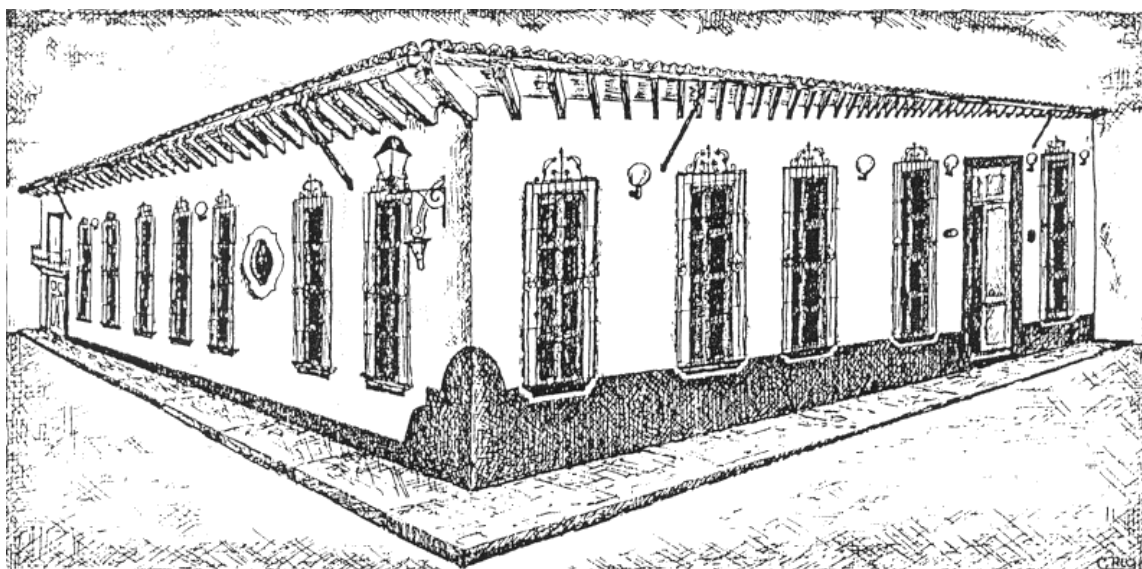


Cuadernos de Trabajo

Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales
UNIVERSIDAD VERACRUZANA



33

Diversas de mí mismas.

Filósofas y escritoras

Mayabel Ranero Castro
(Coordinadora)

Xalapa, Veracruz ● Diciembre de 2008

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICO-SOCIALES

Director: Martín Aguilar Sánchez

CUADERNOS DE TRABAJO

Editor:

Feliciano García Aguirre

Comité Editorial:

Joaquín R. González Martínez

Rosío Córdova Plaza

Pedro Jiménez Lara

David Skerritt Gardner

CUADERNO DE TRABAJO N° 33

© Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales

Universidad Veracruzana

Diego Leño 8, Centro

Xalapa, C.P. 91000, Veracruz

ISSN 1405-5600

Viñeta de la portada: Luis Rechy (†)

Cuidado de la edición: Lilia del Carmen Cárdenas Vázquez

Diversas de mí mismas.
Filósofas y escritoras

Mayabel Ranero Castro
(Coordinadora)

Cuadernos de trabajo

Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales

Universidad Veracruzana

Índice

Presentación	5
Las voces femeninas de la filosofía griega: claves para la recuperación de una tradición olvidada, por <i>Ma. Angélica Salmerón J.</i>	9
María Zambrano: la razón y la palabra en el exilio, por <i>Cintia Robles Luján.</i>	17
La restitución del laberinto, por <i>R. Amada Palacios S.</i>	21
Las epístolas de Sor Juana en el siglo XVII novohispano, por <i>Anilú Varilla L.</i>	54
Mujeres poetas del siglo XIX en México. Una propuesta de revaloración, por <i>Esther Hernández Palacios</i>	61
Emily Dickinson, poeta de las esencias, por <i>Laura Puc Domínguez.</i>	67
Mujeres de letras, por <i>Mayabel Ranero Castro</i>	74

Presentación

*No soy yo la que pensáis
Sino que alla me habéis dado
Otro ser en vuestras plumas
Y otro aliento en vuestros labios.
Y diversa de mí misma
Entre vuestras plumas ando.*

Sor Juana Inés de la Cruz

Con el ánimo de incentivar la investigación y discusión de la participación de las mujeres en la construcción artística contemporánea, un grupo de académicas y alumnas de la Universidad Veracruzana, de las facultades de Filosofía, Sociología y Letras Españolas nos propusimos realizar este esfuerzo de recuperación y análisis de problemáticas relacionadas con la creación y participación femenina en el saber literario y filosófico.

Fundadas en el entusiasmo y la necesidad, lanzamos esa iniciativa de diálogo e investigación que ahora presentamos en forma de un Cuaderno de Trabajo cuyo objetivo central es apoyar las labores docentes. Esperamos que estos iniciales esfuerzos puedan impulsar posteriores desarrollos, con la concurrencia –no dudamos– de otros estudiosos y estudiosas que se vayan sumando a una iniciativa que esperamos ver crecer.

El entusiasmo primeramente nos condujo a buscar compartir voces poéticas, filosóficas y sociológicas que mucho nos significan porque contribuyen a iluminar áreas o zonas oscuras de la vida, producción, afanes, reconocimientos y olvidos de las mujeres y sus obras. Necesidad de conocer más respecto a figuras, problemas y perspectivas de análisis que mucho enriquecen nuestras miradas. Necesidad también de colectivizar una discusión e inquisición que cada una de las participantes mantenía en los espacios personales o individuales, pero que como todo *constructo* humano, es necesariamente una elaboración social, que sólo en conjunto crece, significa y trasciende. Así, la convocatoria nos reunió a profesoras y alumnas a incursionar en tres grandes campos del saber humanístico: el filosófico, literario y sociológico que se enriquecerían con el análisis de algunos casos puntuales.

Con ese sentido inicia este Cuaderno con una reflexión filosófica desde los horizontes de la antigüedad clásica grecolatina. Angélica Salmerón analiza las figuras y significaciones de símbolos femeninos y personalidades históricas (como Hipatia de Alejandría) buscando reinsertar las ausencias de mujeres reales y simbólicas en el capital histórico de Occidente, para de esa manera completar

nuestra idea de mundo y pensamiento, incompleto si no se incorpora la obra y acción de las mujeres al mismo. Enseguida Cintia Robles presenta un breve apunte sobre la filósofa María Zambrano, la valiente y robusta voz de la inteligencia y sensibilidad de la República Española, que vino a fructificar en el exilio americano. Destaca la importancia que para la filósofa tenía el capital acto de escribir.

La literatura es el siguiente campo que se aborda a través de la figura primera de las literatas mexicanas, sor Juana Inés de la Cruz. Buena parte de la inspiración y aliento inicial para discutir la relación de la mujer y el arte literario surgió alrededor de la figura de sor Juana, inagotable fuente de hermenéuticas varias, con cuya voz quisimos iniciar estas letras y titular el Cuaderno de Trabajo. Aunque sabemos que esos versos titulan homenajes internacionales a la figura de la monja jerónima (*Diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*) decidimos mantenerlos para guardar el espíritu que nos animó a compartir similares objetos de interés, preocupación académica y existencial, en la idea ancestral de *unidad en la diversidad* que se hace eco en el verso de nuestra Décima Musa.

La diversidad femenina alude a las grandes diferencias observadas en las mujeres de cada sociedad, aquello que le otorga identidad y particularidad sociohistórica, de allí que el sujeto social *mujeres* exista sólo en sus particulares basamento histórico. De aquí nuestro estudio de casos particulares de literatas y filósofas. La compleja unidad femenina obedecería a aquellos rasgos que en ciertos momentos históricos puedan compartir y determinar a colectivos sociales, lo que buscan analizar las dos colaboraciones de procesos más amplios de índole filosófica y sociológica.

De la extensa producción sorjuanina Amada Palacios aborda su faceta de dramaturga (quizá de las menos conocidas) relacionando la obra *Amor es más laberinto* con la preceptiva dramática que era canon en el siglo XVII, *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. El trabajo nos permite conocer *grosso modo* la producción sorjuanina y en ella sus figuraciones dramáticas, así como los lineamientos bajo los cuales se escribió el teatro del Siglo de Oro.

Otra faceta de sor Juana es estudiada por Anilú Varilla, quien realiza una lectura sobre las epístolas que sor Juana escribió a correspondientes tan importantes como sor Filotea de la Cruz, nombre bajo el que se cobijó el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz. En estas cartas podemos atisbar la particular forma que tuvo la monja para manejar problemáticas escolásticas que mueven reflexiones devotas, pero también escollos políticos y artísticos de quien se autonombró con la compleja metáfora de “la peor de todas”.

De las letras coloniales damos un paso a la literatura decimonónica para atisbar la producción poética femenina. Así Esther Hernández Palacios estudia la forma como la crítica del siglo XIX (e incluso posterior) consideró la obra poética escrita por mujeres, y hace una provocativa invitación no sólo a revalorar las

figuras conocidas, sino a reestudiar obras y personas bajo criterios distintos a los usados por críticos y estudiosos contemporáneos. A este trabajo le sigue la contribución de Laura Puc que estudia la vida y obra de la poeta norteamericana Emily Dickinson, que influenciada por el trascendentalismo (que cultivaron -entre otros- los escritores Ralph W. Emerson y Walt Whitman) configuró una estética que ella califica de *esencial*.

Finalmente se presenta una contribución sociológica de mi autoría que analiza el trabajo de las mujeres artistas en relación con las condiciones sociohistóricas que le determinan. Para ello se hace una lectura de la obra de Virginia Woolf *Un cuarto propio*, que a principios del siglo XX analizó la relación de las mujeres y la literatura, en todos los complejos requerimientos económicos, políticos, estéticos y personales que influían para que ellas pudieran dedicarse a la escritura de novelas. El análisis que Woolf realiza nos parece da luz a las condiciones que han impedido o posibilitado a las creadoras literarias el ejercicio de su vocación y de su arte en horizontes históricos distintos a los que la autora refiere.

En suma esperamos que estos trabajos contribuyan a despertar el interés en analizar las producciones y reflexiones femeninas no sólo en los campos artísticos, sino en todas las áreas del saber que sin duda se enriquecen cuando les concebimos de manera más amplia a la acotada y tradicional visión del mundo. El esfuerzo supone pensar con una cabeza distinta a la que prima en los cánones científicos, artísticos y humanísticos, labor que como dijo Immanuel Wallerstein, nos impulsaría a impensar para repensar nuestras ideas de mundo. Quisiéramos pensar que de ésta modesta forma contribuiremos a extender el ideal que tanto necesitamos hombres y mujeres para conocer ambas mitades del cielo:

Nada de lo humano me es ajeno.

Mayabel Ranero Castro

Diversas de mí mismas.

Filósofas y escritoras

Mayabel Ranero Castro

(Coordinadora)

Las voces femeninas de la filosofía griega: claves para la recuperación de una tradición olvidada.

Ma. Angélica Salmerón J.

La historia del pensamiento ha sido reacia a mostrar sus rostros y sus voces femeninas. Las razones de ello pueden ser varias y logran multiplicarse a tal grado que no siempre es fácil determinarlas. Sin embargo, y por lo menos para lo que ahora importa señalar bastaría con apuntar hacia una especie de amnesia colectiva a la que han contribuido los propios estudiosos de la materia que al parecer no reparan en la importancia que dichas figuras pueden significar para una mejor comprensión del horizonte epocal en que se mueven las ideas y los pensamientos de la humanidad toda. Pero resulta que los pequeños relatos en que encontramos narrada la aventura del pensamiento femenino aparecen siempre como narraciones marginales que se introducen más como anécdota o cuando mucho como apéndices en la medida misma en que son tomadas básicamente como casos extravagantes y extraños al hilo conductor de la gran historia y por lo cual son vistas como <narraciones extraordinarias> porque como exóticas joyas se suele considerar que las mujeres sean capaces de ocuparse en cuestiones intelectuales. Así, las voces femeninas del pensamiento filosófico y científico aparecen – cuando logran aparecer-, de manera tal que dan la impresión de no ser en modo alguno importantes para el historiador en tanto que se asume que el pensamiento y las ideas que las mujeres han generado en estos ámbitos son irrelevantes para el tratamiento efectivo de los problemas que se pretende solucionar en una época determinada.

Pero esto es un prejuicio –un mal prejuicio- que a la vez redundo en perjuicio de la historia misma del pensamiento pues, es el caso que la historia entonces nos presenta una narración mutilada e incompleta. Olvidamos que la historia la escribimos todos y que algunas pequeñas narraciones tienen su propia riqueza y significado y que por tanto sólo en la medida en que logremos ir integrándolas es que tendremos mejores perspectivas de acercamiento y comprensión de aquello que ha sucedido en el pasado. Pero, si en cambio -como se ha hecho costumbre- arrumbamos en el desván de los cachivaches trozos enteros de nuestro pasado y escondemos u ocultamos algunas partes de la historia, corremos el riesgo de ocultarnos u olvidarnos a nosotros mismos. Este por desgracia ha sido el caso de prácticamente todas las figuras femeninas que –pese al veredicto de los prejuicios y las malas prácticas historiográficas- también han escrito con sus vidas y sus pensamientos en el gran libro de la historia. Por ello habremos de a poco ir acostumbrándonos a escuchar sus voces y a ver a través de sus ojos esa otra cara de la historia que a la fecha permanece casi desconocida, pues no cabe duda que muchas de estas mujeres han contribuido con sus trabajos e investigaciones al desarrollo y propagación de las doctrinas filosóficas y científicas. Y justo cuando logramos encontrar y recuperar a algunas de estas intelectuales es cuando descubrimos la fuerza y los matices con que se nos presenta de nueva cuenta la vieja y manida historia a la que tan acostumbrados estamos.

En el marco de estas reflexiones intentamos ahora recuperar en el lejano horizonte histórico de la antigüedad las voces de las filósofas griegas. Y buscamos estas voces y rostros perdidos en las brumas del olvido oficial de la historia canónica porque estamos seguros de que será a través de ellas como hemos de ir al encuentro de una tradición olvidada. Esta búsqueda y los pequeños frutos que empieza a producir nos indica a las claras que dicha tradición existe –que no es un producto de la pura fantasía- pero también nos muestran que las claves para su recuperación estriba en producir una <vuelta de tuerca> en la historia, en un <torcerle el cuello al cisne de blanco plumaje> para comenzar así a hacernos cargo del espectro de matices que se contienen en ella. Habremos pues de contar la historia otra vez y quizá de otra manera. Y, esta otra forma de escribir la historia implica por principio un rompimiento con el canon oficial que de suyo sólo permite el centramiento de las grandes y poderosas figuras del pensamiento. Nuestra historia es <otra> y, aunque pudiese no ser tan luminosa y espectacular será cuando menos más verosímil. Es una historia que no parte ni se mueve desde el centro sino que, muy por el contrario, viene contada desde los límites mismos dando así una vía de acceso al pensamiento periférico; ese que justo por constituirse desde los márgenes ha sido concebido como insuficiente e irrelevante y por ende totalmente silenciado. Pero las voces permanecen, están allí susurrando a lo lejos, aguardando que algún viajero del tiempo logre escucharlas y repare en sus relatos, sin embargo estos Ulises prefieren tapar sus oídos y no dejarse seducir por las sirenas; si tal fuese el caso –piensan- perderían el rumbo. Pero paradójicamente ha sido justo esta sordera histórica la que ha hecho perder el rumbo a los Ulises de la historia pues al no permitirse escuchar estos cantos han realizado un viaje incompleto; su aventura no es pues tal en tanto no se atrevan a atravesar otros mares y a descubrir, como lo hizo después Colón, que las fronteras no están donde se creía. Necesitamos pues reiniciar la aventura arrancándonos ahora de una vez y para siempre la cera de los oídos, perder el miedo a los cantos de sirena; aventurarnos por los mares de la historia con los ojos bien abiertos y los oídos atentos justo para atrevernos a ver rostros y a escuchar voces diferentes. Por eso nuestra historia no se mueve bajo el régimen integral de la identidad sino precisamente bajo el estatuto múltiple de la diferencia; incluir las otras rutas del viaje por el tiempo es un principio básico para la ampliación del horizonte histórico del pensamiento. Asumimos que es necesario e instructivo intentar re-escribir la historia, re-comenzar el viaje y recuperar así la presencia de lo que en ausencia no ha hecho sino olvidar que desde el inicio mismo de los tiempos las mujeres han compartido con los hombres el interés y el gusto por el conocimiento y que esto lejos de ser sólo anécdota y apéndice en el gran libro de la historia constituye –a través de sus pequeños y breves relatos- parte integral de la misma en tanto que sin ellos la historia siempre aparecerá como mutilada e incompleta.

La recuperación de esta olvidada tradición tiene sus claves precisamente en la busca y re-busca de estas voces femeninas que han de conducir la marcha histórica por nuevos y más amplios derroteros y con los cuales habremos de redefinir el sitio y la condición de una sabiduría femenina. Y, esto no ciertamente por la simple reivindicación del pensamiento femenino por ser tal, sino más bien apelando a su raíz última que no es sino la de ser un pensamiento que al lado de tantos otros tiene también el derecho de ser conocido y valorado. De donde resulta que las <mujeres sabias> que en el tiempo han sido tendrían que ser también referentes obligados si es que queremos acercarnos a una mejor comprensión de la historia del pensamiento. Y no me refiero sólo a una pertenencia de las mujeres a este linaje de las <sabias>, pues si de hecho es necesario y útil saber que no estamos solas en este esfuerzo por

la sabiduría es mucho más necesario y útil que los hombres comiencen a asumir que no son los únicos seres capaces de interesarse por el conocimiento; que la historia misma muestra de qué manera las mujeres han contribuido también a ello. La presencia de las voces y los rostros femeninos en el cause histórico ha de enseñarnos mucho a todos y en principio habrá de mostrarnos que el saber y el pensar no depende del sexo, que hombres y mujeres por igual han batallado desde el principio de los tiempos por encontrar respuestas a las preguntas más acuciantes que plantea nuestra realidad. Que las condiciones y las circunstancias para unos y otras hayan sido diferentes es otra cuestión.

Nuestra intención es pues reencontrarnos con este pasado y redescubrir a través de él la tradición que ha sido acallada en el retumbar de las fuertes voces del canon. Mover el espectro histórico desde la periferia implica entonces empezar a prestar oído y atención a los murmullos filosóficos, a los susurros científicos para ir descubriendo de a poco que allí también hay una narración que apunta precisamente a la presencia y participación de las mujeres en la construcción del conocimiento. Y a esta historia, a sus pequeños pero reveladores relatos, queremos referirnos ahora aunque sólo sea para mostrar someramente cómo siguiendo las fragmentarias huellas que han dejado a su paso estas filósofas podemos poco a poco reconstruir con estos indicios la tradición del pensamiento femenino que ha de venir a ampliar y reafirmar la tradición toda en que somos y estamos.

La historia del pensamiento científico y filosófico -nos ha dicho la historia oficial- comienza en Grecia y es a partir de aquí como todos sabemos que se constituye esta enorme y casi omniabarcante llamada <tradición occidental> y, aunque hoy estamos más dispuestos a descentrar este patrón apuntando también hacia las tradiciones no occidentales, el caso es que siempre que queremos contar la historia volvemos a tomar como referencia el pensamiento griego. Y nosotros hemos también preferido esta senda porque lo consideramos un referente obligado para iniciar el reencuentro con la tradición que nos es más afín y conocida y por lo mismo más adecuada para introducirnos en sus recovecos y sinuosidades.

Así nuestra historia del pensamiento comienza también en Grecia pero su recorrido no ha de llevarnos al paseo habitual por las grandes figuras del pensamiento sino contrariamente a fijarnos en aquellas pálidas y desdibujadas figuras que con o en contra de aquellas tan luminosas y conocidas empiezan apenas por vislumbrarse. Ahora bien, para introducirnos en esta senda proponemos en primer lugar que haciéndonos cargo del espectro específico con que esta tradición se abre y que remite al mito como primera fuente de explicación y conocimiento, rehabilitemos aquellos caminos en que las figuras femeninas apuntan ya hacia una configuración e interpretación diferente de las versiones oficiales.

En efecto, muchos de estos mitos pueden hoy darnos luz con respecto de esta tradición que estamos intentando recuperar. Mitos como los de Atenea, las Amazonas, Antígona, Penélope o Pandora -por nombrar algunos- nos muestran claves interesantes para descifrar el sentido primigenio de la sabiduría femenina que busca hacerse un sitio y sentar un precedente en un mundo que parece por principio pertenecer al hombre. ¿Cuál si no habría de ser el motivo por el cual la <curiosidad> de Pandora aparece como introductora del mal en el mundo y no como inicio o principio de conocimiento? En el asombro vieron Platón y Aristóteles el camino inicial de la filosofía y, sin embargo, asombro o curiosidad aparecen como cualidades

masculinas del proceso de investigación científica en tanto que en la mujer es puro fisgoneo y tontería. Y junto a este de Pandora pudiéramos recoger el amplio mito fundacional de nuestra tradición occidental –el de Eva- que viene prácticamente a remitirnos al mismo punto pues, en la versión oficial y digamos negativa de la interpretación, ambas mujeres representan, por decir lo menos, prácticamente la tontería aunada con la maldad en tanto que por su culpa es que la humanidad ha caído en desgracia. Y lo mismo pudiéramos decir de otros muchos, sea el caso del mito de las Amazonas en cuyas figuras se ve más la insumisión a la norma y a las exigencias tradicionales de la cultura como símbolo de barbarie que no como aquella toma de posición en cuya rebeldía y extranjería se podría leer la enseñanza de cómo es posible habitar en los márgenes intentando ser promotores de una vida diferente a la que exige el régimen de cualquier sociedad. Las Amazonas pueden guiarnos entonces hasta esa periferia a la que precisamente han sido lanzadas las mujeres que no quieren someterse a la normatividad aceptada; transgresoras de los límites y encarnación de <lo otro> incomprensible para las mentes huera y dogmáticas; pueden ser reinterpretadas hoy como <guerreras del pensamiento libre> cuyas fronteras últimas no están determinadas ni cerradas por agrimesores fundamentalistas y centralistas. Y aún en la fiel y sumisa Penélope podemos encontrar una huella de esfuerzo intelectual si desmitificando la espera amorosa por el marido en una vuelta de tuerca la vemos como tejedora del sueño del conocimiento; pues no hay que olvidar que “en la mitología tejer es una poderosa metáfora de la creación del mundo. Se hila las hebras del destino y del tiempo, y el mundo es tejido constantemente”,¹ de donde resulta un poder creativo que puede simbolizar el de la mente. Así pues, bien podemos reinterpretar la tela de Penélope como la labor filosófica puesto que en su tejer y destejer se manifiesta siempre la obra inconclusa el pensamiento. Los griegos vieron en Penélope el modelo perfecto de fidelidad conyugal y prácticamente la condenaron a una espera amorosa cuyo centro era Odiseo; sin embargo creemos que se puede hablar de una rebelión de Penélope y establecer una vía de acceso que muestre cómo el tejer es pensar.

Bastan estos ejemplos para señalar cómo las mujeres míticas nos muestran que las sendas del pensamiento no son lineales ni absolutas, que sus caminos son sinuosos y múltiples y en este sentido no siempre conducen al mismo lugar aunque partan del mismo punto de referencia. Las voces míticas pueden ayudarnos a reencontrar esta parte de la tradición que la historia ha dejado en el olvido pues con su atrevimiento y su rebeldía parecen señalar hacia una forma de sabiduría que no está determinada en el espectro total que dibuja nuestra historia. Aquí habría que mencionar a Antígona quien con su desacato a la norma nos muestra la posibilidad de otro modelo de racionalidad pues sus razones no son ni las de la ciudad con sus leyes ni las de los hombres que en ellas se mueven; el camino de <las razones de Antígona> es otro y conduce a su modo a una interpretación de lo que podríamos considerar también como una salida de <la caverna>, aunque ciertamente el camino no lo mostraría aquí Platón. Así, siguiendo este orden de ideas, haríamos bien en reencontrarnos con Eco en lo profundo de los bosques de esta historia y buscar la manera de romper con el hechizo que la condenó a la repetición infinita: es necesario hacer escuchar las frases completas y propias de las mujeres, reconstruir los fragmentos, seguir las huellas que nos lleven de nueva cuenta hasta las fuentes de una tradición que nos incluya y nos reconozca. No es posible que sigamos siendo ni

¹ Manuela Dunn Mascetti: Dioses. *La canción de Eva*. RobinBook, Barcelona, 1998.

haciéndonos <eco> de lo que la historia canónica y centralista ha dado por sentado y establecido cuando sabemos que podemos descubrir y aun re-inventar otros caminos.

Y cuando del mito pasamos al logos –metáfora también canónica del saber filosófico y científico occidental- y que bien entendido no remite a un verdadero paso histórico donde realmente se abandona el pensamiento mítico sino más bien a la búsqueda gradual de una racionalidad diferente que se apegue más a los datos de la experiencia y la realidad; esto es, remite al intento de una construcción racional científica que, en modo alguno abandona o anula la racionalidad mítica. Bien, decíamos entonces que una vez que pasamos del mito al logos y empezamos a entrever las huellas de las mujeres históricas que decidieron incursionar en la aventura del pensamiento nos encontramos con una serie de nombres que aunque solo sea fragmentaria y provisionalmente pueden brindarnos nuevas claves para ir de a poco engrosando esta tradición del pensamiento femenino. No podemos aquí ni nombrarlas a todas ni mucho menos reseñar el pensamiento de cada una de ellas. Válganos por el momento decir que afortunadamente la lista se hace cada vez más larga y, aunque ciertamente las noticias que de ellas tenemos no son siempre abundantes, nos permiten trazar un horizonte histórico-temático que por lo pronto nos lleva a concebir una línea que en lo fundamental se inicia con la presencia de las pitagóricas y concluye con la de Hipatia y las pensadoras de la antigüedad tardía. Con ello nos hacemos de un horizonte cuyo sentido permite seguir la huella del pensamiento filosófico y científico de las mujeres para iniciar así una reconstrucción del mismo en la antigüedad. Por ende pensamos que hoy por hoy no es absurdo hablar ya de la posibilidad de una historia del pensamiento femenino de la antigüedad.²

Historia de la que podemos apuntar ya un perfil y reconstruir su trayectoria a partir de la aparición de las pensadoras pitagóricas. Mujeres estas que bajo el auspicio del mismo Pitágoras pudieron incursionar en la aventura del pensamiento. Los estudios revelan una larga lista de filósofas y científicas dedicadas al estudio de la física, las matemáticas y ocupadas en la investigación y la escritura lo mismo que los hombres. Esta trayectoria del pensamiento femenino que se inicia quizá de manera formal con las pitagóricas pasa después por figuras como Aspasia, promotora de un círculo cultural que contó con la presencia de Sócrates, Anaxágoras y Herodoto entre otros muchos y por la figura mítico-histórica de Diótima a quien Platón encomendó explicar su teoría del <eros> y por lo cual muchas estudiosas tienden a verla como el prototipo de la <filósofa>. Se sabe también de otras mujeres, que vestidas de hombre, asistían a la Academia platónica como Laestenia y Axiotenia. A ellas se unen nombres como los de Hiparquia que perteneció a la escuela cínica y de quien Diógenes

² Esta historia que en otros países ya ha empezado a escribirse es prácticamente desconocida en nuestros ámbitos. Y lo es por varias razones pero, entre ellas destaca una fatal indiferencia por el trabajo de investigación en estas áreas ya que se ve en ello un trabajo secundón e irrelevante como tal para la historia de la filosofía y de la ciencia, pues, -se piensa- si tenemos atrapadas a las grandes y centrales figuras, a cuento de qué vamos a gastar tiempo y esfuerzo en pequeñeces. Y he aquí el fatal error: mientras no nos demos cuenta que es precisamente a través de estas pequeñeces que nuestro horizonte histórico se amplía y con él nuestra tradición, seguiremos siendo seres culturalmente incompletos. Por estas y otras razones queremos también nosotros contribuir al esfuerzo que otras naciones hacen para reintegrar al curso de la historia universal esta <otra tradición> que también nos pertenece.

