los amantes; este vínculo estrecho se representa al sugerir el acoplamiento de las percepciones visuales, y se reafirma en los versos que completan la estrofa:

¡Yo quiero que invadas

tu alma taciturna

de ensueño y de luna! (Quezada *Toda* yo 131).

El nivel espiritual del encuentro erótico se hace explícito mediante la referencia directa que enuncia al alma, la cual será *invadida*, lo mismo que el cuerpo, por la entrega total que ofrece la voz lírica. La tercera y última estrofa que compone este poema hace alusión a los sentidos del gusto y del tacto, completando así la estimulación explícita de todos los sentidos, a excepción del olfato, que en el poema de Díaz Mirón tiene una presencia predominante. La percepción multisensorial que se describe en este encuentro erótico remite a la idea de la experimentación del ‘Total body sex’ que se definió en páginas anteriores y se caracteriza porque considera que el vínculo amoroso debe involucrar la totalidad de la anatomía y propiciar la exploración de nuevas

sensaciones que conduzcan al placer mutuo. El sentido del gusto se hace presente en este poema mediante la invitación que hace la voz lírica al tú poético para que beba de la copa llena:

¡Bebe, amante, bebe
en la copa llena
que llevo esta noche
de mi cuerpo! (Quezada *Toda yo* 131).

El primer verso de esta cita presenta una epanalepsis, que por sí misma y a través de la repetición manifiesta el interés particular de la voz lírica por que el tú poético realice la acción de beber; esta última, a su vez, está conjugada en modo imperativo, convirtiendo así la expresión en un mandato seductor que está motivado por el deseo de satisfacer el deleite mutuo. La palabra *amante* completa la figura retórica, pero la ambigüedad genérica que caracteriza a esta palabra no permite asegurar, mediante la identificación de marcas gramaticales, el género del tú poético; la voz lírica reafirma su definición como sujeto femenino a través de la metáfora que la asocia con una copa llena, que además se relaciona explícitamente con el cuerpo a través de la referencia directa. Este tropo evoca a la mujer erotizada, pero al estar *llena* acentúa la voluntad de la voz lírica por ofrecer al tú poético la plenitud de su Ser. Los últimos versos del poema por un lado reiteran la entrega total de la voz lírica en el vínculo erótico-amoroso, y por otro presentan tropos y recursos estilísticos mediante los cuales se manifiesta que el tú poético es femenino, y que por tanto esta composición escenifica un encuentro lésbico:

¡Ábreme una vena
que clame tu fuego!
¡Y mira el contraste
extraño y divino

que finge tu carne
de blancura nívea,
cerca del moreno
de la carne mía! (Quezada *Toda yo* 131).

Los versos que abren esta cita reiteran la compenetración total que han logrado las amantes, así como su dedicación íntegra y compartida que se origina y alimenta de un amor vehemente. La unión de los cuerpos se hace explícita a través de la referencia que señala el contraste de los tonos de piel, pero llama la atención que se emplee nuevamente el adjetivo *extraño* para calificar dicho contraste, pues acentúa la referencia a las prácticas eróticas que no se ajustan al modelo heteronormativo. La presencia de este calificativo en la primera estrofa ofrece los primeros indicios para considerar que esta composición escenifica un encuentro lésbico, y su reiteración hacia el final del poema refirma esta interpretación; sin embargo, es en los últimos versos donde se hace patente la feminidad del tú poético, pues la voz lírica acentúa la blancura de la piel de la amante a través de una metáfora que la asocia con la nieve, un recurso estilístico que se puede reconocer en otros poemas eróticos de Uribe mediante el cual se representa la belleza de la mujer. Los versos voluptuosos de esta escritora, ya sea que presenten una relación lésbica o heterosexual, están permeados por un amor erótico íntegro y vehemente.

Es importante resaltar que la obra lírica que hasta ahora se ha comentado tiene fechas de publicación que van de 1934 a 1937; es decir, se trata todavía de una etapa temprana del quehacer literario de la autora. Para 1941, año en que publicó *Poema en 5 tiempos* con el apoyo de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión (Quezada *Toda yo* 30), Uribe había logrado un estilo elaborado y refinado que le permitió darse a conocer en los círculos artísticos e intelectuales como una poeta merecedora de reconocimiento. El éxito de esta publicación entre los lectores se

deduce por la aparición de su segunda edición en 1945, y por las reseñas y comentarios que motivó en la prensa de su época. Esta composición conserva algunas de las características temáticas que presentan sus poemas eróticos anteriores y que se han señalado en este trabajo, pero su estructura y estilo manifiestan la madurez de su trabajo y la consolidación de una voz lírica genuina.

Poema en 5 tiempos es un canto catártico que el yo poético dirige al ser amado que abandonó la relación dejando un recuerdo permanente en la amante que lo evoca una vez superada la angustia de la pérdida. La composición está dividida, como su título indica, en cinco secciones de diferente extensión, cada una de las cuales remite al lector a un momento de la evolución del afecto que profesa el yo poético. El primer tiempo alude el vínculo placentero; el segundo reconstruye la partida indiferente del tú poético; en el tercero, la voz lírica expresa un dolor atormentado que sin embargo considera perfecto porque fue provocado por el ser amado, manifestando así su total devoción; en el cuarto tiempo, el yo poético profesa un amor incorruptible que se sustenta en la aceptación de su soledad y en el reconocimiento de que la ubicuidad del ser amado es un medio de salvación; en el desenlace del poema, la voz lírica manifiesta la aceptación de la pérdida y materializa la memoria del ser amado en el entorno, para de esta manera poder percibir su presencia en la cotidianidad del ambiente y en las representaciones artísticas. Los tiempos uno y cinco son las secciones que interesan para el propósito de la presente investigación, puesto que el primero muestra el amor erótico pleno y el quinto enfatiza la perseverancia de la entrega del yo poético.³³ Como preámbulo de la composición, Uribe seleccionó los siguientes versos que pertenecen al cuarto tiempo y que concentran, según nuestra consideración, lo representado a lo largo del poema:

Y aquí,

al margen de mi angustia,

³³ La transcripción completa de este poema puede consultarse en los anexos, al final de este documento.

serena y aquietada la fiera de los morbos
te amo;
y la intangible línea de tu recuerdo
se perfila abarcando todos mis horizontes (Quezada *Toda yo* 87).

Los versos de *Poema en 5 tiempos* expresan un amor pleno y libre que se ha sublimado en el dolor y se nutre del recuerdo ahora sereno; es un sentimiento sosegado y consciente que está por encima de la pasión desenfrenada y el placer hedonista. Si en los poemas anteriores de Rebeca Uribe la voz lírica exhorta a vivir el momento presente a plenitud porque ha reconocido la inminencia de la muerte, en esta composición evoca un pasado feliz que ha llegado a su término; el yo poético no ha fallecido físicamente, pero su espíritu se ha inmovilizado en un presente que está dedicado a rememorar el pasado, anulando así la posibilidad de un porvenir.

Silvia Quezada considera que en este poema “se cancela el futuro, porque el tiempo presente existe únicamente para evocar el paraíso amoroso, para cosificar a la persona amada y en un movimiento final, reintegrarla al paisaje” (*Toda yo* 26); de esta manera, una vez que el yo poético logra la materialización del recuerdo del ser amado y su asimilación en el entorno –que es intangible por ser inconmensurable–, la percepción sensorial del ambiente será el medio a través del cual la voz lírica podrá compenetrarse de manera simbólica con el tú poético, convirtiendo así el recuerdo doloroso en un deleite apacible. De esta manera, las acciones venideras del yo poético estarán motivadas por esta percepción sensorial que sólo puede ser recreada.

La representación del tiempo futuro en este poema se realiza mediante referentes indirectos o teniendo a la muerte como contexto, lo que sugiere la anulación de otras posibilidades de porvenir, como puede observarse en el cuarto tiempo:

Sé que *no he de escuchar* jamás, jamás,
tus ecos.

No he de tocar tu brazo: fuerza, dolor intacto,
bosque de los jacintos.

No he de mirar tus ojos: vegetación sombría
alargando sus hojas que crecen, crecen

hasta anular tu rostro (Quezada *Toda yo* 89 cursivas nuestras).

El futuro se representa a través de una construcción gramatical que inicia con una negación y termina con un infinitivo —es decir, una ausencia de acción—, consolidando no sólo la idea de que el tiempo permanece suspendido, sino la imagen de un yo poético maduro que de la ausencia e imposibilidad de sentir físicamente al amado alimenta su voluntad de recrear su presencia para así reconfortarse. Por otro lado, la anáfora patentiza su aceptación de que la relación ha llegado a su fin irremediable.

Los cinco tiempos de este poema están escritos en segunda persona, lo cual es significativo porque el sentimiento expresado en sus versos, por no ser correspondido, le pertenece todo al yo poético, lo mismo que la palabra. El lector accede a la experiencia a través de la perspectiva de quien ha decidido perpetuar el amor. En otros poemas de Rebeca Uribe, el uso de la segunda persona y la ausencia de marcas gramaticales suponen la ambigüedad del género del tú poético, que se identifica posteriormente a través del análisis de los recursos estilísticos; sin embargo, es relevante que en esta composición se manifieste el género masculino del tú poético al inicio del primer tiempo y por vez única, pero sobre todo que se exprese mediante el término *huérfano de soberbia*, que apunta no sólo la humildad del tú poético, sino también su posible vulnerabilidad:

En nuestras madrugadas, de perfil y a mi diestra

eras,
huérfano de soberbia sólo una línea blanca.
Una línea perfecta que nacía de las sienes
girando
por la órbita dormida de tu pupila
y luego se alargaba, iba hasta la garganta,
ahí donde las venas formaban un ritmo acompasado
de vida y de belleza (Quezada *Toda yo* 87).

Estos versos, que dan inicio al poema, evocan la intimidad que la pareja comparte en la alcoba, pero a diferencia de otras composiciones en donde la representación de la privacidad de los amantes está permeada por el erotismo, en estas líneas la voz lírica contempla la constitución física del amante que duerme y lo describe como si fuera una obra de arte, una escultura; el goce que experimenta se origina entonces en el reconocimiento amoroso de la anatomía de su pareja, así como en el descubrimiento de la belleza artística que logra la armonía de sus formas.

La descripción enfática de la hermosura de un cuerpo mediante su asociación con características estéticamente agradables es un recurso estilístico presente en otros poemas eróticos de Rebeca Uribe. Es el caso de ‘La mujer de marfil’, cuyo sujeto poético femenino es ideado a partir del deleite musical que experimenta la voz lírica, quien convierte así una escena cotidiana en una fuente de placer sensual; o ‘La mujer de carne’, en donde la hermosura del sujeto poético femenino se acentúa mediante la comparación que la iguala con Venus Afrodita, un prototipo occidental de belleza femenina que ha sido reproducido en el arte a través de la historia. Tal vez el ejemplo más notable es ‘El nacimiento de Venus’, de Sandro Botticelli, una de las obras más célebres que representan a esta diosa de la mitología. La evocación de la pintura renacentista en el

poema de Uribe se consolida cuando la mujer *surge de la espuma* en el tercer verso de la estrofa siete, reproduciendo así la imagen que trazó el pintor italiano de Venus emanando del mar.

En *Poema en 5 tiempos*, la voz lírica recorre con su mirada la figura erotizada del tú poético y emplea la metáfora de la *línea blanca* para expresar el trayecto de su contemplación, así como enfatizar la belleza del ser amado que tiene origen en la perfección de sus formas. A partir de la observación detallada del cuerpo, la voz lírica crea una imagen estilizada del tú poético y lo asimila con las representaciones artísticas que provocan placer sensorial; sin embargo, el deleite que experimenta el yo poético se intensifica al reconocer el movimiento, manifestación de vida que lo diferencia de una obra de arte. En este sentido, *Poema en 5 tiempos* expresa una propuesta contraria a la sugerida en ‘La mujer de marfil’, cuyo sujeto poético se hace presente a través de la imaginación de la voz lírica que, motivada por el éxtasis que le provoca la ejecución musical, recrea el cuerpo erotizado de la mujer. En cambio, en *Poema en 5 tiempos* la presencia física del tú poético se reproduce en una obra de arte para establecer así un paralelismo que posibilite su apreciación placentera y continua por parte de la voz lírica. Ambos poemas coinciden en fusionar el gozo estético que provoca el arte, con el deleite voluptuoso que se origina en el reconocimiento sensorial del cuerpo erotizado.

Este paralelismo que vincula al arte con el tú poético continúa desarrollándose a lo largo del poema, abarcando varias manifestaciones estéticas. En la segunda estrofa, la pintura surge como la disciplina que se asociará ya no sólo con el tú poético, sino con la voz lírica y la relación amorosa:

De amaneceres cálidos,
lluviosos y plomizos, deslumbrantes de sol,
pintaste mis sentidos;

de ese recuerdo vivo, y ya sin ti

existo prisionera en la severidad de la abstinencia (Quezada *Toda yo* 87).

La antítesis presente en el segundo verso de esta cita muestra un contraste de tonalidades que insinúa la gama de sensaciones diversas que la voz lírica experimentaba junto al tú poético, y que podían ir de la melancolía a la ternura o al amor apasionado, representados por los colores opacos y fríos y aquellos cálidos y brillantes que se combinan para expresar un idilio cambiante, lleno de matices y vivencias nuevas que pueden ser antitéticas. Sin embargo, frente a las sensaciones mudables que el ser amado provocaba en el ánimo de la voz lírica, esta última permanece constante y manifiesta su voluntad incorruptible por conservar el afecto. La plasmación de su dinámica amorosa en una obra pictórica le permite al yo poético evocar el tiempo compartido con el amante desde un presente permeado por el sufrimiento y la nostalgia, pero con una perspectiva externa: el dolor y el amor se han materializado en una obra de arte que la voz lírica contempla para alcanzar la catarsis que sosiegue al primero y sublime al segundo.

El último verso de esta estrofa reafirma la imagen de una voz lírica que se entrega totalmente al ser amado y procura lograr el erotismo pleno, aquel que Octavio Paz define como “*sed de otredad*” (20 cursivas en el original) y se logra con el reconocimiento íntimo de la pareja y no sólo con el contacto físico de los cuerpos. Dado que el yo poético se ha entregado voluntaria e íntegramente al amante, la ausencia de éste le ha impuesto la privación del vínculo erótico-amoroso y por lo tanto la imposibilidad de satisfacer de nuevo la *sed de otredad*. El yo poético resuelve entonces permanecer cautiva en un pasado que será fundamento de su futuro.

La tercera estrofa consolida la representación del amor carnal mediante el paralelismo que lo relaciona con una obra pictórica, la cual en este caso está compuesta por colores que insinúan la intensidad del vínculo erótico:

¡Nuestros amaneceres!

Amaneceres lilas, verdes, azules, grises;

rojos por el deseo de suspender el éxtasis...

Lacios por el anhelo de suspender el tiempo (Quezada *Toda yo* 87).

La anadiplosis que se presenta en los primeros dos versos de esta cita es relevante porque marca una continuidad del tiempo respecto a la primera estrofa, en donde se evocan las madrugadas, estableciendo así una progresión que tiene como finalidad la liberación catártica de la voz lírica que, al aceptar el dolor como parte inherente del amor, sublimará su afecto; pero la importancia del empleo de esta figura de elocución radica sobre todo en el uso del plural que presenta el vocablo repetido, puesto que alude un tiempo prolongado e insinúa de esta manera la solidez de la relación amorosa que la voz lírica rememora. Por otro lado, los colores fríos que se refieren en el segundo verso cambian vertiginosamente al tono cálido por excelencia: el rojo, que al asociarse con las palabras *deseo* y *éxtasis* materializa la pasión de los amantes y crea una imagen estética que será integrada al ambiente cotidiano, a donde acudirá la voz lírica para percibir la presencia recreada del ser amado.

En el imaginario colectivo, el color rojo se relaciona con las emociones frenéticas porque transmite viveza y su fuerza expresiva enardece los sentidos; de esta manera, la presencia de este tono brillante en el tercer verso de la estrofa citada establece un paralelismo que permite representar el acto erótico-amoroso con sutileza y una capacidad de síntesis notable, puesto que un solo verso plasma la escena voluptuosa en su totalidad mediante la alusión primero del deseo que la motiva, y finalmente del éxtasis que pretenden prolongar. El uso de la reticencia al final del verso posibilita la extensión del placer experimentado, ya que marca una suspensión del tiempo de lectura, logrando así que el poema haga lo que dice. Por otro lado, la ausencia de verbos

conjugados en esta estrofa cancela la acción y permite la representación del estado inerte tanto de la pareja como del ambiente, consolidando así la imagen del tiempo detenido y por lo tanto la continuación del éxtasis de los amantes.

El sentido de la vista, predominante en la primera sección del poema, adquiere una relevancia particular en la cuarta estrofa puesto que la voz lírica concentra su atención en los ojos del tú poético, los cuales a su vez logran provocar en ella un deleite contemplativo y erótico prolongado:

Ojos de anacoreta tenías en cada amanecer.
En su habitual tristeza, hablaban.
Sonámbulos, abiertos,
abismados en su propia belleza,
hablaban, siempre hablaban... Mirándolos cerrados
yo los adivinaba
y caía
irremediablemente
en otro éxtasis... (Quezada *Toda yo* 87-88).

La prosopopeya presente en el segundo verso de esta cita no sólo magnifica la relevancia que tienen los ojos del ser amado para la voz lírica, sino que subraya su capacidad expresiva al atribuirles la facultad de comunicarse mediante la palabra, un rasgo en el cual se insistirá con el empleo de la epanalepsis en el quinto verso. La importancia de la mirada en este poema se dimensiona puesto que es el medio a través del cual los amantes logran una compenetración total; si en el poema ‘Deseo’ la pareja consigue un estado de deleite pleno al fusionarse sus perspectivas visuales y lograr la misma percepción del ambiente y el encuentro sensual, en *Poema en 5 tiempos*

las miradas se unifican en la apreciación mutua y concentran su atención ya no en el entorno o el resto de la anatomía, sino en un medio de expresión humana que expone las emociones y pensamientos más íntimos, razón por la cual se le ha considerado uno de los accesos a la esencia del Ser.

El cuarto verso de esta estrofa reafirma la representación de un vínculo estrecho entre los amantes, pues la prosopopeya empleada concede a los ojos del tú poético la capacidad de abstraerse en la contemplación de sí mismos, lo que sugiere que la persona ha logrado salir de sí y se ha entregado completamente a la voz lírica, quien ha transmitido la totalidad de su entrega también a través de la mirada; la consonancia en el vínculo amoroso posibilita la experimentación del placer unísono, que fusiona, además, el éxtasis erótico con el deleite contemplativo motivado en la observación íntima y mutua. De esta manera, los amantes alcanzan la realización de un acto erótico pleno que permite el profundo *reconocimiento* del propio Ser a partir del vasto conocimiento de la otra persona.

En cuanto a las características formales de esta estrofa, la pausa que marca la reticencia en el quinto verso propicia la prolongación del momento en que los amantes se contemplan, y por tanto incrementa el arrobó que los une; esta dilación precede la manifestación del éxtasis simultáneo que experimenta la pareja, expresado por la voz lírica como una caída. Esta última logra concretarse gráficamente mediante la reducción del número de sílabas que conforman las líneas finales de esta estrofa, pues los versos de arte menor contrastan con la extensión de los anteriores. Por otro lado, tanto las reticencias como el corte de los versos indican unas pausas que materializan la representación del placer amoroso a través de un aliento irregular. Los versos finales de este primer tiempo están permeados por el deleite que ha alcanzado la pareja:

Éxtasis inefable despojado de todo,

del pensamiento mismo,
hasta del breve punto que en el ambiente ingrávito
lo crea y lo prolonga.
Éxtasis mío sin principio ni límite...
Sin fatiga en su término (Quezada *Toda yo* 88).

La presencia de la palabra *éxtasis* en el primer verso de esta cita establece una anadiplosis con la última línea de la estrofa anterior, lo que acentúa la experimentación del placer erótico y posibilita la gradación ascendente de su expresión para después prolongarse indefinidamente en los últimos versos. El arrobamiento de los amantes, sublime y motivado en la entrega absoluta, está por encima de la definición de la palabra y la conceptualización que lleva a cabo el pensamiento; en este sentido, se reafirma la representación de un vínculo amoroso que es ajeno a las convenciones sociales y está dotado de una libertad que encuentra su origen en el consentimiento de la pareja.

Los versos de esta cita enfatizan el carácter inasible del éxtasis experimentado, la incapacidad de limitarlo en un tiempo o un espacio, y por lo tanto sugieren la posibilidad de expandirlo infinitamente; dado que amor y erotismo conforman un monomio, la voz lírica establece un paralelismo que asocia su placer sensual con su voluntad de afecto, y ambos son proyectados a la eternidad no sólo a través de la expresión *sin principio ni límite*, sino mediante el uso de la reticencia al final del quinto verso, recurso que prolonga el tiempo, los sentidos y el placer. Al definir la extensión ilimitada de su goce erótico y éxtasis amoroso, el yo poético reafirma la manifestación de su dedicación absoluta, expresión que se consolida en el último verso de esta cita a través de la alusión a su infatigable deseo erótico y por tanto a la invariabilidad de su voluntad de entregarse plenamente.

