

Alma Alicia Piña Laynes

Las rupturas de Concha Méndez en "Inquietudes, Surtidor y Canciones de mar y tierra"

Romanica Silesiana 7, 130-139

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALMA ALICIA PIÑA LAYNES

Universidad Autónoma de Campeche, México

Las rupturas de Concha Méndez en *Inquietudes, Surtidor y Canciones de mar y tierra*

ABSTRACT: This paper provides an analysis of the early work of Concha Méndez (Spain, 1898—1986). Unfortunately, and due to a gender bias, her work has been neglected in most literary studies. The main claim of the following analysis is that the writing in her three early books reflects a rupture at both the personal and poetic level, in an attempt to make her work a part of the Spanish literary horizon of that time. Méndez disrupts the status quo: she is not a tearful and confessional poet, but rather one who puts forward a gynocentrist view in her poems. Furthermore, and unlike the average female poet, she chose to use an avant-garde style. In doing so, Méndez became a leader in promoting female freedom and in socially constructing the image of the new woman.

KEY WORDS: Gynocentrist view, vanguard, social construction of image.

Durante el primer tercio del siglo XX, en España se cultivaron diversos movimientos poéticos que buscaban renovar la poesía y al mismo tiempo universalizarla para trascender el localismo que se le había asignado como una característica esencial a la poesía española (ALONSO, D., 1982).

Los poetas jóvenes que empezaban a conocer los movimientos vanguardistas surgidos en el resto de Europa durante los últimos años de la Primera Guerra Mundial, veían que la poesía modernista dejaba de responder a sus deseos de purificación de la expresión poética, y por tanto representaba una nueva etapa de inercia que había de superarse. Por ello empezaron a reunirse con el propósito de proponer su discurso de ruptura frente a la tradición, y surgió entonces el grupo que más tarde sería conocido como la Generación del 27, cuya poesía siguió tres vertientes: la investigación del Siglo de Oro, el reconocimiento de la lírica intimista de Bécquer y Rosalía de Castro y la apertura a los movimientos poéticos de vanguardia europeos (SIEBENMANN, G., 1973). En esta atmósfera de novedad los poetas se congregaban alrededor de revistas literarias como *Litoral*,

Héroe, *Caballo Verde para la poesía*, *Carmen*, entre otras que jugaron un papel determinante en la difusión de la nueva estética.

Un aspecto que caracterizó el nuevo arte fue la exclusión de las masas, es decir, se trataba de un arte para un público selecto, minoritario; pero esto no significó un enfrentamiento ideológico, o una postura clasista del artista, sino una propuesta exclusivamente estética, artística, moderna, para la cual no estaba preparado el común de las gentes. “No se buscó un rompimiento con el público, ni mucho menos se valoró aquél como una condecoración del artista” (SIEBENMANN, G., 1973: 204).

De entre todas las mujeres que descollaron en el ámbito de la cultura española de este período, el entorno de Concha Méndez fue quizá el más difícil, pues mientras a otras de sus compañeras de generación les permitían una educación más avanzada (Maruja Mallo, María Teresa León) o incluso superior (María Zambrano), a ella le fue negada toda posibilidad de acceso a la cultura o a otra actividad que no fuera la de ser madre de familia. Esto queda significativamente explícito en el siguiente pasaje de las memorias de la poeta madrileña:

Recuerdo la visita de un amigo de mis padres. Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?”. [...] teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco”. “Las niñas no son nada”, me contestó mirándome.