Laercio cuenta que preguntó: <¿Es que te parece que he tomado una decisión equivocada sobre mí misma, al dedicar el tiempo que iba a gastar en el telar en mi educación?>. Frase ya proverbial cuando se trata de defender el derecho al estudio por parte de las mujeres. Tenemos también a Arete, hija de Aristipo, quien no sólo aprenderá y sistematizará la doctrina de la escuela cirenaica sino que ha de convertirse también en cabeza y maestra de la misma.

En el periodo helenístico-romano figuran nombres como los de Temista y Leontio que se agruparon en el Jardín de Epicuro quien desde el principio, como Pitágoras, vio con buenos ojos que las mujeres se instruyeran en cuestiones intelectuales y que participaran a su lado de las tareas del pensamiento. Por su parte, los neoplatónicos también apoyaron la educación filosófica de las mujeres y sabemos que Geemina (madre e hija) y Anficlea estuvieron cerca de Plotino, lo mismo que Edesia al lado de Proclo. Y dentro de esta misma tradición neoplatónica la historia recoge el nombre luminoso de Hipatia quien por su vida y por su obra ha sido ya considerada como la primera filósofa de Occidente y a cuyo través nos es posible ver de manera clara y tangible a las alturas intelectuales que una mujer del siglo IV, casi al final del mundo antiguo, podía llegar cuando mediaban la tolerancia, la libertad y la buena disposición de ánimo en aceptar la educación de las mujeres, es decir, cuando no se encerraba el interés y el intelecto femenino tras las rejas de la convención y la norma generalmente aceptada. Así, el padre de Hipatia prefirió educar a su hija en las ciencias y las artes antes que para cumplir labores hogareñas y maternas, logrando con ello la realización completa de un ser humano que como Hipatia prefirió el estudio al hogar y, que teniendo las mismas oportunidades que los hombres, logró su objetivo. Así, Hipatia, gracias a su dedicación y esfuerzo y a la oportunidad de una educación intelectual logró escribir su nombre en la historia del pensamiento. Junto a esta excepcional mujer encontramos otras muchas que nos permiten trazar a la vez un final en la trayectoria de la filosofía y la ciencia de la antigüedad tardía: Sosipatra, Asclepigenia, Edesia y santa Catalina, entre otras.

La historia pues, nos cuenta que pese a no ser con todo la norma algunas mujeres en la antigüedad no sólo quisieron saber, sino que de una u otra forma lograron su objetivo: algunas pudieron asistir a las escuelas y hasta llegaron a ser maestras, otras escribieron y discutieron problemas filosóficos y científicos, otras fueron inventoras y constructoras de aparatos y artefactos para la realización de experimentos. En fin, el hecho es que la misma historia que las ha relegado al olvido y al silencio puede recordarlas y hacernos oír sus voces, porque cuando se sabe escarbar bien en sus recovecos, la historia misma nos hace presente lo ausente.

Ahora bien, de entre todos estos nombres, podemos destacar el de tres mujeres que por su obra y vida pueden muy bien representar y dar una idea adecuada de lo que fue, en este lejano pasado, emprender -a pesar de las prohibiciones para ello- el camino del pensar. La exploración de un territorio vedado y prácticamente desconocido sin mayores recursos para el viaje que la sola confianza en el anhelo por saber nos muestra que estas mujeres arriesgándolo todo decidieron -como Pandora- curiosear en el fondo de la caja y ¡oh sorpresa!, descubrieron que lejos del mal que se pretendía haber agazapado allí, habitaba la infinita riqueza que constituye el tesoro del conocimiento. Estas mujeres que ahora podemos rescatar de las brumas del olvido son: Aspasia, Diotima e Hipatia y, constituyen una <tercia de ases> en el ingrato juego en que tramposamente la memoria histórica intenta borrar alguna de sus mejores partidas. Estas tres figuras y sus voces han de iniciarnos hoy en un juego histórico diferente

desde donde será posible apuntalar mejor la tradición del pensamiento. Así, pese a reticencias y prejuicios y por más que todas ellas aparezcan todavía entre la niebla de lo real-histórico y la ficción-leyenda, lo cierto es que cada una muestra a las claras que el pensamiento y la sabiduría no son privilegio masculino por más que la sociedad a que se pertenece lo haya estipulado así.

Hemos también tomado esta tríada porque envueltas las tres entre la bruma espesa que no distingue aún entre mito y realidad; las figuras de Aspasia e Hipatia tienen en común el pertenecer ya sin lugar a dudas a la realidad histórica en tanto que Diótima se sigue moviendo entre lo real-ficticio. Sin embargo esto lejos de ser un obstáculo nos permitirá determinar un plano específico para su pensamiento a través del mismo Platón –figura más que real- que es quien la convoca y la presenta como la sabia mujer que es capaz de enseñar su doctrina más valiosa: la del eros. Así que aún siendo que fuese pura ficción literaria su figura apunta de suyo al plano filosófico más elevado. Y ya puestos aquí no habríamos de olvidar que es también Platón quien trae al escenario intelectual a Aspasia, como maestra de retórica. Curioso dúo: la filosofía y la retórica puestas frente a frente a través de dos mujeres Diótima y Aspasia. Y, en semejante enfrentamiento será para Platón la filosofía quien ha de salir triunfante. Así Diótima, moviéndose en el plano de lo ideal-ficticio y Aspasia situada en el plano de lo real-histórico; conjugan en el espectro cultural del periodo clásico el dinamismo propio que caracteriza a este momento histórico. Y pudiera ser paradoja última el hecho de que si Diótima es en realidad una invención literaria de Platón sea precisamente ella quien represente a la filosofía como camino a la realidad más verdadera; en tanto que Aspasia con todo y su realidad histórica avance por el camino de lo irreal y falso que es la retórica. Sea de ello lo que fuere, el caso es que ambas mujeres comparten créditos intelectuales en una sociedad que por principio se muestra renuente a permitir su libre tránsito por los senderos del saber. Esto muestra ya que en el inmenso mosaico que constituye la historia hay siempre matices que permiten la inclusión de lo diferente. Así un análisis más detallado de la presencia de esta pareja -Aspasia-Diótima- como figuras femeninas que -según un filósofo canónico y central como es Platón-, determina su sitio en el pensamiento como representantes y expresiones de saberes diferentes. Cuestión esta que nos puede a la vez poner en camino de una reinterpretación del espectro cultural de la época clásica y apuntar sus nombres y el de otras mujeres en el libro de la historia.

Y así como Aspasia y Diótima reflejan y simbolizan cada cual a su modo los saberes de la época clásica, Hipatia hace lo propio en una época posterior y en ella prácticamente recae la representación toda de la sabiduría femenina en tanto que se la convoca como la primera científica y filósofa de Occidente. Y aunque la situación histórica de Hipatia es otra, comparte con sus antecesoras el mismo patrón cultural en que las mujeres no tienen acceso formal a una educación intelectual. Sin embargo Hipatia –hija del siglo IV de nuestra era- e hija del matemático Teón, gozó de una situación privilegiada que le proporcionó el acceso al saber de su época. Formada e instruida en las ciencias y las artes por su padre pudo dedicar su vida al conocimiento y constituirse así en el prototipo de la mujer sabia. En efecto, la historia de Hipatia nos hace saber que fue una filósofa neoplatónica reconocida en su tiempo y que además pudo haber dado clases de filosofía y ciencias como matemáticas y astronomía. Fue además una científica experimental que construyó aparatos tales como el astrolabio.

Este breve recorrido puede tornarse en pequeña muestra de cómo la historia –que así como acumula disuelve-, según vaya siendo la senda que se elija, pues no cabe duda que en su proceso rememorativo se establece el jugo de las alternativas entre memoria y olvido; proceso de suyo selectivo que nos lleva a elegir entre lo que hemos de conservar y desechar: y siendo que en determinado momento se optó por eliminar del proceso histórico los relatos que constituían la memoria intelectual de las mujeres hoy la historia misma nos apura a reintegrarlos. Es pues, la historia misma la que habrá de comenzar a restituir desde su más lejano y legendario pasado a las figuras femeninas que nos permitan descubrir que en el vacío mismo de la ausencia histórica nos encontramos con la presencia de estas sabias mujeres que tienen también una historia que contar. Historias fragmentarias de una sabiduría femenina que nos toca ahora re-escribir y re-interpretar. Relatos que buscan establecer el sentido de un pensamiento marginal y transgresor que, por lo mismo, en la gran narración fue condenado a la invisibilidad y al silencio.

Por ende, las claves para la recuperación de la tradición de un pensamiento femenino - que no por olvidada es inexistente- se encuentran en el mismo sitio donde permanecen todos los secretos y todas las claves para desentrañarlos: la historia. Esa misma historia que durante siglos ha ocultado sus rostros y acallado sus voces ha de brindarnos ahora la forma de intentar su recuperación. Es pues a esta Historia a donde habremos de volver para recuperar la memoria perdida y rescatar del olvido a las mujeres sabias que en el tiempo han sido. Habrá pues que volver a la Historia y narrarla nuevamente y quizá de otra manera, pues si la Historia tradicional ha estado acostumbrada a no nombrar a las mujeres es hora de que la voz vuelva por sus fueros y se atreva a nombrar lo proscrito por la normatividad historiográfica centralista que –por las razones que hubiese sido- se olvidó que en el fondo último del pensamiento es siempre más importante lo pensado que el sexo de quien lo piense. Y esto proscrito que no es sino el nombre propio de cada mujer que ha participado en el proceso del conocimiento es lo que se hace necesario para empezar a adquirir presencia en el mundo del saber; pues nombrar es presentar individual y concretamente a alguien: nombrar a las mujeres es pues devolverles la presencia. Presentar entonces la trayectoria del pensamiento femenino implica un nuevo proceso rememorativo que a través del nombre y la historia intelectual de cada mujer o de cada grupo de ellas permita crear sentido a partir de interpretaciones alternativas a todas estas voces marginadas por el canon pues es justo en esos relatos donde dormita una tradición que ha sido olvidada pero que no por ello es inexistente. La tarea de la historia actual estriba precisamente en recuperar la memoria perdida y devolvernos esa otra parte de nuestra tradición intelectual a cuyo través habremos de reconocernos dentro de una historia cada vez más auténtica y efectiva.

María Zambrano: la razón y la palabra en el exilio.

Cintia Robles Luján

La tempestad y la calma son dos conceptos que simulan ser contrarios y en apariencia incompatibles, pero que llevados ante el ojo humano se constata que son parte nuclear en la vida de los hombres. Sí, en la cotidianidad de todos los tiempos, en las circunstancias y experiencias vitales del hombre, hacen que las pasiones se derramen sin asidero alguno dejando que éstas dominen la razón y nuestro ser, *este que soy yo*, que eres tú, que somos todos, *pues no hay experiencia de la vida sin ser*. Y es precisamente aquí donde les presento la experiencia de una clara lucha de contrarios entre lo violento del padecer y lo reflexivo del pensar en la vida y obra de María Zambrano Alarcón, ella que llegó a mi vida y se instaló, convirtiéndose alegóricamente en guía intelectual... así de sencillo.

María Zambrano nace el 22 de abril de 1904 en Vélez, Málaga, España; mujer exiliada de su patria durante 45 años por motivo de la Guerra Civil: aquel “suicidio moral de España, de Europa”, afirma Unamuno. La salida forzosa de su patria la llevó a recorrer La Habana, México, París, Nueva York. La vivencia de dicho acontecimiento histórico, de lo que vive en él, y la influencia de quien fuera su maestro Ortega y Gasset determinan en Zambrano lo que será su formación intelectual, social y política manifiestas en su obra. Pero serán también Antonio Machado y Miguel de Unamuno los escritores de quienes María Zambrano tendrá una gran influencia que la llevará a determinar su vocación y su pensamiento.

Zambrano recibió múltiples homenajes y reconocimientos: el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades, el Premio Cervantes (1981), el Doctorado *Honoris Causa* (1983). En el ambiente intelectual se relaciona con personalidades como Federico García Lorca, Xavier Zubiri, Manuel García Morente, Joaquín Xirau, Simone Weil, Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Albert Camus, José Gaos, Emilio Prados, Luis Cernuda, Alfonso Reyes, García Bacca, Ferrater Mora, Picasso, Octavio Paz, Sergio Pitol, Carlos Fuentes, entre muchos otros. Apasionada lectora de Platón; los pitagóricos Plotino, Séneca; los gnósticos: Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Scheller, Husserl, Descartes, Kant, Bergson, Heidegger; los místicos: san Juan de la Cruz, santa Teresa; y, por su puesto, los grandes autores: Proust, Dostoievsky, Kafka.

Cabe mencionar las dos pasiones de María Zambrano: su *profesión de fe* y su fidelidad a la palabra³ en su acto de escritura, que le permitía concebir otro modo de filosofar, y los gatos, fieles compañeros en su vida.

En *Porqué se escribe*, María nos permite conocer su pensamiento y su sentir, influenciados por el proceso histórico vivido y su condición de exiliada, que la conducen al

³ En Zambrano el elemento primero del hombre es la palabra.

abandono, al aislamiento, a la soledad desnuda y encarnecida, su propio descenso a los infiernos como ella misma lo titula, perdiendo con ello su ser singular.

La revelación del exilio, es revelar abandono y esa gran pérdida de identidad... y es ahí donde comienza la peregrinación entre las entrañas esparcidas de una historia trágica. Nudos múltiples, oscuridad y algo más grave: esa identidad perdida que reclama rescatarse... y así el exiliado revela sin saber, y cuando sabe, mira y calla. Se calla, se refugia en el silencio necesitando al fin refugiarse en algo, adentrarse en algo. Y es que anda fuera de sí al andar sin patria ni casa...extravagante como un ciego sin norte, un ciego que se ha quedado sin vista por no tener a donde ir.⁴

Tras su historia personal, intelectual e histórica, coexisten en Zambrano cuatro medidas imperantes que figuran como guías después del *exilio*, no sólo físico, sino existencial, como ser único y pensante. Dichas guías obedecen en primer plano al *yo sufro*, *yo asumo*, *yo pienso* y por último *yo escribo*. Las primeras dos conducen al abandono, al desamparo, llevándonos a entrar en comunión con la soledad; la tercera nos hace defender esta soledad en la que ahora nos situamos, mientras que la última demanda la necesidad *de dar la palabra adecuada* al sentir desarraigado: “había que pasar del grito a la palabra para hacerse entender por aquellos que desde afuera nos miraban. El grito no basta”⁵ y la soledad tiene que ser defendida, no dejar que las circunstancias por trágicas que se tornen nos apresen. Y es la palabra el medio para liberarnos. “Por la palabra **—en el escribir—** nos hacemos libres, libres del momento, de la circunstancia asediante e instantánea”⁶ y por qué no, hallar la inmortalidad.

Y es precisamente en el lugar del exilio, la soledad, donde emerge la reivindicación del acto de escritura en María Zambrano. Las palabras escritas cumplen una nueva función, el de defensoras “ante la totalidad de los momentos, ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida íntegra” con el objeto de vencer la primera medida, “yo sufro”. Por ello, ya no es suficiente hablar, corremos el riesgo de ser secuestrados por lo que hemos acentuado. Hablar redundaría sólo a un momento circunstancial, las palabras transitan más allá de lo instantáneo, permanecen, pues tal es el fin de la escritura

En su proceso de escritura, determinada por una conciencia poética, cultivando la metáfora y logrando un desplazamiento del lenguaje conceptual al lenguaje simbólico, María se sumerge en la interioridad del alma y de la vida, hasta descender a sus propios infiernos, “Infierno de la propia alma individual”. Zambrano, sosegada por el *silencio de la vida* desgarrada, ***nos muestra éste su secreto que no puede hablarse***, pero sí escribirse: *su silencio interno*. Lo hace poéticamente que es “secreto hablado, que necesita escribirse para fijarse, crea en el decir con su voz, las palabras”. Su recompensa, la promesa cumplida: abandono a la soledad, que en un principio *fue la promesa del fin del exilio*, su más fiel esperanza.

⁴ María Zambrano, “Los Bienaventurados”, op. cit., p. 32-33.

⁵ María Zambrano, “Hora de España XXIII”, en María Zambrano. Antología, selección de textos, en Antropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura.

⁶ María Zambrano, “Hacia un saber sobre el alma”, op. cit. p. 31

Por tanto, sabemos que el primer eslabón del pensamiento zambrano es “la pérdida de la patria, de la tierra” (influencia de Ortega) “llevar a la razón a la oscuridad del sentir, para darle forma y figura” para producir una nueva forma de filosofar, de pensar: la razón poética que permitirá descifrar, encontrar el ser y la palabra. Filosofía y poesía, razón y piedad en unión, la cual permitirá adentrarnos en *las profundidades infernales*, donde la razón entra en relación con lo que nunca dejó de persistir, *lo otro, lo heterogéneo del ser* de lo cual había dado por inexistente, concibiéndose así mismo como uno y absoluto. Así, la razón siempre ha padecido un mal incurable: *la otredad*, que en el pensamiento zambrano viene a representarse en lo poético.

Finalmente, en María se descubre una crisis existencial y una crisis del pensamiento, descubiertas y confesadas desde el arraigo solitario e infernal, reformando su propia vida y entendimiento. *La confesión* zambrana como un momento fundante de la razón. Adopta la confesión como género de conocimiento, de unidad, de amor, de vida.

“Quienes desentrañen su sentido”, lo extraído del silencio, del vacío interior del corazón, del alma, si bien, así lo desean, al publicarse sus obras, se hizo por algo, *para que alguien o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido, para librar a alguien de la cárcel de la mentira (...) hay secretos que requieren ser publicados* y el día de hoy una parte les fue revelada.

Resulta revelador el siguiente poema de Antonio Machado con aquello que podría interpretarse como un diálogo entre la Filosofía y la Poesía. Esa aparente lucha de incompatibilidades entre Filosofía y Poesía que María unirá a lo largo de toda su obra y pensamiento:

Profesión de fe

VII

Dice la razón: Busquemos la verdad.

Y el corazón: Vanidad.

La verdad ya la tenemos.

La razón: ¡Ay, quien alcanza la verdad!

El corazón: Vanidad.

La verdad es la esperanza.

Dice la razón: Tú mientes.

Y contesta el corazón:

quien miente eres tú, razón,

que dices lo que no sientes.

La razón: jamás podremos entendernos, corazón.

El corazón: lo veremos.

El 6 de febrero de 1991 en Vélez, Málaga, muere María Zambrano en el Hospital de la Princesa por una infección respiratoria. Quienes han visitado su tumba cuentan que los gatos no la abandonan.⁷

⁷ Bernárdez, Mariana. *María Zambrano: acercamiento a una poética de la aurora*. México, Universidad Iberoamericana, 2004.

La restitución del laberinto

R. Amada Palacios S.

La creencia popular dice que es de mala suerte dejar que la tinta se seque en la pluma o en el tintero; por eso es que agradezco la oportunidad para hablar del teatro, arte completo e inacabado en sí mismo; casa inmensa, mansión maravillosa que alberga habitaciones en remodelación constante, pero que conservan la esencia de su ser; estas habitaciones representan los distintos géneros teatrales. Penetramos en una de ellas: la comedia; y, maravillados ante la magnitud de este género, escudriñamos minuciosamente en él, detenemos nuestra vista en el México colonial y en una obra que, en un rincón oscuro y olvidado, pasa inadvertida en nuestros días al carecer de la atención de la crítica y de los lectores en general. La tomamos y, al palparla, empezamos a sentirla, a conocerla; nos topamos con personajes, seres con ideas, con sensaciones, con emociones, con deseos, con virtudes y con errores que, acompañados de criaturas mitológicas y con la intervención del hado, crean una serie de acciones que conforman la segunda comedia de sor Juana Inés de la Cruz: ***Amor es más laberinto***, obra en la que se manifiesta la unión del mundo mitológico (la leyenda de Teseo y el Minotauro) con el mundo real y de la corte (el rey Minos de Creta, sus hijas Fedra y Ariadna y los príncipes de Tebas y Epiro).

Esta obra, poco conocida y menos estudiada, permanece a pesar del tiempo y el olvido porque tiene méritos literarios y dramáticos suficientes que demuestran su calidad. Creemos firmemente, junto con algunos estudiosos de la obra sorjuanina que se han ocupado de ella, que no merece estar relegada, a pesar de carecer de datos autobiográficos como los que contiene ***Los empeños de una casa***, de no conocerse los entreactos que la acompañaban y de estar escrita en colaboración.

Respecto a la primera razón, es inadmisibles valorar una obra por lo que de autobiográfico contenga; en relación con lo segundo, actualmente muchas obras están incompletas al perderse con el tiempo parte de ellas; finalmente, no hay que olvidar que en los Siglos de Oro muchos escritores dramáticos, aun los ya reconocidos, escribían “completas” sus obras, esto es jornadas y entreactos, o sólo creaban las jornadas o los entremeses para dar así oportunidad a otros escritores de darse a conocer o confirmar su valía.

Consideramos que ***Amor es más laberinto*** es una obra completa en sí misma, terminada. El éxito que en su representación tuvo fue innegable. Ha sido la posteridad la que la ha olvidado y le ha negado el sitio que le corresponde al lado de ***Los empeños...*** y otras obras importantes de esa época.

Lo que intentamos en el presente estudio es demostrar los méritos dramáticos que contiene esta obra, apoyándonos para ello en la preceptiva dramática de Lope de Vega, el ***Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo***, que, si bien no es la única, sí la consideramos la más adecuada por ser el modelo de todos los dramaturgos contemporáneos de Lope y aun los

posteriores, y por ser, además, el autor más reconocido y prolífico comediógrafo de los Siglos de Oro.

Pero, antes de hablar sintéticamente del *Arte nuevo...* de Lope, considero necesario mencionar los antecedentes del teatro durante la conquista y la Colonia; ya que en México y en todo el continente, una vez consumada la conquista militar continúa la conquista religiosa. Las distintas órdenes de frailes que cruzaban el Atlántico para venir y “salvar” a los “aborígenes” tuvieron que enfrentarse a muchos obstáculos y resolver grandes problemas para cumplir su misión.

Cambiar la ideología de todo un pueblo no fue tarea fácil: tuvieron que resolver, primeramente, el problema de la lengua; arriesgar la vida cuando se internaban en las sierras desconocidas buscando las aldeas para catequizar a sus pobladores; tratar de encauzar adecuadamente las enseñanzas religiosas para convencer a los nativos y hacer que olvidaran a sus antiguos dioses. Pero todo esto no fue suficiente para desanimar a los frailes, quienes, conscientes de su misión, buscaban resolver los problemas que se les planteaban aprendiendo la lengua y buscando un medio eficaz y a la vez divertido que enseñara a los indígenas lo que era el verdadero Dios y su doctrina. Este medio eficaz fue el teatro.

Posteriormente, cuando el imperio español queda debidamente asentado en el nuevo continente, van naciendo obras literarias que son prueba de las inquietudes artísticas existentes entre los naturales, apoyadas en la asimilación de las técnicas españolas; estos gustaban de la literatura y trataban de imitar a los grandes escritores de la Península, dando como resultado a un Ruiz de Alarcón y a una sor Juana, por ejemplo.

Cabe mencionar que el nacimiento de estas obras y la inquietud existente entre los escritores en ciernes son el resultado natural de la vida a la que estaban acostumbrados; esto es: las principales culturas que poblaron las diferentes regiones de lo que posteriormente sería colonia española llevaban una constante actividad religiosa, propia de su cultura, en la que podemos percibir ciertas formas de teatro. Como dice Argudín (1986: 11): “A un sistema elaborado de sentimientos y pensamientos (religión), corresponde otro, igualmente complejo, capaz de contenerlo en un acto ritual (teatro).” Para apoyar esto, basta citar lo dicho por Horcasitas en el tomo 1 de *Teatro náhuatl* (1974: 101), acerca de un *momoztli* (término usado por Sahagún para referirse a las plataformas que comúnmente tenían 380 metros cuadrados por dos y medio de alto, construidas en el centro de las plazas o al pie de alguna pirámide y que eran usadas en las fiestas para representar juegos u otras acciones o representaciones religiosas. También las había de menor tamaño, de 70 metros cuadrados, suficientes para cuatro actores.):

[...] y llevóse [el trabuco] a la plaza del mercado [de Tlatelolco] para lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella, fecha de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía...

De la misma manera, fray Diego Durán (*Apud. Horcasitas, 1974: 102*) nos describe una de las representaciones que se daban en el templo de Quetzalcóatl, en México:

Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos y muy graciosos entremeses. Para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de treinta pies en cuadro, muy encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con toda la pulicía posible, cercándolo de arcos hechos con toda diversidad de rosas y rica plumería, colgando a trechos muchos y diferentes pájaros y conejos, y otras cosas festivas a la vista apacibles. Donde, después de haber comido, todos los mercaderes y señores bailando alrededor de aquel teatro con todas sus riquezas y ricos atavíos; cesaba el baile y salían los representantes.

Y, además,

Tomando en cuenta la inmensa popularidad del drama religioso en España en los siglos XV y XVI, no parece extraño que muchos misioneros asociaran el teatro con la religión católica, con las enseñanzas, con los ritos y ceremonias y con las fiestas, por ejemplo, de Corpus y Navidad. No era, pues, un peligro representar obras ante los aborígenes americanos, sino una manera eficaz de incorporarlos a la fe católica y al imperio español. (Ibid., p. 20)

En la primera mitad del siglo XVI, los misioneros empezaron a crear obras sencillas, de estructura fácil, mezclando pasajes de la Biblia, vidas de santos y ritos cristianos con elementos indígenas de origen ritual para facilitar la penetración ideológica. Este tipo de teatro misionero pronto se vio enriquecido y secundado por otros como el escolar y el jesuita, que tenían el mismo fin: catequizar a los indios.