La ausencia del amado, lejos de mermar esta disposición, motiva en la voz lírica el recuerdo amoroso mediante el cual recreará la presencia del tú poético para materializarla tanto en el entorno cotidiano como en las obras artísticas, lo cual constituye una paradoja puesto que el alejamiento deviene omnipresencia, y ésta se manifiesta como el motivo temático y creativo del quinto y último tiempo de este poema:

Y ahora, ¿qué eres ya?

Emoción plena vertida en el *tacto* de la hoja,

en los ritmos de la arteria.

Sabor en el sorbo de agua deslizado en la garganta.

Grito en el papel herido.

Fragancia nueva dispersa en los vientos callejeros.

Clara luz asesinada al paso de una silueta.

Tú en la nota.

En el color.

En el giro de la danza.

En la línea de la estatua.

Tú en la palabra más alta de la universal poesía.

Inmaterial y presente en mí misma y en los otros.

En la integridad del tiempo.

Por las rutas de la nube.

En la mística humildad del alma frente al paisaje (Quezada *Toda yo* 90 cursivas más).

Esta estrofa establece un contraste con la enunciación manifiesta en el primer tiempo del poema, donde predomina el pasado, y escenifica un presente cuyas acciones están dirigidas a la evocación

amorosa del tú poético, a quien la voz lírica expresa una dedicación consciente y plácida que ha superado la angustia de su pérdida y se nutre ya no del contacto erótico, sino de la rememoración que logra la sensualidad del ambiente, las artes y las acciones ordinarias, lo que le permite vincularse imaginariamente con el amante ausente.

La anáfora que se conforma con la repetición de la conjunción *en* a lo largo de la estrofa concreta la ubicuidad del tú poético, ya que puede ser percibido por la voz lírica en cada una de las actividades cotidianas y en la diversidad de las representaciones artísticas debido al éxtasis que experimenta con la percepción multisensorial. Si en el primer tiempo el ser amado presente se recrea en una escultura y el encuentro erótico-amoroso se simboliza mediante una obra pictórica para unificar el placer estético con el deleite sensual, este cierre del poema conserva dicho paralelismo para que el efecto sea contrario, pues será a través del gozo que provoca el arte y la estimulación de los cinco sentidos³⁴ que la voz lírica podrá experimentar de nuevo el éxtasis que antes fue vehemente y compartido, y ahora es sosegado y vivido en solitario.

³⁴ Obsérvese la alusión al tacto, el gusto, el oído, el olfato y la vista, marcados por las cursivas en la estrofa citada.

5. Conclusiones

La poesía escrita por mujeres mexicanas durante la primera mitad del siglo XX conforma un vasto corpus de investigación que la crítica no ha cubierto completamente. A pesar de que varias de esas autoras fueron reconocidas nacional e internacionalmente por la calidad de sus versos y motivos temáticos, las antologías y estudios especializados que se han convertido en referente obligado para la historiografía de la producción poética nacional consignan un número muy reducido de escritoras, lo que deriva en el desconocimiento u olvido de una gran cantidad de obras líricas que merecen ser valoradas.

La poesía de Rebeca Uribe forma parte de este material que precisa la atención de la academia y de la crítica especializada. Sus versos presentan una voz lírica que cuestiona los preceptos sociales de su época y muestra una actitud rebelde frente a las normas que pretenden restringir la libertad creativa y dirigir la conducta individual. Estos rasgos adquieren relevancia cuando se considera el contexto sociocultural en que vivió la poeta, pues se caracterizó por el predominio de una ideología fundamentada en el sistema patriarcal en donde la moral conservadora no sólo regía las dinámicas sociales y la cotidianidad de las escritoras mexicanas, sino sobre todo porque coartaba su quehacer literario. Los lectores y críticos esperaban encontrar en los versos de estas autoras la manifestación del amor casto, la maternidad, la vida hogareña y la pasión idealizada, temas que según la costumbre de la época eran aceptables porque se ajustaban a su rol de género.

Debido a estas restricciones y para evitar la censura, aquellas poetisas que habían incursionado en la creación de versos eróticos insinuaron el deseo a través de referencias indirectas, tropos y paralelismos que relacionaron la sensualidad con la escenificación de un amor sublime, según afirma Julia Tuñón (17-18), pues de otra manera su obra habría sido

criticada por oponerse a las disposiciones de un aparato censor que consideraba indecente que una mujer expresara la voluptuosidad en sus creaciones literarias.

Rebeca Uribe no ciñó su producción poética a estos asuntos que la sociedad señalaba como adecuados para una escritora, por el contrario: el discurso rebelde que había manifestado en su labor periodística se trasladó a sus versos y en ellos representó el amor sensual y explícito.

Con el propósito de dar a conocer la obra de esta escritora jalisciense y ofrecer una primera aproximación crítica que fomente estudios posteriores, en este trabajo de investigación se analizó su poesía erótica teniendo como hipótesis que sus versos voluptuosos presentan una voz lírica que se entrega totalmente al ser amado con la finalidad de ser correspondida con la misma intensidad, y ejerce una sexualidad liberada que se demuestra en la práctica de relaciones erótico-amorosas de tipo bisexual. Con esto se propone considerar la poesía sensual de Rebeca Uribe como transgresora de un discurso patriarcal que en la primera mitad del siglo XX mexicano dictaba cómo debía experimentarse la sexualidad femenina y restringía su representación en las obras literarias.

La voz lírica de los versos de Uribe intensifica su postura insumisa frente a estas normas morales al manifestar en especial el placer femenino, el cual expresa no sólo como espectadora del encuentro erótico sino sobre todo desde la experiencia propia. Esto último es relevante puesto que la tradición literaria mexicana, creada sobre todo por hombres, había soslayado la expresión del deleite sensual de la mujer para dar prioridad a la descripción del placer masculino. Las composiciones de Rebeca se presentan como una propuesta lírica de representación de la sensualidad que describe el placer erótico heterosexual desde la perspectiva femenina, pero sobre todo que expone doblemente el éxtasis de la mujer en el encuentro lésbico.

El erotismo que permea la poesía de esta autora tiene como principio y finalidad la compenetración total de los amantes, que se logra cuando el cuerpo, la mente y el espíritu están igualmente involucrados en el encuentro íntimo. En este sentido se diferencia del sexo, cuyo propósito puede ser la conservación de la especie humana, según el concepto de Octavio Paz (13), o la satisfacción de un deseo fisiológico que sólo se limita al contacto sensual de los cuerpos y es ajeno a la necesidad de unirse íntegramente con el ser amado. El motivo temático de los versos voluptuosos de Uribe es el ‘erotismo ideal’, cuyos principios fundamentales son la mutua voluntad de entrega y el amor, conceptos que, por otro lado, van más allá de las normas y prejuicios sociales que dictan cómo debe vivirse la sexualidad. Esto último implica que el amor erótico pleno puede experimentarse fuera del modelo heteronormativo que la moral tradicional ha impuesto. Las composiciones que se analizaron en este trabajo presentan una voz lírica que dirige su deseo lo mismo a un sujeto poético masculino que a uno femenino, estableciendo así que la bisexualidad es una de las posibilidades de experimentación del vínculo amoroso íntegro.

El corpus propuesto se estudió utilizando como herramienta el método estilístico, lo que permitió reconocer una diferencia en la representación del sujeto poético masculino respecto del femenino. El primero puede ser identificado a través de las marcas gramaticales que contienen los adjetivos, sustantivos y deícticos que lo describen, mientras que las composiciones en donde existe un sujeto poético femenino presentan una ambigüedad genérica que la voz lírica construye mediante la enunciación en segunda persona para así evitar utilizar las marcas gramaticales que establezcan una certeza; el género del sujeto poético se revela finalmente a través del empleo de tropos y figuras poéticas que tradicionalmente han representado la belleza sensual de la mujer asociándola con elementos de la naturaleza como las flores, los frutos y el agua, y que han expresado su entrega en el encuentro erótico mediante los símbolos de la copa y el vino.

Estos recursos estilísticos, basados en tradiciones literarias tan remotas como *El cantar de los cantares*, fueron ampliamente utilizados por los poetas modernistas para crear imágenes que evocaran la sensualidad del cuerpo y la pasión del vínculo amoroso. El hecho de que Uribe los haya empleado en sus versos revela la influencia que la lírica de esta corriente literaria tuvo en su proceso creativo. En el presente estudio se abordó la relación que existe entre las obras de Agustini, Storni, Ibarbourou, Nervo y Díaz Mirón con los poemas de Rebeca Uribe. El objetivo de este estudio fue, por tanto, señalar cómo Uribe utilizó estos recursos para crear su obra, y cuál es su propuesta estética e ideológica. Teóricos como De Zubiaurre-Wagner y Gillian Rose han señalado que el uso de los tropos y figuras poéticas que describen a la mujer a partir de su asociación con los elementos naturales tiene como trasfondo la consolidación de un discurso patriarcal que insiste en definirla desde la delicada inmovilidad; sin embargo, Uribe se valió de estos recursos para crear nuevas formas de representación de los cuerpos y la belleza voluptuosa, pero sobre todo para mostrar a la mujer ya no sólo como un cuerpo deseado sino también como un ser deseante que busca activamente su deleite sensual en relaciones erótico-amorosas que pueden ser tanto heterosexuales como lésbicas. En este sentido, la voz lírica presenta una propuesta transgresora que se construye a partir de una paradoja.

Por otro lado, en los versos eróticos de Rebeca Uribe se puede apreciar la consciencia que la voz lírica tiene sobre el carácter fugaz de la vida y la felicidad, y una nueva paradoja se presenta al considerar a la inevitable muerte como el impulso que motiva la experimentación del momento presente de manera intensa y plena. Esta ideología de vida establece además una postura reflexiva ante las condiciones socioculturales que rodeaban a la poeta, pues si bien es cierto que el tiempo es inasible y no se puede tener certeza sobre la duración de la existencia, el

bienestar y la dicha sí dependen del individuo, de sus decisiones y acciones cotidianas, y por tanto deberían estar alejadas de las disposiciones externas que restringen su libertad.

Los versos analizados en este trabajo expresan una gama de posibilidades de experimentación del placer, el cual puede tomar muchas formas que están más allá del plano voluptuoso y de las relaciones erótico-amorosas. El deleite que provoca la apreciación artística en todas sus manifestaciones, así como las actividades diarias que producen regocijo y pueden convertirse en sensuales mediante la imaginación, son otras formas de sentir un gozo que sublima la existencia. El poema que presenta de manera más evidente esta relación entre arte y erotismo es *Poema en 5 tiempos*, en donde la voz lírica establece un paralelismo que relaciona el éxtasis sensual con el deleite estético para así lograr la materialización de la presencia recreada del amante en las representaciones artísticas, cuya apreciación será para el yo poético un medio de evocación del pasado gozoso que ha llegado a su fin.

Esta es una de las composiciones mejor logradas de Rebeca Uribe, no sólo por la calidad de sus figuras literarias que representan la evolución de un amor que en presencia fue impetuoso y que con la lejanía se ha convertido en apacible, sino porque el dolor que ha causado la pérdida del sujeto poético en la voz lírica se ha convertido en recuerdo sosegado y en un amor sublimado que se concreta en el entorno cotidiano, en la naturaleza y en el arte para el deleite del yo poético, quien de manera consciente decide consagrar su futuro en la rememoración de la felicidad que compartió plenamente con el ser amado.

La poesía sensual de Rebeca Uribe que se estudió en la presente investigación revela una evolución estilística y la maduración de los conceptos e ideologías revelados en sus versos; este desarrollo se concreta hasta lograr la representación cabal en *Poema en 5 tiempos*, en donde se expresa la dedicación absoluta que la voz lírica conserva a pesar de que su afecto no es

correspondido. Las composiciones voluptuosas de esta autora expresan la liberación de la sexualidad, la voluntad de entrega total y la experimentación de un erotismo pleno, todo lo cual tiene como origen y destino la vivencia de un amor íntegro y elevado.

La producción lírica de Uribe es todavía desconocida tanto para el grueso de los lectores contemporáneos como para los círculos académicos y de investigación especializada. Varias son las razones por las cuales se ha dificultado la difusión de su obra, lo que a su vez repercute en la poca atención que ha obtenido por parte de la crítica. La primera de ellas es que sus poemarios contaron con un tiraje reducido, lo que impidió su amplia distribución entre los lectores y en las bibliotecas y archivos especiales; esto a su vez representa un inconveniente para el investigador, quien deberá realizar una tarea de rescate y registro de la obra localizada. Otro factor que contribuye al desconocimiento de su poesía es el escaso interés que ésta suscitó en la crítica de su época, así como la falta de promoción oportuna por medio de las revistas literarias que registraban el canon de la literatura nacional.

Durante el proceso de investigación que dio origen al presente documento, se descubrieron composiciones de Uribe que no formaron parte de los poemarios a los que hasta ahora se ha tenido acceso; algunas de ellas fueron incluidas en su primera publicación, *Esfinge* (1933), la cual no ha podido ser localizada en bibliotecas públicas o privadas de México o del extranjero. El rescate de este material poético ofrece un punto de partida para analizar la evolución estilística en la obra de la autora jalisciense, y brinda la posibilidad de conocer al menos una parte de esta colección de poemas que no ha podido ser ubicada.

Por otra parte, en uno de los números de *Alma femenina* tuvimos acceso a una reseña firmada por Socorro Suárez que está dedicada precisamente a valorar el primer poemario de Uribe. En este documento brinda unas líneas para cada una de las composiciones incluidas en el

libro de la escritora, y proporciona el título y una breve exposición de los contenidos temáticos de los poemas; por lo tanto constituyó un texto valioso para esta investigación dado que determina cuáles de los versos que se encontraron tanto en periódicos como en revistas de la época forman parte de *Esfinge*.

La consulta de *Alma femenina* permitió conocer la labor periodística que Rebeca Uribe desempeñó en Guadalajara en la década de los treinta; sus páginas la presentan como autora de varios textos periodísticos que exponen una ideología particular para el contexto sociocultural en el que fueron publicados, pero también la revelan como promotora del arte y de la literatura local e internacional. Este proyecto fue posible gracias a su posición como jefa de redacción del periódico tapatío.

Por otro lado, la investigación documental dio como resultado la localización de un poema que Efraín Huerta compuso a la memoria de Rebeca Uribe en medio del escándalo mediático que suscitó la muerte de la escritora; este texto no está incluido en el volumen *Poesía completa* editado por el Fondo de Cultura Económica, por lo que pretende ser una nueva aportación a la bibliografía creativa de Huerta. Esta composición manifiesta la amistad cercana que mantuvieron ambos escritores, y genera nuevas interrogantes sobre las relaciones profesionales y de amistad que Uribe estableció con la élite intelectual y artística de su época. Los resultados de estas indagaciones hemerográficas pueden ser consultados en los anexos al final de este documento.

El análisis estilístico de la poesía erótica de Rebeca permitió reconocer las influencias literarias que moldearon su proceso creativo; esto a su vez posibilitó ubicar su obra dentro de la tradición de las letras tanto latinoamericanas como mexicanas. Al proponer que la lírica sensual de Uribe manifiesta una voz poética cuya sexualidad liberada se expresa mediante

representaciones de encuentros amorosos que pueden ser tanto heterosexuales como lésbicos, se plantea un campo de estudio con muchas vertientes que pueden ser ampliadas y discutidas no sólo en relación con la poesía de Uribe, sino considerando el vasto corpus que ofrece la poesía escrita por mujeres mexicanas de la misma época.

A pesar de que se han desarrollado varias líneas de investigación y cada vez más estudiosos de la literatura han mostrado interés por analizar críticamente la obra de Rebeca Uribe, existen varias posibilidades de aproximación que todavía deben ser consideradas para evaluar y establecer las aportaciones que esta autora jalisciense hizo a la tradición de la poesía mexicana del siglo XX.

Bibliografía

- Agustini, Delmira. *Delmira Agustini. Poesías completas*. Ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 2006.
- Armenta Malpica, Luis. «Prólogo». Hernández, Laura. *El erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Buenos Aires: Lumiere, 2003. 13-15.
- Azaustre Galiana, Antonio. *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- _____. *Diccionario de retórica y poética*. 2a. México: Porrúa, 1988.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México: Katún, 1983.
- Brewster, Scott. *Lyric*. Nueva York: Routledge, 2009.
- Brito, Alejandro. «Prólogo». Monsiváis, Carlos. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Editorial Paidós Mexicana, 2010. 17-45.
- Butler, Judith. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Johns Hopkins University Press, 1990. 270-82.
- _____. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- De Zubiaurre-Wagner, María Teresa. «‘Busco algo que se parezca a la marea’: escritura y existencia femenina en *La última niebla* de María Luisa Bombal». *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. Eds. Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado y Ana Rosa Domenella. México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1999. 289-307.

- Díaz Mirón, Salvador. *Poesías completas*. Ed. y pról. Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 1966.
- Döring H., María Teresa. *El mexicano ante la sexualidad*. México: Hispánicas, 1990.
- Espinosa Torres, Patricia. «Presentación». *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. Ed. Elena Urrutia. México: Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México, 2006. V-VII.
- Fernández, Pelayo H. *Estilística: estilo, figuras estilísticas, tropos*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1981.
- Foppa, Alaíde. «Feminismo y liberación». *Imagen y realidad de la mujer*. Ed. Elena Urrutia. México: SEP, 1975. 80-101.
- González Salas, Carlos. *La poesía femenina contemporánea en México, 1941 a 1968*. México: Instituto Tamaulipeco de Cultura, 1989.
- Hernández de Mendoza, Cecilia. *Introducción a la estilística*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1962.
- Hernández, Laura. *Escribir a oscuras: el erotismo en la literatura femenina latinoamericana*. Buenos Aires: Belgrano, 2000.
- Huerta, Efraín. *Poesía completa*. Ed. Martí Soler. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Ibarbourou, Juana de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1960.
- Instituto Federal Electoral. *Género, igualdad y democracia*. 15 de mayo de 2009. Web. 31 de enero de 2014.
- Jaramillo Levi, Enrique. «125 mujeres en la poesía mexicana del siglo XX (1900-1980). Prólogo de un libro que nunca se publicó». *La estética de la esperanza (1971-1993)*

(*Indagaciones y vislumbres en torno a la creación literaria, la difusión cultural y la moralidad política*). Panamá: Fundación Editorial Signos, 1995.

- _____. *Poesía erótica mexicana 1889-1980*. México: Domés, 1982.
- Loaeza, Guadalupe y Pável Granados. *Mi novia, la tristeza*. México: Océano, 2009.
- Lorenzano, Sandra. «Los cuerpos de la transgresión». *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*. Eds. Luzelena Gutiérrez de Velasco, Gloria Prado y Ana Rosa Domenella. México: El Colegio de México / Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1999. 109-21.
- McKee Irwin, Robert. «'Las inseparables' y la prehistoria del lesbianismo en México». *Debate feminista* 29 (2004): 83-100.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- Monsiváis, Carlos. *Cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México, 2010.
- _____. *Misógino feminista*. México: Océano, 2013.
- _____. *Poesía mexicana II. 1915-1979*. México: Promexa, 1979.
- _____. *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Editorial Paidós Mexicana, 2010.
- Nervo, Amado. *Obras completas de Amado Nervo*. Ed. Alfonso Reyes. Madrid: Biblioteca Nueva Madrid, 1920.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. Bogotá: Seix Barral, 1993.
- Poniatowska, Elena. *Juan Soriano, niño de mil años*. México: Plaza y Janés, 1998.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.

- Quezada, Silvia. “Reconsideraciones biográficas de la escritora Rebeca Uribe en diccionarios especializados”. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 20 (2013): 53-60.
- _____. “Recuperación de la memoria femenina y *queer* a través de la crítica literaria”. ¿La voz dormida? Memoria, identidad y género en las literaturas hispánicas. Varsovia. 26 de abril de 2014.
- _____. *Máscara sin fortuna. Rebeca Uribe*. México: Editorial Altegraf, 1997.
- _____. *Rutas de la literatura mexicana. Escritores del siglo XX*. México: Ayuntamiento de Zapopan, 2005.
- _____. *Toda yo hecha poesía. Rebeca Uribe: un estudio biográfico*. México: Seminario de Cultura Mexicana, corresponsalía Guadalajara / Prometeo Editores, 2013.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 2014. Web. 16 de febrero de 2014.
- Segovia, Tomás. «Carta-prólogo a Elena Urrutia». *Imagen y realidad de la mujer*. Ed. Elena Urrutia. México: SEP, 1975. 7-43.
- Shorter, Edward. *Written in the Flesh: A History of Desire*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Sotomayor, Arturo. *La capital y sus personajes*. México: Porrúa, 1987.
- Storni, Alfonsina. *Obra poética completa*. Buenos Aires: Meridion, 1961.
- Tafoya, Jesús L. «Intertextualidad y sexualidad en la obra poética de Concepción Urquiza». Tesis doctoral. The University of New Mexico, 1994.
- Tuñón, Julia. «Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento». *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del*

siglo XX, y una revista. Ed. Elena Urrutia. México: Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México, 2006. 3-32.