ULACIA, A.P., 1990: 26

Concha Méndez Cuesta nació en Madrid en 1898. Hija de una familia adinerada, tuvo la educación básica proporcionada a las mujeres de su época, apenas suficiente para ser buenas madresposas¹. Fue campeona de natación y novia de Luis Buñuel; a través de éste conoció a García Lorca y a Rafael Alberti, quienes la iniciaron en la poesía. Publicó sus dos primeros libros: *Inquietudes* (1926) y *Surtidor* (1928). Escribió teatro e incursionó como guionista de cine. Un buen día, decidió abandonar el hogar paterno y partió hacia Londres, donde se mantuvo dando clases de español y conferencias sobre literatura española. Volvió a Madrid, y poco tiempo después abordó otro barco, esta vez rumbo a Argentina donde permaneció tres años y publicó sus *Canciones de Mar y Tierra* (1930); volvió a Madrid al triunfo de la República; conoció a Manuel Altolaguirre con quien contrajo matrimonio, y emprendieron juntos una nueva aventura: la editorial; publicaron la revista *Héroe* y más tarde *Caballo verde para la poesía*.

¹ Tomo el término del estudio antropológico de Marcela LAGARDE (2006).

Las rupturas

En una entrevista realizada en 1927, el entrevistador describe a Concha Méndez así:

Espontánea, decidida, expresándose a borbotones, como una impetuosa riada, toda naturaleza, que se estrangula a cada momento en la angostura de su medio social. [...] Su gran dinamismo no le permite ser espectadora. Pero lo que más distingue a la gentil oceánida es su noble preocupación por bastarse a sí misma y servir a los demás; un digno deseo de ser útil, renunciando al carácter de muñeca social que la condición económica de su familia pudiera permitirle.

TXIBIRISKO, 2001: 23

El editor de *Inquietudes* (1926) habla de la personalidad y actividad poética de Concha Méndez como si fuera un fenómeno:

Por eso, que una muchacha como Concha Méndez [...] se substraiga al ambiente que la rodea y cante en versos sus sensaciones e inquietudes, nos parece algo extraño y fuera de órbita de nuestro raciocinio.

Concha Méndez es un caso típico de anormalidad en el ambiente de nuestra clase burguesa. [...] pronto hubo de encontrarse extraña y ausente de su mundo, sola con su personalidad, quizá incompatible con cuanto la rodeaba, y el monólogo comenzó a tejerse, y un libro de poesías [...] surgió en el azul de sus nobles esperanzas como una paloma mensajera que la cautiva enviase a las Musas.

LORENZO, J., 1926: 108

En un artículo publicado en Buenos Aires, Consuelo Berges la describe de la siguiente manera:

Ahora sí, amigos. Ahora creo en la “vanguardia”. [...] La he visto avanzar, y no sólo hablar, y no sólo escribir. La he visto en la marcha gimnástica — flecha y blanco en sí misma — de una muchacha. De una muchacha española. [...] Pero, antes, la lucha estrepitosa y fea contra el prejuicio que se encrespa proclamando su autoridad de siglos — de siglos de idiotéz —. La batalla de gritos contra gritos, y la pelea sorda contra la tentación — caricia algodono- sa — de una comodidad no hecha a la medida del espíritu, pero bien acoplada con el cuerpo, y con el hábito cotidiano. Lucha, lucha sorda y feroz no contra molinos de viento que parecen gigantes, sino — lo que es mucho peor — contra gigantes formidables que parecen pacíficos molinos.

BERGES, C., 2001: 90

Esta visión quijotesca de la vida de Méndez la corrobora la propia poeta en una entrevista que concedió en Buenos Aires:

Ya ve, yo dejé en España una buena posición social por todos conceptos, y salí a la aventura, un tanto “caballerescamente”, lanza en ristre, a hacer frente a la vida. Así, me considero en las filas de una doble vanguardia, por lo que se refiere al Arte y a la sociedad. Hay que romper con la tradición, con las normas establecidas y sobre todo hay que “vivir la vida” (la vida de cada uno); frase ésta muy desgastada, pero insustituible.