No debe asombrarnos la creación de obras literarias por parte de los naturales, ya que los mismos conquistadores reconocieron el gran sentido artístico que manifestaban los indígenas, especialmente respecto de la naturaleza; sentido estético que no sólo se veía plasmado en el papel, en la construcción (arquitectura), la escenografía o en otras tareas encomendadas a ellos, como sería el caso de la escultura y la decoración, sino inclusive en las escenas requeridas para la representación teatral.

Las obras montadas en estos años, repito, estaban dirigidas a los indígenas por el carácter religioso que tenían, y se representaban en las llamadas “capillas abiertas” porque ofrecían un espacio más amplio; pero este local pronto fue insuficiente para albergar al numeroso público que desbordaba el atrio de las iglesias y salió a las calles convirtiéndose en un verdadero espectáculo popular que terminaba con el bautizo masivo de indios. Cabe destacar aquí que este rito permitía la participación emocional y real del espectador.

En realidad, este tipo de representaciones teatrales, que se daba en la Nueva España del siglo XVI, fue inferior en calidad al teatro renacentista. Pero esto tiene su justificación en el hecho de que los misioneros no eran verdaderos dramaturgos, ni conocían las innovaciones llevadas a cabo en este género en la Península y tenían que recurrir a formas teatrales más antiguas, las de la Edad Media, con una calidad artística menor, pero cuya estructura sencilla permitía mezclar lo español con lo indígena, lo que hacía más fácil la penetración ideológica y, por tanto, les ayudaba a cumplir su misión evangelizadora.

Las representaciones que llevaba a cabo el teatro misionero eran de dos tipos: mudas, en las que intervenía la pantomima, y habladas en lenguas indígenas, para facilitar la tarea de entendimiento a los indios.

Ya durante la Colonia, las escasas obras que empezaron a representarse en locales no religiosos (como una casa de comedias que ya existía en este virreinato a fines del siglo XVI, según afirmación de don Luis González Obregón, o como también un teatro con el que contaba el palacio virreinal en el siglo XVII, donde se representaban comedias en el aniversario de los virreyes o en la celebración de alguna fecha o hecho importante) carecían de muchas cosas: las nuevas técnicas usadas en la Península, la división de la obra en tres jornadas, las características que comenzaban a darse a cada uno de los personajes representativos del género, las mínimas necesidades de un local propio de comedias, etcétera.

La producción literaria europea, particularmente la española, dejó sentir su influencia en las obras de los incipientes escritores novohispanos. En el teatro, las modalidades dramáticas como los entremeses, los autos, las loas, los pasos y las tragedias con temas bíblicos o alegóricos empezaron a crearse cada vez con mayor aceptación, surgiendo así las representaciones de tragedias, tanto para criollos como para españoles, y de comedias que, al igual que en la Península, gozaron de gran popularidad entre el heterogéneo público, el cual cada vez y en mayor número acudía a los teatros que poco a poco dejaban de ser escenarios de obras exclusivamente religiosas.

A pesar del poco conocimiento que tenían los escritores novohispanos de las técnicas teatrales usadas en España y de carecer de los medios indispensables para su representación, surgieron obras que sobresalen, no tanto por su calidad artística, sino porque fueron escritas por personas nacidas en el Nuevo Mundo, que intentaban destacar en el género siguiendo las rudimentarias técnicas usadas por el teatro misionero, ya que recurrían a temas religiosos, con intención, sin embargo, de incursionar en otras modalidades dramáticas.

Al ir avanzando el siglo, los cambios en la producción literaria se sucedieron ininterrumpidamente. Así, en la segunda mitad del siglo XVI, el teatro da un gran paso al empezar a conocerse las grandes obras literarias creadas en la Península. La buena literatura, e incluso algunos escritores, llegan a la Nueva España atraídos por las bellezas que de ella se contaban, por las riquezas que proporcionaba al reino o por simple afición a la aventura. De esta manera, el teatro misionero va desapareciendo para dar paso a la representación de obras con temas profanos.

Mientras tanto en España, el siglo XVII llega inundando de esplendor a la dramaturgia. En las primeras décadas de ese siglo son famosos los autos sacramentales y las comedias que se representaban por todas partes de la Península. Estos géneros tienen ya una forma y una estructura básicas que son el resultado de todas las experiencias técnicas y poéticas realizadas por los escritores del siglo XVI. Por ejemplo, en la comedia, la división en tres jornadas y la aparición fundamental de un *gracioso* cuyas peripecias se apoyaban en un lenguaje adecuado a su persona y que contrastaba con el variado sistema polimétrico usado para el resto de los personajes, aunado a las más divertidas situaciones, hacían de estas obras el género más solicitado por el público.

La comedia logró su máximo esplendor en este siglo, pues las condiciones del teatro español habían evolucionado en todos los aspectos y, si bien las obras se hacían de acuerdo con ciertas reglas, admitían todo tipo de temas, personajes y situaciones. Las ciudades más importantes contaban con un teatro fijo (los llamados *corrales*), en que había una sección para cada sexo y condición social; además, el público adepto a estos espectáculos juzgaba las obras representadas y obligaba a los dramaturgos a mejorarlas.

A principios del siglo XVII apareció un poema de 389 versos escritos para la Academia de Madrid cuyo título era: *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*; su autor, Lope Félix de Vega Carpio, estaba destinado a ser el impulsor, el contribuyente mayor y más notable de la escena, antes de Calderón de la Barca. Más conocido como Lope de Vega, este escritor madrileño, nacido en 1562 y muerto en 1635, escribió un gran número de obras dramáticas que lo acreditan como el más prolífico de su época, aunque algunos críticos aseguran que no todas ellas son merecedoras de elogio, por la premura que tenía de escribir el mayor número de obras posible, ya que vivía de su venta y no ponía la atención debida en su elaboración.

Con el *Arte nuevo...*, Lope de Vega crea una obra que vendría a conjuntar todas las técnicas teatrales de entonces. Es el primer tratado “serio” que se escribe sobre el nuevo teatro español, y en él menciona algunas reglas usadas ya por sus antecesores y contemporáneos. Este *Arte nuevo...* estaba dedicado a una academia de poetas y a los dramaturgos que, apremiados por la gran demanda del público conocedor que asistía principalmente a los corrales de Madrid, tenían que producir obras que satisficieran el gusto popular reuniendo calidad y variedad.

Todas las obras teatrales escritas en el siglo XVII, y aún en el XVIII, trataron de seguir lo indicado por Lope en su poética, aunando a ello las muchas o pocas innovaciones que cada uno de los dramaturgos creía aportar.

Pero si este era el panorama, por demás halagüeño, en la escena española, es necesario volver la vista al México colonial para seguir su desenvolvimiento cultural durante el siglo XVII.

Así, vemos que al iniciarse ese siglo, la literatura novohispana se ve enriquecida grandemente por escritores de la talla de Bernardo de Balbuena (España, 1561 ó 1562-México, 1627), don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) y Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1580 ó 1581-1639) entre los más importantes. Mención aparte merece Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana quien, sin salir de la Nueva España, trascendió con su obra las fronteras, logrando captar el reconocimiento y la admiración de los hombres de letras de esos años.

Juana nació en 1648, en Nepantla, hoy Estado de México; fue hija de padre español y madre mexicana. Desde muy pequeña dio muestras de poseer gran curiosidad y disposición para los asuntos intelectuales. Empezó a cultivar las letras a temprana edad, lo que le valió permanecer en la corte como dama de la virreina. Ingresó después al convento de las carmelitas descalzas, el cual abandonó para ingresar posteriormente al de San Jerónimo, en donde murió en 1695.

Durante su estadía en éste, la monja, conocida universalmente como sor Juana, continuó escribiendo toda clase de literatura: letrillas, villancicos –en donde incluía desde canciones populares hasta sonetos-, comedias y autos sacramentales. A pesar de ser religiosa, su producción abarca también temas profanos que domina tan ampliamente como los religiosos. Gozó del aprecio de los virreyes y de los más importantes eclesiásticos y hombres de letras del reino.

Atraída no sólo por la literatura, sor Juana cultivó las ciencias y las artes, así como la astronomía, la música, la filosofía y la matemática, lo que le granjeó la amistad de los más destacados hombres dedicados a estas ciencias como, por ejemplo, don Carlos de Sigüenza y Góngora.

Pero, a pesar de ese conocimiento tan heterogéneo, prefirió la literatura, en la cual se desempeñó siempre con gran desenvoltura, cultivando, como ya dije antes, los géneros literarios que estaban de moda en la Península y que influían enormemente en las colonias nuevas.

A pesar de todas las dificultades que tuvo a su paso, sor Juana brilló en el firmamento literario de la Colonia y compitió en calidad con los grandes escritores de los Siglos de Oro, a tal grado que se le considera una de las principales figuras de la literatura universal. Además, si tomamos en cuenta su condición de mujer y le sumamos el gran interés intelectual que poseía, es más de admirar su valentía y resolución, pues, en esa época en que las mujeres estaban destinadas al matrimonio o al convento, prefirió éste último guiada por un ansia de libertad que le ayudaría al estudio, aunque en su *Respuesta...* diga y afirme que se hizo religiosa por ver si ocupándose de asuntos divinos le ayudaba Dios a entender menos de asuntos paganos, en los que con tanta facilidad se veía envuelto su entendimiento.

La obra dramática de sor Juana no es tan abundante como su producción lírica, pero posee la calidad suficiente que permite verla como el único escritor dramático del nuevo continente capaz de competir con los mejores en ese género; baste mencionar a Lope y a Calderón, quienes tienen una gran influencia en todo su teatro.

La escasa producción dramática sorjuanina se puede dividir temáticamente en sacra y profana. Dentro de la primera quedan incluidas algunas pastorelas y tres autos sacramentales: *El cetro de José*, *El mártir del Sacramento* y *El divino Narciso*; en la segunda, sus comedias: *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*.

Y es precisamente su teatro profano el que nos interesa. Respecto a éste, podemos decir que *Los empeños...* es una comedia que a juicio de los críticos merece el calificativo de artística y de bien estructurada; en una palabra, la mejor, por la que sor Juana puede figurar en el firmamento dramático americano de la época con Ruiz de Alarcón.

Esta comedia fue representada en 1686 para festejar a los virreyes Condes de Paredes y al arzobispo Aguiar y Seijas en su entrada solemne a México. En ella, sor Juana no se aparta de los temas tratados por los dramaturgos españoles; al contrario, es una comedia de enredo en

la que los personajes, las situaciones y el uso de la lengua conforman la estructura que había impuesto Lope en sus obras, las cuales eran los modelos que seguían los escritores de la época.

En cambio, su segunda comedia, *Amor es más laberinto*, no ha tenido la misma suerte porque es considerada como inferior en calidad y estilo. Pero esta comedia, representada en 1689, para festejar el cumpleaños del virrey Conde de Galve, reúne las mismas cualidades que la anterior, ya que no puede gozar de menor mérito cuando hace uso de todo lo indicado por Lope de Vega en su *Arte nuevo...*, además de haber sido escrita cuando sor Juana contaba con mayor experiencia literaria y emocional. Pero ya tendremos oportunidad de ampliar lo antes dicho.

Por lo pronto es importante recalcar la enorme importancia que tuvieron Lope de Vega y Calderón de la Barca en la obra dramática de sor Juana. Su influencia es evidente y primordial, ya que sin las comedias de Lope, quizás no habría podido crear personajes, situaciones y hechos que conforman la bien lograda estructura de sus obras; no hubiera tenido un ejemplo de la sencillez para tratar los temas, de la elaboración de los versos o la profundidad psicológica de los personajes. Por todo esto, sor Juana se convierte en el mejor discípulo americano que hayan tenido estos maestros españoles, superándolos, incluso, en algunos pasajes de sus obras.

Las representaciones teatrales nunca dejaron de existir en España. Cuando Lope de Vega llegó a la escena española (1584, fecha aproximada de su primera comedia), el teatro, al que llevó a su posterior esplendor, era ya la diversión favorita del pueblo español. Por lo tanto, cabe destacar aquí la importancia del *Arte nuevo...* como base sustentadora del teatro posterior a Lope, incluyendo, por supuesto, al de la Nueva España. Esta obra trascendente nos va a servir de guía para el intento del presente trabajo, no sólo por haber sido escrita por el más prolífico dramaturgo de los Siglos de Oro, sino por ser la primera obra ex profeso para teorizar acerca del teatro, al reunir lo que ya se practicaba en el escenario, esto es: ordenando y pormenorizando formalmente lo que se cultivaba en los corrales.

La obra consta de 389 versos endecasílabos y está dividida en tres partes: la introducción, el arte y el epílogo. Nosotros nos ocuparemos de la segunda (versos 49 a 361) ya que en ella se encuentra la doctrina del nuevo arte dramático, que es la que nos interesa como la base del presente estudio. Esta parte se divide, a su vez, en dos secciones que tratan la “doctrina dramática antigua” (vv. 49-127) y el “arte nuevo” (vv. 128-361) respectivamente. Más adelante nos detendremos en la segunda sección que es en la que Lope nos muestra, simple y llanamente, lo que se hacía en los corrales a finales del siglo XVI, y que va a pervivir durante el XVII. Ahora volvamos a sor Juana, de cuya extensa producción literaria sólo se conocen dos piezas teatrales de tema profano: las comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*. La primera de ellas ha sido la más estudiada, criticada y atendida por los estudiosos de la literatura, a quienes resulta inevitable la presencia de esta mujer, uno de los pilares de la actual literatura mexicana, y aun por aquellos especialistas en la obra sorjuanina que ven en esta primera comedia uno de los ejemplos más claros y exactos del teatro novohispano. Pero, sin negarle méritos y reconociendo la gran calidad que detenta, es necesario posar la vista en su segunda comedia *Amor es más laberinto*, que también es un digno ejemplo del buen teatro, cuando es escrito con sobriedad, con madurez intelectual, con belleza creativa, por una

persona inteligente, culta, dominadora de la cultura propia y de la ajena, conocedora de su pasado y de su presente histórico. Además, si bien esta comedia difiere de la primera en cuanto a que carece o no se conocen las piezas que se representaban entre jornada y jornada (letra, sainete, sarao) y a que fue compartida su creación con el licenciado don Juan de Guevara, autor del segundo acto, coincide con *Los empeños...* en cuanto a la loa introductoria, la cual ha acompañado siempre a esta comedia; también en cuanto a calidad y esfuerzo por crear una obra digna para ser representada en Palacio ante los nuevos virreyes. Y es precisamente esta loa la que nos va a ayudar a situar cronológicamente la comedia, antes de entrar de lleno al estudio de la misma.

La “Loa a los años del Excelentísimo señor Conde de Galve” consta de 624 versos, en su mayoría octosílabos y dodecasílabos, y contiene cinco escenas. Además, si se sigue aceptando que esta loa precedió a la comedia *Amor es más laberinto*, podemos tomar la fecha en que se representó como la misma en que se representó la comedia: 11 de enero de 1689. Alberto G. Salceda (1976: XXI) nos proporciona los siguientes datos sacados del *Diario de sucesos notables* de don Antonio de Robles que reafirman tal fecha: los Condes de Galve (don Gaspar de Silva y Mendoza y su esposa doña Elvira de Toledo) llegaron a la Nueva España el 18 de noviembre de 1688, para tomar posesión del virreinato que hasta esos días estuvo en manos del Conde de Monclava. El Conde de Galve tomó posesión del virreinato el 20 de noviembre de 1688 e hizo su entrada pública el 4 de diciembre del mismo año. Celebraba su cumpleaños el 11 de enero, y para tal celebración sor Juana escribió la loa, como lo menciona en algunos versos:

EDAD

167 Sabed que este Jano heroico
no es aquel de Italia anciano,
prudente rey (aunque fue
del que celebro, dechado);
sino el soberano Silva,
cuyo natalicio claro,
por haber sido en Enero,
con la metáfora aplaudo

175 de Jano

EDAD

614 Y de vuestro natalicio,
en justas aclamaciones,
repitan los dulces ecos
de las populares voces
lo que Roma a sus piadosos

y justos emperadores
deseaba, repitiendo
621 al Pueblo todo, conforme

En tal loa intervienen la Edad y las cuatro estaciones del año, atentas al llamado de la primera que las invita a cantarle a Jano, con quien compara al Conde de Galve.

EDAD

Detente, que a mí
tocan las aclamaciones
de la soberana Elvira,
pues a sus pies reconocen
las rosas todo su ser,
488 todo su aliento las flores

y a sus hijos:

OTOÑO

518 Y vuestro tálamo casto
dichosamente coronen
bellos pimpollos floridos
que en tiernos renuevos broten,
porque en sus altos, regios,
ilustres progenitores,
los claros timbres hereden,
imitando los blasones

Se mencionan, también, algunos personajes importantes presenciando la representación, como el Conde de Monclava:

INVIERNO

529 y el nobilísimo ilustre
de Monclava invicto Conde,
que las palmas de su stirpe
son laureles de su nombre
su esposa la condesa:

ESTÍO

537 con la aragonesa Venus,
 prodigio hermoso del Orbe,
 a cuya hermosura vienen
 cortas las ponderaciones,
 pues aún no son de sus claros
 soberanos arreboles
 las luces del Firmamento

544 osadas emulaciones

 y a sus hijos:

VERANO

 con los de su nobleza
 soberanos sucesores,
 de su regio tronco son
 fecundas propagaciones,
 Joaquín, Antonio, Josefa,
 que a sus invictos mayores
 imitando cumplirán
 las altas obligaciones

ya que éstos salieron hacia el Perú hasta el 18 de abril de 1689, situación que les permitió estar presentes en tal celebración, y dato que también reafirma la fecha de la representación.

Menciona también a las damas:

INVIERNO

560 Y el Firmamento lucido
 de las estrellas menores,
 astros que para salir
 no necesitan de noche:
 las bellas Damas, en quien
 no sé de cuál más me asombre,
 si sus sabias hermosuras
 o sus bellas discreciones,
 ¡vivan, porque a vuestras luces

creciendo sus resplandores,
le presten luces al día,
le den a Amor más arpones!

Y al Senado, es decir, la Real Audiencia:

ESTÍO

575 Y el venerable Senado,
cuya autoridad compone
de lo piadoso y lo recto
las dos contraposiciones;
que en su prudencia pudiera
hallar Grecia sus Solones,
Lacedemonia Licurgos
y Roma sus Senadores,
¡vivan, para que de Vos
participen superiores
dogmas, con que este hemisferio
la paz y justicia logre

Si esta loa ha precedido a la segunda comedia de sor Juana desde su edición príncipe (1692), es fácil afirmar que su representación inicial se llevó a cabo en tal fecha, ya que el año 1689 fue el primero que pasó el Conde de Galve en la Nueva España.

Durante los Siglos de Oro, inmediatamente después de la loa introductoria, se representaba la mencionada comedia, durante la cual, entre jornada y jornada, se daba cabida a la escenificación de pasos o entremeses.

Como ya lo mencionamos párrafos arriba, la parte que nos interesa del *Arte nuevo...* es la segunda; esto es, el “arte” propiamente dicho, ya que en ella Lope sustenta la doctrina del nuevo arte dramático. Esta parte doctrinal, que se divide a su vez en dos secciones: la “doctrina dramática antigua” (vv. 49-127) y el “nuevo arte” (vv. 128-361) presenta, en la segunda sección, lo que nos va a permitir comprobar que la comedia de sor Juana es digna de mayor atención. Para ello presentamos en la siguiente página un cuadro que resume el “nuevo arte”. Nos apoyamos en la edición del Consejo Superior de Investigaciones Científicas por considerar que el orden de los preceptos de las propuestas de Lope es el más adecuado. Cabe mencionar, también, que no seguimos el *Arte nuevo...* de manera literal por las constantes digresiones de Lope en el planteamiento y comentario de sus propuestas.

Amor es más laberinto es clasificada como una comedia mitológica o mitológico-galante por la historia y los personajes que intervienen en ella, pero es una comedia no exenta

de actualidad para su época ya que la “fábula y los personajes han sido transportados al mundo común de la comedia de capa y espada” (Salceda, 1976: XXIII). Está dividida en tres actos o jornadas, de las cuales la primera y la tercera son de sor Juana y la segunda del licenciado Juan de Guevara. Aquí creo necesario aclarar que el hecho de coautoría de algunas obras era común también en la época. Algunos de los grandes dramaturgos peninsulares la practicaron; así lo cita, por ejemplo, María Rosa Lida de Malkiel en *La originalidad artística de “La Celestina”* (1970: 26): “La inferencia, impresión unitaria; *ergo*, “autor único” se imponía con tanta mayor fuerza cuanto mayor era el olvido de las condiciones de trabajo durante los siglos XVI y XVII, entre ellas la frecuente colaboración de varios artistas para una misma obra”. Asimismo, Alberto G. Salceda lo menciona en la Introducción al tomo IV de las *Obras completas* de sor Juana (1976: XVI): “No siempre eran del mismo autor las varias piezas del espectáculo, como vemos en algunas loas sorjuaninas que fueron escritas para acompañar a la representación de comedias ajenas; y del famoso entremesista Quiñones de Benavente se dijo: ‘el autor que tenía una mala comedia, con ponerle dos entremeses de este ingenio le daba muletas para que no cayese, y el que tenía una buena, le ponía alas para que se remontase; con que todas las comedias le debían, la mejor el ser mejor, la mala el no parecerlo’”.

Propuestas de Lope de Vega en el arte nuevo...

1. Libertad en la elección del tema:

- el honor
- las virtudes

2. La tragicomedia (como género nuevo)

3. Las unidades dramáticas:

- de acción (la propone y la defiende)
- de tiempo (la acepta)
- de lugar (la ignora)

4. Normas para la redacción:

- guión en prosa
- división entres actos
- “término del día”
- extensión (máxima: 4 pliegos por acto)

5. Normas para la representación:

- evitar dejar vacía la escena
- escenografía
- vestuario

Explicatio

- puro (puro)
- casto
- natural (claro)
- no afectado (fácil)

6. Lenguaje

- adecuado a las situaciones dramáticas y la condición social de los personajes
- rechazar las palabras desusadas y raras, y las citas bíblicas
- anadiplosis
- anáfora
- adubitación

7. Figuras retóricas

- apóstrofe
- exclamación
- repetición
- ironía
- la dama
- básicos
- la criada

- el galán

8. Los personajes

- el gracioso

- consecuentes

- el padre o viejo

- el rey o poderoso

- primera jornada: la exposición

9. Desarrollo de la acción dramática

- segunda jornada: el desarrollo

- tercera jornada: el final

- décimas (para quejas de enamorados)

- sonetos (para los que aguardan)

10. Versificación

- romances y octavas (para las relaciones de hechos)

- tercetos (para “cosas graves”: exaltación sentimental y lírica)

- redondillas (para cosas de amor)

11. Crítica de la sociedad

Pero, volviendo a nuestra comedia, ésta tiene como tema el amor e intervienen en ella personajes muy conocidos en la mitología e historia griegas acompañados de personas corrientes que, junto con las acciones que desarrollan, logran darle un toque de realismo a la historia.

La comedia empieza con música. Cabe mencionar que la presencia de los coros –dos en esta obra- es importantísima porque van a plantear las dos tramas por desarrollar en la comedia. Cada una de ellas representa los dos temas más importantes del teatro de la época: el amor y el honor. Esto es: el primer coro introduce a las dos damas, Ariadna y Fedra, objeto de los requerimientos amorosos de Baco y Lidoro, príncipes de Tebas y Epiro respectivamente.

6 que sin dejar despojos, consigue palmas*

Cuando Cintia explica a su ama la causa de tan penoso canto y nos enteramos del primer tema –el amoroso– (I, 1: 8-16), interviene el segundo coro para presentar el segundo tema: el honor plasmado en la figura de Teseo y en lo que representa su presencia en Creta; el doloroso lamento del coro así nos lo hace saber:

CORO 2

En el Príncipe Teseo,
muestra la fortuna varia
que puede haber vencimientos,
sin precederles batalla;
porque Fortuna⁸ ordena que, en sus hazañas,

32 haber pueda despojos, sin lograr palmas

(I, 1)

Se presenta así el asunto desde la primera jornada: la presencia de un hecho entre real e imaginario, esto es, la leyenda de Teseo; el Minotauro y el laberinto de Creta van a servir de pretexto para desarrollar el tema amoroso poco a poco, creándose intrigas, engaños, confusiones que forman las “apariencias”, sostén del teatro de estos siglos. Asimismo, encontramos la presencia de personajes básicos desde la primera jornada: Fedra y Ariadna, que son las damas; Cintia y Laura son las criadas; Baco y Lidoro, los galanes, y Racimo y Atún, los graciosos. Durante el desarrollo de esta jornada aparece también otro galán, el héroe protagonista, Teseo; finalmente, se presenta el personaje consecuente: el Rey, que es a la vez padre de las damas.

Respecto al primer precepto del *Arte nuevo...* de Lope, podemos decir que sor Juana desarrolla un tema propio del Renacimiento; esto es: toma la leyenda mitológica de Teseo y el Minotauro con los personajes y la trama (acción) propia de tal leyenda para, con base en ello, presentar los dos temas que propone como indispensables: la virtud y el honor. La primera presente sobre todo en Teseo, al momento de reconocer la ayuda que le prestó Ariadna (agradecimiento):

TESEO

También sabes que Ariadna,
o por noble o por piadosa,

* En adelante anotaremos entre paréntesis la jornada con número romano; la escena con arábigo, así como los versos en el margen izquierdo.

⁸ Hay que recordar que, en el sorteo llevado a cabo en Atenas, tocó a Teseo ser parte del grupo de jóvenes enviado a Creta como tributo para alimentar al Minotauro.

hizo empeño de librarme
con finezas tan heroicas,
con industrias tan agudas
y acciones tan generosas,
que a hallarme con alma, fuera
514 darle el alma paga corta;

532 La desatención perdona,
y no tengas por delito,
cuando el alma le es deudora,
pues que no puede en efectos,
en aprecio corresponda;
que muy bien puede un amante
que en esta duda zozobra,
ser fino con la que quiere,
540 sin ser grosero con otra.
(III, 9)

También cuando evita dar a conocer por cuál de las infantas fue ayudado; asimismo, al evitar el castigo o tal vez la muerte de Minos y su familia.