- Urrutia, Elena (ed.). *Imagen y realidad de la mujer*. México: SEP, 1975.
- Valdés, Héctor. *Poetisas mexicanas. Siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Zendejas, Josefina. *Poetisas contemporáneas mexicanas*. México: n.p., 1945.

Referencias hemerográficas

- Blanco, S. “Agasajo a un violinista”. *Cinema Reporter*. 8 de abril de 1944: 24-25.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 10 de julio de 1943: 20-21.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 11 de agosto de 1945: 9.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 14 de octubre de 1944: 17.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 16 de septiembre de 1944: 17.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 18 de agosto de 1945: 7.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 20 de abril de 1946: 6.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 20 de abril de 1946: 8.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 25 de agosto de 1945: 7.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 28 de agosto de 1943: 20.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 29 de diciembre de 1945: 8.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 9 de septiembre de 1944: 14.
- Cantú Robert, Roberto. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 12 de agosto de 1944: 21.
- _____. “De primera intención”. *Cinema Reporter*. 25 de noviembre de 1944: 16.

- Cinema Reporter. “Apuntes”. *Cinema Reporter*. 13 de mayo de 1944: 22.
- _____. “Buzón del cinéfilo”. *Cinema Reporter*. 26 de agosto de 1944: 33.
- _____. “El Teatro Libre inaugura su temporada en el Bellas Artes”. *Cinema Reporter*. 13 de abril de 1946: 22.
- _____. *Cinema Reporter*. 16 de octubre de 1943: 30.
- Contreras Medellín, Micaela. “Cuéntenos usted su caso”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 3 de abril de 1932: 4.
- E.L.C. “Ellos dicen...” *Cinema Reporter*. 26 de enero de 1946: 16.
- Emma. “La mujer, la moda y la cocina”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 10 de enero de 1932: 3.
- Huerta, Efraín. “Llamado a las 7”. *Cinema Reporter*. 14 de febrero de 1948: 9.
- _____. “Llamado a las 7”. *Cinema Reporter*. 2 de noviembre de 1946: 14.
- _____. “Llamado a las 7”. *Cinema Reporter*. 22 de febrero de 1946: 8.
- _____. “Llamado a las 7”. *Cinema Reporter*. 31 de agosto de 1946: 14.
- Martha Elba. “Carta abierta”. *Cinema Reporter*. 26 de enero de 1946: 22.
- _____. “Con la misma intención”. *Cinema Reporter*. 14 de septiembre de 1946: 15.
- _____. “Esta era una vez una vaquita”. *Cinema Reporter*. 6 de octubre de 1945: 9-11.
- _____. “Los hermanos Bracho. Simientes de arte”. *Cinema Reporter*. 10 de julio de 1943: 8-9.
- Suárez, Socorro. “Esfinge. Libro de versos de Rebeca Uribe”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 10 de mayo de 1933: 1.
- _____. “Nuestro criterio. Al margen de un ‘articulazo’”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 1 de enero de 1932: 1.

- _____. “Nuestro criterio”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 10 de enero de 1932: 4.
- Uribe, Rebeca. “...Entrevistas sentimentales!!”. *Cinema Reporter*. Octubre de 1942: 10-11.
- _____. “Así vuelven las estrellas”. *Cinema Reporter*. 30 de octubre de 1943: 20.
- _____. “Como gota”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 16 de noviembre de 1932: 1.
- _____. “De charla con el realizador Arcady Boytler”. *Cinema Reporter*. 22 de mayo de 1943: 8-9.
- _____. “De ti”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 1 de enero de 1933: 6.
- _____. “De tus besos”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 13 de marzo de 1932: 3.
- _____. “Egoísmo”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 10 de mayo de 1933: 2.
- _____. “El milagro”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 1 de enero de 1932: 2.
- _____. “Entrevistas sentimentales”. *Cinema Reporter*. 1 de enero de 1943: 14-15.
- _____. “Fuego”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 10 de julio de 1932: 1.
- _____. “Influencia del poder de nuestro pensamiento”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 6 de febrero de 1933: 3.
- _____. “La espera”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 1 de enero de 1933: 2.
- _____. “La Esther que usted no conoce”. *Cinema Reporter*. 7 de agosto de 1943: 17.
- _____. “La sabiduría de la vida”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 16 de noviembre de 1932: 5.
- _____. “Perfección y optimismo. Amor”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 16 de octubre de 1932: 1.

- _____. “Perfección y optimismo. Esfuerzo”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 2 de octubre de 1932: 1-2.
- _____. “Perfección y optimismo. La responsabilidad de la vida”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 1 de noviembre de 1932: 1.
- _____. “Pongan paja...”. *Cinema Reporter*. 13 de mayo de 1944: 21.
- _____. “Por eso”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 16 de octubre de 1932: 6.
- _____. “Por ti misma”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 1 de noviembre de 1932: 5.
- _____. “Quimera de noche de luna”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 16 de noviembre de 1932: 1.
- _____. “Raíz y fuerza de Anita Blanch”. *Cinema Reporter*. 25 de marzo de 1944: 24-25.
- _____. “Renunciaciones”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 2 de octubre de 1932: 5.
- _____. “Riqueza”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 10 de julio de 1932: 1.
- _____. “Seguridad”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 6 de febrero de 1933: 5.
- _____. “Tu felicidad”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 1 de noviembre de 1932: 1, 6.
- _____. “Yo he buscado, Señor...”. *Alma femenina. El periódico de la mujer*. 16 de noviembre de 1932: 1.
- Valdés, Jaime. “Lealtad de Rebeca Uribe a María Félix”. *Cinema Reporter*. 20 de agosto de 1949: 24-25.

6. Apéndice. Material hemerográfico y poético

El periódico *Alma femenina*, editado en Guadalajara durante la década de los treinta, así como la revista *Cinema Reporter*, publicada en la capital mexicana, constituyeron una importante fuente de información que arrojó datos novedosos sobre la vida de Rebeca Uribe y las diversas actividades culturales y profesionales que ella desempeñaba, pero sobre todo fueron medios impresos en los que la autora jalisciense dio a conocer su trabajo como poeta y periodista; *Alma femenina* es un recurso hemerográfico que conserva los textos pertenecientes a la etapa temprana de la trayectoria autoral de Uribe, y *Cinema Reporter* expone su faceta como una escritora más experimentada. La lectura de este material permite observar el desarrollo estilístico y temático de su producción, así como conocer las relaciones profesionales y personales que la poeta logró establecer con la comunidad artística e intelectual del México de su época.

Por esta razón, en el siguiente apartado se presentan, a manera de anexo, las composiciones poéticas, los artículos y notas periodísticas que Uribe dio a conocer en ambas publicaciones y que se localizaron durante el proceso de investigación que dio origen a este trabajo. Igualmente se incluyen algunas notas y comentarios que periodistas y escritores dedicaron a la poeta, así como algunas fotografías en donde ella aparece.

Los objetivos de esta inclusión son ampliar la información proporcionada en el cuerpo de la tesis, mostrar la producción lírica que Uribe publicó en la década de los treinta, ofrecer un compendio de los textos periodísticos encontrados, así como proporcionar un material hemerográfico que pueda ser retomado para futuras investigaciones que se dediquen a la biografía y obra de Rebeca Uribe.

6.1 ALMA FEMENINA. *EL PERIÓDICO DE LA MUJER* (1 DE ENERO DE 1932 - 10 MAYO DE 1933)

El milagro

Rebeca Uribe

Corrió mi espíritu en tu busca por innúmeros años,
y atravesé largos caminos
las túnicas de mi alma en los zarzales perdieron su belleza;
y a la vera de muchos senderos se quedó mi alegría y también mi risa!

Cuando ya no te buscaba, y mi espíritu lloraba sus quimeras rotas, llegaste a mi vida.

Traías como julio, de flores, de sol y de aromas el alma invadida;

regaste mi tienda vacía de tus rosas, transfiguraste en
esperanzas rientes mis ilusiones rotas!

Y la estatua inerte de mis alegrías

Que tenía en la boca, de postreras risas

ya solo una mueca de melancolía,

desfloró sus risas llenas de alegría

al ver que contigo traías

alfombras de perlas, de encendidas rosas,

de jazmines pálidos y húmedas magnolias

flores que de tu alma son la pedrería.

Y en la oscura noche de mis desengaños,

en que me llenaba el ansia

de correr tras la paz y la muerte,

pusiste un lucero fulgente como astro;

retuviste mi alma que soñaba en irse,

hiciste el milagro

de avivar el fuego de mis esperanzas, y

hoy tengo en mis arcas:

esencias, sonrisas y flores y aromas.

Y mi risa suena a cantar de agua,

y al darte en tributo mi alma desnuda,

ha temblado toda como una paloma! (Uribe “El milagro” 2).

De tus besos

Rebeca Uribe

Ha quedado en mi boca la tan tuya esencia de que

están impregnados tus labios; tengo en ella marcados,

cual imborrables sellos, tus besos: quemaduras hechas

con fuego sagrado.

En el alma al terminar cada uno de ellos, se despierta
lo dormido, lo esperado, lo ido: todo aquello que de
idealista, que de divino, en mi interior guardo ¡Y viene
la inspiración, y se apodera de mi espíritu el ansia de llegar
a la cumbre, de vivir siempre al rescoldo de ese fuego tuyo
que quema como purificadoras brasas que produce
la quiebra de anhelar tomar, como si fuera un manjar delicioso:
¡tu boca!

De mi boca has bebido toda mi tristeza, mis ansias
febriles de alcanzar el ideal; te has llevado en los labios
mi inagotable angustia, y por ello al besarme, deposité
en tu vida todo mi caudal! (Uribe “De tus besos” 3).

Fuego

Rebeca Uribe

He quedado sin perfume ni sol.

Está mi alma desnuda, tan desnuda, que al ver cómo tiritita de frío, de desamparo y de dolor, otra
vida que hermane con la mía, llevando a cuestras su caudal de ilusiones frustradas y de harapos de
dones: restos de renunciaciones, encenderá su fuego junto a mi desnudez, consumiendo mi tedio,
mi enorme pesimismo, con la furia de una conflagración!

Llamarada divina que guardo, aproxima tu fuego, dame paz, alegría y calor. Funde el hielo que me cubre la vida: prende tú entre mi boca, llamarada perenne de amor! (Uribe “Fuego” 1).

Riqueza

Rebeca Uribe

¡Tengo una dicha, tengo un cariño, tengo una joya valiosa: eso eres tú!

¡Tengo la dulzura de tus ojos, llena mi alma la armonía de tu risa cariciosa; y tengo... tengo la miel de tu boca! De tu boca que sabe a belleza, que acaricia con suavidad de seda; que me deja un deo [sic] inmenso de beberme y me torna golosa, golosa de tu boca!

Estremecen tus besos en mí, hasta lo más hondo, y al prenderme a tu boca es cuando en realidad aprisiono: el Ideal, la belleza, la dicha! ¡Dame un beso infinito, enorme, inacabable que me llene toda, que calme la sed de esta boca golosa; haciendo que perduren en mi vida, y no partan fugaces: el Ideal, la belleza, la dicha, como siempre se ven: simulando exhalaciones luminosas! (Uribe “Riqueza” 1).

Perfección y optimismo. Esfuerzo

Rebeca Uribe

“Esta es mi riqueza, toda es para ti”

Amado Nervo

Es este impulso la palanca que ha ayudado al adelanto de los pueblos, a la civilización de las razas. Saca del pesimismo a quienes rotas sus esperanzas, acabada la energía y la fuerza moral, hacen con voluntad firme un esfuerzo para alcanzar lo mucho tiempo ansiado.

En todas las fases de la vida, dentro de las diferentes actividades mundiales, se nota la presencia de este espíritu de empuje, y vemos así que dentro del individuo late el justo deseo de mejorar materialmente, los elementos de cualquier corporación trabajan para progresar; quien sufre pone en práctica el pensamiento que rebuye en la mente de labrarse su dicha, de saber abrir los ojos para reconocerla cuando pase y toque, quedo, a su puerta. Y así, diferentes necesidades y personalidades hacen uso de esta potencia llamada esfuerzo, que triunfa acompañada de fe. La fe es pues algo tan necesario en nuestras vidas, que si nos diéramos verdadera cuenta de la falta que nos hace, sin duda procuraríamos tenerla y practicarla en todas las acciones.

Pero desgraciadamente son pocos los que la poseen, porque la desconfianza que nos trae el recuerdo de la degeneración y la volubilidad del corazón humano nos cerca, nos envuelve de tal manera, que no podemos confiar ciegamente en cariños, en palabras, en actos. Y si no tenemos fe en lo que nos rodea, ¿cómo se depositará en una empresa, en una ilusión acariciada, si en ella actúan los mismos seres en que no queremos o podemos confiar?

Es que el pesimismo es una enfermedad crónica del humano, es que ella vino cuando crédulos e inexpertos, fuimos tendidas las manos en pos de ‘algo’ que se nos aseguró verdadero, fracasamos, y después de ese golpe han venido otros; y así, maltrechos, con las alas de la ilusión rotas al borde del despeñadero, nos sentimos llamados por el vértigo de la altura, hacia el abismo de la desconfianza.

Sin darse cuenta de ello, las madres –cimiento de todo instinto– contribuyen desde muy pequeño el niño a la pérdida de la fe cuando lo amenazan con la aparición de un fantasma que no

aparece nunca, con el regalo que no viene, con el castigo o el premio que no se cumple. Por ello cuando mayores, desconfiemos de todo, y al emprender algo, dudamos de la realización benefactora y el éxito de nuestros esfuerzos. Hay pues que hacer hincapié en que se procure dar a la niñez que apenas se desenvuelve, un matiz de verdad a todo lo que se explica, a lo que ve, evitando de esta manera el fracaso de tantas vidas, de la nueva evolución que al futuro aguarda.

Si de esta manera se esfuerza la humanidad presente, volcando sobre la que nos seguirá todo un tesoro de amor y poniendo cimientos de fe, si sobre el hollanco del camino se tiende la mano al joven que impulsado por un miedo prefiere llevar una venda sobre los ojos del alma que le impida mirar tanta falsedad y miseria, si se habla a tiempo antes de caer y ser demasiado tarde para reparar males, será éste el ESFUERZO que la humanidad, con toda su civilización, que la RAZA, con todo su adelanto, jamás soñó alcanzar.

Formar la FE –destruida ya en el humano presente– alimentándola en el corazón de la humanidad que nace (Uribe “Perfección y optimismo. Esfuerzo” 1-2).

Renunciaciones

Rebeca Uribe

A un deseo, a poseer una cosa, a todo aquello que me agrada, a lo que me ha parecido mío o tener algún derecho a su posesión, he renunciado porque sea de otro, para que con él se logre la felicidad de alguno, porque el que yo renuncie es fácil, acostumbrada a hacerlo porque eso me toca y porque es lo mejor.

Hay en mi espíritu impulsos de rebeldía y me hago el firme propósito de imponer mi deseo, mi cariño, mi amor ante quienes debo de hacerlo, pero pronto pasa de mi ánimo ese

desusado valor, dejando huellas imborrables en mi vida, lo inevitable. Yo voy por la vida más ligera de alas, y con carga más pesada de penas.

Azadón que corta la maleza del camino sin atreverse por una vez nomás a recorrer el sendero por sí mismo abierto, clavo puesto a la vista donde la mayoría martillea; pájaro que soñó en volar y nació con las alas rotas (Uribe “Renunciaciones” 5).

Por eso

Rebeca Uribe

Quiero sentir de tu voz la envolvente caricia, ver en tus ojos de fulgor extraño, cómo pasa el amor;

en la voluptuosidad de una loca danza, oír cómo palpita tu corazón junto al mío;

y soñar que tu voz, que tus ojos, y tu boca, son míos. Quiero alegrarme con la loca quimera de que la danza será interminable, y que nuestro cariño perdurará más allá de la vida!

Porque tienes en los ojos extraña sombra de abismos, y tu voz posee ignoto, misterioso encanto, por eso te quiero.

Desnudaré mi alma ante ti que eres de hielo y fiebre, de sensatez y locura;

te ofrendaré toda, toda mi escondida ternura porque eres gravedad y alegría, porque me das el dolor y me ofreces peregrina dicha!

Porque al besar pareces acariciar muy hondo, estremeciendo interiores y desconocidas fibras, por eso te adoro!

Si doblegaste mi orgullo e hiciste añicos mi rebeldía, si sabes castigarme con tu indiferencia y darme el galardón de tu exquisita dulzura, al mirarme así toda yo transformada,

mi pupila se llena de asombro, y reconozco que no soy ser humano
sólo soy, en las manos del mago cariño, como un dúctil pedazo de arcilla! (Uribe “Por eso” 6).

Perfección y optimismo. Amor

Rebeca Uribe

“Esta es mi riqueza, toda es para ti”

Amado Nervo

Es el amor un sentimiento que cada quien define a su modo, pero que después de todas las explicaciones vemos que ninguna ha abarcado el sentido total de él.

De entre todo lo que pueda sentirse y latir en el universo, creo que el amor es lo más sublime y lo más alto. Lo sentimos dentro de nosotros mismos y se manifiesta en acciones, pero por su misma grandiosidad estamos incapacitados para definirlo con palabras.

Generalmente entendemos al amor –por ser demasiado humanos– como el sentimiento que une a dos seres de sexos opuestos, y es por esta lamentable credulidad por la que nos encerramos en un círculo vicioso que nos hace ser egoístas.

El amor nos comprueba que es grande su dominio y su poder al manifestarse en diferentes formas.

He ahí los héroes, ellos por amor dieron su vida y su juventud, mirad los misioneros que sacrificaron su salud yendo a lejanos lugares (...) el amor. La madre cuida a sus hijos y éstos que le corresponden con cariño y ternura; el hermano, el amigo, todos absolutamente todos, incluidos

hasta los seres más viciosos o más pobres, tenemos en lo recóndito un manantial de amor que más o menos escondido, existe!

Al pensar en el amor que tiende a construir un hogar, me viene a la memoria una de tantas definiciones que se dan acerca de esta clase de amor, y que dice: “Compónese el amor de tres partes: la espiritual, la mental y la física. Y no es completo amor si cada una de estas tres partes no posee idéntica fuerza. La atracción espiritual y la mental o intelectual solas, forman la amistad, no el amor; la física y la intelectual sin la espiritual, quedan demasiado a ras de tierra; a la espiritual y la física sin la intelectual les faltaría el equilibrio; un perfecto amor debe estar, pues, formado por tan augusta trinidad”

Si examinamos estos pensamientos, llegaremos a la conclusión de que son verdaderamente reales y que estas tres cosas son esenciales para que esta clase de amor sea el amor ideal, hecho realidad.

Nervo dijo: “Si hay un hueco en tu vida, llénalo de amor”. Y tontos son quienes al recordarlo piensan que este grande espíritu se dirigía a una clase de amor. No, él pensaba, él se dirigía al amor universal todo dación, ternura y sacrificio.

II

“El amor, dicen algunos refiriéndose al sexual, para mí no existe”.

Su incredulidad se deriva sin duda de hartos golpes y desilusiones recibidos cuando fueron en busca de él. Yo quiero decirles que si no lo han encontrado, que si les ha sido vedado el poseerlo, tiendan su vista hasta alcanzar más amplios horizontes.

Amigo o amiga: si tu criterio estrecho te hizo buscar al Amor entendiéndolo como el sentimiento que une a dos corazones de diferentes sexos, y si no lo poseíste ni lo encontraste como lo habías concebido en tu imaginación, rompe hoy la coraza de tu egoísmo y tu ignorancia, da tu amor, ya que no te ha sido dado recibirlo. Ofréndalo al anciano, a tus padres, a tu patria, a un búcaro, a tu amigo. Que es tan puro y se manifiesta tan maravilloso en ayudar al necesitado como al perdonar a un enemigo, al sacrificar algo en bien de otro, como al besar a un niño.

Y haz silencio en tu alma y a tu alrededor, entonces oirás cómo a pesar del ruido que hacen tus tristezas, tus negras ideas, tus pesimismo, se escucha claro, solemne, un leve maravilloso batir de alas; abre tu corazón: es el Amor que espera! (Uribe “Perfección y optimismo. Amor” 1).

Tu felicidad

Rebeca Uribe

Van pasando veloces los días, las semanas, el tiempo, y cuando vuela, se va llevando la poca felicidad que hemos aprovechado. Ella está con nosotros, nos rodea como el aire, pero el tacto es demasiado grosero todavía y no la alcanza a palpar, el ojo humano padece miopía y no puede verla porque otras ocupaciones y cosas distraen la atención; y pasamos indiferentes, aturdidos los sentidos por el ruido que hace la felicidad efímera que buscamos y nos deja las vidas más huecas.

Y distraídos por visiones interiores de gloria, de vanidad y prosperidad, dejamos pasar la dicha sencilla toda perfumada de amor! Mientras la vida desenrolla el carrete maravilloso de nuestros días, veloz, inevitable, ¿volverá la dicha ida? ¡Quién sabe! Así se nos van muchas cosas de entre las manos mientras corren los días uno tras de otro como perdidas posibilidades!