ANÓNIMO, 2001: 52

Las descripciones en conjunto nos proporcionan un retrato de la personalidad de la poeta y sobre todo nos muestran que la primera gran ruptura de Concha Méndez se da en el plano personal y social: la emancipación del yugo familiar y la independencia económica constituyen una subversión del orden patriarcal respecto de la condición femenina. Así, los que conocieron y trataron personalmente a la poeta, contribuyeron a construir socialmente su imagen como una mujer moderna en todos los sentidos que, como un surtidor, fluye constantemente en su vivir poético, situación inaceptable todavía en ese tiempo en el cual era más concebible la figura de la prostituta que la de la mujer intelectual e independiente. No obstante, todo el reconocimiento y atención de la crítica literaria que Méndez logró, lo pierde cuando se casa con Manuel Altolaguirre; desde entonces vivió a la sombra de la fama del marido por lo que sus siguientes libros de poesía no tuvieron la misma recepción que los primeros; incluso, cuando se dio la noticia de su muerte, lo que se destacó en la nota (*El País*, 6 de enero de 1987) fue el hecho de haber sido la esposa de Altolaguirre, “todo lo cual daba cierta impresión de brillo reflejado, como si ella no hubiese reunido méritos suficientes para figurar sola a la hora de su muerte” (QUANCE, R., 1991).

Inquietudes (1926) es la primera obra poética de la madrileña; en ella se nota una clara afinidad con la nueva poesía; pero no todos los poemas presentan imágenes vanguardistas en el sentido de las tendencias iconoclastas de la época; sin embargo podemos decir que todos los poemas son novedosos, puesto que lo tradicional, es decir la poesía de cancionero, expresión de la antigua lírica popular hispánica, se actualiza en el panorama literario español de los años 20. Además, la principal característica que presenta la poesía de Concha Méndez es que en medio de un escenario de renovación, la voz femenina irrumpe también con su propuesta de ruptura frente al discurso poético tradicionalmente masculino.

A pesar de que *Inquietudes* es la primera obra de Concha Méndez y de que ésta tenía una escasa instrucción poética, su inteligencia y sensibilidad le permitieron asimilar rápidamente los postulados de la nueva poesía:

AUTOMÓVIL

Una cantata
de bocina.

Gusano de luz
por la calle sombría.

Los ojos relucientes
bajo la noche fría.

Reptil de la ciudad
que raudo se desliza.

En este poema de corte ultraísta-creacionista la poeta trata temas relacionados con las vanguardias como el canto a las máquinas y a la velocidad, heredados del futurismo; al mismo tiempo realiza un juego poético ultraísta, que consiste principalmente en la sucesión de imágenes en torno a una imagen central, el automóvil, anunciada en el título del poema. Por otra parte, una realidad concreta (el automóvil) es recreada a través de la palabra para dar paso a una nueva realidad poética, lo cual la identifica con el creacionismo. En esta nueva realidad, el automóvil, a través de la metáfora, se convierte en un “gusano de luz”, en “reptil de la ciudad” y, a través de la metonimia, en “ojos relucientes” y “cantata de bocina”, lo cual logra el efecto poético en el texto: una forma mecánica como el automóvil es representada de una manera orgánica, aun más, animalizada. En relación con el creacionismo, el poema de Concha Méndez recuerda unos versos del poema *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro, en el que, al recrear la luz de la locomotora, el poeta chileno dice:

Su ojo desnudo
Cigarro del horizonte
Danza entre los árboles

Concha Méndez dice de los faros del automóvil: “Los ojos relucientes / bajo la noche fría”.

En *Inquietudes* el tono de la voz lírica es aséptico, es decir aparece un “yo” poético mesurado e incluso algunas veces casi desaparece. Esto es doblemente destacable puesto que por una parte correspondía a la estética de la época y al mismo tiempo rompía con un estereotipo de la poesía escrita por mujeres, la cual era considerada excesivamente sentimentalista, cursi o confesional. También se observa el uso de técnicas creacionistas y ultraístas, como las imágenes sinestésicas, la yuxtaposición, la eliminación de nexos sintácticos, entre otras, que hacen que un elemento de la realidad histórica sea transfigurado y fijado poéticamente en un presente eterno, el tiempo de la poesía.