Y el honor, que era consustancial a la vida:

CORO 2

No siente el Héroe la muerte;
la afrenta sí, que es infamia
que tan bajamente muera
64 quien nació a vida tan alta.
(I, 1)

REY

991 Hablad. ¿No me respondéis?
Decid: ¿quién son los villanos
que dejándome la vida
994 todo el honor me han robado?
(III, 3)

1093 Y sea el mundo testigo
de que con mi sangre lava
mi honor su afrenta, y que acaba
con los que agraviarlos intentan,
y mueran las que me afrentan,
1098 pues ya murió el que me honraba.
(III, 13)

Referente a la tragicomedia, segundo de los preceptos, son abundantes los ejemplos de los caracteres de la tragedia y de la comedia presentes en la obra y que vienen a conformar, finalmente, este género “híbrido”.

Aunque la obra inicia cuando Teseo llega a Creta formando parte del tributo que Atenas debía pagar a Minos por la muerte del hijo de éste, los elementos trágicos que preceden este momento son importantes porque conforman el desarrollo que va a culminar precisamente con el inicio de la obra; es decir, lo trágico del destino de Teseo al ser elegido por la fortuna para que forme parte del tributo ese año (I, 1: 101-124).

La muerte de Androgeo, hijo de Minos, en la guerra contra los atenienses es también un elemento trágico de la historia (I, 1: 193-202) y generador, además, de la situación tributaria de los atenienses hacia los cretenses (I, 2: 209-214, 219-232 y 251-255).

Estos ejemplos son acontecimientos ya vividos y que los personajes –en este caso Laura, Ariadna y el Rey- sólo refieren. Sin embargo, hay otros elementos trágicos presentes en las acciones que llevan a cabo los personajes durante el desarrollo de la obra, como, por ejemplo, la humillación del Embajador de Atenas ante Minos cuando se lamenta del encargo tan infausto que lleva: entregar a su príncipe (I, 3: 356-366). También es trágico el enamoramiento de Ariadna y Fedra cuando ven a Teseo porque esto va a motivar que la primera urda un plan para evitar la muerte de su amado (I, 3: 410-415; I, 5: 901-915; I, 7: 1039-1040 y 1046-1050), circunstancia que finalmente logra viendo así a contrariar el destino de Teseo: la muerte (II, 3: 105-111 y III, 9: 507-514).

Encontramos asimismo un hecho trágico en la muerte de Lidoro a manos de Teseo motivada por la presencia de elementos creadores de confusión (la lectura, por personas equivocadas, de la nota del reto de Baco, la oscuridad de la noche, la tardanza de Baco debida a Minos, etc.) (III, 5: 243 y 244); así como también, la derrota del ejército de Minos a manos de los atenienses, quienes, al suponer muerto a su príncipe, atacan a los cretenses (III, 14: 1123-1125 y 1129-1133).

Todo lo anteriormente anotado, propio de la tragedia (anécdota basada en un mito, en este caso la leyenda de Teseo y el Minotauro; con personajes nobles: rey, príncipes, infantes, que contrarían el destino de los dioses; y la catarsis que sufre el espectador ante lo palpable de la debilidad humana, etc.) tienen su antinomia o contraparte en la presencia de los caracteres

propios de la comedia, sobre todo en manos de los graciosos Atún y Racimo, acompañantes de Teseo y Baco respectivamente, y complementada por la gran variedad de elementos que contribuyen al enredo: oscuridad, disfraces, fingimiento de la voz, equívocos, etc., reforzado todo esto con el uso del lenguaje, elemento esencial en la creación de estos caracteres que conforman la comedia. Cabe anotar aquí, por ejemplo, el significado común del apelativo “Atún”: “hombre ignorante y rudo”,⁹ características que contrastan con las de su amo Teseo. Asimismo, el nombre del acompañante del príncipe Baco es Racimo, precisamente un sustantivo con una carga semántica que refuerza las peculiaridades de este dios de la mitología.

Algunas de las características de los personajes que conforman la comedia las encontramos en Atún, por ejemplo,

ATÚN

Y también besa tus patas
un Atún, ya que a ser comido
viene por concomitancia,
si no mandas otra cosa
(I, 3)

que al manifestar esto da a conocer la conciencia que tiene de los enredos que puede provocar su nombre y entonces él mismo juega con ello: sabe su fin: ser comido, aunado, además, al mismo sentido con que se aplica esta palabra a las personas toscas e ignorantes que le sirven para tomarse una licencia poética: como tiene que hacer rimar el verso que le toca decir con “trata”, anotado anteriormente, entonces usa “patas”.

El carácter ligero y divertido de la obra está en manos de los graciosos y de las criadas Laura y Cintia, que muestran las debilidades humanas prohibidas a los personajes de la tragedia. Del mismo modo, las situaciones absurdas, creadas por ellos de manera inconsciente (y a veces de modo consciente) producen risa y alegría en el público. Por último nos encontramos con la característica principal de la comedia: el final feliz, aspecto que viene a conformar este género nuevo, retomado por Lope y desarrollado plenamente por él: la tragicomedia.

Respecto a las unidades dramáticas, Lope propone y defiende la de acción, acepta la de tiempo e ignora la de lugar. Recomienda “una sola acción dramática... no permitir ninguna interpolación... intriga trabada que no permita la supresión de una acción o episodio sin que la obra se destruya” (vv. 181-187).

En relación con esto, podemos decir que *Amor es más laberinto* trata un solo tema: el amor representado por las relaciones entre los personajes de una leyenda mitológica. No

⁹ Gran Enciclopedia Larousse. Vol 1, Barcelona, Ed. Planeta, 1980, p. 819.

presenta asunto que pueda considerarse ajeno ni es posible suprimir pasaje alguno; y lo puesto y dicho es lo preciso, lo necesario. La leyenda se vuelve real a través de unos personajes idealizados por la tradición, pero humanizados por el amor, sentimiento universal (I, 2: 333-336; I, 2: 353 y 354: I, 3: 412 y 413 y III, 3: 487-494).

TESEO

487 bien sabes,
adorada Fedra hermosa,
que desde el primer instante
que te vi, te entregué toda
el alma, tan sin reservas,
que aun mis ansias amorosas
no fueron mías, ni pude
494 merecer en las conjuigas:
(III, 3)

La unidad de tiempo está presente también en la comedia de sor Juana, de manera clara, ya que las acciones se sitúan en la época en que transcurrieron los hechos narrados por la leyenda; es decir, el momento preciso en que Teseo es llevado como prisionero a Creta para cumplir el castigo que Minos había infligido a los atenienses por la muerte de su hijo:

LAURA

101 como aqueste año estuvo
la fortuna tan airada
contra Atenas, que dispuso
que cayese la inhumana
suerte en su Príncipe mismo,
106 Teseo; ...
(I, 1)

Véase también: I, 3: 356-362 y 382-383.

Respecto al lugar, las acciones se desarrollan totalmente en Creta: en Palacio, en la entrada al laberinto, en las habitaciones de las infantas, en la plaza pública y en las calles de la ciudad.

El cuarto precepto del *Arte nuevo...* es el que se refiere a las normas para la redacción. En él, Lope dice que hay que bosquejar el asunto en prosa para escribirlo después en verso. Sobre este punto no podemos asegurar que Lope lo haya cumplido siempre; sin embargo, en la obra que nos ocupa vemos realizada tal aseveración si admitimos que el argumento de la comedia está basado en una leyenda mitológica de sobra conocida por el pueblo.

En lo que se refiere a la disposición de la obra, *Amor es más laberinto* está dividida en tres jornadas, de las cuales la primera y la tercera son de sor Juana y la segunda, como ya se apuntó, del licenciado Juan de Guevara.

Cada jornada representa una parte del desarrollo dramático, tal como lo indica el precepto noveno de Lope que se refiere al desarrollo de la acción dramática (vv. 298-304); es decir, en la primera se presentan los personajes y el conflicto en el que van a intervenir. En la segunda se crea el nudo a través de los enredos que surgen en la fiesta debido a los disfraces y a la oscuridad. Y en la tercera se desatan los acontecimientos y aparece el fin esperado por todos: la salvación de Teseo y las bodas de las parejas que intervinieron, tanto de amos como de criados (Fedra-Teseo, Ariadna-Baco, Cintia-Racimo y Laura-Atún).

Respecto a la tercera norma de este cuarto precepto, debemos anotar que la comedia transcurre en tres días, correspondiendo uno a cada jornada desarrollada. Así, podemos ver que las acciones de la primera jornada transcurren por la tarde, antes del anochecer; las de la segunda abarcan todo el día, principalmente la mañana y la noche; en tanto que las de la tercera se desarrollan al atardecer, durante las primeras sombras de la noche.

En cuanto a la extensión, es necesario decir que si bien la segunda jornada es más pequeña que las otras en el número de versos (1100 versos), no lo es en las escenas (que son 14), viniendo a conformar, finalmente, una obra cuya dimensión no desborda los límites de otras del teatro de esos tiempos.

El siguiente precepto del *Arte nuevo...* alude a las normas para la representación. Podemos anotar que en la obra el desarrollo del asunto dramático está bien planteado; esto es, el cuidado para evitar que la escena quede vacía está presente de manera clara, ya que no hay escenas en que no esté un personaje cumpliendo con una situación importante, a veces junto a otros, a veces “al paño”, para salir cuando el personaje en escena la abandona:

(Sale Baco y quédase al paño)

(I, 8)

(Sale Teseo al paño con la espada desnuda y riñen)

(II, 13)

(Vase, Baco se llega a la puerta por donde sale Fedra)

(III, 11)

o recurriendo al monólogo, muy usado por los dramaturgos de la época y aconsejado por el mismo Lope (Atún: II, 2: 64-78); también Fedra y Ariadna (II, 10: 669-744) y Racimo y Atún (III, 1 y 2: 1-48).

Referente a la escenografía y al vestuario, no hay acotación alguna que lo indique, excepto la breve mención que se hace de la pluma y la banda para la fiesta en la segunda

jornada. Sin embargo, estos elementos se presentan de manera implícita en los personajes debido a la clase social a la que pertenecen y al lenguaje usado que era propio, solamente, de gente noble.

La obra se siente ligera, amena, de fácil comprensión y llena de elementos que ayudan al lector a formarse una idea bastante clara y completa tanto de la escenografía como del vestuario. Idea que puede no estar muy alejada de la realidad, ya que sor Juana al igual que Calderón de la Barca, contaba con todo el apoyo de los virreyes para la escenificación de sus obras y para el vestuario adecuado al nivel social de los personajes de la misma.

El precepto sexto del *Arte nuevo...* habla del lenguaje. Este punto, de suma importancia en toda obra literaria, está presente en la obra de sor Juana, utilizado con una gran maestría; manejo que no mengua la intervención del licenciado Guevara, autor de la segunda jornada.

El tema de la obra, de dominio popular, facilita la comprensión, ya que el argumento queda claramente conformado en las expresiones lingüísticas de cada uno de los personajes que, al ser sujetos de una historia amoroso-mitológica, evitan el uso de expresiones religiosas o raras:

49 ¡Qué altivo sentir! ¡Qué bien
muestra en tan noble arrogancia,
que no merece ser plena,
una pena tan hidalga!
(I, 1)

Otros ejemplos son: I, 1: 74-124; II, 1: 63-64 y III, 13: 103-136.

Así, el amor los vuelve naturales, seres normales que escapan a la leyenda y se crean a través de un lenguaje natural, no afectado, como lo muestran en innumerables ejemplos las infantas y los príncipes en esos diálogos o monólogos de enamorados; también el mismo rey y los soldados intervienen sin ninguna afectación lingüística; y qué decir de los lacayos que al querer imitar la conducta de sus amos no sólo crean situaciones humorísticas sino que le arrancan, aun al lector actual, una sonrisa, al deslizarse por la pista rápida del lenguaje chusco e irónico.

Y ya que estamos situados en el tema del lenguaje, enriqueceremos este aspecto con el de la versificación (décimo en el esquema). Para esto, Lope recomienda prudencia en el otorgamiento del habla a cada personaje, y propone seis tipos de estrofas: décimas, sonetos, romances, octavas, tercetos y redondillas, para manejarlas durante el desarrollo de la obra, dándole a cada personaje la más adecuada a la situación dramática en que se encuentre. Cabe mencionar que no son las únicas formas estróficas que podían manejar los comediógrafos, son las que Lope recomienda; ya que, incluso él, al igual que sor Juana, enriqueció el lenguaje de sus obras con otro tipo de versos. Sin embargo, entre las existentes y manejadas en esa época,

y aun en la nuestra, sobresale el romance. La comedia de sor Juana está escrita en su mayoría en esta combinación métrica que, como Lope comenta, es la adecuada para la relación de hechos. Cito sólo un brevísimo fragmento de los innumerables ejemplos:

443 Yo (aunque ya sabes quién soy)

referir de nuevo quiero

mi nombre, por si el olvido

le sepulta, que es muy cierto

que nadie conoce al que

ve en baja fortuna puesto.

Yo, pues, el Príncipe soy,

que de Atenas heredero,

antes pago sus pensiones

que gozo de sus imperios.

Poco te he dicho en decir

que soy príncipe, pues pienso

que es más que decir monarca

decir que soy Teseo.

Y con razón, pues haber

nacido príncipe excelso

se lo deberé a la sangre

460 y no a mis merecimientos:

y no he de estimar yo más

(aun siendo mi padre mesmo)

aquello que debo a otro,

que no lo que a mí me debo.

Que entre ser príncipe y ser

soldado, aunque a todos menos

les parezca lo segundo,

a lo segundo me atengo;

que de un valiente soldado

470 puede hacerse un rey supremo,

y de un rey (por serlo) no

hacerse un soldado bueno.

(I, 3)

Ver también: I, 1: 74-124 y 203-270; I, 3: 705-748; II, 3: 97-142; II, 11: 861-902; III, 9: 464-599; III, 10: 738-770 y III, 11: 832-848, entre otros.

Asimismo, encontramos redondillas en las que se manifiestan, sobre todo, los temas de amor¹⁰ (Embajador: I, 3: 705-748, Teseo: I, 5: 857-868; también en I, 3: 701-704; I, 5: 801-812; II, 8: 527-530 y 539-542 y III, 4: 197-230 y 241-252, entre los ejemplos más importantes).

También aparecen décimas, usadas para las quejas de los enamorados. Recordemos a Teseo, Fedra, Baco y Ariadna en II, 8: 543-582; III, 8: 379-448 y III, 13: 1059-1118; y octavas para relatar algunos acontecimientos (Rey, Atún y Tebandro: II, 1: 49-56; Rey, Laura y Cintia: III, 14: 1133-1140).

Termina la enumeración que Lope hace con la presencia del soneto, combinación métrica muy utilizada en la época y representativa del renacimiento literario, usada por los grandes poetas en su forma clásica y que en el *Arte nuevo...* se recomienda para ser empleada por los que aguardan (Fedra y Ariadna: II, 10: 669-696 y III, 8: 450-462).

Aparecen también estrofas que, aunque Lope no mencionaba en su preceptiva, son importantes para el completo desarrollo de las acciones de la comedia y para el enriquecimiento poético a través del uso de estas formas lingüísticas. Entre ellas, un cuarteto dodecasílabo consonante (I, 1: 69-72), una escena escrita en quintillas en la primera jornada (I, 9: 1087-1146) y otra en la segunda (II, 8: 404-614), así como dos quintetos (II, 1: 19-23 y 24-28) y cinco sextetos (II, 1: 1-62), entre otras.

En cuanto a las figuras retóricas (séptimo precepto) es necesario mencionar nuevamente la importancia que tenían para Lope ya que constituyen el vehículo adecuado para adornar el lenguaje de los personajes. Sin el lenguaje y estas figuras, el teatro de los Siglos de Oro no hubiera sido lo que es aún hoy en día. No en balde recordamos que la mayoría de los autores de comedias eran también poetas. Para Lope de Vega este punto es importantísimo, ya que en las propuestas del *Arte nuevo...* dedica dos amplios apartados a este tema. Me refiero al precepto décimo ya mencionado y al séptimo que se ocupa de las figuras retóricas. En ellos Lope incluye la anadiplosis, la anáfora, la adubitación, la apóstrofe, la exclamación, la repetición y la ironía.

Estas figuras retóricas son clasificadas por Sáinz de Robles (1964: 55 y ss.) como elegancias del lenguaje o figuras de dicción (anadiplosis, anáfora, repetición) y como figuras de pensamiento (apóstrofe, exclamación, adubitación e ironía).

La anadiplosis, que “consiste... en empezar una proposición con la palabra con que concluye la precedente”, la encontramos en:

REY

416 Haz, Teseo, de las altas

¹⁰ Es necesario destacar que en esta forma estrófica es reconocida la maestría de sor Juana.

proezas tuyas la suma.

TESEO

La suma de mis desgracias

419 pudieras decir más bien;

(I, 3)

RACIMO

663 Baste ya de cumplimientos.

ATÚN

¿Cumplimientos? ¿Pues son Años?

(II, 9)

RACIMO

Pues llévele este papel;

que yo sé que por él lleve

unas famosas albricias.

ATÚN

¿Albricias? Pues que me tuesten,

si éste no es de alguna Infanta.

(III, 2)¹¹

La anáfora (“consiste en repetir una misma palabra al principio de dos o más frases, o de los diversos miembros de un periodo”: Sáinz, 1964: 55) está presente en:

TESEO

si encuentro por mis desgracias,

entre males tan nocivos,

para mi cristal invierno,

para mi escollo desvíos,

para mi sol triste ocaso,

para mi nave bajíos,

para mi flor desalientos,

para mi verdor olvidos,

¹¹ Creemos necesario, en este punto, hacer la aclaración de que tanto los ejemplos ya citados como los que se citarán son los principales, no todos los que aparecen en la obra.

todos apuestos contrarios
900 de mi amor fieros ministros,
(II, 11)

ATÚN

392 y con aliento turbado,
el acero ensangrentado,
el rostro pálido y fiero,
el labio mudo, perlero,
el color tal, que pensara
cualquiera, que de la cara,
398 se fue la sangre al acero;
(III, 8)

También: I, 7: 1005-1007; II, 6: 325-328 y III, 7: 364-366.

La adubitación, en cambio, que Sáinz de Robles (1964: 342) llama dubitación (“figura lógica, mediante la cual el orador se manifiesta perplejo acerca de lo que debe hacer o decir. El orador o escritor suele proponerse la duda a sí mismo, o hacerse una pregunta difícil, con lo que intenta cubrirse ante las objeciones que pudieran hacersele”) es muy abundante:

TESEO

545 porque ¿cómo vencer a
un enemigo que a un tiempo
aprisiona con la vista
548 y lidia con el acero?
(I, 3)

FEDRA

749 Quizá le perdonará
750 mi padre con lo que ha oído.
(I, 3)

BACO

263 ¿Pero qué quietud es ésta?
A nadie en el parque miro.
¿Qué fuera que de cansado
de esperarme, se haya ido

Lidoro? Pero ¿qué es esto?
A los rayos mal distintos
de la luna miro un hombre
270 que en mortales paroxismos,
de entre las muestras de muerto,
escasas señas de vivo.
(III, 6)

Así como: I, 7: 1005-1008; I, 9: 1087-1088 y 1097-1101; II, 8: 438-441 y 495-498; II, 11: 824 y 837-844; II, 14: 1097-1100; III, 4: 191-196; III, 6: 263-272; III, 7: 332-376; III, 10: 704-705 y 738-770; III, 11: 900-901 y III, 13: 974-977, 1011-1013 y 1016-1017.

La figura poética llamada apóstrofe (“Figura [...] por la cual, torciendo el curso de la frase, desviamos de los oyentes la palabra para dirigirla a alguno de ellos en particular, o a nosotros mismos, o a los ausentes, o a los muertos, o a los seres invisibles, y hasta a los objetos inanimados, bien para reconvenir, bien para invocar.”: Sáinz, 1964: 71-72) está presente, al igual que las anteriores, en las tres jornadas:

REY
210 ¡ay, infeliz prenda amada,
no el referir me avergüence
tu muerte, que no desaira
su queja el que la pronuncia
214 a vista de la venganza!);
(I, 1)

FEDRA
950 Tirano
Cielo, acaba, con mi muerte,
952 mi vida que te ofende tanto.
(III, 12)

Otros ejemplos aparecen en I, 3: 662-664, 753-754, 757-758 y 761-764; I, 10: 1220-1221 y 1253-1268; II, 1: 51-52; II, 5: 239-242; II, 8: 471-476 y 623-630; II, 14: 1085-1090; III, 11: 915-917; III, 13: 987-990 y 1069-1073 y III, 14: 1212 y 1213.

Asimismo, la exclamación (“... se comete ‘expresando en forma exclamativa un movimiento del ánimo o una consideración de la mente’ (Academia)”: Martínez A., 1954: 594) la encontramos en:

ARIADNA

(aparte)

410 qué presencia tan gallarda!

¡Ay, infeliz! ¡Quién pudiera

412 darle libertad!

(I, 3)

ARIADNA

994 ¡Oh falso! ¡Oh alevé amante!

(II, 12)

ARIADNA

811 ¡Qué turbados

pasos de mi confusión!

¡Qué mucho, si va en mi culpa

814 tropezando mi temor!

(III, 11)

Otros ejemplos son: I, 3: 759-760; I, 4: 775-776; I, 5: 861-864; II, 6: 325-328; II, 11: 752-754 y 783-791; III, 1: 1-14; III, 4: 148-150; III, 5: 244-248; III, 6: 273-295; III, 11: 821 y 822 y III, 12: 972-973.

Y la repetición, que es una “figura de estilo que consiste en el uso repetido de las mismas palabras, de los mismos tonos, de los mismos pensamientos, para dar a la frase más elegancia y fuerza” (Sáinz, 1964: 1073 y 1074) puede ejemplificarse en:

LIDORO

353 que hay esperanza que vive

de no tener esperanza.

(I, 2)

MÚSICA

527 En todo lo que no creo

finjo a veces confianza,

por ver si saco esperanza

530 de las fuerzas del deseo.

TESEO

539 En todo lo que no creo

finjo a veces confianza,
por ver si saco esperanza
542 de las fuerzas del deseo

MÚSICA

591 En todo lo que no creo
finjo a veces desconfianza,
por ver si saco esperanza
594 de las fuerzas del deseo.
(II, 8)
(*glosa*)

TESEO

763 Llego a hablarle.

ARIADNA

A hablarle llego.
(II, 11)
(*retruécano*)

Además en: I, 2: 277-278 y 335-336; I, 10: 1164-1169 y 1259-1268; III, 3: 141-144 y III, 13: 999-1001.

En cuanto a la ironía, que Lope incluye en las figuras retóricas, cabe mencionar aquí que tanto Sáinz de Robles (1964: 668 y 669) como Martín Alonso (1958: 2422) la describen como la figura que da a entender lo contrario de lo que se dice con una burla fina y disimulada. Sáinz de Robles alude a la clasificación que hace Du Marsais de la ironía como tropo, cuando consiste en una o dos palabras, y como figura de pensamiento, también llamada ironía sostenida.

Sin embargo, antes de localizar la ironía en la comedia, es necesario mencionar un estilo literario sumamente importante en este género: el humorismo, “en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste” (Alonso, 1958: 2327), ya que acompaña innumerables veces a la primera enriqueciendo la obra y reforzando el aspecto humorístico que representan los lacayos, cuyo papel es, precisamente, combinar el elemento agradable con el desagradable, siendo uno de éstos sentimental, para crear la sonrisa; también representar la desproporción entre el tono en que se habla y el tema tratado, o bien disimular la preocupación íntima con un tono optimista, etc. Así pues, por ser un estilo literario que incluye a la ironía y que también aparece en la obra, serán citados conjuntamente. Los ejemplos más representativos son los siguientes:

ATÚN

891 ¿Para qué quiero yo toro,
si tú puedes estar vaca?

LAURA

¿Y el nombre?

ATÚN

Atún me han llamado.

LAURA

El Toro dará de él cuenta,
que de carne se sustenta.

ATÚN

A bien que yo soy pescado.

LAURA

En ser carnicero emplea
898 todo su conato fiero.

LAURA

977 ¿Qué querrá
el señor Atún?

ATÚN

Querré
que este escabeche de atún
980 lo aderece tu laurel

LAURA

Nos veremos más despacio.

ATÚN

Pues ¿por qué no puede ser
luego?

LAURA

¿Por qué me pregunta?
¿No sabe que es menester
mil años de rendimiento

para obligar mi altivez?

ATÚN

¿Mil años menester son?

Pues perdóneme vuested,

porque no puedo ser yo

990 amante Matusalén.

(I, 6)

ATÚN

191 Oigan las ceas,

las quees, las erres, las haches,

con el etcétera de otras

194 letras, para que yo cante.

(II, 4)

ATÚN

105 ¡Ay de mis cascos!

Espera, Señor, advierte

que soy Atún y no pulpo,

108 que con golpes se enternece.

(III, 3)

También aparece en: I, 1: 119-120; I, 4: 799-800; I, 5: 887-890, 899-900 y 930-935; I, 9: 112-1126; I, 10: 1257-1258 y 1267-1268; II, 1: 47-50; II, 3: 123-126; II, 4: 178,183-184 y 189; II, 5: 262-264 y 272-274; II, 6: 286-288, 318, 321-322 y 324; II, 11: 857-860; II, 13: 1027-1030; III, 2: 35-38, 57-60 y 65-66; III, 3: 109, 111-114 y III, 7: 337-339.

Los diez apartados hasta ahora comentados e identificados en la obra de sor Juana son comunes al teatro, género literario que floreció en su modalidad de tragicomedia no sólo en la España de los Siglos de Oro y en Europa, sino en la principal colonia de ultramar.

Algunos de estos puntos, como el tema del honor o el uso fino y adecuado del lenguaje, son tratados en novelas o poemas, ya que la tradición en estos géneros era muy grande y muy arraigada en la península ibérica. Pero este nuevo género teatral reunió todas en un conjunto armonioso y completo que enriqueció grandemente el teatro y contribuyó a su florecimiento y arraigo definitivo en el gusto europeo y, en particular, en el americano.

Creemos, sin embargo, que este esquema no quedaría completo sin el apartado once (referido a la crítica de la sociedad) que podría considerarse, en un primer acercamiento, una propuesta aislada, ya que rompe con el esquema planteado y relacionado con el teatro.

Podríamos pensar también que este desfase se debe a la rebeldía que Lope manifestó durante toda su vida, no sólo literaria sino también personal. No obstante, estamos equivocados, ya que deteniéndonos un momento y mirando más objetivamente, este precepto sirve para demostrar el conocimiento que tenía de los problemas sociales que aquejaban a su época y la agudeza e inteligencia con que los criticaba. Este punto es, pues, no la rebeldía sino la libertad que Lope siempre defendió, no sólo de su personal forma de vida, sino dentro de la literatura; libertad que han puesto de manifiesto muchos escritores de innumerables maneras, desde los tiempos más remotos; libertad que ha sido coartada también en diversas épocas por varias razones; libertad que, a pesar de todo, no ha podido ser acallada ni aun estando de por medio la laguna Estigia.