Si hemos sabido aprovecharnos de ella y gozarla, estos nos dejará cuando menos la interna satisfacción de haberla saboreado, cuando más lentamente, mejor. Pero si no la hemos valuado por nuestra indiferencia, si la hemos desechado por la felicidad ruidosa, hueca, al final sólo nos quedará una desesperación triste, una profundidad sin límite que no podrá ser llenada por las más grandes alegrías ni por las más bellas esperanzas.

Mañana, al principiar el día, procura hacerte el propósito de buscarla, de saber ver en todos los seres, en todas las cosas: hasta lo HONDO, acaso se esconde tras de un objeto, al voltear de una esquina, en tu trabajo diario: dentro de las diferentes actividades de esta vida febril donde sólo lo material se busca.

Aguza el oído, el corazón, los ojos, para reconocer su aleteo. Al poseerla, inyéctala en tu vida, cíñela a tu cuerpo, y no temas si te hace sufrir. Ella es toda sabiduría y por lo mismo te pone a prueba para saber en cuánto la valúas; para hacerte comprender lo que significa y lo que llena! (Uribe “Tu felicidad” 1, 6).

Perfección y optimismo. La responsabilidad de la vida

Rebeca Uribe

Si encontramos en la vida el conjunto sublime de la alegría y el dolor, y queremos retener la una y ahuyentar el otro, pasa la existencia con rapidez tal, que somos impotentes de lograrlo; y de pronto vemos cómo se nos huyeron en bandada los años mejores dejándonos en la mente sólo la visión de los momentos más significativos, y en el físico la huella profunda de su paso. Durante nuestro camino podemos ser felices, desgraciados, ridículos, insignificantes escépticos o pueriles; pero pese a los rasgos dominantes de nuestro carácter, llevamos en lo hondo algo tan

misterioso, que cuando se revela a nosotros, pasa como relámpago traducido en voz que nos interroga: ‘¿Qué soy yo?’ y por lo cual nos damos cuenta de ser algo más que materia. Esa chispa que alienta en nuestro ser, desprendida del espíritu divino, es el DON mayúsculo que lo Increado nos dio para elevarnos al nivel de sus ‘escogidos’ proporcionándonos además la oportunidad de acrisolar nuestro Yo (tallado por acciones efectuadas en vidas anteriores, no muy cuidadosamente). Dádiva hecha de manera tan pródiga, amerita como signo de gratitud el esfuerzo de que el humano actúe encaminando pensamientos y hechos al Ideal; de moverse aprendiendo a no dejar caer en los zarandeos que da el destino la responsabilidad que sobre sus espaldas pesa. Responsabilidad sobre la que muchos, la mayoría, no pensamos y la cual reclama el guardar intacto, como tesoro de inapreciable valor, el oro íntimo, eso que nos hace conmovernos, confiar en Dios, llorar, amar: perfumes combinados en divino alambique y los cuales vamos dilapidando con profusión y sin necesidad en el transcurso del camino. Por ello a la mitad de la vida nos encontramos asombrosamente solos, desechos.

La existencia así se hace insoportable y toda responsabilidad de vivir huye. La manera de comprobar que hay seres que no la sienten pesar sobre su conciencia, está en las páginas de los diarios de todas las naciones que nos hablan de suicidas que desligándose de ella no encontraron otra solución más rápida para descansar, que quitarse su vida ajena-propia.

Y no son ellos los únicos que no la sienten, son también aquellos que bajan sin pensar en el futuro, hasta lo más profundo e ignorado del vicio: los que no aprovechan la oportunidad de hacer felices a los otros. Los que verifican sacrificios inútiles.

La responsabilidad que la vida nos da es indudablemente algo que debe comprenderse hasta el fondo ya que cuando la sentimos sobre nuestras conciencias purifica nuestro Ego, y nos empuja cual palanca poderosísima a ser útiles a los demás, a vivir rectamente, a amar sin tasa:

ÚNICA razón por la que venimos a la vida, y por la que más tarde iremos a la muerte (Uribe “Perfección y optimismo. La responsabilidad” 1).

Por ti misma

Rebeca Uribe

Mujer, ¿eres desheredada de la fortuna? Entonces el dolor será tu pan cotidiano, los desprecios y la miseria la copa en donde beberás el agua de la desesperación.

En el sendero que te corresponde atravesar quedarán tus huellas hechas de lágrimas y sangre; no encontrarás un amigo desinteresado que te consuele y te dé la mano, ni una fuente para calmar la sed... No habrá la sombra protectora de un árbol, y un hombre no podrá encarnar la figura del Buen Samaritano.

Y en la dureza de la senda, y en lo ingrato del corazón humano, no encontrará tu cuerpo ni tu alma abrigo de ninguna especie. En el silencio de la noche, inútilmente murmurará tu boca con voz de buen creyente: ‘Señor, no nos dejes caer...’

No te arredre tu soledad ni lo fatigoso del camino. Ten fe, fe ciega en tu esfuerzo: palanca omnipotente que te dará el TRIUNFO.

Por ti misma remueve obstáculos, vadea los ríos del egoísmo, de los prejuicios y la envidia de los humanos, pues muchas veces no habrá quien te ayude y si no hace tu brazo y tu inteligencia un grande esfuerzo para abrirse paso, es inútil que clames al Señor diciéndole: ‘No nos dejes caer...’

Educa tu inteligencia, tu corazón y tu voluntad, entonces poseerás lo mejor de este mundo: te poseerás tú misma. A tu impulso obtendrás todo lo bueno y lo justo.

La creación saldrá así de tu boca con seguridad, con fe experimentada porque el corazón ha bebido y la vida ya no tiene sed.

En el silencio de la noche quedará palpitando el sagrado rezo: ‘Señor, no nos dejes caer...’ (Uribe “Por ti misma” 5).

Como gota

Rebeca Uribe

¡Has llegado a mi copa como gota!

Y eres gota que refresca mi inteligencia y mi corazón en mis horas de preocupaciones hondas, o en las que pasan monótonas.

Tú, gota, al deslizarte, dejas en mi vida huellas maravillosamente blancas; maravillosas como perlas, como piedras preciosas.

No ha sido inútil el hambre de cariño ni ha sido en vano haber llevado en caminos de amistad, tendida al amigo la mano, ya que he recogido y he apurado del seno de mi copa, una, pero escogida y exquisita gota!

Líquido rico en significación, poco a poco voy tomando de esa frescura, de ese sabor... poco a poco, lentamente.

Al terminar la vida, mi copa no estará vacía, y así es mejor (Uribe “Como gota” 1).

La sabiduría de la vida

Rebeca Uribe

Poco a poco va pasando la vida, la mano sobre el rosario de nuestros días, recorriendo lentamente las cuentas...

Una hora, días: los años vuelan, ¡qué aprisa todo se va!

Y desde niños vamos tras la felicidad, persiguiéndola o esperando a que llame quedamente a la puerta, con los ojos del alma muy abiertos para mirar mejor si la que pasa es 'nuestra' felicidad; ¡tantas desfilan calladas y ninguna llega! Pero hay que esperar y esperar, porque ELLA habrá de llegar.

¿Está la felicidad en este mundo; está en el amor, en el cariño, en la amistad?

La felicidad de cada uno es como la flor maravillosa, flor que ninguna iguala ni en matices ni en olor, y que se ha (...) parte, no la encontraremos perfecta en el amor, ni tampoco formado de diferentes injertos. Porque no está en una sola en la caridad, en el cariño o la amistad; y para conseguir un poco de ella hay que ir en pos de todo aquello que pueda dar el dulzor y el perfume a nuestra vida y los cuales le son necesarios. Hay que beber en las flores del amor, del cariño, la caridad y la amistad, y con su miel formar el panal de nuestra felicidad!

La Vida, como los humanos, es avara y se niega a darnos la total felicidad. Avara en la riqueza, la salud, el cariño y el amor. Avara en la tranquilidad serena de los días de aquellos que viviendo en familia, están muy lejos de obtener comprensibilidad de los suyos.

La Vida es avara porque SABE que si se nos diera la felicidad totalmente, al no estremecer nuestra alma la más ligera pena, vendría a nuestro ánimo el hastío que produce lo que se estima en poco porque se sabe que es fácil encontrarlo nuevamente al alcance de la mano! Y es por eso que las penas, el hambre, la desesperación son muy necesarios a nuestras pobres almas pigmeas que no pueden resistir el peso de una dicha total. Y todos los testerazos que nos da el

destino nos hacen saborear mejor y estimar más los instantes pequeños, cuando posa en nuestra vida la mariposa frágil y coqueta de la felicidad! (Uribe “La sabiduría de la vida” 5).

Quimera de noche de luna

Rebeca Uribe

Un deseo inmenso de tenerte cerca me llena toda.

En el silencio de la noche, escucha, ¿oyes cómo mi alma anhelante te llama, cómo el corazón loco dicta a la boca palabras melosas y sobre tu oído vuelca un derroche de caricias locas? ¿Sientes cómo mi espíritu late muy cerca de ti, cómo te envuelve en sus besos y te invade mi llama?

Te dejaré en cada caricia, depositada toda mi pobre alma mutilada por la desesperanza, ambiciosa de ternuras, forjadora de quimeras, por eso, siendo ella tuya, si más lejos te siento, más sola me encuentro.

Noche a noche te busco, hoy también porque estoy triste, porque te quiero y estoy sola.

¡En la luz que proyecta la luna, mira cómo pasa la silueta de mi alma que busca la tuya! (Uribe “Quimera de noche de luna” 6).

Yo he buscado, Señor...

Rebeca Uribe

Como soy tan pequeña de alma, Señor, he buscado en el camino de la vida el manantial que brota de la roca del amor. Lo he buscado para llenar mi cántaro y refrescar con sus aguas el alma.

Y he ido a la caza de ese manantial que refresca, que endulza la vida, deseando saciar el hambre de ternura que anida en todo corazón. A la orilla del camino, a mi paso, encontré un manantial. En él probé las aguas del goce: saboreé hasta el hartazgo el regocijo que da un espectáculo, contagiándose mis miembros de la locura del baile y confundí mi cuerpo entre la multitud de los que como yo, al atravesar por el camino, encontraron el Manantial de la frivolidad! Y después de haber refrescado mi alma y llenado mi cántaro, ¿qué obtuve? ¡El hastío, la oquedad! El cántaro sobre mi hombro producía un peso tan duro que fue preciso vaciar, vaciar.

Proseguí mi camino buscando; durante él abrí mi corazón a mis compañeros de jornada. De esa expansión sincera, ¿qué obtuve? Una sonrisa de sátira por haber sido demasiado espontánea, por haberme presentado con el alma desnuda, y corrí, corrí desesperadamente anhelando alejarme de la turba de los necios y los escandalizados, y al voltear el camino, ante mis ojos atónitos, apareció el manantial de la Amistad. Durante cuánto tiempo quedé extasiada completamente (...) sólo sé que por haber dado un poco más del cariño que se debe dar en este mundo en que el cariño por amistad no es nada ante las conveniencias, los egoísmos y el oropel que imperan en la moderna sociedad, tuve necesidad de vaciar mi cántaro y mi corazón y olvidar.

Y después por ser mi corazón igual al de todos los humanos, por tener NECESIDAD de creer en algo, de querer algo, tuve que depositar mi fe, mi cariño y una nueva amistad. ¿Qué recogí de ello? ¡Una experiencia más, y el que resonara nuevamente en mis oídos la risa satírica por haber sido demasiada pródiga al dar, más que crédula, más!

Nuevamente volvieron mis huellas a aparecer en el camino, mi sombra volvió a confundirse entre las otras sombras, y yo vine a ser entre los hambrientos de ternuras, un hambriento más.

Señor, cuanto he buscado, y en realidad como he vivido tan poco, ¡qué poco he buscado! Mis ojos no han llorado aún lo demasiado, mi alma a pesar de haberse sumergido en cristalinas aguas, no se ha refrescado como se debe refrescar; mi cántaro no se ha llenado como se debe llenar, y yo, Señor, por no ser todavía la hora propicia, no he querido, no he dado, no he amado como tengo que querer, que dar, y que amar.

Yo he buscado, y de tanto buscar y buscar, he sabido que a la vida no la podemos ni debemos juzgar, porque para hacerlo es menester vivir muchas vidas, y he sabido que ella en su curso no tiene nada de extraordinario ni sobrenatural, y que nosotros somos los que la recubrimos de ese manto lúgubre al decir que nos ha acontecido algo monstruoso o que sobre nosotros obra la fatalidad. ¡Todo es tan simple, tan diáfano, tan inevitable y moral!

Señor, ¿hasta cuándo ‘los pies andariegos’ dejarán de caminar; hasta cuándo las heridas se restañarán al contacto de tu beso divinal? ¿Hasta cuándo Señor dejaré de estar simulando buscar lo que ya sé que solamente en TI está? (Uribe “Yo he buscado, Señor...” 1).

6.2 CINEMA REPORTER (OCTUBRE DE 1932 - 20 DE AGOSTO DE 1949)

...Entrevistas sentimentales!!

Rebeca Uribe

¿Cuántos amores le han sacado de quicio?

¿Cree encontrar su ideal amoroso en el ambiente artístico?

Quienes están desligados del círculo en que se mueven los artistas de cine y teatro, y sólo tienen con ellos el contacto que les proporciona la ficción de la pantalla o el escenario, se forman un concepto de los mismos, que los aparta automáticamente de las costumbres seguidas por la generalidad de los humanos.

Efectivamente el artista es un ser privilegiado; ha recibido el don de embellecer la monotonía del vivir cotidiano y regala los sentidos de quienes han encaminado sus vidas por otros derroteros. Este privilegio le entrega también el del poder. Poder interpretar la belleza, poder de construir y elevar los sentimientos.

Los que califican al artista como un ser apartado del ambiente trillado en que todo se vuelve costumbre en el devenir constante de la oficina al hogar y de cuando en cuando darle a esa parte humana que necesita distracciones una diversión sana, no se equivocan. Los artistas, así como han sido ungidos con el privilegio de sentir la belleza, también han recibido otro don: el de tener una sensibilidad supradesarrollada, que les hace vibrar ante cualquier emoción: como el prisma que se descompone en una gama de colores, ellos recogen las sensaciones y luego desparrraman su sensibilidad en mil facetas interpretativas. Le dan al dolor, al placer, a la verdad,

a la mentira, matices que se vierten para enriquecer la estética siempre igual y siempre perfecta, inmortal como la Naturaleza.

Mas a mayores privilegios recibidos, corresponden mayores responsabilidades. Todo lo que el artista capta en su propia vida, lo distribuye al crear una obra de arte; vibra y sufre, siente con mayor intensidad para volcarlo después entregándolo al resto, que no tiene otro privilegio que el de ser espectador y recibir.

Por ese convencimiento, queriendo levantar un telón sentimental oculto a los ojos y los conceptos del público que los admira, se han hecho estas entrevistas para mostrar lo que algunas de las muchas personalidades artísticas en nuestro medio mexicano piensan y aspiran dentro del orden privado de sus existencias.

Los caracteres de los cuatro entrevistados son disímbolos: por eso más interesante resultaba pulsar sus opiniones: es así como las preguntas sentimentales hechas tienen una trascendencia profundamente humana que al público le agradará conocer para sentir más cercanos y más íntimos a los artistas que ha admirado desde lejos.

La gran actriz mexicana Stella Inda, ciento por ciento artista, de calidad profundamente humana, concede las primeras respuestas a las dos preguntas sentimentales.

Stella por su tipo exótico de mujer, que a primera vista da la sensación de ser inaccesible, que esconde bajo la máscara que la Naturaleza le ha dado de poseer un rostro de apariencia impenetrable, es a quien busco primero, y me recibe amistosa en la intimidad de su hogar.

Su señora madre y su hermana significan para mi entrevistada todo lo que en afectos humanos posee. Ellas, durante nuestra plática iniciada, forman los puntos interesantes sobre los que gira la conversación antes de darle a conocer el objeto de mi visita. Pero luego que mi

propósito se logra, de encaminar la charla hacia sus íntimos conceptos en materia de amor, contesta con esa su voz grave de tonalidades que impresionan, descorriendo cortinajes de sentimentalismo.

—Todos los amores que he tenido me han sacado de quicio.

—¿Todos, o los que bajo un punto de vista muy tuyo has creído verdaderos amores...?

—Naturalmente que los que me han conmovido profundamente; no importa su duración, no importa que se hayan logrado plenamente o hayan quedado suspensos en la aspiración de que se transformaran en realidad.

—Pero eso, Stella, me parece sentar un precedente de ser muy pródiga.

—Quizá para ti, para el resto. Pero entiéndeme. Siento en mi interior tal capacidad para el amor, que puedo opinar así porque al correr del tiempo he podido hacer un balance sincero de todos mis cariños y logro calificar que al renovar los pasajes de mi vida en ese aspecto, siempre he querido intensamente. En formas diferentes sin duda, porque el amor para cada hombre que he querido, ha venido vestido del ropaje de la pasión, de la ternura, del arrebato, del sentimentalismo, hasta del platonismo, pero en sus multiformes maneras, siempre lo he dado intensamente.

—Y después de haber amado tanto, ¿crees que el ideal amoroso lo puedes encontrar en el ambiente artístico?

(Queda un momento con la mirada perdida y como si me contestara recordando un sueño lejano pero maravilloso, contesta):

—Creí encontrarlo. Pero lo vestimos de tantos colores románticos, sentimentales, que él y yo logramos idealizarlo de tal manera, que cuando circunstancias mezquinas, burdas, nos enfrentaron ante realidades humanas, se convirtió en humo. ¿Comprendes? Y entonces no era

posible que yo lo defendiera. Era como correr tras un fantasma, porque su inconsistencia lo hacía desvanecerse ante cada impulso de conservarlo como eso: como un fantasma...

Mientras ella habla, la lluvia, afuera, cae amarga, nostálgica... y prefiero dar a la charla matices triviales...

*

El automóvil se desliza por la carretera recién llovida, manejado por la mano hábil de José Benavides Jr.; regresamos de los Estudios Azteca donde Benavides termina la dirección de la película “El valiente Valentín”. Somos tres los viajeros. A mi derecha el poeta y amigo Neftalí Beltrán inicia la conversación con una fina ironía, mientras su amplia sonrisa festeja sus propias palabras. Reímos y la charla continúa por derroteros de cordial intimidad.

La amabilidad proverbial en Pepe Benavides, el camino que se abre ante la vista, invitan a las confidencias. Es así como brota durante el diálogo la pregunta:

—Dime, Pepe, ¿cuántos amores te han sacado de quicio?

Benavides contesta con seguridad:

—Ninguno. Siempre he puesto sobre los asuntos amorosos el equilibrio y el raciocinio que son necesarios para no desbarrar.

—¿Y crees encontrar en el ambiente artístico tu ideal amoroso?

—No.

—Pero Pepe, tú como director de películas, sin duda que has tenido la oportunidad de tratar toda gama de mujeres —hermosas las más—, que dentro del ambiente cinematográfico se mueven y alguna de ellas te habrá interesado.

–Sí, he tenido la oportunidad de conocerlas y tratarlas, pero tú sabes que todos los seres tenemos un... ¿cómo dijera yo...? ¿Concepto...? No...

–¿Ideal?

–Exactamente. Y ese ideal, a lo menos el mío, no lo encontraría realizable plenamente entre ellas, en este medio artístico, porque son, para el concepto que tengo de la que yo deseo, triviales, insulsas... ¡Qué quieres, cosas de criterios...!

La lluvia menuda empieza a caer nuevamente, pero ya hemos llegado a la ciudad. Benavides estaciona el auto bajo los grandes ventanales de un edificio de la Avenida del Ejido y hace sonar insistentemente el claxon.

Una sombra fina y alta de mujer se dibuja tras los cristales, y la pregunta que no le hice al inteligente director de la película “Alejandra”, surge en mi interior sin brotar a flor de labio: “¿Habrá encontrado Benavides fuera del ambiente artístico su ideal amoroso? Mi intuición contesta afirmativamente.

*

En las calles de Salamanca vive Susana Guízar, que protagonizó magistralmente el papel de Alejandra en la película del mismo nombre.

Susana goza en el ambiente cinematográfico de una bien cimentada fama de amabilidad y buen humor; y no solamente sus compañeros de trabajo opinan de esta manera. Quienes se acercan a ella encuentran esa mezcla de cualidades y sencillez que hacen desear su grata compañía.

Sonriente, cariñosa, me recibe en su casa; recoge durante la conversación las preguntas, se reconcentra en ella misma, tanto, hasta sentirse íntima, y va hablando con su acento peculiar de dulzura.

—Ningún amor me ha sacado de quicio. Sacarme de quicio como para sacrificar o descuidar mi carrera artística, que es mi aspiración máxima.

—Pero si encontraras al hombre cuyo amor tuviera tal trascendencia en todos los órdenes de tu vida, ¿harías ese sacrificio?