Sin embargo, la poeta no va más allá en la experimentación formal, por el contrario, encuentra en los metros cortos de la tradición poética hispana los moldes para su expresión. Los metros cortos son ágiles, espontáneos, lo cual se acomoda al temperamento de la madrileña quien tenía prisa por liberar ese

“surtidor” de poesía que se le había revelado de pronto. Así, se observa el uso de heptasílabos, pentasílabos, hexasílabos, trisílabos, y en menor medida los octosílabos, ordenados en tercerillas y cuartetos, principalmente, en las cuales se combinan la rima asonante con la consonante, fusionando la tradición y la modernidad en su poesía.

Otro elemento fundamental en el primer libro de Concha Méndez es el surgimiento de un sujeto lírico femenino que ofrece una visión ginocéntrica positiva. Desde esta perspectiva se resignifican los significantes formales en relación con la poesía de los congéneres varones de Méndez; es decir, términos como el mar y la barca, que tradicionalmente se asocian con el mundo masculino, adquieren otras significaciones que se inscriben en el universo femenino.

En *Surtidor* (1928), segundo libro de Concha Méndez, se nota una intención más clara de participar de las vanguardias, incluso del surrealismo, pero sin abandonar la espontaneidad que la caracteriza. Además, la voz lírica femenina que nació en sus *Inquietudes*, en este libro se concreta en un personaje poético hecho a imagen y semejanza de la autora. En este orden, el poema “Nadadora” puede ser tomado como muestra del doble discurso de ruptura presente en el primer período de la poesía de Méndez:

NADADORA

Mis brazos:
Los remos.

La quilla:
Mi cuerpo.

Timón:
Mi pensamiento.

(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos.)

La técnica vanguardista que se aprecia en el poema se relaciona con el cubismo: mediante la yuxtaposición de enunciados unimembres logra impresionantes imágenes plásticas. El cuerpo-barco-poema de la poeta es un homenaje a la mujer deportista, pero al mismo tiempo a la mujer liberada, emancipada, pues no hay capitán que domine el timón (el pensamiento) de este cuerpo-barco lírico, más que ella misma.

A propósito del cuerpo-barco lírico, es interesante observar cómo el cuerpo de la poeta se convierte en el texto mismo. Al respecto, Susan Gubar señala:

“Cuando las metáforas de la creatividad literaria se filtran a través de una lente sexual, la sexualidad de la mujer con frecuencia se identifica con la textualidad” (GUBAR, S., 1999: 178). Sexualidad-textualidad, es decir, no es sólo la voz lírica femenina que aparece como elemento estructurador del poema sino también el cuerpo mismo de la mujer.

En *Surtidor* el vanguardismo es más evidente pues se encuentran más motivos de lo que se ha llamado maquinolatría (exaltación de la máquina, ejemplificada en aviones, barcos, tranvías, autos). Además de las técnicas creacionistas y ultraístas, se observan más las imágenes neogongorinas, sello característico de su generación. Aunado a esto se nota una mayor influencia de las técnicas cinematográficas, lo cual inscribe su poesía dentro de la modernidad poética. Por otra parte, la poeta prefiere el uso del octosílabo, principalmente; los versos de arte mayor como el endecasílabo son escasos y sólo un poema está escrito en versos alejandrinos. Méndez continúa con la intención de fusionar la tradición con la modernidad.

El sujeto lírico femenino aparece totalmente liberado tanto en su expresión como en su acción: es marinera, aviadora, viajera, cosmonauta, en una palabra, libre de asumir su destino, lo cual se considera una utopía literaria en relación a la realidad histórica que le tocó vivir a la poeta. La visión ginocéntrica positiva prevalece sobre la nostalgia o la tristeza, emociones humanas que en algunos poemas asoman apenas, pero que son magistralmente purificadas en la criba de las técnicas creacionistas y ultraístas, quedando solamente en una emoción estética. De este modo el sujeto lírico femenino queda situado en medio de la modernidad, y por tanto los temas y las técnicas exponen una doble ruptura en el discurso poético: por un lado, precisamente la técnica y los temas; por otro, la visión ginocéntrica positiva que se instala en los poemas mediante una voz lírica femenina.