Este último precepto, esta crítica a la sociedad, es la libertad que, Lope pondera, debe existir siempre en todo ser humano, en todo escritor, en toda obra; ésta, pensamos, es su mayor contribución para el desarrollo de cualquier sociedad.

En *Amor es más laberinto*, la crítica a la sociedad es un precepto como Lope lo recomienda; sin ser grosero, agresivo ni soez.

Podría pensarse que, debido a la buena relación de sor Juana con los nobles de su época, de quienes había recibido apoyo para todas las obras que decidiera emprender, la religiosa iba a abstenerse de cumplir con este precepto; sin embargo, aparece en la obra supliendo su escasez con dureza y profundidad que hacen patente el conocimiento consciente y claro que tenía sor Juana de su época y su entorno, viniendo con esto a reforzar lo que tantos críticos han mencionado en relación con su carácter decidido y fuerte, reflejo de la inteligencia, racionalidad y lucidez intelectual de esta mujer que, al igual que Lope en el teatro, fue monstruo, portento científico, artístico e intelectual, en su entorno temporal y espacial.

Los ejemplos más claros de este último precepto se presentan en boca de Teseo cuando reconoce que los hombres son iguales y sin embargo los hechos los hacen diferentes, habiendo, entonces, reyes y vasallos, nobles y plebeyos (*Cfr.* I, 3: 477-486).

Así como también en Ariadna que, por no quedarse sola, una vez que el enredo se ha aclarado y el Rey accede al matrimonio de Teseo y Fedra, acepta ser la esposa de Baco para cumplir, además, con el final propio de este tipo de obras. (*Cfr.* III, 14: 1197-1201)

Otros ejemplos los da Atún, el gracioso lacayo de Teseo, cuya intervención en estas situaciones de crítica social no podía ser más oportuna, ya que precisamente por ser quien es, suaviza lo que de satírico e hiriente podría haber. Se burla de la ostentación y la preocupación de la nobleza por el linaje a través del apellido:

ATÚN

57 ¿Qué haces, hombre? Mira que
ofendes a mucha gente;
porque es muy largo el linaje

60 de los Meques y los Trefes.

(III, 2)

de la imitación absurda hasta en la forma de hablar que hacían del ceceo español:

ATÚN

191 Oigan las cees,
las quees, las erres, las haches,
con el etcétera de otras
194 letras, para que yo cante.

(II, 4)

y del desconocimiento total y falta de relaciones sociales y humanas de los nobles de la corte que, a pesar de la convivencia constante, se desconocían totalmente:

ATÚN

33 ...pero no importa,
pues conocerme no puede
alguno, porque en Palacio
es la cosa más corriente
que se están viendo las caras
38 y no pueden conocerse.

(III, 2)

De esta manera llegamos al final del recuento de la preceptiva lopista en la obra de sor Juana. Sin embargo, queda mucho por decir de la obra de esta mujer americana del XVII. Aquí sólo tratamos de hacer accesible la comedia citada, ya que cada vez que nos acercamos a su producción literaria, al igual que a la de cualquier otro escritor, para leerla, interpretarla, o incluso criticarla, hacemos que ésta renazca, sobreviva y traspase su propia historia. Así es sor Juana: intemporal.

Los grandes seres humanos tienen como recompensa, como lo dice Jules Renard, el que mucho tiempo después de su muerte, no se tiene la entera seguridad de que hayan muerto; y sor Juana es grande. Esta monja, transgresora constante de su entorno, poeta e intelectual y poseedora de una inteligencia realmente superior, alcanzó tal altura que sigue brillando como única estrella en el universo de la literatura mexicana escrita por mujeres durante el siglo XVII.

Bibliografía

Alonso, Martín. *Enciclopedia del idioma*. 3 vols., Madrid, Aguilar, 1958.

Cruz, sor Juana Inés de la. *Obras completas*. Vol. IV, México, FCE, Col. Biblioteca Americana 32, 1976.

Malkiel, María Rosa Lida de. *La originalidad artística de "La Celestina"*. 2ª. Ed., Buenos Aires, AUDEBA, 1970.

Martínez Amador, Emilio M. *Diccionario gramatical*. Barcelona, Sopena, 1954.

Sáinz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario de literatura*. Vol. I, Madrid, Aguilar, 1964.

Vega y Carpio, Lope Félix de. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

Las epístolas de Sor Juana en el siglo XVII novohispano

Anilú Varilla L.

A Prudêncio Oliveira R.,
por nuestra Madre África

*En perseguirme Mundo, ¿qué intereses?
¿En qué te ofendo cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas?*

Sor Juana Inés de la Cruz¹²

Introducción

En un día de paseo, en una “situación de umbral”, según Bajtín, pensé en lo que Virginia Woolf, sentada a la orilla de un río, meditara: “las mujeres y la novela: o si no las mujeres y lo que parecen o las mujeres y las novelas que escriben; o tal vez las mujeres y las novelas que sobre ellas se escriben; o esas tres cosas inextricablemente mezcladas”.¹³ Balbuceé entonces “sor Juana, un claustro propio”, pero la idea aún no era clara, a decir verdad, no sabía, como dice Rosario Castellanos en su “Intermedio a propósito del método”,¹⁴ por cuáles caminos me proponía transitar. Más tarde mi pensamiento sufrió un vuelco, fue entonces cuando el influjo del astro nocturno me iluminó; supe entonces que escribiría muy tangencialmente sobre Sor Juana, su espíritu crítico, y su siglo.

La idea de establecer un diálogo entre estudiantes, catedráticas e investigadoras de las distintas áreas del saber, la idea de escribir sobre las mujeres y su presencia, voz y mirada en las Letras surge sobre todo por mi estar aquí, por mi acontecer diario, por mi contacto y diálogo con las distintas voces de mujeres que reflejan sus “sentires” en torno a la vida y su esencia, y por mi encuentro último con Rosario Castellanos, quien motivó en mí la idea de hablar de Sor Juana y su espíritu, en conflicto con el mundo en el que vivió.

Rosario Castellanos dice en *Sobre cultura femenina* que la cultura es una construcción hecha por y para los hombres

un mundo donde hay libros, cuadros, estatuas, sinfonías, aparatos, fórmulas, dioses (...) Ni yo ni ninguna mujer tenemos nada que hacer allí. Nos aburriremos mortalmente. Lo que no

¹² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, t. I Lirica personal, fce, México, 1957, p. 277.

¹³ Virginia Wolf, *Una habitación propia*, traducción de José Luis Borges, Colofón S. A., México, 2002, p. 7.

¹⁴ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, FCE, México, 2005, pp. 80-88.

entiendo de ninguna manera cómo es que existen libros firmados por mujeres, cuadros pintados por mujeres, estatuas (...) ¿cómo lograron introducir su contrabando en fronteras tan celosamente vigiladas? ¿Por qué entonces ha de venir una Safo, otra que se llama Santa Teresa, otra a la que nombran Virginia Woolf (...) alguien que se ha bautizado y se hace reconocer así misma como Gabriela Mistral? (2005: 83-84)

y yo agregaría ¿por qué otra llamada Juana de Asbaje, o Sor Juana Inés de la Cruz, o Juana Inés, mujer del siglo XVII, habría escrito tantos libros?, ¿por qué habría estudiado música, pintura, matemáticas, astrología, filosofía, y más aún, teología en una cultura tan restrictiva como la novohispana? ¿Cómo pudo estudiar latín, griego, portugués, náhuatl?, ¿por qué una mujer, y, peor todavía, monja, pudo haberse dedicado al estudio de las Letras?

Mi problema de discusión es sor Juana y nos las otras. Retomando a Castellanos: ella, sólo Juana Inés de la Cruz es mi problema, las demás no, pues “lo que quiero es comprender por qué se separó de su rebaño e invadió un terreno prohibido” (2005: 86), ¿qué la hizo dirigirse a la realización de esta hazaña?, ¿de dónde obtuvo fuerzas para introducir su creación literaria y su pensamiento filosófico?, ¿cómo lo hizo?, ¿a través de qué medios logra traspasar las murallas ideológicas de su tiempo para alcanzar el mundo de la escritura?

Si bien no ahondaré por los caminos que Rosario Castellanos nos ofrece en torno a la teoría de los valores para demostrar si existe o no cultura femenina, sí retomaré la idea del espíritu como “la facultad humana libre que conoce los valores, que se acerca o se retira de ellos, que prefiere uno a otro y que los realiza” (2005: 146).¹⁵ Retomaré esta idea acerca del espíritu, como ya dije, para demostrar cómo sor Juana se constituye como un espíritu crítico en conflicto con los intereses sociales, culturales, religiosos de su mundo y cómo prefiere unos valores a otros para adquirir conocimiento.

Sor Juana y el siglo XVII novohispano: las epístolas

Como bien sugiere Bajtín, es necesario conocer la referencialidad del yo social-cultural del autor inserto en su tiempo y mundo, de tal manera que, no sólo como metodología, sino como actitud metodológica, resulta imprescindible centrar la vida y obra de sor Juana en el siglo XVII novohispano: un mundo de restricciones, de ideas prohibidas y censuradas, perseguidas y criticadas por la Monarquía y sus instituciones, que condicionaron el pensamiento y las acciones de los intelectuales de la Nueva España y América Latina. Sor Juana, como muchos otros, busca “efugios” para hablar de la verdad.

¹⁵ Según lo demuestra Rosario, un valor es el satisfactor de una necesidad, una carencia [la inmortalidad] que está fuera de los sujetos. Para recubrir esa necesidad el hombre se acerca a los elementos considerados como valiosos: estéticos, filosóficos, religiosos.

Para el caso que nos ocupa, el género epistolar, biográfico, autobiográfico, diario íntimo, memorias o “géneros discursivos referenciales”, como los llama Leonidas Morales,¹⁶ son géneros discursivos donde el autor y el sujeto de la enunciación son el mismo. Tales discursos están inscritos a un contexto histórico que el autor refleja. Es decir, el discurso “referencial” interactúa con referentes extratextuales de diversa índole: social, político, cultural, religioso, etc.

Dicho género o “género menor”, así conocido, fue practicado como medio de comunicación y conocimiento desde la Edad Media sobre todo por mujeres, quienes se atrevían a escribir en la intimidad, en un cuarto o, como sor Juana, en un claustro propio, las ideas prohibidas y censuradas por los poderosos. Allí en la intimidad, allí “en el sabio silencio labraban como con cien abejas, un pequeño panal con sus palabras”.¹⁷

Particularmente, la autobiografía como género discursivo se caracteriza por la presencia, no sólo del autor como narrador, sino como sujeto del enunciado, “Es una narración retrospectiva, escrita en prosa centrada en la historia de una personalidad, donde el autor es narrador (el sujeto de la enunciación) y el narrador, a su vez, es el personaje (el sujeto del enunciado)” (Leonidas: 2005), según también la propuesta de Emile Benveniste.¹⁸ Ya Bajtin en *Estética de la creación verbal*¹⁹ agregará la “referencialidad de la vida”, es decir, el conjunto de experiencias que se adquieren en nuestra convivencia con el mundo, el conjunto de ideas que el autor proyecta.

En su epístola *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*,²⁰ o al así llamado Manuel Fernández de Santa Cruz, sor Juana expresa su temor para hablar de la verdad y busca pretextos para responder al obispo de Puebla, quien la exhortara u ordenara retomar las Letras Sagradas poco después de que sor Juana fuera objeto de censuras por la publicación de *Carta Atenagórica*, una dura crítica al sermón del jesuita Antonio Vieira, razón por la cual la exhorta Fernández de Santa Cruz:

leyendo alguna vez el libro de Jesucristo [pues] Mucho ha gastado Vmd. en el estudio de filósofos y poetas, ya será razón de que se perfeccionen los empleos y se mejoren los libros. Esclavas son las letras humanas y suelen aprovechar las divinas, pero deben reprobarse

¹⁶ Leonidas Morales en su nota introductoria al texto La escritura de al lado. Géneros referenciales, <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/vida2b.htm/#>

¹⁷ Rosario Castellanos, “El resplandor de ser”, <http://members.tripod.com/Heron5/caste1.htm>

¹⁸ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo xxi, México, 1987.

¹⁹ Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1994.

²⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, prólogo de Francisco Monterde, Porrúa, México, 2002. Todas las citas que haga de la Respuesta a Sor Filotea de la Cruz y de la Carta Atenagórica estarán tomadas de esta edición, en adelante sólo referiré el número de la página.

cuando roban la posesión del entendimiento humano a la sabiduría Divina, haciéndose señoras las que se destinaron a la servidumbre (695-696).²¹

En su *Respuesta a Sor Filotea*, Sor Juana responde entonces con lo que se ha llamado *falsa modestia*: “Perdonad, señora mía, [...] la fuerza de la verdad y si la he de confesar toda, también es buscar efugios para huir la dificultad para responder, y casi me he determinado dejarlo al silencio (...)” (828), un silencio que al final firmó con tinta-sangre como “Yo, la peor de todas”. La escritora, la mujer, la monja tuvo miedo, como muchos otros, al Santo Oficio, a los “lectores terribles”.²² La jerónima busca pretextos para responder a la carta de Manuel Fernández de la Santa Cruz, aquel que en 1690, sin el conocimiento de la autora, titulara y publicara como *Carta Atenagórica* “las bachillerías de una conversación” que tuvieran sor Juana y el obispo Manuel Fernández. Y así lo hace constar la propia sor Juana:

Nació en V.md. el deseo de ver por escrito algunos discursos que por allí hice de repente sobre los sermones de un excelente orador alabando algunas veces su fundamentos, otras disintiendo, y siempre admirándome de su sinigual ingenio (...) de esto hablamos y V.md. gustó (como ya dije) ver esto escrito; y porque conozca que le obedezco en lo más difícil, no sólo de parte del entendimiento en asunto tan arduo como anotar proposiciones de tan gran sujeto, sino de parte de mi genio, repugnante a todo lo que parece impugnar a nadie, lo hago; aunque modificando este inconveniente, aunque así de lo uno como de lo otro, será V.md. sólo el testigo, en quien la propia autoridad de su precepto honestará los errores de mi obediencia, que a otros ojos pareciera desproporcionada soberbia, y más cayendo en sexo tan desacreditado en materia de letras con la común acepción de todo el mundo (813).²³

En la *Carta Atenagórica* Sor Juana algunas veces siente y otras disiente con el sermón del jesuita portugués Antonio Vieira, quien pronunciara en 1650, en la Capilla Real de Lisboa, su sermón en el que discrepa sobre las ideas de los Santos Padres de la Iglesia y expresa que nadie más le adelantaría en sus opiniones con respecto a lo que él llamó la mayor fineza de amor de Cristo: el amor que no busca ser correspondido, “el amor fino es aquel que no busca causa ni efecto, ama porque ama y ama por amar”.

²¹ Méndez Plancarte, Alfonso, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. iv, fce, México, 1957.

²² Octavio Paz, *Las trampas de la fe*, FCE, México, 1997, p. 16. Cabe señalar la excelente interpretación que hace el poeta mexicano al introducir la obra de sor Juana en un mundo de silencio impuesto por el Santo Oficio. Dice bien Paz “Los lectores terribles son una parte –y una parte determinante- de la obra de Sor Juana. Su obra nos dice algo pero para entender ese algo debemos darnos cuenta de que es un decir rodeado de silencio: lo que no se puede decir. La zona de lo que no se puede decir está determinada por la presencia invisible de los lectores terribles. La lectura de Sor Juana debe hacerse frente al silencio que rodea a sus palabras. Ese silencio no es una ausencia de sentido, al contrario: aquello que no se puede decir es aquello que toca no sólo a la ortodoxia de la Iglesia católica, sino a las ideas intereses y pasiones de sus príncipes y de sus órdenes. La palabra de Sor Juana se edifica frente a una prohibición; esa prohibición se sustenta en una ortodoxia, encarnada en una burocracia de prelados y jueces. La comprensión de la obra de Sor Juana incluye la de la prohibición a que se enfrenta esa obra. Su decir nos lleva a lo que no se puede decir, éste a una ortodoxia, la ortodoxia a un tribunal y el tribunal a una sentencia. Las negritas son mías.

²³ Las cursivas son mías.

Sor Juana, con el temor de decir “alguna cosa malsonante o torcer la genuina inteligencia de algún lugar”, refuta el sermón del jesuita que sobre, dice la monja, “flacos fundamentos se ostenta lúcida”, y se defiende defendiendo a los tres Santos Padres. Juana Inés llama mayor fineza de amor de Dios “los signos exteriores demostrativos y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor”, es decir, aquellos beneficios que Dios nos da negándonos otros. En esta carta la monja jerónima deja ver a todas luces su dominio sobre las Letras Sagradas y su capacidad de argumentación.

Un año más tarde, en 1691, aparece la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, un texto autobiográfico por el que también recibiría tantas censuras, regaños y castigos: “señora mía, que algunas veces me pongo a considerar que el que se señala –o le señala Dios, que es quien sólo lo puede hacer– es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen o que hace estanque de las admiraciones a las que aspiraban, y así le persiguen”(p.834). El “atrevimiento” que tuvo sor Juana al refutar a tan prestigiado religioso y de asuntos tan restringidos como las Sagradas Escrituras, la convierte en un blanco de envidias y vituperios, en una enemiga común. ¿Cómo una mujer, y peor aun monja, se atrevía a tomar públicamente la palabra, cuanto más, contra Antonio Vieira?

En su *Respuesta* Sor Juana deja ver a todas luces el mundo ideológico en el que estaba inmersa. Es evidente el espíritu crítico de la poeta, quien lucha constantemente contra la urdimbre de aspectos culturales, sociales, religiosos que restringían no sólo a los intelectuales, sino a diversos grupos de la sociedad colonial.

En el siglo XVII novohispano el *status quo* de las mujeres abarcaba las labores del hogar: tejían, bordaban, tenía hijos, entraban por elección o mandato a los conventos, cocinaban, y toda vez que las circunstancias las favorecían, se convertían en las administradoras de la herencia de aquel esposo fenecido; ¡ni imaginar que pudieran asistir a la universidad! No obstante, la jerónima expresa abiertamente su total negación para el matrimonio y ve el convento como la única vía para dedicarse al estudio:

Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo para la total negación, que tenía el matrimonio, era al menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de seguridad que deseaba de mi salvación, a cuyo primer respecto (como el fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros [...]. (831)

Sor Juana construye un universo de palabras en un mundo intelectual que la envidia por su amplio conocimiento sobre materias varias y por su capacidad creadora. Pero “ni ajenas represiones ni reflexas han bastado para que deje de seguir este impulso que Dios puso en mí”, afirma sor Juana en su *Respuesta*.

Y en su atribuida *Autodefensa espiritual*²⁴ dice:

con la facilidad que todos saben tengo, si a esas juntara motivo de vanidad (quizá lo es de mortificación) ¿qué más castigo quiere vuestra Reverencia que el que los mismos aplausos que tanto se duelen, tengo? ¿De qué envidia no soy blanco?, ¿de qué mala intención no soy objeto? (28)

Más adelante cuestiona

(...) los privados y particulares estudios ¿quién los ha prohibido a las mujeres? ¿no tienen alma racional como los hombres? ¿puesto por qué no gozará el privilegio de la ilustración de las letras con ellos? ¿no es capaz de tanta gracia y gloria de Dios como la suya? ¿pues por qué no será capaz de tantas noticias y ciencias qué es menos? ¿Qué revelación divina, qué determinación de la Iglesia, qué dictamen de la razón hizo para nosotras tan severa ley? (...) Pues ¿por qué en mí es malo lo que en todas fue bueno? ¿Sólo a mí me estorban los libros para salvarme? (31)

y en su *Respuesta* contraargumenta: “el venerable Doctor Arce [...] Al fin resuelve con prudencia que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres, pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo le es lícito a las mujeres, pero muy provechoso y útil” (840). De tal manera cuestiona sor Juana a sus lectores terribles que la censuran cuanto más por revelar las flaquezas de las voces dominantes.

Conclusiones

El espíritu creador de sor Juana, su conocimiento en diversas materias la convierten en un sujeto consciente de su realidad, un espíritu crítico que juzga el entramado ideológico de su mundo: lleno de repliegues, oscuro, ortodoxo, restrictivo.

Aquel espíritu intelectual, cuya necesidad es siempre la de trascender, busca la escritura para desfogar la asfixia en la que se ve sometida. Espíritu revelador de un pensamiento crítico y consciente, sor Juana nos transmite nuevas voces que reflejan el universo social, cultural, religioso e intelectual en el que vive. Si bien dialoga con los paradigmas intelectuales de su época, la Décima Musa es capaz de crear una obra singular, un pensamiento genuino. Es la mujer intelectual envidiada por los varios enemigos comunes

²⁴ Aureliano Tapia Méndez, *Autodefensa Espiritual de Sor Juana*, Edición General de Investigaciones Humanísticas, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, México, 1981. Méndez Tapia señala que este trascendental documento fue encontrado entre los libros que pertenecen a la Biblioteca del Seminario Arquidiocesano de Monterrey, y señala que no tiene ninguna referencia sobre quién y cuándo se realizó la copia, no obstante que la grafía es del siglo XVIII. El libro empastado en pergamino lleva por título Varios ynformes, cuyos contenidos son manuscritos y documentos del siglo XVIII, en su mayoría de la ciudad de México. Que sirva aquí de referencia saber que la atribuida carta a sor Juana consta de tres páginas, de la foja 161 a la 163 vuelta, sin numerar, señala Méndez Tapia. Las posteriores citas estarán tomadas de la presente edición.

(religiosos), no obstante, admirada también por otros intelectuales como Sigüenza y Góngora, Francisco Álvarez de Velazco y Zorrilla;²⁵ los propios virreyes: Marqueses de Mancera, de la Laguna, y Condes de Galve.²⁶

Su espíritu intelectual, su afán por trascender los límites de esa *polis* de ideas ortodoxas, varones religiosos e intelectuales ilustres, la coloca hoy día en una de las poetisas ejemplares de la literatura universal, cuanto más como el mayor espíritu crítico de Hispanoamérica.

En palabras de Anita Arroyo, las cartas de Sor Juana son “el testimonio de su propia vida, la historia emocionada de su irrefutable vocación, la marca de fuego de su espíritu”²⁷ un espíritu de mujer, monja e intelectual crítico, hacedor de historia, etc. Su verdadera vocación está en las Letras y ve en ellas el camino para ser libre, pues dice, “no hay cosa más libre que el entendimiento humano; pues lo que Dios no violenta, ¿por qué yo he de violentarlo?”. Con preguntas como éstas, Sor Juana pone en jaque a sus acusadores, aquellos lectores o inquisidores, guardianes de la verdad absoluta.

Aprender para ignorar menos era la constante en la vida de sor Juana, su espíritu refleja entonces a un sujeto deseoso de conocimiento, un espíritu revelador de una conciencia profundamente intelectual, profundamente humana.

²⁵ Georgina Sabat de Rivers en su obra *En busca de Sor Juana*, UNAM, México, 1998, tiene un apartado titulado “Mujeres nobles del entorno de Sor Juana” donde habla de los halagos que el neogranadino Francisco Álvarez le dedica a Sor Juana, y proporciona a pie de página interesante información respecto a este admirador de la jerónima, a quien le dedica una Carta laudatoria y otros poemas que conforman, según Sabat de Rivers, un libro de 74 páginas.

²⁶ Para un acercamiento a la historia de los virreyes en la Nueva España puede consultarse la obra de J. Ignacio Rubio Mañe, *Introducción al estudio de los virreyes de la Nueva España*, 2 tomos, UNAM, México, 1959. Cfr. Georgina Sabat de Rivers, op. cit., pp. 99-130.

²⁷ Anita Arroyo, *Razón y pasión de Sor Juana*, Porrúa, México, 1992, p. 126.

Mujeres poetas del siglo XIX en México. Una propuesta de revaloración.

Esther Hernández Palacios

Desde sus magníficos inicios con la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz, en la etapa colonial, la poesía de la mujer en México se ha desarrollado siguiendo tres vertientes: la religión, que ha caminado de la espiritualidad a la mística, el intelectualismo racional y la sensualidad, que en nuestro siglo ha desembocado en un erotismo de expresión fresca y decidida. En busca de una identidad literaria y una poética, este discurso ha tendido puentes entre la confesión y la autoafirmación, la rebeldía y la obediencia, la culpa y la aceptación, el compromiso social y la defensa de un destino personal. Y en esta trayectoria no sólo ha logrado su objetivo, sino que ha aportado a la poesía en lengua española grandes valores y una nueva forma de decir el cuerpo del amor, la religiosidad y la razón. Si, para referirse a la fuerza de la poesía de Concha Urquiza, Gabriel Méndez Plancarte tiene que recurrir al adjetivo “viril”,²⁸ después de la obra de Rosario Castellanos, Enriqueta Ochoa, Dolores Castro, Elsa Cross o Coral Bracho, ningún crítico literario puede negar el valor propio de nuestra poesía escrita por mujeres. La profusión de buenas poetisas en nuestro siglo es un hecho contundente y cada vez más estudiado por quienes nos dedicamos a estos menesteres. Sin embargo, cuando leemos a Silvia Tomasa Rivera, Teddy López Mills o Miriam Moscona, por sólo citar unos ejemplos, pocas veces recordamos a sus antecesoras del pasado siglo, quienes son prácticamente desconocidas no solamente para el público lector en general, sino incluso para los especialistas

Es cierto que la literatura mexicana del siglo XIX no ha sido estudiada exhaustivamente, pero, en lo que se refiere a la poesía escrita por las mujeres decimonónicas no solo no podemos hablar de exhaustividad sino casi de ausencia. De entre los libros que sobre poesía decimonónica se han escrito, la excelente Antología de José Emilio Pacheco, en su segunda edición,²⁹ consigna la obra poética de Josefa Murillo, Laura Méndez de Cuenca y María Enriqueta; mientras que, en su libro sobre la poesía colonial y la decimonónica, Luis Miguel Aguilar solo cita a la primera de ellas, pero no le otorga otro valor, que ser antecedente de las canciones románticas de Consuelito Velázquez, menciona también a María Enriqueta Camarillo, aunque no comenta nada acerca de su poesía, pues dice no haber encontrado sus libros, a lo que podríamos añadir, que como se trataba de una mujer, supuso que no valía la pena tomarse la molestia de buscarlos..³⁰ Otras antologías, que no son exclusivas del siglo

²⁸ Gabriel Méndez Plancarte, “Prólogo” a Concha Urquiza. *Obras. Poemas y prosas*, México, Bajo el signo de Ábside, 1946.

²⁹ José Emilio Pacheco. *Poesía Mexicana Siglo XIX*, México, PROMEXA, 1985, segunda edición 1992.