(Susana desvía un tanto la pregunta, y como si monologara, dice):

—Soy una mujer esencialmente romántica. Desde mi infancia he formado en mi interior ese ideal amoroso perfecto que todas las mujeres soñamos. Vivo en un siglo al que he tenido que acostumbrarme en frivolidades, y cuando veo que mis sueños al idealizar un amor se destruyen, pienso que debería haber nacido en el siglo pasado. Vivir un romance en el que los materialismos no se mostraran como ahora, descarnados, brutales, eso creo que como yo muchas mujeres lo hemos deseado; probablemente a esto se deba y a mis personales conceptos, ¿ves?, que hasta la fecha no haya hecho esa abdicación que en realidad no tiene nada de sacrificio cuando se ha encontrado el verdadero amor.

Me ofrece amable un cigarrillo. La luz se ha ido por los amplios ventanales y en la grata penumbra hago la segunda pregunta.

Juega un momento con el propio cigarrillo desbaratando la voluta de humo y contesta:

—El ideal amoroso, como todo lo ideal, nunca sabemos en qué ambiente ha de encontrarnos. Me gustaría hallarlo, naturalmente, ya que mi más grande aspiración es el arte, en el mismo en que yo me desenvuelvo, pero preferiría que no fuera en el cinematográfico. Un pintor, un escultor...

especializando, te diré que como tú sabes, la música es mi debilidad. Si mi ideal encarnara en un hombre que fuera músico, cantante, compositor, encantada.

Y vuelve a sonreír dulcemente como si deseara, sin decirlo, que ese hombre, músico, pintor o escultor, hiciera perdurable, materializándolo en una maravillosa obra de arte, ese gesto tan suyo de mujer bonita (Uribe “...Entrevistas sentimentales!!” 10-11).

Entrevistas sentimentales

Rebeca Uribe

¿Cuántos amores le han sacado de quicio?

¿Cree encontrar su ideal amoroso en el ambiente artístico?

Quienes están desligados del círculo en que se mueven los artistas de cine y teatro, y sólo tienen con ellos el contacto que les proporciona la ficción de la pantalla o el escenario, se forman un concepto de los mismos, que los aparta automáticamente de las costumbres seguidas por la generalidad de los humanos.

Efectivamente el artista es un ser privilegiado; ha recibido el don de embellecer la monotonía del vivir cotidiano y regala los sentidos de quienes han encaminado sus vidas por otros derroteros. Este privilegio le entrega también el del poder. Poder interpretar la belleza, poder de construir y elevar los sentimientos.

Los que califican al artista como un ser apartado del ambiente trillado en que todo se vuelve costumbre en el devenir constante de la oficina al hogar y de cuando en cuando darle a esa parte humana que necesita distracciones una diversión sana, no se equivocan. Los artistas, así

como han sido ungidos con el privilegio de sentir la belleza, también han recibido otro don: el de tener una sensibilidad supradesarrollada, que les hace vibrar ante cualquier emoción: como el prisma que se descompone en una gama de colores, ellos recogen las sensaciones y luego desparraman su sensibilidad en mil facetas interpretativas. Le dan al dolor, al placer, a la verdad, a la mentira, matices que se vierten para enriquecer la estética siempre igual y siempre perfecta, inmortal como la Naturaleza.

Mas a mayores privilegios recibidos, corresponden mayores responsabilidades. Todo lo que el artista capta en su propia vida, lo distribuye al crear una obra de arte; vibra y sufre, siente con mayor intensidad para volcarlo después entregándolo al resto, que no tiene otro privilegio que el de ser espectador y recibir.

Por ese convencimiento, queriendo levantar un telón sentimental oculto a los ojos y los conceptos del público que los admira, se han hecho estas entrevistas para mostrar lo que algunas de las muchas personalidades artísticas en nuestro medio mexicano piensan y aspiran dentro del orden privado de sus existencias.

Los caracteres de los cuatro entrevistados son disímbolos: por eso más interesante resultaba pulsar sus opiniones: es así como las preguntas sentimentales hechas tienen una trascendencia profundamente humana que al público le agradará conocer para sentir más cercanos y más íntimos a los artistas que ha admirado desde lejos.

En amable compañía tomo una taza de té en Sanborn's. Luis G. Basurto, el talentoso comediógrafo mexicano, me da su interesante charla sobre diversos tópicos artísticos y humanos.

De improviso Luis hace un ademán amplio como todos los que corresponden a su elevada estatura, para saludar a un ocupante de mesa lejana.

—Ahí está Julio Bracho —dice. Mi mirada lo busca entre la profusión de grupos diseminados en el salón; pero ya Julio gentil y sonriente corresponde al saludo viniendo hacia nosotros y haciendo trasladar su servicio a nuestra mesa.

El mejor, hasta hoy, y más bien preparado de nuestros directores de cine, habla sencillamente sobre su última película “La Virgen que forjó una patria”, que ha sucedido cronológicamente en dirección a “Historia de un gran amor” y “¡Ay qué tiempos, señor don Simón!”. Pese a la sencillez con que habla, sus palabras tienen la autoridad de quien sigue una línea definida sobre lo que hace y lo que pretende, y sabe que posee las palancas que incuestionablemente dan el triunfo: carácter y cultura.

A medida que va hablando de tecnicismos, de bases primordiales —elementos que contribuyen para hacer una buena película—, por su boca escuchamos la voz auténtica, ágil, culta y hábil del verdadero director que sabe la trascendencia de su labor y procura conocer y dominar paso a paso la difícil ciencia de manejar los distintos elementos que se mueven en el engranaje complicado del lente cinematográfico.

Uno de los fenómenos más frecuentes que se registran en la vida de los seres que han logrado poseer la seguridad, la tenacidad y por ello el éxito en el proceso de sus aspiraciones, es el contraste que se observa entre la altura y estabilidad obtenida dentro de sus aspiraciones y actividades materiales, y el equilibrio, la evolución de su existencia sentimental. Generalmente no corresponde la gráfica de su carácter de su fuerza, de su base de cultura y talento aplicados en su vida de esfuerzo —gráfica que va en línea ascendente, precisa—, con la gráfica de su vida interior en materia de amor, que va en zig-zag, decadente, temblequeante [sic], y lo que es peor, muchas veces indecisa.

Julio Bracho, por fortuna para él y quienes están cerca de su vida sentimental, al contestar a esta entrevista nos da las gráficas de que la misma firmeza de línea que sigue en su labor, la agilidad y el sentido artístico que en ella aplica, corresponde sin defraudar la primera gráfica, a la de su vida interior.

Cuando pregunto:

—¿Cuántos amores le han sacado de quicio? — brillan sus ojos claros y apasionadamente húmedos, y dice:

— Todos los amores que he tenido me han sacado de quicio emocionalmente. El hombre debe conmoverse ante el amor sin tasa ni medida, dándose esa satisfacción, profundamente humana, de ser sincero con sus sentimientos.

—¿Alguno de esos amores le han sacado de quicio emocionalmente, tanto como para contribuir a desviarse o claudicar en su línea a seguir dentro de su carrera artística?

—Siempre he situado las cosas materiales y los sentimientos en diferentes sitios. El amor ocupa en mi vida un lugar distinto del que tienen mis aspiraciones artísticas. Mis conceptos personales sobre mi propia labor están tan definidos, que sé claramente lo que quiero y a dónde quiero ir; por ello no podría desviarme en el logro de mis aspiraciones un amor que me pusiera en ese dilema.

Hago entonces a Julio la última pregunta:

—¿Cree encontrar su ideal amoroso en el ambiente artístico?

Rápido, seguro, habla:

— En concepto de ideal, el hombre debe buscar lo cualitativo, no lo cuantitativo. Si la calidad humana se encuentra dispersa en diversos ambientes, no veo, pues, por qué razón pueda negarse o afirmarse para contestar a la anterior pregunta.

Basurto tercia en el diálogo para asentir con un: –¡Claro!

Yo insisto:

–Pero en su concepto personal, ¿cree usted que dos seres, artistas de un mismo ambiente, puedan encontrar con su unión el ideal amoroso?

–Absolutamente, sin dudar. Puedo asegurarlo ya que por muchos años fui ligado a una mujer que se desenvolvía en el mismo ambiente de arte y esfuerzo.

Satisfechas las preguntas, damos otros rumbos a la conversación. Y antes de despedirse, Julio Bracho nos cuenta de su próximo viaje a Nueva York, a donde va con el primordial objetivo de concluir durante su estancia de dos meses, un libro en el que ha trabajado por largo tiempo y que se titula “Estética del drama”. Esta obra habrá de ser un triunfo más, ganado por la lucha, el esfuerzo, el estudio y la cultura de Julio Bracho, que así contribuye también a enriquecer la evolución de nuestro ambiente artístico.

*

Virginia Zuri, artista de cine y teatro, actualmente primera actriz de la compañía del Ideal, me recibe afablemente en su camerino. Accede a contestar las dos preguntas de la entrevista, y sonriendo levemente, dice:

–Dos amores me han sacado de quicio. El primero antes de emprender mi carrera artística. El segundo, recientemente.

–¿Habría usted sido capaz de renunciar a su carrera artística por ese último amor?

Virginia queda un poco pensativa, y luego reaccionando da a su voz un matiz de tristeza para contestar:

—Si él me hubiera pedido eso, yo habría aceptado hacerlo. Lo especial de este caso, es que él ignora que yo hubiera sido capaz de cualquier renunciación por su cariño.

Entonces continuó preguntando:

—¿Cree encontrar su ideal en el ambiente artístico?

—Es un tanto difícil encontrarlo; será tal vez por lo limitado del ambiente... Además los temperamentos artísticos son pasionales y buscan generalmente polos distintos que los serenen. Dos temperamentos muy iguales, aunque pueden quererse no se equilibran fácilmente.

Yo insisto en su personal respuesta:

—Dígame, Virginia, a pesar de su teoría, ¿sería para usted lo ideal encontrar en su propio ambiente artístico su ideal amoroso?

— Si eso fuera posible, sería maravilloso, sobre todo para una persona que, como yo, ha dedicado tanto tiempo al teatro y al cine. Creo además, que no solamente para mí sería lo perfecto, sino para cualquier actriz que haya experimentado lo absurdas e incomprensibles que les parecen nuestras vidas a aquellos hombres que están fuera de nuestro ambiente. Con quien estuviera en el mismo medio artístico, cercano a la atmósfera que respiramos nosotras, podríamos encontrar la comprensión absoluta, ya que nos ligarían intereses en común en aspiraciones y esfuerzos.

He terminado la entrevista. Me despido rápidamente porque el traspunte, nervioso, la llama a escena.

*

A caza del actor José Cibrián he andado por diversos sitios. Por fin lo encuentro en su camerino en el teatro Ideal. Pepe Cibrián, quien protagonizara el papel central en la película “Jesús de

Nazareth”, es oriundo de Pamplona, provincia de Navarra, España, y reside desde hace tiempo en esta ciudad, donde trabaja para teatro y cine. Actor joven, estudioso, con verdadera vocación y gran sensibilidad, es una de las promesas más brillantes en nuestro medio interpretativo de la comedia y el drama.

En charla amena y simpática, me cuenta al hacerle las dos preguntas objeto de la entrevista, que dos amores solamente le han sacado de quicio. El primero, cuando Pepe era solamente un niño y que le inspiró una señorita que le doblaba la edad. Viviendo ambos en la misma provincia, mi entrevistado procuraba asediarla a hurtadillas para verla pasar, mientras él se ocultaba en cualquier sitio. Llegó a tal grado su infantil pasión, que por varios días perdió el sueño y el apetito. Naturalmente este estado de ánimo pasó, afortunadamente para Cibrián. El segundo amor que le sacó de quicio, tanto como para casarse, es el que sintió por su esposa.

Le hago la segunda pregunta y me contesta en sentido negativo. Luego me da sus propios, personalísimos puntos de vista.

—En mi concepto —dice—, el amor es una cosa muy delicada que debe procurarse conservar el mayor tiempo posible al abrigo de cambios, de amarguras, de desilusiones. Por eso siempre pensaré que, estimando como un tesoro ese sentimiento, la esposa de un actor debe estar en su hogar. Así se la preserva, en primer lugar, de rozarse con ese mundillo que los artistas nos formamos en que abunda el chismorreo, la intriga, hasta la calumnia, y que si no destruyen muchas veces la paz del hogar, con frecuencia la lesionan y contribuyen a sembrar la desconfianza. En segundo lugar, no creo que el ideal amoroso se encuentre en el ambiente artístico, para conservarlo así como UN IDEAL, ya que el hombre artista, como la mayoría de los humanos, después de dedicarnos buena parte del día a la labor del teatro o cine que a la larga se vuelve monótona, trillada, deseamos refugiarnos en un ambiente de paz, que solamente

podemos hallar al calor de la esposa llena de inteligencia y de ternura, cuya conversación sencilla nos haga olvidar la rutinaria vida de las tablas y que necesitamos como un sedante.

Pido a Pepe, terminado el interrogatorio íntimo, que me haga el regalo de cantarme algo de su tierra navarra. Amabilísimo, accede, y yo cobro la ardua tarea del vivir cotidiano también, con la alegría de escuchar su maravillosa voz (Uribe “Entrevistas sentimentales” 14-15).

De charla con el realizador Arcady Boytler

Rebeca Uribe

Cultivar la amistad de Arcady Boytler es indudablemente una satisfacción. Su personalidad optimista, su limpio concepto de la vida y de las cosas ganan de inmediato no sólo nuestra voluntad y estimación, sino que nos hacen partícipes de esa sana, contagiosa alegría que difícilmente se prodiga, absorba los humanos en la resolución de los propios problemas.

Hay algo verdaderamente digno de admiración en la vida de este hombre extraordinario. Es el dominio que tiene sobre su equilibrio físico-mental: inagotable de vitalidad. Por ello, aunque su labor incesante como empresario del Cine Regis, aunque el esfuerzo desarrollado en diversas actividades de su vida diaria son agotadores, esto no es causa para que en la intimidad de la agradable charla, cumpliendo compromisos sociales, etc., su carácter jovial y simpático decaiga o se modifiquen las características amables de su personalidad optimista.

En la confianza de su hogar, donde las actividades y las palabras revisten caracteres de mayor realismo, el don de su amistad se hace más palpable. Aprovechamos esos instantes de intimidad y hablamos al amigo Arcady abriendo un paréntesis en la conversación para saber algo sobre sus personales experiencias dentro del ambiente cinematográfico, opiniones, proyectos,

etc.; temas siempre interesantes cuando los aborda un hombre sincero como Boytler, que ha sido ‘pionero’ de nuestro cine y que siente un interés auténtico por el desarrollo de esta industria.

Mientras Lina su esposa nos llena de oportunas y exquisitas atenciones, abrimos esta charla. Recordamos la película ‘La mujer del puerto’, de la que Boytler fue atinado director, película que en rigor constituyó el primer paso en firme del cine nacional. Esta inolvidable producción que por aquel entonces –albores del cine mexicano– fue una de las mejores por su argumento, interpretación y dirección, nos hace preguntar a nuestro entrevistado por qué dejó temporalmente la dirección de películas para dedicarse en meritorio esfuerzo a ser el empresario del Cine Regis, si su verdadera vocación estaba exactamente en ser director de películas.

En sus ojos azules hay reflejos de añoranzas y su boca, hecha para la sinceridad, va hablando:

–Dice usted bien, *temporalmente*. Sentí un día la necesidad de fomentar en ese simpático salón una especie de centro artístico teatral y cinematográfico, en el cual pudiesen aparecer elementos nuevos cuya aportación diese a la industria el renuevo necesario en toda forma artística. Pensaba reconstruir el salón, pero eso no fue posible debido a ciertas dificultades administrativas.

–¿Y cuál es el producto de sus meditaciones alejadas del cine?

–He podido hacer interesantes observaciones sobre la sensibilidad y las preferencias de nuestro público mexicano; exhibiendo películas escogidas, en la reacción de éste pude captar sus emociones, sus gustos, sus aficiones. Todas estas experiencias que los directores necesitan refrescar constantemente, pienso utilizarlas en la primera película que haré pronto, correspondiente a mi nueva época.

–Y de esta experiencia, ¿qué prefiere ahora, dirigir, producir o exhibir?

—Desde luego, mi vocación natural es dirigir; mi necesidad por consiguiente, producir; y mi mejor enseñanza, exhibir. Sólo como director he podido hacer un buen papel de exhibidor, y de las enseñanzas que obtengo como exhibidor me serviré como productor.

—¿Cómo se llamará la película que anuncia dirigirá próximamente, y cuándo se iniciaría su filmación?

—La película se llamará ‘Siete conflictos’ y empezaré a producirla y dirigirla el mes entrante. Creo que habrá de gustar al público porque la trama es real, humana, tan sencilla dentro de sus naturales complicaciones como la vida cotidiana en sus múltiples aspectos.

—¿Debe el director encargarse de todo? ¿Es decir: de escribir sus diálogos, preparar su libreto, afinar, pulir y corregir toda la obra? ¿O debe simplemente concretarse a dirigir?

—Indudablemente el director debe concretarse a realizar. Pero en el caso probable de que los escritores y técnicos pidan su sentir y opinión y si el director tiene confianza en la calidad y capacidad de sus colaboradores, el trabajo debe ser uno, de conjunto y armonización en beneficio del producto final. Cuando todos los colaboradores laboran armoniosamente, el director obtiene un gran provecho, pues todos los esfuerzos individuales convergen hacia el mismo fin: la excelencia de la película.

—¿Cree usted que la industria paga bien a los escritores y actores que emplea?

—Puedo decirle que se les paga bien. En cuanto a los escritores, todavía no apreciamos el precio intelectual y al mismo tiempo gastamos en obras que no valen, cuando deberíamos comprender que el argumento de la obra es la base esencial del éxito de la película. Y si me dice usted que se han hecho películas sin obras, le diré que así nos ha ido en el asunto.

—¿Cree que deben filmarse de preferencia temas mexicanos, o que deben usarse novelas internacionales de nombres famosos?

–Usaremos los grandes nombres de la literatura, siempre que sean del agrado del público. Pero principalmente el cine mexicano deberá revelar completamente a México, decir su paisaje, retratar sus tipos fundamentales, elevar su sentido moral y entregar al mundo entero una visión real, emotiva, exquisita y de buen gusto, de nuestro país. Por supuesto debemos prescindir de las chabacanerías. De otra manera sería mayor el daño que el beneficio. Y en los casos de que las grandes obras sean adaptables al ambiente mexicano, las tomaremos para decir los grandes problemas humanos, de acuerdo con el criterio mexicano, la emoción y la pasión mexicanas. Esto es principalmente una responsabilidad del productor y un deber del director: tener un buen gusto para halagar decentemente al público.

–¿Cuáles temas prefiere usted tratar?

–Desde luego todos aquellos que sirvan para que el cine cumpla con su misión principal de educador espiritual del pueblo. En mis películas, las de ayer y las que voy a filmar ahora, trato temas que afectan la vida y las costumbres mexicanas, para exaltar las virtuosas y corregir las que no lo son tanto.

–¿Cuál es, sinceramente, la opinión que tiene usted sobre el futuro de la industria?

–Es curioso observar que nadie puede prever el desarrollo del cine mexicano en términos más o menos exactos. En 1941 se dijo que el cine había llegado a la cúspide de su desarrollo. Lo mismo volvió a decirse en 1942. Ese sentir limita al cine. Nosotros debemos comprender que todo avance no es sino transitorio. Si cada año anunciamos haber llegado a la cúspide, nunca la alcanzaremos. Yo siento que cada año iremos haciendo mejores películas pero que nunca tendremos la debilidad de suponer que hemos alcanzado nuestro máximo desarrollo.

Dejamos satisfecha nuestra curiosidad y después de dar otros giros a la conversación, Boytler nos cuenta a grandes rasgos algo de su próxima película, ‘Siete conflictos’, en la que se

destacará no solamente como director, sino también como productor, y durante su relato lleno siempre de un constante interés, nos damos cuenta de que esta producción estará realizada en tal forma que llenará las condiciones que el mismo Boytler exige a toda buena película mexicana. Porque ‘Siete conflictos’ revelará a México sin chabacanerías; dirá su paisaje retratando tipos fundamentales y elevando al mismo tiempo el sentido moral.

Pensando en la buena cosecha que en calidades de arte habrá de producir esta película, nos preguntamos:

—Si Arcady Boytler ha tenido la suerte de hacer en el ambiente artístico la revelación de valores auténticos como lo son Andrea Palma, Arturo de Córdoba, ‘Cantinflas’, ¿qué nuevas luminarias nos revelará en su nueva producción para enriquecer así nuestro ambiente artístico cinematográfico? (Uribe “De charla” 8-9).

Los hermanos Bracho. Simientes de arte

Martha Elba

“En el set donde se filma ‘Distinto amanecer’, mientras se preparan las luces para tomar nuevas escenas, el ‘still-man’ Tinoco se entretiene en hacer una foto de los visitantes y algunos de los responsables del film. He aquí, pues, sentados, de izquierda a derecha, al director Julio Bracho, a la estrella y periodista Martha Elba, a la estrella de ‘Distinto amanecer’ Andrea Palma, que con esta cinta retorna a nuestra pantalla; la poetisa y periodista Rebeca Uribe. De pie, de izquierda a derecha, Alberto Galán, Roberto Cantú Robert, Gaby Figueroa, Pedro Armendáriz y Felipe Palomino” (Martha Elba “Los hermanos Bracho” 9).