En *Canciones de mar y tierra* (1930), tercer libro que conforma la primera etapa de la poesía de Concha Méndez, el sujeto lírico femenino se encarna en la figura de la marinera, preferida sobre otros roles posibles de la mujer en los poemas de *Surtidor* (aviadora, cosmonauta), actividad que implica por excelencia el viaje. En este sentido, la visión ginocéntrica sigue siendo positiva, pues los anhelos de viajes marinos hacia tierras extrañas expresados en los dos primeros libros, en éste se han hecho realidad, aunque sólo sea una utopía literaria. Por otra parte, hay menos motivos vanguardistas, pero las técnicas siguen siendo creacionistas principalmente.

La principal utopía poética que se construye en este libro es precisamente la de la marinera en una barca sin timón. Aquí conviene observar cómo el mar se resignifica; es decir, si en la literatura precedente el mar es un espacio al que sólo accedía el género masculino y en el que las mujeres cabían sólo como fantasía (las sirenas) o como parte de la masa informe de una embarcación guiada por un hombre, en la poesía de Concha Méndez se convierte en el espacio de libertad e independencia conquistado por la mujer, quien se metaforiza en una

nave sin timón, imagen subversiva para su época pues alude a la liberación femenina de la tutela patriarcal.

Destaca en este poemario la construcción de la utopía de la mujer empoderada, es decir, la figura femenina aparece como una amazona: amazona de los mares (*y me nombren capitana / de una nave sin timón*); amazona pampera (*Dos estrellas por espuelas. / El puñal en la cintura. / Las alas de mi caballo / batientes por la llanura*); amazona de los aires (*Un capitán de los mares, / me prestó gorra y galones. / Y un capitán de los vientos / una escuadra de aviones*). Esto refuerza la visión ginocéntrica positiva: una vez es capitana de una nave sin timón; otra, jinete de un caballo alado y otra, capitana de una escuadra de aviones. Como se ve, todos los elementos que el personaje poético femenino comanda sugieren la idea de libertad.

En conclusión, se puede afirmar que la obra poética de Concha Méndez es una escritura femenina, no sólo por la marca biológica del género sino por la visión femenina que prevalece en ella. John C. Wilcox habla de una visión “ginocéntrica” en oposición al adjetivo “androcéntrico”, para notar la diferencia de la percepción de la realidad por parte de las mujeres escritoras, frente a la visión del mundo tradicionalmente masculina (WILCOX, J., 2001).

En los tres libros se plantean dos grandes rupturas: por una parte, la ruptura con la poesía romántica, no con la antigua lírica tradicional; por otra, con el discurso poético masculino, al oponer su visión ginocéntrica positiva. Estas rupturas literarias las experimenta al tiempo que vive otra ruptura, ésta de orden social y cultural, con la tradición patriarcal que consideraba a las mujeres inferiores a los hombres, por lo que las marginaba de sus ámbitos de dominio, entre ellos el literario, en el cual Concha Méndez irrumpe e inunda con su presencia y con su poesía.

Por otra parte se puede observar que la poesía vanguardista de Concha Méndez se muestra equilibrada en el plano de la expresión y del contenido y si acaso puede acusársele de algo, es de ser optimista, pero se trata de un optimismo vital auténtico, no la ironía amarga que caracteriza la poesía vanguardista de los poetas varones. Ella misma señala: “No entiendo lo de escribir para minorías selectas, ni tampoco el dejarse llevar a hacer concesiones para un gran público” (MÉNDEZ, C., 2001: 75).

La poesía de Concha Méndez es engañosa: parece fácil, demasiado ingenua a veces; pero un análisis detenido de su obra nos demuestra lo contrario. La capacidad de recrear poéticamente una realidad dada, la aparente anarquía en el uso de la métrica y del acento rítmico, demuestran la calidad artística de los poemas; y si bien no son del gusto de una minoría selecta (que generalmente estaba compuesta de lectores del sexo masculino), tampoco son del gusto popular, primero porque es poesía escrita por mujer, y segundo, porque participa de la poesía nueva, la cual es incomprendida. Hay una comunidad de lectores que se sitúan en un término medio: ni pertenecen al vulgo, son mujeres o “amigos de la

mujer”, y su educación — que siempre es mucho más de la que recibía la mujer en esta época — les permite apreciar los poemas de Concha Méndez y de las otras poetas de su generación.