³⁰ Luis Miguel Aguilar. *La literatura de los Muertos*, México, Cal y Arena, 1993, p.131.

pasado, como el famoso *Ómnibus de poesía mexicana* de Gabriel Zaid³¹ no incluyen a ninguna de ellas, aunque *Poetas mexicanos* de Félix Blanco³² consigna a Isabel Prieto de Landázuri y a Laura Méndez de Cuenca. ¿Qué hay detrás de esta ausencia o casi ausencia de nombres y poemas? ¿Ausencia de obra? ¿Poco interés? ¿Descuido?

Gracias al trabajo de José María Vigil, destacado escritor del siglo pasado, y quien pusiera especial interés en el trabajo poético de sus contemporáneas, podemos contestar con una negativa la primera pregunta. Su antología de poetisas mexicanas³³ da cuenta de 98 poetas del siglo XIX y sus trabajos críticos sobre Isabel Prieto de Landázuri y Esther Tapia de Castellanos nos dan prueba del interés y el reconocimiento que, por lo menos él, tenía hacia la obra de estas mujeres. Existen otros datos que confirman lo anterior, como el hecho de que el Liceo Hidalgo de Altamirano, fundado para aumentar y desarrollar la literatura nueva de la recién nacida nación, tuviera como secretaria a una poetisa, Rosa Carreto, y abriera sus puertas a otras poetas, a quienes ofrecía una tribuna y el apoyo elogioso, lo que seguramente en muchos casos, las animó a continuar sus proyectos creativos. Por otro lado, el hablar de la Nación independiente me recuerda otro dato: según algunas referencias,³⁴ el primer poeta que canta a la independencia es una mujer, Josefa Mendoza, quien muriera recién concluida la guerra independentista, aunque las mismas referencias afirman no haber podido encontrar sus poesías, perdidas quizá por el poco valor que les otorgaran sus lectores: no eran sino los versos escritos por una mujer. Las poetas nacidas pocos años después correrán con más suerte, pues el apoyo y el interés que les brindaban sus contemporáneos hombres no se reducía a la lectura o la crítica más o menos positiva o condescendiente, sino a la apertura de medios de publicación. Varias poetas consiguieron así llegar a la página impresa en los órganos más importantes de su época y aunque este no pasó en muchos casos de ser un mero gesto de afirmación individual, en otros logró cuajar en una obra sólida que dio como fruto uno o más libros. Sin embargo, hay que aclarar que si bien los hombres, en muchos casos leyeron y llegaron a valorar la poesía de las mujeres, marcaron muy bien la diferencia de ésta en relación a la que ellos producían, y que esta valoración tenía como contrapartida la aceptación de las poetas de “su lugar” dentro del panorama cultural de su época. En este sentido podemos, para

³¹ Gabriel Zaid. *Ómnibus de poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1971. Es cierto, sin embargo que en la sección de canciones incluye “Nomas a ti” de Dolores Guerrero y “Volveré” de María Grever. Dolores Guerrero es una poeta sobresaliente del pasado siglo y Grever, famosa compositora, aunque nació en 1885, compuso su obra en la primera mitad de este siglo, por lo que no podemos considerarla decimonónica.

³² Félix Blanco. *Poetas mexicanos*, México, Diana, 1967.

³³ José María Vigil, *Poetisas mexicanas siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (Antología), México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893. Existe reedición de la UNAM de 1977.

³⁴ Cfr. Francisco Pimentel, *Historia crítica de las ciencias y de la literatura en México, desde la conquista hasta nuestros días*, p.70, citado por Juan de Dios Peza, “Prólogo a las poesías completas de Josefina Pérez de García Torres” en *Memorias, reliquias y retratos*, México, Porrúa, Col Sepan cuantos... No. 594, 1990, p. 194. y *Antología del Centenario*, estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia. Obra compilada bajo la dirección del Señor Licenciado don Justo Sierra, por Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, México, Imprenta de Manuel León Sánchez, 1910, p. 882.

referirnos a nuestras poetas del XIX, citar las afirmaciones que Susan Kirkpatrick hace en relación a sus contemporáneas españolas:

(...) para escribir como mujer, la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características que las exigidas por la norma social. Debía expresar los rasgos subjetivos que se compaginaban con su función doméstica: el amor tierno y sentimental, la sensibilidad ante la belleza natural o el padecimiento humano, una fantasía graciosamente decorativa, una profunda devoción religiosa, y una inocente ignorancia del mundo. La feminidad doméstica no concedía a la escritora ninguna autoridad para expresar sentimientos o deseos sexuales, explorar ambigüedades morales o rebelarse contra la jerarquía social, actitudes éstas típicas del romanticismo masculino.³⁵

Pese a todas estas limitaciones o restricciones, y gracias a los cambios político sociales y al desarrollo cultural –la propagación de las ideas liberales y el auge de la escuela romántica, que defendía al individuo humano (hombre y mujer) y su derecho a la expresión de los sentimientos– la mujer decimonónica tuvo un más fácil acceso a la escritura, particularmente de poesía. Para el romanticismo la poesía era la forma más pura para expresar los sentimientos, y, por su condición, se consideraba a la mujer más cerca de la “naturaleza” por lo que su espíritu se prestaría a la expresión “espontánea y natural” de sus sentimientos. La ideología liberal y romántica le otorgaba la autoridad para escribir, pero por otro lado, le exigía mantenerse dentro de reducidos límites: los que el siglo otorgaban a su género.

Por otra parte, si durante la Colonia los porcentajes de analfabetismo entre la mujer son alarmantes, y la lectura es un privilegio del que disfruta la mujer de las capas más altas, el proyecto cultural independentista favorece la alfabetización y la educación de los nuevos mexicanos, y por primera vez se incluye a la mujer. En México, como en el resto del mundo occidental, a mediados del siglo XIX se generaliza la enseñanza de la lecto-escritura entre las mujeres de las clases medias.³⁶ Pero si en Europa es mucho menos importante cuantitativamente el compromiso que la mujer establecerá con la escritura, en México éste se da de manera más fácil. Ahora bien, este hecho obedece a varios factores, el primero de ellos es que la sociedad mexicana tiene más cerca sus sedimentos matriarcales. Además, México es una nación recién nacida y por lo tanto puede de manera más espontánea aceptar las nuevas voces.

Además, la prensa independiente se moderniza e intenta llegar a un público lector cada vez más amplio, entre el que se cuentan las mujeres. Así, se abren revistas de y para mujeres como *Violetas de Anáhuac* o *La familia*, aparte de que cada vez se encuentran con mayor facilidad firmas femeninas en los principales periódicos, revistas, y casa editoriales, aunque no

³⁵ Susan Kirkpatrick . “La tradición femenina de poesía romántica” en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad), Barcelona, Anthropos, 1998, p. 43. Kirkpatrick es también autora de uno de los más importantes libros sobre la poesía de las españolas decimonónicas : *Las románticas escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1991. (Col. Feminismos).

³⁶ Cfr. Marie Claire Hoock-Demarle. “Leer y escribir en Alemania” en *Historia de las mujeres. El siglo XIX, la ruptura política y los nuevos modelos sociales*, Madrid, Taurus, t. 7, 1993, pp. 159-180.

todas son auténticas, como en el caso de Rosa Espino, seudónimo bajo el que se escondió, travestido, el escritor Vicente Riva Palacio. ¿Qué intentaba este consumado poeta y novelista al imitar la voz de la mujer en el libro *Flores del Alma*? ¿Burlar a la crítica? ¿Desvirtuar a la poesía de las mujeres a quienes por su creciente número y por su elogiosa acogida consideraba rivales peligrosas? ¿O simplemente jugar una broma al público lector? El hecho es que, se haya tratado de una u otra posibilidad, Rosa Espino y sus *Flores del alma* no parecen sino haber ayudado a la consolidación de las verdaderas poetisas.

Es necesario iniciar una historia crítica de su producción poética, dentro de la línea que han marcado trabajos anteriores, como el de Iris. M. Zavala dentro del marco de la literatura española.

No hay que olvidar que la historia tradicional, por supuesto, se ha ocupado de la producción cultural de las mujeres; baste recordar la multitud de estudios y comentarios sobre Santa Teresa, sor Juana misma, Fernán Caballero, Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán, Rosa Chacel, María Zambrano. Pero no se trata solamente de agregar algunos nombres de mujer a la historia de la cultura, ni tampoco de estudiar los *márgenes* como un orden establecido y de alguna manera aceptado (a la manera del pluralismo moderno hegemónico). Una historia literaria como la que nos proponemos realizar afirmará no solo la producción cultural de las mujeres, sino la prioridad de la interpretación crítica de los textos literarios desde el margen y la *diferencia*, como actividad desmitificadora y descentralizadora que aspira a reconocer el conflicto de discursos (y proyectos de futuro) de los textos culturales. Formalmente se intenta no sólo reconocer el funcionamiento del poder en los textos, sino las formas de subjetividad de identidades que se proyectan en el manejo de los géneros discursivos y en los cánones.³⁷

Este estudio deberá pues iluminar la obra y la vida de muchas de aquellas 98 poetisas catalogadas como tales en la antología de José María Vigil, analizar esta producción nos permitirá no solamente conocer su producción y añadirla a la “Biblioteca de la literatura mexicana del siglo XIX” sino dar cuenta de su valor cultural que representa la parte marginal, la otredad que ha sido silenciada, sin la cual cualquier historia de la literatura y la cultura decimonónica no solamente resulta incompleta y parcial sino mentirosa ; al mismo tiempo que recuperará o instaurará la tradición de la que han surgido las fuertes voces de la poesía femenina contemporánea a las que aludí al inicio de estas páginas. Por supuesto, esta no es tarea de una sola persona y deberá enfocarse de manera plural e interdisciplinaria. Es cierto que la que propongo no es una tarea fácil, implica una relectura de la literatura decimonónica y un exhaustivo y fatigoso trabajo de investigación documental. Muchos de los textos de las poetisas se han perdido –ya sea por el poco valor que les otorgaron sus propias autoras, ya por el trato descuidado que les propinaron sus críticos y habrá que rastrearlos por bibliotecas públicas y privadas– y otros se encuentran dispersos en publicaciones periódicas. Habrá que comenzar con las poetisas que recibieron y han recibido más atención tanto por parte de sus contemporáneos como por la historiografía literaria posterior y que por lo menos, publicaron

³⁷ Iris M. Zavala. “Las formas y funciones de una tarea crítica feminista. Feminismo dialógico”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. 1. Teoría feminista. Discursos y diferencia, Madrid, Anthropos, Col. Cultura y diferencia. Pensamiento crítico, pensamiento utópico núm 8, 1993, pp. 34-35.

un libro ya fuera durante su vida o de manera póstuma, si no es que alcanzaron grandes tirajes y hasta la traducción de uno o varios volúmenes. Tal es el caso de Isabel Prieto de Landázuri (1833-1886) nacida en España y criada en México, a quien Vigil comparó con Sor Juana y quien escribiera una obra³⁸ que trataba de acercarse a la lírica romántica alemana (vivió en Europa acompañando a su esposo que fuera embajador de la recién fundada República Mexicana y murió precisamente en Alemania). El mismo Vigil le otorgó el epíteto de “poeta madre” por encontrar que en su obra esta función propia de la mujer se expresaba con especial claridad y fuerza. Esther Tapia de Castellanos (1842-1897), poblana, madre de familia, que escribió tanto poemas de corte épico, entre los que destaca su ambicioso (por extensión y tono) “América”, en los que se apega al canon al mismo tiempo que imprime a sus versos una sensualidad distinta, como poemas de corte más propiamente “femenino” en los que recurre constantemente a la alegoría de las flores para referirse a la mujer, y que fuera elogiada no solamente por Vigil, prologuista de uno de sus dos libros,³⁹ sino por otros críticos de reconocido prestigio en su tiempo, como Francisco Sosa. Josefina Pérez de García Torres (1860-1898), jalapeña, prototipo perfecto del “ángel del hogar”, ejemplo de escritora doméstica ensalzada como tal por sus críticos Juan de Dios Peza y Juan. A. Mateos, cuyos elogios parecen a la distancia estar más bien cerca de la diatriba y cuyo libro es uno más de los que solo se conocen por referencia.⁴⁰ Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), feminista, defensora de la educación de la mujer, quien dividiera su vida entre el magisterio y la literatura ; viajera incansable que trajo de otras tierras tanto su solidaridad con la clase proletaria como la defensa de la independencia y autonomía de la mujer, temas todos que se reflejan en su obra narrativa y poética.⁴¹ Josefa Murillo (1860-1898), la Alondra de Sotavento, a quien Cayetano Rodríguez Beltrán rindiera un homenaje póstumo que reunió a los más connotados escritores de la época⁴² y quien fuera ejemplo de voluntad creadora. Y María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra (1872-1968), decimonónica por decisión, aunque viviera hasta más allá de la mitad del siglo XX, quien escribiera una obra más romántica que modernista que alcanzó gran éxito dentro y fuera del país, sin que esto quiera decir que logró el reconocimiento de sus colegas mexicanos.⁴³

³⁸ El propio José María Vigil editó su libro. José Ma. Vigil. *La señora doña Isabel Prieto de Landázuri*, Estudio biográfico y literario, México, imprenta de Francisco Díaz de León, 1882, p.5.

³⁹ José Ma. Vigil. "Prólogo" a *Flores Silvestres*, composiciones poéticas , México, Imprenta de I. Cumplido, 1871.

⁴⁰ Juan de Dios Peza. “Prólogo de las poesías completas de Josefina Pérez de García Torres”, en *Memorias, reliquias y retratos*, prólogo de Isabel Quiñones, México, Porrúa., col. Sepan cuantos..., 1990.

⁴¹ Cfr. Laura Méndez de Cuenca. Poesía rediviva, compilación y ficha biográfica de Gonzalo Pérez Gómez, Serie Joaquín Arcadio Pagaza, Col. poesía, Toluca, 1974.

⁴² Leonardo Pasquel. Josefa Murillo. La Alondra de Sotavento. Poesías con el homenaje nacional organizado por Cayetano Rodríguez Beltrán. México, Edit. Citlaltépetl, col. Suma Veracruzana, 1961

⁴³ María Enriqueta es su nombre literario y fue autora de muchos libros de narrativa y poesía, algunos de los cuales ganaron premios literarios importantes en España y Francia y fueron publicados al italiano, portugués y francés, pese a lo cual nunca fue reconocida por Alfonso Reyes y a López Velarde apenas y le merece respeto como escritora.

Por supuesto el estudio de la obra de estas pocas escritoras apenas si iniciaría el esbozo de esa otra Historia de la poesía decimonónica mexicana –por no decir de la literatura– que es imperativo escribir, no sólo para rescatar del olvido sus aportaciones, sino para desmitificar postulados asumidos hasta hoy como universalizadores y canónicos, rescatar los orígenes de la poesía femenina actual y abrir un precioso campo de trabajo a los estudios culturales.

Emily Dickinson, poeta de las esencias

Laura Puc Domínguez

Mucha locura es juicio divino –
para el ojo más sagaz –
mucho juicio – la más estricta locura –
para la mayoría
en esto, y en todo, prevalece –
asiente – y eres normal –
disiente – y eres directamente peligroso –
y manejado con cadenas –

E. D.

Mientras realiza un recuento de la producción novelística femenina a lo largo de la historia en *Una habitación propia*, Virginia Woolf sostiene que para que una mujer pueda escribir un libro requiere simplemente dos cosas: una pensión de 500 libras al año y una habitación propia, un espacio privado para investigar, reflexionar y escribir con toda la calma que tan encomiable tarea exige. Pero casi al final, en un atisbo de universalidad, brinda una esperanza a todas las mujeres que quizá contamos con una habitación propia pero no con el financiamiento que nos libre del trabajo: a fin de cuentas se tenga o no los recursos, favorezcan o no las circunstancias, el espíritu ávido de conocimiento y creación hallará la oportunidad de propiciar el arte, el ejercicio más lícito y bello de la libertad.

Así pues, he aquí a una mujer que escribió algunos de los mejores poemas de que tenga registro la lírica norteamericana en su habitación propia, y quien además decidió recluirse para liberar (valga la contradicción de sentido) la duda permanente que en ella despertaban la vida, la muerte y los misterios del alma humana. Fuera de su soledad excéntrica, de su celibato cuestionado, de su ensimismamiento, adentrarse en su obra equivale a disfrutar de un ejemplo de pasión por la escritura y detenida reflexión sobre el arte de crear.

Emily Elizabeth Dickinson nació un 10 de diciembre de 1830 en Amherst, Nueva Inglaterra, en Estados Unidos. Publicó apenas una docena de versos en vida, y casi dos mil poemas más se editaron después de su muerte. Su obra, por lo tanto, la coloca en el reducido panteón de poetas fundacionales norteamericanos junto con Emerson y Whitman. El perfil innovador, brillante y profundo de sus escritos resultó de difícil acceso para la sociedad de su época. De su vida misteriosa se conoce lo que ella deja traslucir a través de su producción epistolar, misma que según sus biógrafos, es la que más acerca al lector a la vida de la escritora, ya que difícilmente los temas que aborda en su poesía tienen connotaciones autobiográficas.

Su padre, abogado y político, contribuyó a orientarla hacia las tareas intelectuales y artísticas; al llegar a la edad adulta encontró en sus hermanos y su cuñada el apoyo necesario

para dedicarse a las letras. Dominaba el alemán y siempre mostró un gran interés por la botánica. Estudió en la Academia de Amherst y luego en el seminario femenino de Mount Holyoke, de corte religioso calvinista. Empezó a escribir poesía a los 20 años, al principio con cierto estilo fantástico que después derivó en otros experimentos narrativos. No obstante, su momento de escritura en verdad prolífico inició después de la Guerra Civil.

Tres preceptores orientaron el rumbo de su actividad. Hacia 1848 conoció a Benjamín Franklin Newton, personaje que pronto habría de convertirse en amigo de la familia Dickinson y quien la condujo a la lectura de la obra de Ralph Waldo Emerson, el poeta intelectual, figura fundamental para la poesía norteamericana. La intuición de este escritor, el fervor de su poesía más cercana a la febrilidad creativa que a cualquier sistematización filosófica o dogmática habrían de sugerir opciones temáticas para la obra del lirio de Amherst.

Posteriormente conoció a Charles Wadsworth, el pastor presbiteriano que presuntamente constituye el gran amor platónico de la escritora. Al partir él hacia San Francisco (donde fuera asignado como rector de una parroquia calvinista) Emily se sumió en la depresión y adoptó, como sacrificio simbólico, su “blanca elección”, pues a partir de entonces vistió siempre muy sencillamente, de color blanco.

Encontró en el periodista, crítico y maestro Thomas Wentworth Higginson una tercera influencia vital. Cuando él hubo leído los poemas de Emily, no sólo los descartó para publicación debido a su complejidad, sino que incluso le sugirió que prescindiera de la rima, a lo cual ella se opuso. Sus contadas visitas a la casa de Amherst lo convencieron de la personalidad enigmática y a la vez tan simple que poseía la autora. En este sentido, Harold Bloom, quien asocia a Dickinson con la imagen de “el poeta como pensador” plantea que probablemente Wentworth Higginson le sugirió no publicar sus textos porque no estaba seguro de que pudiesen ser entendidos por los lectores, ya que tal originalidad de pensamiento exigía una participación activa de dilucidación: “Ningún lugar común sobrevive a sus apropiaciones, lo que ella no rebautiza o redefine lo revisa hasta que lo deja difícilmente reconocible” (Bloom, 1995: 304). Al mismo tiempo, en su prólogo a la *Antología de poesía norteamericana*, Augusti Bartra afirma: “Al lado de la poesía terrenal y retórica, sus poemas esquemáticos donde visión e intuición cobraban vida no podían ser comprendidos” (Bartra, 1984: 15).

Para entonces, la poesía de Emily poseía metáforas muy complejas y una sintaxis caracterizada por el uso indistinto de guiones y mayúsculas. Efectivamente, para conocerla es necesario comprender que su explicación surge del compromiso que el lector haga con la obra. Ahora también sabemos, como afirma Gabriel Zaid, para leer poesía hay que embarcarse, y más allá de las recetas y juicios audaces o determinantes que los lectores puedan compartir, lo más importante es la animación del viaje de lectura.

Es natural cuestionar las causas de aquello que en un proceso de creación percibimos como extraordinario, quizá porque dicho proceso contiene rasgos tanto simbólicos como reales. Adorando el misterio, para explicar esta duda acudimos a instancias abstractas como la inspiración o el genio, fuera de los estados alterados. El caso de Emily Dickinson destaca precisamente por la extraña conducción de su vida. Empero, se debe tener en cuenta que

dentro de contexto histórico y social que la rodea la inspiración solía acompañar al *status* económico, el género y el mayor o menor grado de participación en las actividades comunitarias religiosas. En resumen, la obra de Dickinson no se sustrae al puritanismo (cuyos preceptos decidió rechazar), al trascendentalismo y a la tradición literaria romántica anterior, independientemente de que los lectores, en este caso como afortunadamente en muchos otros, asociemos la creatividad inusual con la lógica del milagro.

Según la crítica literaria Margarita Andanaz, existen estudios feministas de los años 70 y 80 que retoman algunos elementos biográficos de Emily Dickinson para analizar sus poemas y demostrar su posible lesbianismo. De igual manera, varios trabajos psicoanalíticos –la psicografía entre ellos– interpretan su poesía con base en la posible relación de la autora con un padre impositivo, erudito y una madre prácticamente ausente debido a su carácter débil. Sin embargo, Andanaz coincide con el resto de los biógrafos de Dickinson en que intentar conocer su obra desde tales perspectivas resta mérito a la creación y reduce el campo de conocimiento: “Se puede decir que Emily Dickinson no fue una buena hija de su tiempo Ni su reclusión ni su soledad fueron fruto de ningún tipo de frustración concreta o carencia mental o física, ni su escritura es simplemente esa especie de válvula de escape a sus insatisfacciones personales” (Andanaz, 1997: 17).

Si bien fue la única de su familia que no se unió a las prácticas calvinistas, consideró siempre en los “pequeños milagros” cotidianos que conducen a la vida futura si se les atiende. En esta coyuntura temática es heredera directa Emerson y de Walt Whitman, el poeta más sobresaliente del trascendentalismo. Whitman brinda a Emily su poesía orgánica, su buen oído y la experiencia mundana íntimamente relacionada con las clases marginadas, de las que retoma el lenguaje y la forma de vivir. Se compromete con su tiempo y cuestiona la injusticia de la urbe, se inconforma y contrapone naturaleza a constructo humano, aquel que atenta contra la pureza del mundo. Emily se aparta de Melville y su literatura de viaje y búsqueda, para identificarse con la fe de Emerson y la investigación estilística de Hawthorne, escritor que a diferencia de ella se mantiene en la tradición literaria puritana, pero profundiza en la teoría del texto propiamente dicha.

Así pues, es posible afirmar que la lírica de Dickinson se apoya más en una visión romántica de la libertad y de la vida, donde el mal no constituye un factor determinante del mundo. Continúa las líneas del trascendentalismo en tanto actitud moral más que filosofía de vida y escribe textos siempre actuales, de corte universal.

La poética de Emily es concisa, posee cierta rareza formal en equilibrio con los temas llanos, simples, esenciales que aborda:

Su canonicidad surge de esa lograda extrañeza y de su misteriosa relación con la tradición. Aún más, se origina con esa fuerza cognitiva y agilidad creativa, no en el hecho de que fuera mujer ni en cualquier ideología que se pueda derivar de ello. Su incomparable transporte y Su Sublime se fundamenta sobre el despojar de nombre a nuestras certezas y convertirlas en espacios en blanco y le concede, igual que a nuestros lectores, otra manera de ver, casi en la oscuridad (Bloom, 1995: 321-322).

Podría afirmarse que los textos de Emily navegan entre pulsaciones opuestas, entre la libertad y el miedo. Libertad porque domina lo que escribe, así que se permite cinismo e ironía. En su singular estilo se mezcla la seria concentración de los poetas líricos y el instinto cómico de los escritores norteamericanos. Valga decir que cuando estudiante, solía construir ejercicios de humor fonético que luego publicaba en la revista del Amherst College. Obtuvo parte de esta habilidad gracias a la influencia del diario *The republican*, del cual fue asidua lectora. Pero el miedo surge de la duda, porque le interesa conocer la esencia de la energía que impulsa la vida, el misterio inaprehensible que hace del poema un enigma y lo rescata del nihilismo, una tarea nada fácil cuando ya se ha cuestionado la finalidad de la existencia.

La mayor parte de sus poemas aluden a la naturaleza, los cambios de estación, la dualidad día y noche, el amor, la inmortalidad, la eternidad, la esperanza de una vida futura. En especial aborda la muerte, la conoce y la enfrenta:

A mi jardín aún no se lo he dicho
temiendo que me venza;
con fuerzas no me siento todavía
para ir a contárselo a la abeja.

No lo diré en la calle
Temería a las tiendas que me miran
Porque siendo tan tímida e ignorante
Tengo el atrevimiento de morirme.

No lo sepa la falda de los cerros
de mayo, donde tan a menudo paseaba
ni anunciaré a los amorosos bosques
el día en que me vaya.

Ni lo murmuraré estando a la mesa
Estando, al descuido, distraída,
Dejaré adivinar que hoy mismo alguien
cruzaré los umbrales del Enigma ⁴⁴

Los lugares comunes darían a Emily Dickinson el espacio de la poeta dedicada a alabar las flores, las aves y el sol. Pero si su poética se redujese a conocer la apariencia externa de las cosas, su obra no ostentaría la importancia que hoy se le concede por su calidad. Y es que precisamente la escritora pretende conocer la esencia de las cosas, aquello que las mueve, les da sentido y las hace misteriosamente vivas, sin necesidad de grandes abstracciones, con palabras simples y familiares, así llega al límite de la experiencia:

⁴⁴ Manent, 1973: 25.

Naturaleza es lo que vemos –
 la montaña – el poniente –
 la ardilla – el eclipse – el abejorro –
 no – naturaleza es el cielo–
 naturaleza es lo que oímos –
 el *bobolink* – el mar –
 el trueno – el grillo –
 no – naturaleza es la armonía –
 naturaleza es lo que sabemos –
 no tenemos arte para decirlo –
 tan impotente es nuestra sabiduría
 para tanta simplicidad.⁴⁵

La vitalidad de su poesía se opone a la delicadeza, casi fragilidad, que a través de los años se ha atribuido a la escritora. La monotonía de su vida se equilibra con la intensidad de sus deliberaciones, el ser se queda perplejo y prefiere excluirse, manifestar extrañeza o determinación según lo necesita:

Toda verdad decidla, pero al sesgo –
 el éxito mora en rodeos
 demasiado brillante para nuestro doliente deleite
 la verdad soberbia sorprende.

 como el relámpago a los niños
 que una buena explicación tranquiliza
 la verdad tiene que deslumbrar gradualmente
 o todo hombre será ciego –⁴⁶

Pagana y mojigata, religiosa y atea, filosófica y trivial, forja en cada poema un profundo análisis de las esencias que sostienen el devenir humano. Opone la irreverencia hacia Dios con la oda a la resurrección de la carne, el sentimiento religioso severo y puritano con la tendencia al escepticismo y a la duda ante la posibilidad de ser elegida para la salvación eterna. De esta manera, su pensamiento alternó entre las creencias de sus mayores y la incredulidad, por ejemplo:

⁴⁵ Salmerón, 1998: 53.