De primera intención³⁵

S. Blanco

Fiestas y más fiestas

El viernes, cerca del mediodía, los empleados de las oficinas de Films Mundiales se encontraban entregados a tareas ajenas a su cometido dentro de esa organización. Preparaban y disponían de los platillos cubiertos de ricas pastas y canapés que más tarde habrían de ser consumidos por los invitados de Andrea Palma, quien en esa forma quería patentizar a sus amigos la alegría de volver al cine, después de tantos años de vacaciones.

Esa fiestecilla dio ocasión para que saludáramos entre el inmenso número de invitados a la gentil Lolita del Río, a la temida cronista cinematográfica Cube Bonifat, a Paco Zamora, a la guapa artista Matilde Palou y al no menos caballeroso Miguel Ángel Ferriz, a Jaime Salvador, a la encantadora María de los Ángeles Félix, luciendo el ropaje que habrá de vestir en la cinta de ‘La china poblana’, al poeta Xavier Villaurrutia, a la poetisa Rebeca Uribe y a tantos y tantos más.

También por la noche

Se acostumbra ofrecer a las personas ‘cocktails’, y es por eso que la señorita Elvira Olvera ofreció a los participantes de la película ‘Santa’, así como a destacadas personalidades del cine entre las que contamos a Esther Fernández, Stela Inda, Martha Elba, al señor y la señora Lionel Banks, director artístico de la Columbia Pictures, Samuel Méndez del Castillo, José Delgado,

³⁵ Notas publicadas el 10 de julio de 1943.

Xavier Villaurrutia, Alfredo Crevena, Rebeca Uribe, Gunther Gerzo y señora, Carmen Samaniego, Rodolfo Santos y Miguel Morales (Blanco, S. “De primera intención” 20-21).



Esther Fernández y la poetisa Rebeca Uribe son admiradas desde lo alto por el señor José Delgado.

La Esther que usted no conoce

Rebeca Uribe

Si el disfraz que llevamos para el mundo no deja transparentar sino escasas sugerencias, y es en la intimidad del hogar, con el gesto mínimo, con la frase casual y la actitud sencilla en donde somos nosotros mismos, en donde podemos hallar nuestro ‘yo’ después de perderlo cotidianamente en la convulsión de la calle, tenemos que agradecerle profundamente a Esther Fernández, en nombre de Cinema Reporter, que nos haya regalado algo de su intimidad, es decir, de su verdadera existencia, pues con las raíces esenciales de ella hilvanaremos estos renglones para aproximar en forma más real a nuestros lectores, la personalidad de una de nuestras estrellas de cine con mayor porvenir artístico.

Esther Fernández nos recibe en su casa, rincón tibio donde el calor de los afectos familiares le presta a su espíritu mullideces y quietudes de provincia. Y nos place, nos place muchísimo esa su manera simpática y llana de tratarnos –peculiaridad de auténtica jalisciense–, en que sus actitudes están continuamente desnudas de poses falsas y frases fabricadas, características éstas de muchos de nuestros artistas.

En apariencia, Esther Fernández es una artista de cine como hay tantas otras. Habla de sus sueños, de sus gustos, de sus proyectos, de sus pasiones y deseos. Pero quizá sin proponérselo, hay en ella un sentido tácito de honda elaboración mental. A medida que la charla se desenvuelve, gustamos todo el sabor intelectual de Esther. Intelectual a lo femenino, sin arideces y apasionada.

Vamos captando ese resumen disimulado de su filosofía para la vida, de su cerebro que remienda, adapta, glosa y sublima cada uno de los pedazos del mundo y de su 'yo', para hacerlos adecuados a su ideal. Y esto, don Antonio Caso lo llamaría lógica del filósofo-poeta.

Es una profesión artística la que hace, cuando lo considera oportuno, de su charla, pero sinceramente inteligente. Y sabemos bien que el arte repugna de la inteligencia y del cálculo y se atiene totalmente al instinto.

Dicho de otro modo, creemos a Esther Fernández lo suficientemente inteligente para llegar a la cúspide del arte (cinematográfico por ejemplo, dentro de su capacidad y la línea de su derrotero), pero nunca lo bastante para morir de amor, aunque su cerebro y su sentimiento lo hallen sublime.

Pero lo primordial es ese conocimiento que tiene Esther de su 'yo'. 'Yo' conseguido, Dios sabe a costa de cuántos vencimientos. Mas ya puede considerarse satisfecha de haber logrado esta victoria, porque ha refinado su sensibilidad, sabe lo que quiere y a dónde desea llegar; porque su alma ha adquirido para lograr lo anterior ese coraje en la brega, esa reciedumbre en los ímpetus oportunos, esa aspiración nunca menguada hasta que se pisan las crestas de la cima.

Lo ha logrado, lo seguirá logrando, pese a su juventud, pese a toda la mesnada incrédula que desconfíe de sus posibilidades y temperamento.

Esther es una curiosa innata. Pero de una curiosidad provechosa. Quiere saber el porqué de las cosas, su origen, su causa. Es así que ante cada crítica a su labor artística, ante cada opinión que tiene divergencias con la suya propia, Esther no se molesta, no se exalta, no se apasiona; solamente procede a descubrir el porqué. Y esto, quiérase o no, es una cualidad, porque al eliminar la obscuridad nace la luz.

Y para aplicar en forma directa las aseveraciones anteriores a Esther Fernández nos bastará hacer una somera, brevísima biografía de ella.

Oriunda de Mascota, Jalisco, abandona con sus familiares la provincia para darse y acostumbrarse al ambiente extraño. ¿Tuvo dificultades, prejuicios, pesimismo, desánimo, nostalgia por la patria y los seres queridos? ¡Quién sabe!

Mas sobre todo, por encima de todo, hubo un propósito formidable y un objetivo preciso: estudiar y continuar su carrera artística. Ambas aspiraciones fueron de tal magnitud, que todo lo que consideró malograría o estancaría su deseo de regresar a México con una cosecha tangible que demostrar a todos: amigos y enemigos, sus conocimientos aplicados en las nuevas interpretaciones cinematográficas, Esther Fernández lo rechazó con una fuerza, con un carácter que habla muy alto en su favor. Y habla muy alto, porque así demuestra Esther que es definitiva, y que sabe que cuando quiere algo debe seguirse el camino sin distracciones ni titubeos.

Después de esos dos años de permanencia en los Estados Unidos, le ofrecen desde México el rol principal en la película ‘Santa’. Esther recibe el ofrecimiento con una gran alegría: ¡regresar a la patria, ver a los seres queridos, trabajar! Estudia la proposición y acepta. Vuelve a México y empieza la filmación de ‘Santa’.

El resto todos lo sabemos. Hasta aquellos pesimistas, enemigos amargados del cine mexicano que muchas veces son del propio ambiente, que habían dudado de que Esther Fernández hiciera una interpretación digna de elogio, han tenido que retractarse si no públicamente porque su personalidad es relativa, sí íntimamente. Aquellos que por su sensibilidad caduca –signo de que no pueden vibrar sino ante el falso grito, el falso gesto, el falso alarde de una interpretación sobreactuada a lo que estamos acostumbrados desgraciadamente–, no han sabido aquilatar esa Santa que interpretó Esther Fernández, ya podrán con el tiempo

rectificar conceptos, si pierden el falso que ahora sostienen, cuando vengan nuevas actuaciones de esta artista. Artista dúctil como arcilla, que no actúa, no; vive sencillamente su papel sin utilizar trucos, poses, o lo que se nombra en términos adecuados ‘sobreactuar’, sino que es una genuina actriz.

Ahora Esther descansa, esperando la próxima película. Pero su descanso no es inercia. La hemos visto, los libros bajo el brazo, utilizar muchas horas del día repartiendo su tiempo en concurrir a diferentes clases. Estas son demostraciones palpables de un afán nunca saciado: cultivarse; y ese afán habrá de traducirse en superación constante en cada nueva película interpretada.

Hay un proloquio vulgar relativo a los amores, que afirma con sutil sabiduría que al amor pequeño la ausencia lo mata y al grande lo inflama. Aplicando el proloquio a las dificultades en lugar de la ausencia, y a los espíritus en lugar de los amores, advertimos que lo afirmado sigue siendo una verdad evangélica. En efecto, un espíritu mediocre frente a los embates de circunstancias adversas (...) para radicarse en México, cuando apenas cuenta tres años de edad. Sin embargo, Esther tiene en su voz un ligero acento de sabor jalisciense que ella atribuye al contacto diario con su familia que todavía lo conserva.

A la edad de trece años empezó a trabajar en el cine como ‘extra’. Durante su carrera artística ha filmado once películas: ‘El baúl macabro’, ‘Ojos tapatíos’, ‘Mi candidato’, ‘La Adelita’, ‘Luces de barriada’, ‘Allá en el trópico’, ‘Allá en el Racho Grande’, ‘Los de abajo’ y últimamente ‘Santa’.

Por el número de películas filmadas, Esther podría presumir de suerte estupenda. Muchas estrellas de cine empezaron a su edad y apenas si tienen en su haber la mitad de ese número de películas filmadas, interpretando papeles principales. Pero por fortuna no se ha ofuscado. Esther,

pese a su cara de niña ingenua, tiene un carácter formado de dosis bien medidas y no se ha dejado arrullar por la falsa sirena de la adulación. A la exhibición de cada una de sus películas ha ido perdida en el anonimato de la multitud, varias veces; desde su butaca, sus ojos luminosos de interés encuentran defectos, situaciones equívocas, errores que la transforman en un crítico inmovible y sin piedad, interesándose así en ser ella su propio juez.

De esta manera conoció sus fallas, sus debilidades, sus huecos en su actuación, y aprovechando un viaje que hizo a los Estados Unidos en 1940, decidió quedarse para estudiar en Los Ángeles.

Tanto las Academias de los Estudios de la ‘Paramount’, de la R.K.O. como las aulas de ‘Los Angeles City College’, instituto del gobierno, tuvieron la asistencia diaria de nuestra artista mexicana haciendo acopio de conocimientos: canto, gramática en inglés, inglés, psicología, dicción, fonética, drama, improvisación en público, golf, amén de la enseñanza de diversas materias que le impartían profesores particulares.

Durante dos años se ilustró también viajando. Visitó San Antonio, San Francisco, Phoenix, June Lake, Albuquerque, Nuevo México, Washington, Nueva York, etc. Es interesante pensar en la evolución educativa y social que una mujer mexicana puede tener en dos años en un país extranjero, si se toma en cuenta que esa mujer es artista, joven, bonita, con poco conocimiento del idioma, que tiene que bastarse a sí misma en cada uno de los problemas que surgen constantemente en una gran ciudad como Los Angeles, porque ha hecho el viaje sola y sola permanecerá todo el tiempo que demoren sus estudios. Así ha vivido dos años nuestra Esther Fernández en los Estados Unidos, bastándose a sí misma, haciendo acopio de útiles experiencias humanas, despojándose de tímidos complejos latinos para enfrentarse a la corriente de la vida moderna. Ella para orientarse, ella para conducirse, para acomodarse (...) se aniquila;

un espíritu destacado, se sublima. Para el alma grande, los dolores y los obstáculos de la jornada son: los primeros el alambique de la perfección y los segundos el acicate de la carrera. Sin abismos, sin abrupteces [sic], sin peligros de dejar jirones de la propia carne en las zarzas del camino, la cumbre no tendría virtud de consagración.

Ya puede pues, íntimamente Esther Fernández sentirse satisfecha de seguir por ese sendero, porque ella llegará (Uribe “La Esther” 17).

Gran concurrencia...³⁶

S. Blanco

En ‘El Tecuil’, el flamante cabaret de Lalito Montemayor. Allí suele darse cita lo más bullicioso de nuestro ambiente cinematográfico y teatral. Por ejemplo: el jueves pasado vimos al popular ‘Cantinflas’, Blanca Castejón, Isabela Corona, Víctor Urruchúa, Stella Inda, David Silva, Rafael Baledón, la Duquesa Olga, la bullanguera Isabel G. Bermúdez, Vicente Molina, del Trío Mixteco, y otros... Lalito repartía sonrisas. Allí estaba también Rebeca Uribe, que esa noche actuó admirablemente en la obra que montó el Proa Grupo en el Sindicato de Electricistas, ‘El rencor de la tierra’, del inteligente Edmundo Báez. Por otra parte, vimos también a la cubanita ‘vedette’ Blanquita Amaro y su marido, el agente teatral Villegas. ¡Un mundo de artistas! Rafael Banquells fungía de maestro de ceremonias, y el joven periodista Jorge Villaseñor, con el veterano Mario Zavala, aplaudían a rabiar...

(S. Blanco “De primera intención” 20).

³⁶ Nota publicada el 28 de agosto de 1943.



He aquí a una pareja que baila (¿?): no, señor, divaga y se divierte a su modo. La poetisa Rebeca Uribe y el autor Luis G. Basurto, en un lugar de Guadalajara. Prohibido el nombre por la censura (Cinema Reporter 30).³⁷

³⁷ 16 de octubre de 1943.

Así vuelven las estrellas

Rebeca Uribe

Andrea Palma ha regresado a nuestro ambiente cinematográfico para actuar en el principal papel femenino de la película ‘Distinto amanecer’, argumento y dirección de Julio Bracho y que producirá ‘Films Mundiales’.

¡Andrea Palma, perdida cuatro años para la cinematografía mexicana, vuelve! Y vuelve del pasado con la misma vestidura espiritual de sencillez y amor a su carrera artística, que hace su regreso doblemente grato.

Andrea, pese a su abolengo de artista, a su meritoria labor y a su mismo tipo de mujer interesante, es, ¡cosa extraordinaria!, solamente Andrea Palma. Sin poses artificiales, conversa de una manera natural.

Quizá por la sorpresa que origina esa su manera especial de contestar a nuestras preguntas en forma sencilla, la hemos visitado una, dos, hasta cinco veces, queriendo encontrar la otra de sí misma, que existe en toda artista; y hemos espiado sus más nimios gestos, el brillo de sus ojos donde se refleja, de tarde en tarde un anhelo escondido, reprimido en su afán de aparecer siempre tranquila.

De esta táctica, cosechamos un conjunto de conceptos interesantísimos que hablan con más fuerza que la sucesiva y monótona fórmula hecha costumbre en la mayoría de las entrevistas, de un diálogo intrascendente y trillado.

Andrea Palma es por calidad y clima una mujer excepcionalmente preparada, y ha de satisfacerle que interese a Cinema Reporter y a sus lectores su retrato interior, vertido al exterior durante su proceso de evolución como elemento artístico, porque de ese retrato psicológico

nacerán conceptos reales. Conceptos que no solamente pintan a nuestra entrevistada, sino que por un fenómeno de humanización aluden a muchos factores del mismo ambiente artístico.

Al amparo de su charla confidencial, englobamos nuestros puntos de vista, interesante de por sí, tratándose de una mujer como Andrea; pero más interesante aún, porque los elementos que han originado su retorno a la pantalla encierran en conjunto una útil enseñanza.

¡Nuestra enhorabuena en primer término al productor de ‘Films Mundial’, Agustín J. Fink, y al productor asociado don Emilio Gómez Muriel, porque han realizado el milagro del año.

Que a una artista mexicana de la calidad de nuestra entrevistada se le haga justicia con su retorno a la pantalla. ¡Así demuestran los productores su alto sentido de comprensión y que saben aquilatar los verdaderos valores mexicanos!

También demuestran así los productores con esta actitud a todos los elementos que se sienten postergados no obstante que dieron una importante parte de su vida y esfuerzo, de sus ideales y talento al cine mexicano, que cuando el actor o la actriz aparentemente olvidados saben revestirse de carácter, de tenacidad y esperar luchando, pueden lograr, como en el caso de Andrea, ser reinstalados a sus puestos. Y que las barreras, las circunstancias, hasta la mala suerte de que hablan los imprevistos [sic] para disimular su fracaso, no existen.

Y este es y será el mejor, el más grande y verdadero elogio que merece Andrea Palma, porque está arrancado de su vida misma.

Las causas de su eclipse aparente como estrella de cine no importan. Pueden ser dramáticas, graves, baladíes o circunstanciales. Lo que interesa es que por sobre esas causas su fuerza de voluntad acumuló anhelo tras anhelo para formar el tesoro que la madurez da al artista cuando la energía no es gastada en satisfacciones parciales.

Quizá en los cuatro años en que no filmó película alguna, Andrea Palma se sintió sola, triste; pero esto no lo utilizó para desmayar, sino para nutrir su fortaleza ocupando su tiempo de espera, en la tarea de una tenaz preparación.

Cuando se exhiba ‘Distinto amanecer’, su actuación demostrará que guardó el gesto premioso y el ademán rebelde para el instante preciso. Mientras tanto se preparó paciente, sabiamente, minuto a minuto.

Lo demás vino solo. Siempre los detalles son secundarios. Lo primordial está en la magnitud del deseo tornado en voluntad y acumulado hasta adquirir la fuerza pasmosa de los fenómenos naturales como el ciclón y la avalancha. La voluntad, si no pide infinito, es el sople de Dios Omnipotente.

Andrea no cayó en los errores en que incurre la mayor parte de los artistas que se sienten aparentemente olvidados, que matan su impotencia, su rabia, su desolación con el artificial letargo de malgastar su tiempo en frecuentar asiduamente centros nocturnos gastando así su personalidad: ella supo administrarse. Resistió tal vez (¿quién lo sabe?) hasta la tentación poderosa que siempre tiene tentáculos irresistibles, del dinero, cuando se trata de salvar situaciones económicas, y no aceptó firmar contratos para filmación de películas de mala calidad.

Por todas estas causas, nuestra entrevistada al retornar a la pantalla en plan de reconquista, puede estar segura que triunfará una vez más, pues lo esencial está ya hecho: se conquistó a sí misma.

¡Ojalá que con el regreso de Andrea Palma, ahora que la industria esté en auge y hay campo abierto para propios y extraños –bendito México generoso–, los señores productores rectifiquen conceptos y hagan justicia a otros valores, verdaderos actores y actrices,

rescatándolos de este inexplicable olvido en que los han tenido. Verdaderos actores y actrices, sí, de quienes se olvidaron las casas productoras, deslumbradas por las nuevas figuras importadas, y aún nuestras, que careciendo de preparación y temperamento, de ese ‘algo’ indispensable: el fuego sagrado del arte, llegaron al ambiente del cine tan sólo con juventud, frivolidad y belleza como único bagaje, y lograron hacer en rápido ascenso su carrera y su fama; gloria ésta que si algunos han conocido y llegado a saborear, ha sido a costa de sacrificios sin cuento, de renunciaciones, esfuerzos y lucha constante.

Ahora que la industria se orienta en forma definitiva hacia magníficos horizontes de superación y ritmos nuevos, si descubrir nuevos valores es preparar el campo cuidadosamente con buena semilla, en bien del futuro, también es indispensable y justo reconsiderar aquellas figuras que, como en el caso de Andrea Palma, pueden dar frutos auténticos de arte a la industria cinematográfica, enriqueciéndola con su preparación, con su valor y madurez, en cada una de sus interpretaciones en la pantalla (Uribe “Así vuelven” 20).

Raíz y fuerza de Anita Blanch

Rebeca Uribe

No es un retrato sentimental el que tratamos de realizar por medio de literatura. Acaso se acerque a un retrato psicológico. En realidad es un sencillo haz de conceptos sobre Anita Blanch.

La más alta calidad con que nos encontramos respecto a esta actriz nos la da la opinión de quienes la han tratado íntimamente dentro del ambiente social y artístico. Esta calidad es la generosidad. Ignoramos todavía de un caso en que alguien, recurriendo a su consejo o a su ayuda, haya salido defraudado, con las manos y el corazón vacíos.

Sin embargo, en muchas ocasiones, Anita ha hablado sobre este asunto, opinando que sí es egoísta. ¿No se conoce? ¿Le molesta que se sepa este rasgo suyo? ¿O es que siendo generosa con todos es egoísta cuando se trata de afectos íntimos?

Alguna vez, bordando sobre este tema, Anita nos despejó la incógnita al decirnos que en sus afectos amistosos practica los conceptos de la más completa libertad y comprensión, garantías éstas para que la amistad sea perfecta; en tanto que en el amor es egoísta. Mas, ¿quién no lo es cuando se trata de compartir el amor? Para el concepto que en materia psicológica nos merece esta actriz, así es más real, más humana. Y aquí no estamos tratando de un personaje que hubiera alcanzado la elevación moral de una Santa Teresa de Jesús, sino de comprender a un ser mundano expuesto a todas las rebeldías y a recurrir a todas las defensas.

Su razón de generosidad no es, pues, por sentimentalidad, sino por auténtica raíz. Esto por lo que corresponde a ese reducto íntimo donde se guardan los más profundos sentimientos de bondad o maldad, y que da la norma a seguir para clasificar los seres en definitivamente egoístas o generosos para el conglomerado de gentes que los rodea.

En cuanto a la gráfica que nos presenta la fuerza de su vida interior que no se puede desligar de su clima artístico, Anita Blanch es temperamental como toda artista, y como ellos, también es complicada. Pero es un caso extraordinario que ella lo reconozca, cuando la mayoría alardea de una sencillez ilógica en el artista, temperamento expuesto constantemente a las emociones y vibraciones del exterior, que se asimilan en la gama emotiva interior; o de las cosas subjetivas que se transforman en objetivas cuando se materializan en actitudes de la vida real.