La visión ginocéntrica positiva de los libros en cuestión, es la gran ruptura de Concha Méndez: escribe como mujer, pero su poesía no es lacrimosa o confesional, sino que impera una imagen positiva de la mujer, llena de optimismo. Escribe como mujer con el mismo lenguaje que comparte con sus compañeros varones. Contribuyó a derribar la imagen de la mujer tradicional, aprisionada por siglos en su papel perfecto de madre-esposa, y en su lugar enarbó la imagen de la mujer moderna: deportista, poeta, emancipada.

Otro aspecto que cabe destacar dentro de la visión ginocéntrica positiva es el hecho de que la poeta se rebela en contra de ser, como mujer, sólo objeto de creación y se asume como sujeto creador y objeto creado al mismo tiempo. Es decir, la creadora toma como modelo de creación su propio cuerpo, el cual pasa de ser objeto de creación a ser objeto creado. En este proceso necesariamente se establece una identidad de género entre la creadora y el texto creado, por lo cual se da una relación de sexualidad-textualidad, en la cual el cuerpo femenino funge como enlace.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, 1982: “Escila y Caribdis de la literatura española”. En: *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- ANÓNIMO, 2001: “Los raids literarios. Conversación con Concha Méndez (1929)”. En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 47—49.
- BERGES, Consuelo, 2001: “Hoy creo en la vanguardia (1930)”. En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 89—93.
- GUBAR, Susan, 1999: “La página en blanco y los problemas de la creatividad femenina”. En: FE, Marina, coord.: *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Fondo de Cultura Económica: 175—203.
- LAGARDE, Marcela, 2006: *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM.
- LORENZO, José, 1926: “Colofón”. En: MÉNDEZ, Concha: *Inquietudes*. Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha, 1926: *Inquietudes*. Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.
- MÉNDEZ, Concha, 1928: *Surtidor*. Madrid, Imprenta ARGIS.
- MÉNDEZ, Concha, 1930: *Canciones de mar y tierra*. Pról. de Consuelo BERGES. Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos.
- MÉNDEZ, Concha, 1995: *Poemas (1926—1986)*. Intr. y sel. James VALENDER. Madrid, Hiperión.
- MÉNDEZ, Concha, 2001: “Historia de un teatro”. En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 63—77.

- QUANCE, Roberta, 1999: "Hacia una mujer nueva". *Revista de Occidente*, no. 212 [Madrid].
- SIEBENMANN, Gustav, 1973: *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Versión española de Ángel SAN MIGUEL. Madrid, Gredos.
- TXIBIRISKO, 2001: "Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta (1927)". En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 23—26.
- ULACIA Altolaguirre, Paloma, 1990: *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Presentación de María ZAMBRANO. Madrid, Mondadori.
- WILCOX, John C., 2001: "Concha Méndez y la escritura poética femenina". En: VALENDER, James, ed.: *Concha Méndez en su mundo (1898—1986)*. Madrid, Residencia de Estudiantes: 207—233.

Síntesis curricular

Alma Alicia Piña Laynes es Licenciada en Humanidades con Especialidad en Literatura por la Universidad Autónoma de Campeche, México, y Maestra en Literatura Española por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en dos publicaciones del Cuerpo Académico Literatura y Lingüística, con los artículos "Campeche en la narrativa de Silvia Molina", "La poesía modernista de Manuel García Jurado" (Vol. 1); y "Concha Méndez y la estética del 27" (Vol. 2); tiene otras publicaciones de literatura española en revistas de circulación nacional, entre las cuales destaca "El erotismo en la voz femenina de la lírica hispánica popular antigua" y "*Piedra de sol*: poema de convergencia". Actualmente es catedrática de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche, México.