⁴⁶ Salmerón, 1998: 67.

Es claro – que recé –
¿y a Dios le importó?
le importó tanto como si un pájaro
en el aire – golpeará con su pata –
y gritará dame –
razón – vida –
que no hubiera tenido – sin ti –
más piadoso hubiera sido
en la tumba del átomo dejarme –
alegre, aniquilada, dichosa y muda –
en lugar de esta penetrante miseria.⁴⁷

¿Por que te amo, Señor?
Porque –
el viento no requiere que el pasto
le conteste – porque cuando él pasa
no puede permanecer en su sitio.

Porque el sabe – y
no lo sabes tú –
y nosotros no lo sabemos –
bastante para nosotros
la sabiduría es así –
el relámpago – nunca preguntó al ojo
por qué parpadeó – cuando él pasó –
porque sabe que no puede hablar –
y razones no contenidas –
de hablar –
Son contenidas – por seres más delicados –
la salida del Sol – Señor – me conmina –
porque él es el sol naciente – y yo veo –
de modo – que –
te amo a Ti –⁴⁸

⁴⁷ Salmerón, 1998: 22.

Sutil, más kafkiana que desesperada, no crea figuras míticas, no distorsiona sueños. Sus palabras se escriben en el aire con descargas de energía y centellas que no ceden al pesimismo generado por las aberraciones humanas, pero increpan el ansia de gloria que conduce por la vía del sufrimiento. A pesar de la reclusión voluntaria que le otorgara reconocimiento, decide al fin mostrar al mundo su propia esencia:

Esta es mi carta al mundo
que jamás me escribió –
la simple noticia que la naturaleza dio –
con tierna amistad

su mensaje está consignado
a manos que no puedo ver –
por amor a ella – dulces – compatriotas –
juzgadme tiernamente –⁴⁹

Bibliografía

Andanaz, Margarita (ed.), *Emily Dickinson. Poemas*, col. Letras Universales, Madrid: Cátedra, 1997, 3ª ed.

Bartra, Augusti (ed.), *Antología de la poesía norteamericana*, col. Nuestros clásicos, México: UNAM, 1984, 3ª ed.

Bloom, Harold, *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama, 1995.

Manent, M. (selecc. y pról.), *Emily Dickinson. Poemas*, Madrid: Visor, 1973.

Salmerón, Juan Manuel (selecc.), *Emily Dickinson. 60 poemas*, trad. de Silvina Ocampo, Madrid: Mondadori, 1998.

Zaid, Gabriel, *Ensayos sobre poesía*, México: El Colegio Nacional, 2004.

⁴⁸ Salmerón, 1998:36.

⁴⁹ Salmerón, 1998: 34.

Mujeres de letras

Mayabel Ranero Castro

Así, querida hija, sobre ti entre todas las mujeres recae el privilegio de edificar y levantar la Ciudad de las Damas. Para llevar a cabo esta obra, como de una fuente clara, sacarás agua viva de nosotras tres: Somos Razón, Integridad y Justicia. Te proveeremos de materiales más duros y resistentes que bloques de mármol macizos que esperan a estar sellados. Así alcanzará tu Ciudad una belleza sin par que perdurará eternamente.

La ciudad de las damas
Cristine de Pizan. 1364-1430.⁵⁰

Con las palabras de quien se ha considerado la primera escritora *profesional* de Occidente, queremos iniciar éstas líneas que se dedican a inquirir cómo ha sido la relación de las mujeres con las letras. ¿Cuándo surgieron las primeras escritoras? ¿A quien conocemos como tales? ¿Por qué encontramos a tan pocas mujeres literatas cuando realizamos una retrospectiva histórica no mayor a los seis siglos? ¿Qué facilidades o dificultades encuentran las mujeres para dedicarse al oficio literario? ¿Por qué a algunas de esas escritoras se les considera *excepcionales*, seres distintos al resto de sus semejantes?.

La vida y obra de cada una de éstas mujeres sería por sí misma interesante objeto de análisis: Cristina de Pisan, Hildegarda de Bigen, Trótula, Leonor de Aquitania, Teresa de Ávila, Georges Sand, Marguerite Yourcenar, sor Juana Inés de la Cruz, Gertrudis López de Avellaneda, Laura Cuenca, Gabriela Mistral, Rosario Castellanos... Pero más allá de sus individualidades, quisiéramos atisbar a sus similitudes, a las razones que posibilitaron que su voz nos llegara por medio de la letra. Para ello buscaremos conocer de manera muy general las condiciones sociales en que las mujeres viven por las cuales algunas de ellas se han podido dedicar al oficio literario, no siendo éste *normal* para ellas.

Para ello realizaremos una modesta contextualización de cierta amplitud que nos permita pensar el trabajo artístico de las mujeres. Reflexionaremos sobre la índole social del

⁵⁰ Poeta, prosista y humanista francesa, nacida en Venecia. Pasó su infancia en la corte del rey Carlos V de Francia y casó con secretario de la corte, Étienne du Castel, enviudando a la edad de 25 años. A partir de entonces, consiguió mantener a su familia gracias a sus escritos, por lo que le consideramos una escritora profesional. Sus primeros poemas fueron baladas de amores perdidos que alcanzaron popularidad, y posteriormente escribió en prosa *Epístola al dios de Amores* (1399) y *el Dicho de la Rosa* (1402) una defensa de las mujeres frente a las calumnias de Jean de Meung en el *Roman de la Rose*. Este intercambio de opiniones positivas y negativas fue la primera polémica literaria francesa, y se conoce como “la querella de las mujeres”. Otras de sus obras son *La ciudad de las damas* (1405), una relación de hazañas heroicas de las mujeres, *Canción en honor de Juana de Arco*, *Libro de los hechos de armas y de caballería* y su autobiografía, *La visión de Christine* (1405).

trabajo femenino, artístico y no, para después precisar en la visión particular de una escritora, que nos parece que con mucha sagacidad analítica y finura expositiva pudo comprender el influjo de lo social en las potencialidades y limitantes a la dedicación literaria de las mujeres. Retomaremos la voz de la escritora británica Virginia Woolf, en su reflexión relativa a mujeres y novelas que constituye el ensayo *Un cuarto propio*. Esta obra, escrita a principios del siglo XX, nos puede permitir pensar realidades distintas a las británicas desde donde la escritora concibe y problematiza su ser de mujer en el mundo.

En suma pretendemos que éste conjunto de reflexiones dé idea del interesante problema relativo a la relación de las mujeres y el arte, específicamente el literario. Quizás sean las Bellas Letras uno de los campos artísticos que más se han enriquecido con su particular forma de ver el mundo y plasmarlo bellamente mediante la letra.⁵¹

El trabajo femenino

Para mí es evidente que la educación completa y racional, totalmente humana, de la mujer, no dañará, antes fomentará, la verdadera virtud. Pero admitid que sucediese lo contrario: aun así, habría que dársela, so pena de declarar preferible a la cultura y la civilización el estado de barbarie primitiva, triste paradoja de los retrógrados más o menos disfrazados, como Juan Jacobo Rousseau.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921)

En el siglo XIX el orden capitalista acentuó el principio de separación entre el trabajo de hombres y trabajo de mujeres; al mismo tiempo, separó los espacios y tiempos del trabajo *productivo* y *reproductivo*, dando al mismo tiempo a esta separación una connotación jerárquica, fijando preeminencia a las labores masculinas. Ese principio organizador del trabajo establece otra configuración que asocia los hombres a la producción y a la esfera pública, mientras que las mujeres se asocian a la reproducción y al espacio privado. En este sentido a las atribuciones del trabajo doméstico se junta la privación de las mujeres a la esfera pública.

¿Qué supone en término laborales el trabajo doméstico? La dedicación del grupo social de las mujeres a la primera y principal de las producciones sociales, que es la producción vital, la generación y cuidado continuo de la vida humana. Ello comprende no sólo la gestación biológica de hombres y mujeres, ni los largos cuidados del amamantamiento y crianza de la primera infancia. Significa el cuidado y atención toda del grupo doméstico, principalmente de los dos polos de la existencia: niños y ancianos, así como los enfermos de cualquier edad.

⁵¹ Deberemos dejar para otro momento las relaciones de las mujeres con otras ramas del arte como la plástica, música o danza que tienen sus particularidades sociales y estéticas.

Esa secular dedicación femenina supone también la producción y realización de bienes y servicios domésticos, entre los que podemos encontrar la limpieza y aderezo de sitios y ropas, preparación de alimentos (que en nuestros tiempos incluye compra, limpieza y preparación), gestión y pago de los servicios domésticos (electricidad, agua corriente, combustibles, etc.). Y en algunos casos de mujeres de clases bajas y muy bajas, carentes de infraestructura y servicios urbanos, además de lo anterior se adicionan labores como el acarreo de agua para el consumo doméstico, colecta de leña (y combustibles en general), cuidado de animales (fuente de proteína viva, movilidad y tracción) además de otras labores pagas e impagas de supervivencia.

En los albores de la modernidad, en el siglo XIX que el capitalismo se fue instaurando en formas y modos distintos en cada espacio nacional y pre-nacional, imperativos económicos obligaron a las mujeres a realizar además de éstas labores domésticas, trabajo extra-doméstico remunerado fuera del ámbito familiar.⁵² Éste trabajo no sustituyó al “anterior”, sino que se sumó al mismo, y para aludir a ambos se acuñó el concepto de doble jornada.⁵³ La realización de la misma consume mucho tiempo y energía de las mujeres, esquema que en lo general se ha mantenido y reproducido por generaciones para asegurar la supervivencia de los grupos sociales, en términos materiales pero también simbólicos.⁵⁴ Y aunque cada vez es mayor la participación femenina en los ámbitos productivos económicos, artísticos e intelectuales, ello se realiza sin modificar sustancialmente la atención a los asuntos domésticos, lo que tiende a desestimar la participación artística e intelectual, o la torna muy gravosa.

La creación artística, ese complejo proceso que realiza interpretaciones del mundo en sentido estético, requiere para su despliegue la existencia de adecuadas condiciones sociales para que los creadores puedan manifestar sus dotes. La primera de ellas es estar liberado de las labores productivas básicas, lo que ha sido diferenciado para hombres y mujeres. Secularmente los grupos de artistas e intelectuales han sido varones que pueden ser apartados de las labores básicas de producción social para abocarse a la creación científica y artística. Para su análisis en general han desarrollado dos posturas: la de Julien Benda expuesta en *La traición de los clérigos* y la del “intelectual orgánico” de Antonio Gramsci, concepto que forma parte central de su amplia *Filosofía de la Praxis*. Como tal concibe Gramsci la integración del trabajo manual e intelectual, y el reconocimiento de que todo trabajo humano es intelectual, aunque la especialización social acentúe la índole intelectual de algunas labores. La *Filosofía de la Praxis* establece coherencia entre formas de vida y pensamiento, y en ella se encuentra -a nuestro juicio- una alternativa filosófica y vivencial más digna y humana a esa

⁵² Maldonado Víctor y Teresa Rendón, 2005.

⁵³ Rendón, Teresa, 2004.

⁵⁴ La fuerza de trabajo femenina produce valor en elaboradas formas culturales y económicas que no podemos desarrollar aquí. Algunos vértices del problema fueron discutidos en el trabajo de Ludolfo Paramio *El derecho a la infelicidad*.

escisión que separa las esferas de vida y acción de hombres y mujeres, de trabajo manual e intelectual, de la esfera pública y la privada.⁵⁵

La especializada tarea de intelectuales y artistas es básica para la legitimidad política, para la creación de consenso y la edificación de ideales sociales y nacionales. La cristalización de los mismos y su manifestación monumental se tornan ciencia y arte dominantes, lo que puede observarse con claridad en los ejemplos más conocidos de mecenazgos.⁵⁶

Los intelectuales –para serlo- deben estar liberados de las tareas básicas de producción y reproducción social. Además de contar con alta capacitación y haber cubierto las fases de entrenamiento, deber estar dotados de medios necesarios para sus labores, como son la infraestructura material y humana, y acceso a materiales y equipo. La movilidad y capacidad de desplazamiento son también necesarias, así como la garantía económica de continuidad de las labores.

El trabajo intelectual y el ejercicio artístico suponen normalmente para las mujeres una dedicación distinta a la que tradicionalmente se espera de ellas, así como el desarrollo de particularidades actitudinales y axiológicas. Son necesarios algunos valores caracterizados todos ellos como masculinos: se trata de la actividad y el movimiento, la producción y la imaginación, todos ellos estrechamente relacionados a la masculinidad. Esa especie de “unidad indivisible” se contrapone a la otra unidad, la femenina, que por contrario se integra con los valores de pasividad, imitación, reproducción, valores todos que parecieran chocar con el ejercicio artístico, tanto en lo material como en lo espiritual.

¿Qué suponen para las mujeres estos caracteres necesarios para el desempeño artístico? ¿Pueden ellas relacionar las tradicionales formas de vida y pensamiento a éste ejercicio?. De forma ardua y conflictiva puede darse la relación, con grandes costos personales y sociales.⁵⁷ Pero también esta problemática relativa a los ámbitos privados o íntimos (y que por ello los

⁵⁵ Un brillante análisis de la naturaleza y funciones de la labor del intelectual puede encontrarse en *Representaciones del intelectual* de Edward W. Said.

⁵⁶ Tan estrecha relación entre política, arte y ciencia se mostró con claridad en el Renacimiento italiano –por mencionar el ejemplo canónico-, en historias familiares que se han tornado símbolos de mecenazgo, como la familia Médici en Florencia o los Sforza de Milán, además del más complejo papel que el Vaticano, y especialmente ciertos Papas (como Julio II) jugaron en relación con artistas tan célebres como Miguel Ángel. (ver las obras de Hauser y Marías) Pero además de tan famosos casos, ciudades y familias, todos los proyectos políticos y sociales impuestos demandan una reescritura de la historia, así como la representación artística celebratoria de su triunfo. Volteando la mirada hacia la Mesoamérica previa al siglo XV de la Conquista, podemos observar la imposición totalizadora de los mexicas sobre los otros grupos dominantes en el Valle de México. En el siglo XIII se realizó una gran quema de documentos del pasado, algunos de ellos provenientes de los reservorios de Texcoco, a raíz de lo cual se reescribió la historia mesoamericana para colocar a los mexicas (recién llegados en el siglo IX como tribu bárbara) como herederos de la mejor tradición *tolteca*, la más prestigiosa y exquisita herencia artística y científica del Altiplano.

⁵⁷ Véanse los numerosos reportes de CIMAC.

intereses conservadores insisten en considerar como sagrados o intocables) se ha politizado, tornado de interés público y de atención política.

Publicitar y politizar lo “privado” supone realizar una serie de transformaciones de gran envergadura, que modifiquen la forma y repartición del trabajo social, así como las funciones e identidades familiares e individuales. Algunas experiencias en ese sentido pudieron apreciarse en países socialistas que, con todos sus problemas y limitantes, buscaron colectivizar algunas de las labores que se llevaban a cabo individualmente en cada unidad doméstica, realizadas por mujeres. Pensemos solamente en algunas de las actividades que engloba el término “trabajo doméstico” como el cuidado infantil y la elaboración de alimentos, mismos que trataron de gestionarse y realizarse colectivizadamente a través de guarderías, escuelas y comedores colectivos que funcionaban en los mismos horarios.

Volviendo trabajo social y colectivizado lo que había sido trabajo doméstico de las mujeres aisladas: de esta forma se liberalizaba mano de obra femenina, y los empeños de las mujeres podían canalizarse a otras labores productivas en los sectores primario, secundario o terciario de la economía. O a la producción artística o científica.⁵⁸

Genio artístico y letras femeninas

Ser escritora, ¡qué continuo tormento! Por la calle te señalan constantemente y no para bien, y en la calle murmuran de ti. Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes, te expresas siquiera en un lenguaje algo correcto, te llaman bachillera, dicen que te escuchas a ti misma, que lo quieres saber todo. Si guardas una prudente reserva, ¡qué fatua! ¡qué orgullosa!, te desdeñas de hablar como no sea con literatos. Si te haces modesta y, por no entrar en vanas disputas, dejas pasar desapercibidas las cuestiones con que te provocan, ¿en dónde está tu talento?...

Rosalía de Castro. 1837-1885⁵⁹

La reducida participación de las mujeres en los campos de la creación artística tiene que ver con una serie material e inmaterial de limitantes que en general les desfavorece. Además del capital influjo de la materialidad social a las que líneas atrás hicimos referencia, existen otros escollos al desarrollo artístico femenino de índole ideológica que enseguida comentaremos. El

⁵⁸ La complejidad y envergadura de estas experiencias socio-históricas demanda una atención mayor a la que aquí podemos dedicar. Pueden consultarse las obras de García y Ortiz, Carosio y Lamarca.

⁵⁹ La escritora es considerada la figura central del *rexurdimento* de la literatura gallega en el siglo XIX, autora de *Cantares gallegos* (1863), obra fundacional del mismo al ser uno de los primeros libros enteramente escrito en gallego de la Edad Contemporánea. Estas reflexiones se encuentran en una carta enviada a Carmen Martín Gaité, y publicada en su libro *Desde la ventana*.

concepto de *genio* es quizá uno de los más importantes, porque concentra las consideraciones sustancialistas referidas a la capacidad e incapacidad de las mujeres para dedicarse al ejercicio artístico.

Desde el Renacimiento se desarrolló la idea aunada a las formas artísticas, de que la creación artística se explicaba mediante la concepción de *genio*. Se suponía que el gran artista nacía con genio, que se manifestaba en obras de gran belleza trascendental, mismas que le harían triunfar a pesar de cualquier limitante material o espiritual. En consonancia con esto,

Todas las formas artísticas se clasificaban según el grado de genio que podían albergar. La pintura histórica, mitológica o religiosa ocupaba el primer lugar entre las artes visuales, mientras que las artesanías quedaban relegadas al más bajo, y todo lo demás ocupaba un sitio entre una y otras. La imaginación se estimaba por encima de la imitación y el diseño por encima la ejecución.⁶⁰

El nacer con “genio” y la posibilidad de ejercerlo o desplegarlo eran prerrogativas masculinas. Ni la posesión ni el desarrollo del genio eran atributos femeninos, y cuando se percibía que alguna mujer tenía talentos o intereses artísticos, con mucha frecuencia se le declaraba anormal, y en el mejor de los casos, como asexual. La ridiculización fue una de las vías que se usaron para configurar negativamente la dedicación femenina a esos campos.⁶¹

Así el genio se consideraba un valor absoluto ligado a la masculinidad y desvinculado de las especiales condiciones de vida en que cada uno de los artistas vivían y creaban sus obras, así como los imperativos a que éstas respondían, fueran de naturaleza estética, política y social. Estas absolutizaciones fueron discutidas por mujeres influyentes que les rebatieron mediante figuras literarias. Una de ellas fue Madame de Staël, aristócrata inglesa que había traspasado algunos de los límites fijados a hombres-mujeres en su estancia en Estambul (de lo que dio constancia en una obra de viaje). En *Corinne* (1807) perfiló un tipo de genio femenino que se alejaba de los cánones de su época; la personaje era poeta, actriz, oradora e improvisadora. Es decir, productora e intérprete en sí misma, amenazada por un orden patriarcal ante el cual acaba sucumbiendo.

Tres décadas después, una artista romántica que firmaba y vestía como varón perfiló otro genio artístico femenino que logró pervivir gracias a la fortaleza proveniente de una maternidad que funciona como concentrador de lo artístico y lo político. Se trata de *Consuelo*, de Georges Sand⁶² (1842), cuyo arte funde la composición con ejecución, la invención sobre la base de la repetición. De una forma que puede calificarse de visionaria, Sand sugería que

⁶⁰ Higonnet, 2000:303

⁶¹ Unas célebres figuraciones literarias fueron las “preciosas ridículas” y las “mujeres sabias” de Molière en el siglo XVII.

⁶² Seudónimo de la célebre y polémica escritora francesa Amandine Aurore Lucie Dupin, baronesa Dudevant.

mientras el talento podía ser innato, las condiciones que afectaban su manifestación y recepción tenían mucho que ver con la posición social, la riqueza, el sexo del artista.⁶³

Reafirmando la relevancia que en esto tiene la posición de clase, el hecho de que una mujer aspirase al ejercicio artístico parecía traicionar su destino doméstico. Pero aunque “decidiera” hacerlo y contara con los medios materiales suficientes para estar apartada de la producción directa de bienes y servicios domésticos, aun así se presentaban varios inconvenientes de naturaleza estructural que no favorecían, o impedían el cabal acercamiento de las mujeres al mundo de la creación artística, y más aún a la crítica profesional de arte, cerrado dominio masculino.⁶⁴

La dedicación femenina a las letras tiene sus particularidades. Tiene que ver en primera instancia con la alfabetización de la población toda, y entre ella la de las mujeres, que en algunos casos guarda gran distancia de las de los varones, siendo que otros más se puede observar más igualdad en el acceso de hombres y mujeres a la lectura y sobre todo a la escritura, a la producción de discurso escrito sea en forma de bellas letras o con propósitos informativos. Estas igualdades o desigualdades entre los dos sexos pueden observarse también entre países u orbes culturales. Si nos ubicáramos en el continente europeo, por ejemplo en el orbe anglosajón protestante, observaríamos que la alfabetización femenina alcanzó niveles más altos que en los católicos,⁶⁵ por una serie de razones donde destacaría el imperativo devoto que en los primero tuvo la capacidad personal de leer *La Biblia*.

En ese mismo ámbito geográfico y cultural, en los siglos XVI-XVII los números de alfabetos eran muy reducidos, incrementándose para el siglo XVIII, pero sin traspasar sustantivamente los límites de las clases sociales, favoreciendo a los estratos medios y altos.

En las sociedades latinoamericanas la situación carece de éstos matices, para reducir aún más el número de alfabetos hombres y mujeres, no obstante pertenecieran a los sectores altos. El iluminismo dieciochesco expandió el deseo de saber, pero los ámbitos de acción fueron reducidos.

¿Qué géneros desarrollaron las escasas mujeres que se dedicaron a las letras?. Los géneros canónicos de la épica, drama y lírica en general tenían protagonismo masculino, con las notorias excepciones de la lírica femenina que en muchos casos tomó los motivos religiosos para explayarse. Pero la novedad de los tiempos en los siglos XVIII y XIX favoreció la incursión de mujeres que, podían dedicarse al periodismo, a las muchas formas que la crónica permitía, la narrativa de viajes, a la novedad de las novelas.

En el orbe hispánico la participación de las mujeres en creación literaria tuvo temporalidades distintas. Por ejemplo, las literatas españolas Gertrudis López de Avellaneda y

⁶³ Higonet, 2000: 304.

⁶⁴ Pollock, Giselda.

⁶⁵ Para ampliar esta problemática véase Soares de Almeida, 2007.

Emilia Pardo Bazán escribieron en el siglo XIX y lograron publicar sus trabajos en medios impresos, pero el reconocimiento de sus talentos tuvo impedimentos que ni siquiera su posición de clase alta pudo remediar. Escribieron poesía, crónica, cuentos cortos y novelas, en cambiantes proporciones según los recursos y personalidad de cada una de ellas.

Las literatas mexicanas pudieron desarrollar sus talentos hacia la parte final del siglo XIX.⁶⁶ Pero en una mirada de largo aliento de ese desarrollo nacional, entre las excepciones *per se* que fueron cada una de las mujeres literatas, destaca la figura de sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII novohispano. No conocemos un talento femenino equiparable hasta el siglo XX. Pero además de sus calidades poéticas, de lo extenso de su saber, de sus amplios recursos expresivos, en general Sor Juana podría ser una metáfora toda de las dificultades y posibilidades que las mujeres del periodo colonial mexicano tuvieron para dedicarse al ejercicio artístico y al desarrollo intelectual (poco diferenciadas en ese momento)⁶⁷ algunas de las cuales perviven en nuestros días. Juana de Asbaje fue *niña* de la corte virreinal a corta edad, que deslumbraba por su *anormal* inteligencia; profesó en el convento de San Jerónimo para poder dedicarse enteramente a sus libros, instrumentos musicales, aparatos astronómicos.⁶⁸

Si tratamos de ver la figura de sor Juana desde un punto de vista sociológico, podíamos observar que en ese momento histórico (y en posiblemente en los cuatro siglos siguientes) no hubo mejor recurso que el conventual para que una mujer pudiese dedicarse a la creación y el estudio, apartada de las obligaciones domésticas de tomar el estado matrimonial, atender casa y hacienda familiar, tener hijos, educar y cuidar a una crecida prole, trabajar para ganarse el sustento... En el tiempo de sor Juana, el convento aportaba toda la infraestructura necesaria, así como el reconocimiento social para que algunas mujeres pudieran dedicarse al *cultivo del espíritu*. En una orden religiosa pudiente y permisiva como fue la de las jerónimas, una monja contaba con servidumbre que se encargaba de garantizar la comodidad de su ama, usando todos los servicios y recursos del convento, garantizados económicamente por la dote que ésta aportaba al profesar.

El caso sorjuanino es una excepción que justo por ello es tan expresiva de la problemática femenina colonial, pero también decimonónica (y más allá). Sor Juana pudo ser la intelectual que fue gracias al soporte de la Iglesia colonial, a su poder material, cultural y político que se fue reduciendo en el siglo XIX, con la violencia de varias guerras, la más conocida la de Reforma. Su antagonista, el régimen republicano, tardó muchas décadas en

⁶⁶ Véase el trabajo de Esther Hernández Palacios en este mismo volumen.