Anita Blanch nos confiesa sin ninguna reticencia que su temperamento depende de cómo amanezca el día. De ello sacamos en consecuencia que es una mujer de grandes reacciones sensitivas. Estas reacciones, sin embargo, son lentas por su mismo carácter de introvertida.

En cuanto al interesante tema del amor, como toda mujer es vanidosa y le agrada que la quieran. Que la quieran y por un proceso (no de cálculo hacia los derroteros a donde el amor la lleva), pero sí de observación, aquilata detalle a detalle la calidad del amado, y de acuerdo con ella va queriéndole poco a poco...

Por lo tanto podría creerse que menos desilusiones tendrá en su vida sentimental. Este conocimiento se hace más firme cuando nos cuenta que en el amor le gusta también, a veces, jugar. Jugar para convencerse de la seriedad del que dice quererla. ¿No es esto, hasta cierto punto, una prueba de fortaleza y una seguridad de sentirse superior?

Pasando a la gráfica de su vida artística, no desmerece de la que es trazada por su vida interior.

¿Quién no conoce su labor dentro del teatro? Sobre todo, dentro del Teatro Ideal. Se ha esforzado como actriz, en no defraudar al público de las mayorías durante sus temporadas constantes. Lleva dieciocho años fuera de España y catorce de ellos los ha dedicado a una tenaz luz por no dejar morir el teatro en México. Ha hecho dos giras por los estados, tocando Tampico, Monterrey, Guadalajara, San Luis Potosí, Matamoros, Saltillo, Torreón.

Últimamente ha engrosado las filas del cine nacional. Películas como “Alejandra”, “Casa de mujeres” y otras de categoría, nos la han mostrado no en el clímax de lo que puede hacer en actuación, pero sí como una verdadera actriz.

Personalmente, le interesa tanto el cine como el teatro, creyendo, con verdadera sabiduría, que en ambos caminos hay que dejar descansar al público. Esto es una gran verdad. Se gasta en ambos rumbos la personalidad y atracción de un artista cuando se derrocha a torrentes y sin talento.

Pese a lo que ha trabajado y a lo que ha cosechado en triunfos, piensa que es una insatisfecha de su labor. Encontramos en esta sencilla manera de juzgarse que tiene calidad artística y ninguna vanidad.

Este concepto muy nuestro es reforzado con el recuerdo que tenemos de una tarde que la visitamos en su domicilio, y llegando de sorpresa, encontramos que estudiaba. ¿Qué estudiaba? Eso no importa. Lo importante es que lo hacía, porque seguramente así y sólo así los valores se conservan y se renuevan. Anita no se dejaba aturdir como muchas actrices, por los aplausos y las crónicas (merecidas o fáciles), sabía que hay que aprender más, siempre más; quitarse defectos, mejorar cualidades, afianzar conceptos.

Recordamos también que alguna ocasión nos sorprendió encontrarla en actitud infantil, sentada sobre la alfombra ordenando los libros de su pequeña biblioteca, Gogol, Daudet, Wilde, Giradoux, Molière, Lope de Vega, Zorrilla, Maeterlinck, Lira, Rubén Romero, Lorca, Benavente, Villaurrutia, Usigli, Shakespeare, Quintero...

La actriz se olvidaba del último elogio recibido en un trivial encuentro, para regresar a sus maestros: los clásicos y los modernos, los extranjeros y los mexicanos.

Lo recuerdo muy bien, esa misma tarde le preguntamos alguno de nosotros:

—Anita, ¿qué esperas de la vida?

La pregunta era íntima, pero ella, contestando a una idea subconsciente, dijo:

—En mi carrera artística lo espero todo porque no he hecho nada.

Y seguimos preguntando:

—¿A quién le debes el gran amor que le tienes a tu vocación artística?

—A mi madre, a mí misma, al público.

Como hablara con un dejo español muy propio, recordé de improviso su España, y volcando el pensamiento en palabras, dije:

–¿Quisieras regresar a España alguna vez?

– Sí, pro ver mi tierra y tantos lugares queridos. Quizá tratar de trabajar allá, pero volver a México.

Curiosamente, alguno de nosotros quiso asomarse a ese deseo que todos llevamos dentro, del viajero incorregible, y preguntó:

– ¿Y a dónde quisieras ir, además?

–A Oriente, el verdadero. Mezclarme en la vida del Oriente auténtico, cosmopolita.

– ¿Eso es todo lo que deseas en la vida después de viajar y triunfar?

En las pupilas se le encendió una luz y contestó al que preguntara:

– Un hijo.

Hubo un leve silencio. Luego salió de mi boca la última pregunta, ligada –¿por qué no? – a ese anhelo suyo íntimo, descubierto ante nosotros; anhelo mezcla de feminidad, de dolorosa angustia, de infancia frustrada de ternura.

–¿Qué te emociona más recibir? ¿Una flor, un perfume, un juguete, una alhaja?

–Un perfume. Un perfume por sensualidad.

Después de habernos asomado a la personalidad de Anita Blanch, nos resulta una mujer artista, temperamental, generosa, complicada, sin complejos, sensata, tierna. En todo esto radica su raíz y su fuerza (Uribe “Raíz y fuerza” 24-25).

Agasajo a un gran violinista

S. Blanco

El joven y notable violinista Henryk Szryng, uno de los más prominentes productos musicales de la Europa antihitleriana, que acaba de ofrecer con estrepitosos triunfos varios conciertos en el Bellas Artes, presentado por la Asociación Musical Daniel, fue objeto de animoso ‘cocktail party’ en la casa del conocido escritor y publicista Rafael Solana. Por allí vimos, disfrutando de la buena música a Stella Inda, Alfonsina Trías, Rebeca Uribe, Diana Bondes de Bracho, Beatriz Ramos, Julio Bracho, Paco Malgesto, Edmundo Báez, Raúl Lavista, Neftalí Beltrán, Felipe Subervielle, Marta Elba, Fu Man Chú, José Arenas Aguilar y muchas otras personas de nuestro mundo filmico intelectual (Blanco, S. “De primera intención” 24).

Pongan paja...

Rebeca Uribe

“...Érase que se era un periquito que vivía en una vecindad. Todos los inquilinos lo querían y lo mimaban. Que el perico daba un grito, que aprendía una pequeña frase, que hacía un torpe vuelo, todo era motivo para que el vecindario lo festejara. Un día el periquito se atrevió a alzar el vuelo y fue a visitar la vecindad próxima. El mismo entusiasmo lo recibió: mimos, alabanzas, comida. Único perico en los alrededores, se sentía dueño y señor en las dos casas...

“Pero un día apareció un águila en el espacio. Haciendo diversos giros, plegando las alas en armonioso ritmo, ascendía y descendía por el aire. A veces, desde la altura se dejaba caer en vuelo rapidísimo; pero antes de tocar el suelo volvía elegantemente a elevarse. La gente, primero

curiosa y luego asombrada, contemplaba las evoluciones del ave para luego aplaudirla entusiasmada... El águila se quedó a vivir también en una de las vecindades. Ver esto el periquito y sentir envidia fue todo uno. ¿Cómo es posible, decíase, que ese pajarraco me quite la primacía ganada con estas gentes?

“Entonces quiso imitar el vuelo del águila. Hizo muchos, muchos intentos sin conseguir emularla. En una ocasión en que el águila se encontraba en las alturas, el perico reunió todas sus fuerzas y sin giros elegantes, pero en ascenso rápido como el de un cohete cruzó el espacio... La gente, asombrada le gritaba: ‘¡Bravo! ¡Bravo, periquito! ¡Alcanza al águila, alcánzala!’”. Este llegó cerca de ella... pero mientras el ave descendiendo con armonía plegaba las alas y volvía a subir, el perico se precipitaba sin control hacia la tierra en veloz caída... La gente de las vecindades, creyendo de buena fe que trataba en eso de imitar al águila, volvía a gritar entusiasmada: ‘¡Bravo, bravo!’”.

“El pobre perico ya sin fuerzas, sintiéndose perdido, antes de caer definitivamente, dijo: ‘¡Qué bravo ni qué bravo! ¡Pongan paja... que me mato!’”.

Por conversaciones sostenidas en distintos medios y con diferentes personas donde ha surgido el tema de nuestra industria cinematográfica, no solamente se ha llegado al comentario tranquilo y desapasionado, sino a la discusión ya sensata, ya acalorada, malévola y hasta cruel (depende esto de los intereses personales de los grupos, de la ignorancia del ambiente, del desarrollo cultural de los mismos), al opinar sobre la capacidad de los productores, directores, artistas, argumentistas, etc., etc., de nuestro cine.

Pondré un ejemplo: la producción y el director que han suscitado más discusiones, más encontradas opiniones y mayor número de comentarios, ha sido hasta últimas fechas ‘Distinto amanecer’, película que dirigió Julio Bracho.

No voy a hacer aquí una reseña de esos comentarios recogidos al vuelo, porque no resultaría interesante, y creo que para Julio Bracho tampoco, contestar a los opinantes explicándoles técnicamente o con palabras comunes y corrientes, el por qué de los sencillos, introvertidos gestos en las reacciones contenidas de los personajes; de las situaciones lógicas de ‘casualidad’ dentro de la trama de la misma película que él dirigió. No interesa, decía, dar esas explicaciones a quienes solamente pueden interesarse por películas que no salen de los cánones trazados, pues estos individuos son costumbristas cuya preocupación por las ideas viejas se siente herida por las nuevas, y las muerde. Son obcecados que no quieren o mejor dicho, no pueden comprender otra cosa que no sea la actuación y la técnica manidas, que les ceden su butaca cómoda desde la cual contemplan el desarrollo de un argumento trillado que no les hace preocuparse ni pensar en desentrañar la psicología del personaje y la verdad de las situaciones; prefieren así también la ‘sobreactuación’, el falso grito, la falsa emoción ya tan explotadas con los funestos resultados del mal educar a nuestros verdaderos públicos. Allá ellos...

En mi concepto, ‘Distinto amanecer’ es una película que ha aportado una enorme cantidad de técnica en nuevos derroteros a seguir para la industria cinematográfica mexicana. Quienes la interpretaron estuvieron justos, más que justos en sus papeles.

Algún día tendrá que escribirse la historia de los verdaderos revolucionarios dentro del séptimo arte como directores, actores, etc. En la línea de dirección cinematográfica Julio Bracho tendrá uno de los primerísimos lugares. Dice un refrán que el movimiento se demuestra andando, y Bracho no nos ha defraudado. Durante tres años ha demostrado ser el mejor director en México. Para ilustrar al lector, iré a los hechos. En 1941 mereció el primer premio por la película ‘¡Ay qué tiempos, señor don Simón!’; en 1942 por ‘Historia de un gran amor’; en 1943 por

‘Distinto amanecer’. Esos son argumentos reales para saber de la preparación de Julio Bracho. Nada más.

Indudablemente que no faltarán voces que se levanten para decir:

–Pero así y todo, no se le dio premio en este año a ‘Distinto amanecer’ como película, ni premios de actuación a sus principales intérpretes.

Se contestaría:

– Lo importante es preguntar: ¿Por qué no se les dio ese premio?

Mas como los premios ya se dieron, resulta extemporáneo entablar una sucesión de preguntas y respuestas para profundizarnos en este asunto.

Sin embargo, también para ilustrar al público lector, diré que precisamente por ‘Distinto amanecer’ se le dieron a Films Mundiales, la casa productora de esta película, seis premios que otorgó la Unión de Periodistas Cinematográficos de México. Esos premios fueron: por la mejor dirección a Julio Bracho, por la mejor fotografía a Gabriel Figueroa, por el mejor sonido a Jesús González Gancy, por el mejor diálogo a Xavier Villaurrutia, por la mejor música de fondo a Raúl Lavista, por la mejor edición a Gloria Schoeman.

Huelgan los comentarios para el sabio lector. Pero aparte del premio material que Julio Bracho recibió como director de esta película, pasemos a otros hechos de mayor valor para el mismo Julio. Si el medio intelectual o pseudo-intelectual no quiso o no quiere reconocer el valor humano y el éxito de ‘Distinto amanecer’ espectacularmente hablando, debería haber sacudido su aristocracia para visitar alguno de los cines del segundo circuito, en donde hasta hace poco se estuvo exhibiendo en su tercera semana (privilegio que en contadísimas ocasiones otorga el gran público, que es el pueblo, a una película mexicana). Sólo así se habrían dado cuenta del valor y el éxito de la cinta mencionada, viendo cómo ese público se interesaba, vivía con los personajes,

comentaba, estaba pendiente del desenlace de la trama. Y eso no es todo. La película respondió y sobrepasó en forma extraordinaria los récords de taquilla. Esto no se refiere a la ciudad de México solamente, sino a las provincias. Y conste que al público verdadero, el de ‘masas’, no le atrae en el programa el nombre del director de esta película para asistir, sino el de la popularidad y calidad de sus principales intérpretes.

Entonces, ¿qué importa que la pequeña, pequeñísima minoría no vibre ante películas mexicanas de esta categoría, si la mayoría (y esta mayoría es el pueblo) responde; eso es lo que verdaderamente debe importar!

Aquí no estoy haciendo una defensa de ‘Distinto amanecer’, de su director ni de sus intérpretes. La obra está ahí, y ella habla, seguirá hablando en forma más convincente que cualquier argumento.

Hoy escribo sobre esta película; más tarde comentaré otras producciones que lo valen. Pero hoy por hoy, esta cinta es la más discutida.

Y aunque la pregunta resulte todavía un tanto prematura: ¿Quiénes se llevarán los premios cinematográficos por dirección, actuaciones, etc., en 1944?

Ojalá que todas las labores de esta industria sean hechas pisando en tierra firme y creando al mismo tiempo nuevos horizontes. Sólo así se hará obra de arte constructiva.

Pero, ¿no se dejen endulzar los oídos, elementos de nuestra industria, por las alabanzas de los vecindarios cercanos! Hay que renovarse. A veces habrá que conformarse con la altura que cada uno resiste por la fuerza de sus alas, por su preparación a volar. Que no sea prematuro o extemporáneo el vuelo de alta magnitud, para evitar repetir las palabras del periquito fatuo y envidioso del cuento: ‘¡Pongan paja...!’ (Uribe “Pongan paja” 21).

Apuntes

Cuatro musas

El domingo último, precisamente este que acaba de pasar, se presentaron en la sala mayor del Palacio de Bellas Artes, después que fue levantado el aparatoso y mundialmente conocido telón de cristales, cuatro musas ha tiempo llegadas de la prodigiosa tierra jalisciense, a interpretar poemas de la cosecha literaria de varios paisanos suyos. Eran ellas Esther Fernández, Isabela Corona, Rebeca Uribe, Virginia Zuri. Cuatro artistas de cine, cuatro hijas de la Perla de Occidente, recibidas con cálidos aplausos por un nutrido público –ya nos dirá Lumière cuántos boletos se recogieron en taquilla– que en su mayor parte estaba compuesto por capitalinos representantes de un más o menos igual número de tapatíos que por el problema de los paros ferrocarrileros y otros líos de las vías de comunicación no pudieron venir a la capital a presenciar el recital poético que las Cuatro Grandes ofrecieron, en un acto de clausura de la feliz Exposición de Arte Jalisciense de la semana pasada.

Sentimiento

El sentimiento más auténtico y menos artístico de las Cuatro Grandes que se presentaron, como decíamos, en el ‘Fine Arts Palace’, para que nos entiendan los lectores de la sección en inglés, fue que el crítico literario de los tiempos modernos, José Luis Martínez, hubiera negado la para ellas evidente existencia de la poesía femenina, lo que privó al programa de estar confeccionado también con poemas de Chayo Uriarte, de María Luisa Hidalgo, en fin...

(Pero ya las Cuatro Grandes van a ofrecer un banquete al escritor y ahora secretario particular del Ministro de Educación Pública, el cual –el banquete– estará aderezado con poemas

femeninos de primera calidad, de los que ya se publican y declaman en Centro y Sudamérica, en donde parece que son un poco más indulgentes). Jalisco nunca pierde, y cuando pierde...

En materia

Pero entremos en materia. Resignadas, sumisas, las cuatro a que nos hemos venido refiriendo, se fueron presentando en los camerinos del teatro. Esther, monísima, con su capa carmesí de Mariscal de Francia. Rebeca, imponente e irresistible con su capa negra de Par inglés ¡Esther e Isabela! (Mejor nos remitimos a la lectura de la página de sociales de cualquier diario del día siguiente, donde se da crónica pormenorizada al respecto...)

Y como se trataba de todos modos de Jalisco, pues se pusieron a declamar, muy seriecitas, como haciendo suya la responsabilidad poética de los autores a que estaban representando, o interpretando. Cada cual con su correspondiente dosis de nervios.

Guzmán de Alfarache

Un momento, nada más. En tanto que las muchachas se pasean por los pasillos leyendo en voz alta, y preguntando a cada paso “¿Cómo te sientes?”, vayamos a la sala a escuchar la lectura del primer capítulo del libro en preparación, “El Hombre del Búho”, que está leyendo su autor, el laureado poeta don Enrique González Martínez.

Dice don Enrique que su afición de las letras se pierde –porque el libro es autobiográfico–, en los tiempos de su infancia. En otras palabras –que de ningún modo son las suyas, porque no tenemos versión taquigráfica–, desde muy niño soñó con llegar algún día a ser hombre de pluma. Nos cuenta, en su lectura, de sus primeras peripecias literarias, que son

simpáticas. Nos habla de sus primeros amigos, de las primeras tertulias a que asistió, y de lo que le ocurrió hasta que vio la publicación de sus primeros libros.

Con amenidad poco común en un médico –no es todo aceite de ricino en esta vida–, nos llevó de la mano por interesantes y sugestivos parajes de la vida de provincia en que él participó.

Y después de un buen número de cuartillas leídas, se presentaron en escena, en el siguiente orden:

...

Rebeca Uribe

¿Qué tiene Rebeca Uribe en toda ella? El público estaba pendiente de ella porque es, en principio, todo un caudal de ternura. Distinguida y desconcertante, se conmovió hasta lo hondo, la poesía de su autor. Pensaba y sentía con él. Llegó hasta las entrañas de su musa. ¿Y qué pasó entonces? Parece que la vimos transida de angustia, porque no había salido del viaje que estaba haciendo a través del camino de los versos, y por eso no nos podía platicar de ellos. Mejor así, porque no sólo interpretaba sino hacía poesía...

...

Así fue la velada literaria en que participaron un poeta de los más grandes entre los contemporáneos, Enrique González Martínez, y cuatro de las más destacadas mujeres artistas que ha dado Jalisco (Cinema Reporter “Apuntes” 22).



Mostrando tan sólo un carrillo, ‘Carl Hillos’, Rebeca Uribe, Rosa Castro, Ernesto Alonso y Valdés Peza (Cantú Robert “De primera intención” 21).³⁸

³⁸ Nota publicada el 12 de agosto de 1944.

Stella y Rebeca...³⁹

...en Radio Mil. Stella Inda y Rebeca Uribe serán las principales figuras femeninas de una serie de transmisiones radiofónicas que serán presentadas a través de los micrófonos de la Mil, todos los sábados a medio día, con el nombre de 'Teatro Moderno'. La obra con que debutaron la semana pasada fue 'El primer sueño', original de José de Jesús Aceves, director del Proa Grupo (Cinema Reporter "Buzón del cinéfilo" 33).

*



Recibiendo al modisto Henry de Chatillón, que regresa de Nueva York, Fe Hermosillo, Rebeca Uribe y Carlos Fernández (Blanco, S. "De primera intención" 14).⁴⁰

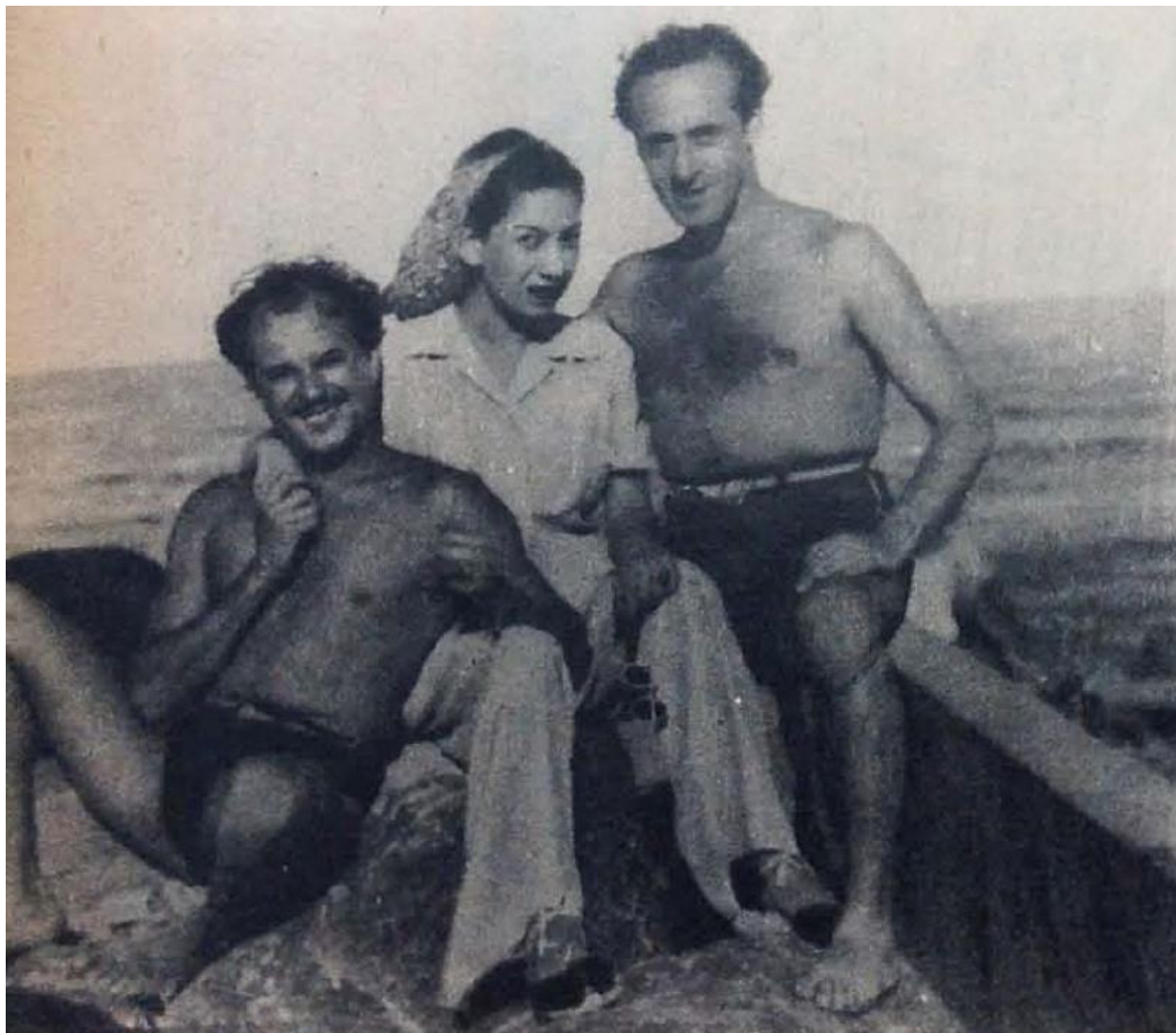
³⁹ Nota publicada el 26 de agosto de 1944.

⁴⁰ Nota publicada el 9 de septiembre de 1944.



En el feudo de Vicente Miranda, de izquierda a derecha: Martha Elba, Sara Guash, Tania, Rebeca Uribe y Badocci (S. Blanco “De primera intención” 17).⁴¹

⁴¹ Nota publicada el 14 de octubre de 1944.



Gozando de las caricias del mar de Veracruz, tres de nuestros conocidos: Alfonso Ruiz Gómez, Rebeca Uribe y Víctor Urruchúa (Cantú Robert “De primera intención” 16).⁴²

⁴² Nota publicada el 25 de noviembre de 1944.

Mañanitas

El año pasado, las mañanitas a María Félix fueron alegres, con una alegría sin medida. Las de este año, recién llegada María de Nueva York, la cosa creció en calidad, sin perder nada de la alegría natural. La nueva residencia de María y Agustín es un dechado de finura y elegancia, de delicadeza y gusto exquisito. Se mantiene, como en la otra casa, la misma gracia en el decorado, y esas medias luces propicias a la inspiración.

Canciones

Tres magníficos violinistas acompañaron a Agustín varias composiciones (...) Fue tan celebrado Fernando como celebrada fue Rebeca Uribe, quien lució un peinado indígena originalísimo. María estaba espléndida, gentil y amabilísima para con todos los escasos concurrentes. Escasos, pero muy bien seleccionados. Eso sí (S. Blanco “De primera intención” 9).⁴³

⁴³ Nota publicada el 11 de agosto de 1945.



En la cocina de "Ciro's" esperó María Félix la llegada del día de sus días devorando sabroso desayuno en la agradable compañía de Agustín Lara, Blumenthall, Rebeca Uribe y otro amigo, que estuvieron con ella a la hora de las clásicas "mañanitas".

(S. Blanco "De primera intención" 7).⁴⁴



En noche pasada vimos en "Casanova", en un momento de intimidad, a la estrella María Félix con Agustín Lara y la poetisa Rebeca Uribe.

(S. Blanco "De primera intención" 7).⁴⁵

⁴⁴ Nota publicada el 18 de agosto de 1945.

⁴⁵ Nota publicada el 25 de agosto de 1945.

Reconciliación

Aquella hubiera sido la más perfecta y amable de todas las reuniones si la mano reconciliadora del gran Julio Bracho no se hubiese visto en la necesidad de unir las manos enemigas de Halfter, músico, y Otto Mayer Serra, naturalmente, crítico. Hubo aparte en voz baja discusiones sobre si Manolete es o no mejor torero que Silverio, sobre si la inevitable y exquisita Rebeca Uribe superará con los poemas de su libro próximo al famoso ‘Poema en cinco tiempos’, eterna desesperación del epatante Ernesto Alonso.

“Lo que trajo Santa Claus”

Rebeca Uribe: horizontes invisibles (S. Blanco “De primera intención” 8).⁴⁶

Un foro de locos

La locura se generaliza cuando la dulce Miroslava declama a Frederick Schiller en alemán; Chale Cabello a Tennyson en un inglés de Gales; Gilberto Martínez Solares a Baudelaire, y Ernesto Alonso recita apasionadamente las estrofas de Efraín Huerta y Octavio Paz, y a veces, quién lo creyera, el ‘Poema en cinco tiempos’ de Rebeca Uribe, que según dicen las malas lenguas, fue inspirado por el propio Ernesto –Lincoln 1942– Alonso.

“Si no hubiese sido morena, sería... ¡ay!... sería rubia” Rebeca Uribe.

(E.L.C. “Ellos dicen...” 16).

⁴⁶ Nota publicada el 29 de diciembre de 1945.

[Habla sobre María Félix] “Sus amigos más íntimos son Armando Valdez Peza, pintor y diseñador; Rebeca Uribe, poetisa yucateca; Beatriz Sánchez Tello, modista; Julio Bracho, el director de ‘El monje blanco’ y de su próxima cinta; algunas personas más fuera del cine, y una servidora” (Martha Elba “Carta abierta” 22).



Julio Bracho, el más prestigioso de nuestros directores de teatro y cine, asiste, del brazo de su esposa Diana y su gran amiga Rebeca Uribe, al debut del TEATRO LIBRE.

(Cinema Reporter “El Teatro Libre” 22).



(S. Blanco "De primera intención" 8).⁴⁷

⁴⁷ Nota publicada el 20 de abril de 1946.

Democráticas y de rigurosa etiqueta, íntimas y públicas han sido las celebraciones dedicadas a Gabriel Figueroa, el fotógrafo que reivindicó el paisaje de Xochimilco. Una de las últimas de la temporada se la ofrecieron Panamerican Films y la actriz María Félix, en el rumboso ‘Ciro’s’, la noche del martes 29. Doscientas personas rodearon al artista de ‘María Candelaria’; doscientas personas pertenecientes a todas las ramas de la cinematografía nacional. Durante la estupenda fiesta se extrañó sobremanera que Rebeca Uribe no recitase el poema que escribió hace un mes a propósito del triunfo del pequeño Gaby. Y es que a lo mejor la Rebeca presume de ser exclusiva del ‘Leda’, sitio al que ya no faltan ni un solo sábado Armando Valdés Peza y Alejandro Guzmán (Huerta “Llamado a las 7” 14).⁴⁸

⁴⁸ Nota publicada el 2 de noviembre de 1946.

LEALTAD DE REBECA URIBE A MARIA FELIX



F.C. Orozco

Boceto de la desaparecida poetisa, ejecutado por José Clemente Orozco, que aparece en la primera página de su último libro "Poesía".

LA SENSITIVA POETISA JALISCIENSE

MUERTA EN MISTERIOSAS CONDICIONES

FUE AMIGA EJEMPLAR DE LA ACTRIZ

Por

JAIME VALDES



Maria Félix tuvo en la desaparecida poetisa Rebeca Uribe, una amiga leal y noble. Jamás, Rebeca aprovechó la confianza depositada en ella por la belicista nortea, en beneficio propio.

Maria Félix, como toda celebridad se ve rodeada de parásitos. Por se mueven a su alrededor, siempre con un fin preestablecido. La gran fuerza de la personalidad de la estrella nortea, que los parásitos gustan de estar a su lado por publicidad, por conveniencia, simplemente para recibir, por reflejo, algo de la gloria de Maria. Rebeca Uribe, no pertenecía a esa especie despreciable. Admiraba y estimaba enormemente a Maria, independientemente de su fama de su gloria, de su dinero. La quería como se puede querer a una hermana. Era leal con ella, porque leal fue Maria, era comprometida por la misma causa. Vivía agradecida, nunca supimos por qué, ni nos interesa el motivo, pero Rebeca así lo sentía.

La amistad es de las relaciones humanas, la más noble, si se considera, se puede traicionar cualquier cosa. Rebeca fue amiga fiel de Maria Félix y ésta correspondió en igual forma.

Aún recordamos con qué diligencia y cariño preparó la recepción tributada a Maria de los Angeles a su retorno a México, después de su gira triunfal por Europa. Su enojo con cierto distribuidor que se negaba a pagar \$ 200 para los mariachis que irían al puerto a darle la bienvenida. Su impaciencia para que estuviera preparado a tiempo el desayuno auténticamente mexicano, que por haberle pedido Maria. Los mil y un detalles que ultimó para hacer del recibimiento un hecho importante. ¡Y Rebeca jamás buscó publicidad con ello! Jamás se colocó convenientemente cuando los reporteros de prensa disparaban una y otra vez. Es más, siempre los evitaba. Nunca se jactó de ser ella la comisionada de la estrella para sacar sus joyas de la caja de seguridad del banco, cuando las necesitaba para algún acto importante. Fue, indiscutiblemente, una amiga, cuya lealtad, devoción y cariño, nadie discute. Maria Félix descansa en su despojo mortal. Oró cerca de una hora por el eterno descanso de su alma: prueba inequívoca de su lealtad a quien vivió en vida, leal con ella.

LA POETISA

El último libro de Rebeca fue "Poesía", del cual nos obsequió un ejemplar varias semanas antes de su misteriosa y trágica muerte. Que ajena estaba entonces al terrible fin que la aguardaba. Había estado seriamente enferma, pero ya se sentía restablecida y con suficientes energías para seguir luchando.

[No hagas corajes! Aprende de mí —le decía Maria Félix. Y Rebeca estaba dispuesta a seguir el sabio consejo en beneficio de su salud!]

Su sensibilidad se reveló ampliamente en "Poesía", libro que dedicó a Jesús Bracho, hermano de Julio, el famoso director mexicano. En las primeras páginas del tomo, aparece un magnifico boceto del rostro de la desaparecida artista, realizado por la mano maestra de José Clemente Orozco. ¡He aquí dos de sus "poemas inéditos"!

Toda la gravedad profunda de la vida
sobre el pequeño espacio de la mía
mientras tu sombra fabricando abrazos
y los labios palabras, construyas
un espejismo azul entre los párpados.

Goteaba el tiempo en agonía suicida
entre su resta de impiedad sombría.
Y en su gotear lavaba de los párpados
espejismo en azul: sombras diluidas...
La palabra espejismo y el espejismo abrazo...

Ventarrón de la vida, cálido viento alegre.
Tuve risa risueña que vino en un día breve.

Se coló tu alegría por la ventana abierta
para tomar asiento a mi lóbrega mesa.
Un rumoroso bosque vino con tu presencia.
Y no cierra su signo la admiración abierta
que anotaste al llegar a mi página negra...
Fronde en cristal tus ojos copiaron mi tragedia
y desnudó mi angustia tu voz, risa risueña,
para llevarla luego en tu boca, ánfora fresca.



ELEGIA DE VERDADERA MUERTE

A la memoria de REBECA URIBE

Su poesía era una poesía de ensombrecido estilo.
Era como su alma, sombría y luminosa, luminosa y sombría.

Su poesía era un secreto; el secreto más dulce.
Vivir y estar muriendo bajo el ala del ángel.
Darle al ángel la muerte y continuar viviendo.

Vivir en mil pedazos y soñar en mil sueños.
Darse a toda la vida, con una sola muerte.
Estar, no estando nunca y fluir suavemente.
Ser la invisible sombra, siendo espejo de sombras.
Y volver a ser ángel: pulsación milagrosa.

Morir como los ángeles: detenida en sí misma,
infinita, imposible, dueña de las regiones
donde un instante es luz y un latido un desierto.
Morir bajo ese cielo, bajo ese frío, ese humo.
Pero morir tan tibia, enfermamente muerta,
que la presencia en grito de su doliente muerte
no sea para nosotros sino el cristal-poesía
de su sueño y su tierna clara desesperanza.

EFRAIN HUERTA

6.3 *POEMA EN 5 TIEMPOS* (1941)

Y aquí,
al margen de mi angustia,
serena y aquietada la fiera de los morbos
te amo;
y la intangible línea de tu recuerdo
se perfila abarcando todos mis horizontes.

1

En nuestras madrugadas, de perfil y a mi diestra
eras,
huérfano de soberbia sólo una línea blanca.
Una línea perfecta que nacía de las sienes
girando
por la órbita dormida de tu pupila
y luego se alargaba, iba hasta la garganta,
ahí donde las venas formaban un ritmo acompasado
de vida y de belleza.

De amaneceres cálidos,
lluviosos y plomizos, deslumbrantes de sol,
pintaste mis sentidos;
de ese recuerdo vivo, y ya sin ti

existo prisionera en la severidad de la abstinencia.

¡Nuestros amaneceres!

amaneceres lilas, verdes, azules, grises;

rojos por el deseo de suspender el éxtasis...

lacios por el anhelo de suspender el tiempo.

Ojos de anacoreta tenías en cada amanecer.

En su habitual tristeza, hablaban.

Sonámbulos, abiertos,

abismados en su propia belleza,

hablaban, siempre hablaban... mirándolos cerrados

yo los adivinaba

y caía

irremediablemente,

en otro éxtasis...

Éxtasis inefable despojado de todo,

del pensamiento mismo,

hasta del breve punto que en el ambiente ingrátido

lo crea y lo prolonga.

Éxtasis mío sin principio ni límite...

Sin fatiga en su término.

2

Y así fue. En la nocturna hora
mientras la lluvia terca pintaba en los cristales
su cortina nostálgica,
lloré la despedida tenaz
que sin decirme nada, me dabas diciéndomelo todo.

Y un nuevo traje y una nueva sonrisa,
y un gesto indiferente,
ademanos ausentes de mí desconocidos,
hasta una voz distinta tuviste en esa hora
para decirme adiós
definitivamente.

3

Y así, de este dolor tan mío,
prolongado sollozo en ritmo agigantado,
romántica armonía sin pauta y sin espacio
solamente me queda, agazapada y triste,
atormentada nota que anheló ser perfecta
para tu sinfonía.

¡Llanto y dolor tan míos
que nacen cada día y en cada despertar
nutren la fantasía de un esperar menguado!
Desesperada, lloro diariamente tu presencia sin rostro
y exhumo alucinada
los giros de tu acento,
tu saludo,
tus pasos...

Desde la nebulosa soledad del paisaje
contemplo este dolor exacto, perfecto
porque tú me lo has dado:
vida y renuncia,
luz y humo,
ritmo y destiempo,
amoroso tatuaje;
y a este dolor me abrazo porque en él, tú y yo estamos
ya para siempre en una desolada y perfecta
viudedad.

Nada más. Eso es todo. Eso es todo.

4

Y aquí,

al margen de mi angustia,
serena y aquietada la fiera de los morbos
te amo;
y la intangible línea de tu recuerdo
se perfila abarcando todos mis horizontes.

Ni antes ni después;
ahora,
inconmovible,
te amo.

Al margen ya de todo:
de la esperanza,
agridulce veneno que me suicida y hace
que nazca del acento de tu nombre la elevada ternura,
sosegado desliza...

Oigo vibrar la incauta variedad de esta espera
que se agosta y revive,
se desmaya y se nutre en el espasmo inútil
de dolores sin término...

Sé que no he de escuchar jamás, jamás,
tus ecos.

No he de tocar tu brazo: fuerza, dolor intacto,
bosque de los jacintos.

No he de mirar tus ojos: vegetación sombría
alargando sus hojas que crecen, crecen
hasta anular tu rostro.

Definitivamente has borrado mi nombre.

Ni un renglón ni un espacio
prolongará este amor de tan tuyo,
tan solamente mío.

Pero sobre las lápidas de tantas fosas hechas
brotarán hojas negras para que no se mueran
nuestros recuerdos blancos.

Y ha de caer la lluvia...
mas aunque sea tormenta sobre mi cementerio,
rediviva perdurará tu voz:
llanto y salmo, miel y acíbar.
Y cantando tu nombre me salvaré.
oportuna,
de mi propio naufragio.

Y ahora, ¿qué eres ya?

Emoción plena vertida en el tacto de la hoja,

en los ritmos de la arteria.

Sabor en el sorbo de agua deslizado en la garganta.

Grito en el papel herido.

Fragancia nueva dispersa en los vientos callejeros.

Clara luz asesinada al paso de una silueta.

Tú en la nota.

En el color.

En el giro de la danza.

En la línea de la estatua.

Tú en la palabra más alta de la universal poesía.

Inmaterial y presente en mí misma y en los otros.

En la integridad del tiempo.

Por las rutas de la nube.

En la mística humildad del alma frente al paisaje.

(Quezada *Toda yo* 87-90).

6.4 ICONOGRAFÍA



Soriano, Juan. *Retrato de Rebeca Uribe con el ojo de Martha*. 1937. Fundación Juan Soriano y Marek Keller. Web. [<http://juansoriano.net>]. 4 de abril de 2014.



En una reunión con amigos. De izquierda a derecha: abajo, Isabel Marín, dos personas no identificadas, Margarita Nelken, Rebeca Uribe, María Asúnsolo, Orozco, María Izquierdo, Delia del Carril de Neruda y personas no identificadas; arriba, Jesús de Usía, Ermilo Abreu Gómez, Ninfa Santos, José Antonio Fernández de Castro, Raúl Anguiano, Juan Soriano, Magda de Paul, Margo, Armando Valdés Peza, persona no identificada, Pablo Neruda, Andrés Henestrosa, León Alfonso Pino, Alberú, Raúl Uribe, Joaquín Zapata Vela, Gachita Amador, persona no identificada y Efraín Huerta.

Pacheco, Cristina. *Orozco. Iconografía personal*. México: FCE, 1983, p. 62.

Vita

Leonor Alejandra Silva Lomelí nació en Guadalajara, Jalisco en 1984. Estudió la Licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad de Guadalajara, y se graduó con honores en junio de 2007. En febrero de 2009 se incorporó al equipo de editores de Eón, empresa ubicada en la Ciudad de México. En 2011 y 2012 fue beneficiaria del Programa de Becas para Estudios en el Extranjero, FONCA-CONACYT y en este último año inició sus cursos en la Maestría en Español que ofrece The University of Texas at El Paso. Formó parte del consejo de redacción de la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* y del comité organizador del Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, ambos proyectos pertenecientes a esta universidad. Es también integrante del consejo editorial de la revista cultural *Ave Lamia*, que se publica en la ciudad de México.

Participó en el IV Encuentro Nacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura y en el II Coloquio de Narratología “El umbral de la narrativa jalisciense en el siglo XX”. En el marco del XXIII Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language, and Culture, celebrado en University of Arizona, presentó la ponencia “Mujer y prisión en la obra *El árbol*, de Elena Garro”. En 2011 Ediciones Eón publicó su libro *Con olor a tiempo. Poesía erótica mexicana (siglo XIX y primera mitad del siglo XX)*.

México, Distrito Federal, 23 de junio de 2014

Leonor Alejandra Silva Lomeli

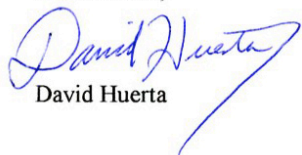
The University of Texas at El Paso

Por medio de la presente manifiesto mi autorización para que usted publique el poema "Elegía de verdadera muerte" que mi padre, el escritor Efraín Huerta, publicó en 1949 y que usted reproduce en su tesis titulada "El erotismo en la obra de Rebeca Uribe (1934-1941)", misma que presentó el 9 de mayo de 2014 ante un sínodo conformado por dos profesores pertenecientes al departamento de Lenguas y Lingüística y una profesora adscrita al departamento de Escritura Creativa de The University of Texas at El Paso para obtener su grado de maestría.

Es de mi conocimiento que dicha tesis será publicada en versión impresa y digital para formar parte del acervo bibliográfico de dicha institución educativa, y que además estará disponible en Internet a través de las páginas y los buscadores que se especializan en la divulgación académica y científica, nacional e internacional.

Sin más por el momento, me despido de usted quedando atento a cualquier duda o comentario.

Atentamente,


David Huerta