⁶⁷ La enorme figura de la monja jerónima ha sido objeto de una crecida investigación histórica, sociológica y literaria. De toda ella podemos destacar las obras de Buxó, José Pascual, *El enamorado de Sor Juana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Estudios de Cultura Literaria Novohispana, 2, 1993. Margo Glantz trabajó la extensa *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz* en la Biblioteca Ayacucho (1995) y otras obras con el mismo objeto. Junto a estos estudios especializados se halla la popular obra de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. FCE, México, 1982

⁶⁸ Para ampliar en su vida y obra véase la obra de Amada Palacios en esta misma obra.

poder establecer una institucionalidad similar a la eclesial, que impulsara la creación artística en sentidos liberales y laicizantes. Y cuando lo hizo, en el último tercio del siglo XIX, la atención a las mujeres estuvo prácticamente ausente de su proyecto educativo y artístico.⁶⁹

Lo que la iglesia aportaba, la República no pudo garantizar en sus primeras décadas de ardua existencia. Se dejó a los individuos la búsqueda de su manutención, educación, vinculación, producción artística...un régimen liberal que México trató de emular de las metrópolis inglesa y norteamericana, pero que azarosamente se desarrolló en medio de su particular problemática nacional y los limitantes económicos, políticos y culturales.⁷⁰

Con ese sustrato liberal en su versión metropolitana surge una reflexión como la de Virginia Woolf respecto a las mujeres y la literatura. Un liberalismo que en Inglaterra tuvo un decurso particular, respecto al cual intelectuales y artistas tomaron posición, como la que del grupo al que Woolf perteneció, el círculo de Bloomsbury.

El Círculo o grupo de Bloomsbury lo constituyeron intelectuales que durante el primer tercio del siglo XX destacaron en el terreno literario, artístico o social. Tomó el nombre del barrio de Londres que rodea al Museo Británico y donde habitaba la mayor parte de sus integrantes. Comenzó a reunirse en torno a 1907 en casa de la escritora Virginia Stephen (después Virginia Woolf). Estos intelectuales eran en su mayor parte miembros de la sociedad secreta denominada los "apóstoles de Cambridge", y muchos de ellos publicaron en la editorial Hogarth Press⁷¹ que crearon Virginia y su marido Leonard Woolf.

¿Qué caracterizaba al grupo? Un gran desprecio por la religión, la moral victoriana y el realismo del siglo XIX. Eran miembros de una élite intelectual ilustrada, de ideología liberal y humanista, y en su mayoría se habían educado con los mismos profesores en el Trinity College de Cambridge o en el King's College de Londres. Propugnaron especialmente la independencia de criterio y un *individualismo esencial*.

Además de la escritora Virginia Woolf, integraron el grupo su esposo, los filósofos Bertrand Russell y Ludwig Wittgenstein, los críticos de arte Roger Fry y Clive Bell, el economista John Maynard Keynes, el sinólogo Arthur Waley, el escritor Gerald Brenan, el biógrafo Lytton Strachey, el crítico literario Desmond MacCarthy, el novelista y ensayista Edward Morgan Forster, la escritora Katherine Mansfield y los pintores Dora Carrington, Vanessa Bell y Duncan Grant.

⁶⁹ Las reducidas políticas que este sentido se diseñaron tendían a acentuar el papel maternal y doméstico de las mujeres. Véase Monsiváis, 1990.

⁷⁰ Véase O'Gorman, Edmundo, *México, el trauma de su historia*, UNAM, México, 1977.

⁷¹ La editorial publicó además de las obras de los Woolf las de Katherine Mansfield y Sigmund Freud, entre otros pertenecientes al mismo círculo.

Novela y creación literaria

No hay razón para pensar que el drama épico o poético le conviene más a la mujer que la forma de la oración. Pero todas las formas más antiguas de la literatura estaba endurecidas y rígidas cuando ella comenzó a escribir. Sólo la novela era lo bastante joven para tener blandura entre sus manos.⁷²

Virginia Woolf. 1882-1941.

A inicios del siglo XX la Universidad de Cambridge pidió a Virginia Woolf dictara un par de conferencias sobre mujeres y novelas. Era una interesante solicitud a quien no había cursado estudios universitarios pero que mucho propugnó por la entrada de mujeres a esos claustros, entonces vedados para ellas.

¿Quién fue Virginia Woolf? Nacida en una familia de escritores, críticos e historiadores, Virginia no asistió a colegio alguno, educándose en la amplia biblioteca familiar, como tantas veces Jorge Luis Borges dijo haber crecido. A edad madura casó con Leonard Woolf, economista y miembro también del grupo de Bloomsbury, con quien fundó en 1917 la célebre editorial Hogarth.

Sus primeras novelas, *Fin de viaje* y *Noche y día*, que buscan recorrer nuevos derroteros en el arte narrativo, no recibieron mucha atención de la crítica. Hasta la publicación de *La señora Dalloway* y *Al faro* comienza a ganar notoriedad por su estilo original, maestría técnica y el afán experimental de elaborar bellas imágenes poéticas. Su estilo hace uso del flujo conciencia y elaborados tratamientos temporales, que le han valido acercar su arte narrativo al de James Joyce.

Además de su producción novelística, escribió ensayos en torno a la condición de la mujer, en los que resaltó la construcción social de la identidad femenina y su participación y exclusión en las sociedades actuales. De ésta índole son *Tres Guineas* y *Un cuarto propio*.

Esta obra, escrita en 1928, fue revalorada por el movimiento feminista de los años 1970, por su reflexiones respecto a la mujer como escritora. Es un ensayo cautivante por su inteligencia, hondura social, psicológica y artística, plena de finos recursos poéticos, irónicos e incisivos.

Para contestar a la pregunta de ¿Qué necesitan las mujeres para escribir novelas? la autora escribió *Un cuarto propio*. Allí trató de desarrollar el problema que era (y es aún) más amplio de lo que a primera vista podría parecer. Así, de forma narrativizada en la que ella misma se instala como voz actuante, Woolf va desplegando un periplo reflexivo y factual

⁷² *Un cuarto propio*, p.86.

desde su realidad británica, que problematiza los influjos artísticos, económicos, políticos y familiares que afectan en sentidos varios la dedicación artística de las mujeres.

Para que las mujeres se pudieran dedicar a escribir novelas, Woolf dice que necesitan ante todo, una cantidad de dinero estable y un cuarto propio. Lo primero para no tener la necesidad de trabajar por un salario⁷³ y poderse dedicar a escribir, y lo segundo para contar con un lugar exclusivo de la casa para dedicarse allí a su ejercicio. Pero como no sólo han sido éstos los limitantes a la práctica artística femenina, inicia por analizar algunos constructos de autoridades filosóficas y médicas que han opinado de formas demeritantes de las capacidades y talentos de las mujeres, junto a la escasa o nula infraestructura educativa para el desarrollo de las mismas.

El hecho de que se contara con un dinero estable (la pensión de 500 libras anuales que Woolf dijo haber recibido en herencia de una tía⁷⁴) significaba que la mujer artista no debería trabajar para ganarse la vida, estar liberada del trabajo asalariado propio de la Modernidad. Woolf comenta de la siguiente forma su experiencia en los trabajos remunerados que debió realizar antes de recibir la herencia.

Antes me había ganado la vida pescando tareas raras entre los diarios, haciendo la crónica de una exposición de burros por aquí, de una boda por allá; había ganado unas pocas libras dirigiendo sobres, leyendo en voz alta para mujeres viejas, haciendo flores artificiales, enseñando el abecedario a chiquilines en un jardín de infantes. Tales eran las principales ocupaciones accesibles a la mujer antes de 1918. Ustedes no precisan, temo, que describa en cada uno de sus detalles la dureza de ese trabajo, porque ustedes tal vez conocen mujeres que lo han ensayado, ni la dificultad de vivir con el dinero ganado, porque ustedes lo han intentado alguna vez. Lo que aún sigue atormentándome es el veneno de la amargura y el temor que engendraron aquellos días. El hecho inicial de estar continuamente haciendo algo que a uno no le gusta y de hacerlo como un esclavo.⁷⁵

La herencia no solo le liberó de tan bizarras labores, sino que le permitió dedicarse de forma exclusiva a la creación literaria. Sobre todo le eximió del “veneno de la amargura y el temor” que impide el desarrollo del genio artístico, motivación que ella nombra como “fuego

⁷³ Para la segunda mitad del XIX se habían sacado de los hogares domésticos la producción de ciertos bienes y servicios, para ser manufacturados en establecimientos fabriles bajo el sistema mercantil que volvió mercancías un buen número de satisfactores. Para acceder a ellos, los desposeídos todos, entre ellos las mujeres de clases bajas, debieron vender su fuerza de trabajo a cambio de un jornal, como todos los trabajadores expulsados de otras actividades económicas agrícolas, ganaderas, pastoriles o artesanales.

⁷⁴ Si leyéramos la obra en clave colonial, una y otra vez encontraríamos vestigios de la forma como el imperialismo decimonónico comandado por Inglaterra, va formando sensibilidades como la de Woolf, riquezas como la de su tía (cuya fortuna provenía de la India), ciudades como Londres, que en calidad de personaje aparece una y otra vez en la obra de Woolf... toda una complejidad cultural que no podemos abordar aquí, pero remitimos al lector(a) que le interese a la lectura de quien mejor ha tratado estos problemas. Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo y Orientalismo*.

⁷⁵ Woolf, 1995:44.

interior”. Ese veneno, trasmutado en ira, impide el desenvolvimiento artístico, lo que para Woolf sin ninguna duda depende de las condiciones pobres e infames en que las mujeres han vivido desde hace centurias. Que en caso de contar con inquietudes y capacidades artísticas, la sociedad hacía todo lo posible para constreñirlas.

Para ilustrar estas afirmaciones usa la figura de William Shakespeare –a su parecer el artista más íntegro en términos estéticos- y de una hipotética hermana, que podría contar con similares dotes pero muy distintas condiciones para desarrollarlos. Es un recurso metafórico usado a lo largo de todo el ensayo.

Una mujer con un gran talento nacida en el siglo XVI se hubiera enloquecido, se hubiera tirado un balazo o hubiera acabado sus días en una choza solitaria, fuera de la aldea, medio bruja, medio hechicera, burlada y temida. Porque no se necesita mucha habilidad psicológica para saber que una muchacha de altos dotes que hubiera intentado aplicarlos a la poesía, hubiera sido tan frustrada e impedida por el prójimo, tan torturada y desgarrada por sus propios instintos contradictorios que debía perder su salud y su cordura.⁷⁶

Esa hermana de Shakespeare pudo haber sido tan capaz como su hermano, con enorme deseo de fabular y crear escenas y caracteres inmortales, pero que el emprender la fictiva ida a Londres a probar suerte en el mundo del teatro, veía cerradas las puertas, y lo más que provocaba era una condescendiente burla. Acabaría sus días encinta, y víctima de una mala muerte en un cruce de caminos, no contaría siquiera una lápida que recordara su nombre.⁷⁷

Pero además del entusiasmo, deseo y capacidad para fabular que podrían compartir ambos hermanos, era necesaria una educación que en el siglo XVII las mujeres no tenían, y que además se consideraba que no necesitan para sus funciones familiares, y que incluso podía estorbarles.

Junto a la educación es indispensable para la creación una disposición de ánimo que pueda construir una obra artística, sea novela u obra dramática, *íntegras* y que hablen de la vida, pero distintas de ella. Distintas o al menos separadas de sus dolores, limitantes e insatisfacciones, pero que a la vez se alimenten de ellas para trascenderles. Condiciones que en general se facilitaban para los varones, no para las mujeres y menos aún en el siglo isabelino. Woolf concibe de la forma siguiente la obra literaria y sus enganches vitales:

La novela es como una telaraña ligada muy sutilmente, pero al fin ligada a la vida por los cuatro costados. A veces apenas se percibe la ligadura; las obras de Shakespeare por ejemplo parecen suspendidas por sí, completas y autónomas. Pero basta tirar de la telaraña en los bordes o desgarrar el centro para recordar que esas telas no han sido tejidas en el aire por

⁷⁶ Op.cit. pp. 56-57.

⁷⁷ Es interesante contrastar que el hipotético caso de esta hermana de Shakespeare se haya visto corroborado en la investigación histórica en lo relativo a la hermana de Wolfgang A. Mozart, Anne-Marie, tan dotada como su hermano y carente de un ápice de su gloria.

seres incorpóreos, sino que son el trabajo de criaturas dolientes, y que están ligadas a cosas burdamente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos.⁷⁸

Esas casas donde se habita generalmente no cuentan con un espacio donde las mujeres puedan crear su obra. De allí que el requerimiento de un cuarto propio para la escritura de novelas, alude a contar con un espacio propio, tanto en el hogar doméstico como en la sociedad. La carencia del mismo influyó en que fuera *novela* lo que escribieran principalmente las mujeres que ella glosa, las cuatro figuras preeminentes de las letras inglesas. Destaca además el hecho de que las mejores literatas inglesas además de haber sido novelistas, provinieran de la clase media. Así Charlotte y Emily Brönte, Jane Austen y George Eliot no obstante sus enormes diferencias existenciales y artísticas desarrollaron el género novelístico con desigual fortuna pero por similares razones. Una de ellas era la constricción de tener solo una pequeña salita de estar, donde podían escribir no obstante las continuas interrupciones e intromisiones familiares. Esa forma de escribir sin duda dejó marcas en sus obra literarias, que no obstante su calidad, pudieron haber sido mucho mejores obras artísticas si sus autoras pudieran haber desarrollado más su *flama interior*, su inspiración, si las condiciones sociales en las que escribieron no les constriñeran tanto y que pudiesen apartarse de las mismas para “arder en la llama incandescente del genio”.

Ilustra con el caso de las hermanas Brönte,⁷⁹ que vivieron recluidas en el campo, imposibilitadas de ver mundo, tener experiencia de vida, material para los sueños, las imaginaciones, las construcciones fictivas. En la obra *Jane Eyre*, Charlotte Brönte escribe:

En general se cree que las mujeres son muy tranquilas; pero las mujeres sienten lo mismo que los hombres; necesitan igual ejercicio para sus facultades y campo para sus esfuerzos, igual que sus hermanos; sufren de reglas demasiado rígidas, del estancamiento absoluto, precisamente como sufrirían los hombres; y es una estrechez de criterio en su prójimo más privilegiado decir que ellas deben limitarse a hacer tortas y tejer medias, a tocar el piano y bordar carteras. Es insensato condenarlas o reírse de ellas, si buscan hacer más o aprender más que lo prescrito por el hábito.⁸⁰

Ante tal limitante del que se era dolorosamente conciente, muchas de las mujeres desarrollaron enojo e impotencia ante las prohibiciones sociales de movimiento e imaginación, que líneas atrás señalamos como indispensables para el desarrollo artístico. Tal perturbación del ánimo impedía a la mujer artista el desarrollo de sus dotes, y según la metáfora usada por Woolf, arder en la llama incandescente del genio. Algunas escritoras poco capaces por estar poco capacitadas, descuidaban la arquitectura interna de la novela, la adecuada creación de caracteres o situaciones: un tanto por la falta de talento que posibilita la educación, y otro

⁷⁸ Op.cit. p. 49.

⁷⁹ Las hermanas Brönte fueron Charlotte, Anne y Emily, nacidas en Yorkshire en inicios del siglo XIX. Poetisas y novelistas británicas, fueron autoras de tres obras muy populares: *Jane Eyre*, de Charlotte, *Agnes Grey*, de Anne, y *Cumbres borrascosas*, de Emily. Atravesada por pasiones incontroladas y una atmósfera romántica y sobrecogedora, esta última se ha convertido en un clásico de la novela gótica.

⁸⁰ Brontë citada en Woolf, op.cit.p. 77-78.

tanto por atender algún agravio personal, como la misma inexperiencia. Describe Woolf tal aserto en la escritura de Charlotte Bronte:

¿Podía el hecho de su sexo influir de algún modo en la integridad de una mujer novelista, esa integridad que yo considero el espinazo del escritor? Ahora bien, en los pasajes que cité de *Jane Eyre*, es indudable que la vida estaba falseando la integridad de Charlotte Bronte, la novelista. Ella descuida su cuento, al que debía toda su atención, por atender algún agravio personal. Se acordaba de que había sido privada de su debida porción de experiencia –que la habían estancado zurciendo medias en una casa parroquial cuando debía errar libre por el mundo. A su imaginación la torcía la indignación y nosotros *sentimos* como se tuerce. Pero otras influencias que la ira tironeaban de su imaginación y la desviaban del camino. La ignorancia, por ejemplo. El retrato de Rochester está dibujado a oscuras. Percibimos allí la influencia del miedo; lo mismo que percibimos continuamente una acidez que es el resultado de la opresión, un sufrimiento oculto latente bajo su pasión, un rencor que contrae aquellos libros, por espléndidos que sean, con un espasmo doloroso.⁸¹

Como contrastante ejemplo, compara para más o menos el mismo momento histórico, el decurso de vida de las enclaustradas Brönte y de un muchacho que vagó por el campo abierto en su natal Rusia, viviendo y recogiendo multitud de experiencias vitales: de amor, muerte, pasión, guerra, dolor, ensoñación, pauperización, boato... que sin duda fueron ricos veneros para construir una producción novelística tan sólida que sigue siendo admirada hasta el día de hoy.

Si Tolstoi hubiera vivido en la casa parroquial con una mujer casada “excluido del mundo”, por edificante que hubiera sido la lección moral, no hubiera conseguido escribir, me parece, *La Guerra y la Paz*.⁸²

Después de atender los casos de las literatas decimonónicas inglesas, Woolf va repasando producciones más recientes, más cercanas a su tiempo, donde encuentra que las artistas van teniendo más capacidad de expresar su voz y desplegar su genio o fuego interior, sin las cortapisas que sus antecesoras tuvieron, pero que también gracias a ellas pudieron ir remontando. Por ejemplo, el capital hecho de que las mujeres pudieran ganar mediante su pluma el dinero para su manutención, y junto al recurso monetario, la posibilidad de contar con el cuarto propio con una cerradura para poder realizar literariamente cualquier motivo estético.

⁸¹ Woolf, op. cit. p.82. El subrayado es nuestro. He aquí una postura relativa a la cuestión debatida en teoría literaria de las marcas que en la escritura deja el ser hombre o mujer. Una parte del debate establece que no debería resaltarse el distingo entre el sexo del escritor (a), sino atender sólo a la calidad de sus obras. Pero si tal calidad artística solo es decantada socialmente, las mujeres atávicamente han tenido más dificultades en poder desarrollar sus calidades artísticas o científicas, todo que deja sus huellas en el texto.

⁸² Woolf, op.cit. p.79. Alude a la experiencia de George Eliot, seudónimo que empleó la escritora británica Mary Ann Evans (1819 -1880), autora de novelas realistas, que reflejan con pesimismo la vida provinciana británica y en general su compleja moralidad. Eliot usó un nombre masculino para asegurar que su trabajo fuera tomado en serio y para mitigar lo “escandaloso” de su la larga relación con el periodista George H. Lewes, quien estaba casado.

Si bien la focalización de toda la reflexión son las mujeres, una y otra vez les relaciona con los filósofos y literatos varones, con las condiciones por ellos hechas para la creación literaria, artística, filosófica. Es el caso de Shakespeare y su hermana, de Tolstoi y las enclaustradas hermanas Brontë o George Eliot (por mencionar sólo unos casos entre muchos citados). Pero la resolución a la exclusión social, y por ende, artística, no la encuentra solamente Woolf en la mera inclusión de las mujeres en los espacios, instituciones y prácticas, que masculinizados, les han dejado a ellas fuera. La propuesta final de Woolf es una apertura vital, el impulso y la invitación a que las mujeres *vivan*, a que se relacionen con la realidad que pueda ser objeto de figuraciones literarias, pero también de otros tratamientos y exposiciones: libros de viaje y aventura, obras de investigación y erudición, obras de historia y biografía, crítica, filosofía y ciencia.

Como el formato del libro *Un cuarto propio* va dirigido a una audiencia de mujeres, Woolf al final de la obra trata de mirar al futuro y comunicarlo lo que en él ve, relativo a la novela pero mas allá de ella, y mas allá de las mujeres que novelas escriben. Así que a las “prosaicas” divisas de que son necesarios dinero y un cuarto propio, la autora termina su obra preceptivamente, con un impulso a la vida más plena, tan parecido a la consigna clásica del filósofo de “Vive y postra a filosofar”. Sólo así el escritor –hombre o mujer- puede dedicarse al desarrollo de su arte, a la experiencia de vida que pueda representar en los textos, sin las cortapisas vitales que serían la falta de educación o la vida limitada al solo espacio doméstico. Para ello adopta la forma de fabula recuperando el caso de la frustrada hermana de Shakespeare.

Mi credo es que si perduramos un siglo o dos –hablo de la vida común que es la verdadera y no de las pequeñas vidas aisladas que vivimos como individuos- y tenemos quinientas libras al año y un cuarto propio; si nos adiestramos en la libertad el coraje de escribir exactamente lo que pensamos; si nos escapamos un poco de la sala común y vemos a los seres humanos no ya en su relación recíproca, sino en su relación a la realidad; si miramos árboles y el cielo tal como son; si miramos más allá del cuco de Milton, porque no hay ser humano que deba taparnos la vista; si encaramos el hecho (porque es un hecho) de que no hay brazo en que apoyarnos y de que andamos solas y de que estamos en el mundo de la realidad y no sólo en el mundo de los hombres y de las mujeres, entonces la oportunidad surgirá y el poeta muerto que fue la hermana de Shakespeare se pondrá el cuerpo que tantas veces se ha depuesto. Derivando su vida de las vidas desconocidas que le precedieron, como su hermano lo hizo antes que ella, habrá de nacer. Esperar que venga sin ese esfuerzo nuestro, sin esa resolución de que cuando renazca la será posible vivir y escribir su poesía, es del todo imposible. Pero sostengo que vendrá si trabajamos por ella y vale la pena trabajar hasta en la oscuridad y en la pobreza.⁸³

Palabras finales

Obra de lecturas múltiples, el ensayo de Virginia Woolf nos permite conocer la realidad inglesa donde la autora vivió y pensó, pero a su vez nos permite traspasarla a salvo de

⁸³ Op. cit. pp. 124-125.

esquematismos, para poder pensar realidades distintas, donde otras mujeres han podido (o no) crear obra literaria. Porque la valía de *Un cuarto propio* no radica solamente en las respuestas o formulaciones que construye el sujeto social que era Woolf, desde su posición de clase y perspectiva ideológica, sino en las preguntas que nos permite formular respecto a la propia circunstancia histórica.

Por ejemplo nos cuestiona si en nuestro orbe hispánico, o en nuestra casa nacional, ¿Qué puede permitir a la mayoría de las mujeres el acceso a una renta y un cuarto propio?. De ocurrir eso, ¿qué escribirían? ¿Qué géneros desarrollarían las escritoras? ¿Qué limitantes señaladas por Woolf en la Inglaterra de la década de 1920 perviven en nuestros días y en nuestro medio? ¿Cuántas y cuáles de esas mujeres pudieron y pueden acceder a la independencia material y de criterio?. Si ella pensó en la vida y suerte de la hermana de Shakespeare, ¿A quien evocaríamos nosotros como el (la) artista más íntegro de nuestro horizonte cultural, y pensaríamos en la suerte de su hermano o hermana?. Mencionamos, por ejemplo, el relevante caso de sor Juana y su expresividad sociohistórica; a su respecto, ¿nos hemos preguntado si tuvo hermanos y que fue de ellos? Sabemos de una hermana ¿En que sentido orientaría una comparación entre la vida de ambas?.

En suma que son muchas las dudas que nos asaltan al voltear la mirada a nuestras realidades y atisbar en ellas los números, cualidades, calidades y problemas de las mujeres escritoras,⁸⁴ como su relación con lo que ahora es una compleja industria cultural. Porque si bien se patentiza el crecimiento del número de escritoras y la notoria composición femenina del público lector, en la cúspide el poder editorial, literario y académico siguen siendo los varones quienes detentan los principales puestos de poder y decisión.⁸⁵

En términos de reconocimiento social, como el que suponen los premios internacionales, entre ellos el premio Nobel, podemos observar disparidades de más de un siglo. Por ejemplo, las mujeres que han ocupado el máximo galardón que significa el premio Nobel (otro tipo de “nobelistas”) no llegan al 5%. De ese conjunto, las mujeres que han ganado el premio en Literatura en su mayoría provienen del orbe no latino, y sólo una, la chilena Gabriela Mistral, pertenece a la rica tradición literaria de las letras hispánicas.⁸⁶

⁸⁴ La complejidad de nuestra realidad mexicana es tal que no podemos dejar de mencionar las enormes disparidades que coexisten en cada grupo social, destacando las diferencias de clase, de instrucción, de acceso a servicios básicos, etcétera. Por ejemplo, si hablamos del refinamiento lingüístico que supone el ejercicio literario, no podemos olvidar su brutal contraste con los crecidos números de hombres y mujeres ajenos a la alfabetización, entre los que son mayoría las mujeres que no saben leer y escribir.

⁸⁵ Marini, 2002.

⁸⁶ Las ganadoras del Nobel han sido Doris Lessing de Gran Bretaña en 2007. En 2004 la austríaca Elfriede Jelinek. En 1996 la polaca Wislawa Szymborska. Toni Morrison de EE.UU. en 1993. Nadine Gordimer de Sudáfrica ganó la presea en 1991. En 1966 Nelly Sachs y en 1945 Gabriela Mistral. En 1938 Pearl S. Buck de EE.UU. en 1928 Sigrid Undset de Noruega. La italiana Grazia Deledda en 1926 y en 1909 Selma Lagerlöf de Suecia.

Como la situación particular de las mujeres solo puede modificarse con sustantivas modificaciones sociohistóricas,⁸⁷ la aparición de las mismas⁸⁸ va creando generaciones distintas de mujeres, entre ellas las escritoras. Las mujeres de letras de nuestros días siguen trabajando el género novelístico, pero también otras veredas, literarias y no. La producción de los artistas jóvenes y viejos, hombres y mujeres crean configuraciones estéticas que forman vanguardia -o la quebrantan- como la que a mitad del siglo XX reinventó una mujer francesa: Natalie Serrault, la creadora del *Nouveau Roman* (Nueva novela) lo que nos parece una buena metáfora para relacionar la participación femenina inicial en la tradición novelística señalada por Virginia Woolf, y a quien reinventó el género.⁸⁹

Las políticas de igualdad que a tiempos distintos se van imponiendo en nuestros países, así como las transformaciones sociohistóricas que la crisis prohija, deberán modificar los recorridos vitales que hemos señalado son la fuente de la creación artística. Por ello no dudamos que en los años por venir veremos crecer generaciones distintas de literatas y literatos, que usen los recursos artísticos de formas distintas de acuerdo a las cambiantes formas de vida que hombres y mujeres vamos haciendo y padeciendo. Así se masculinizan la feminidad y feminizan la virilidad tradicionales, para formar mundo reales y mundos fictivos más ricos y humanos, a los que nada les será ajeno.

⁸⁷ La propia Virginia Woolf apunta las de su época. “Me permitirán recordarles que desde 1866 hay a lo menos dos colegios para mujeres en Inglaterra; que desde 1880 la ley permite a la mujer casada el manejo de sus propios bienes; y que en 1919 le concedieron el voto? ¿Puedo recordarles también que hace casi diez años les están abiertas la mayoría de las profesiones?”. Loc. cit. pp. 123-124.

⁸⁸ Lo que no ocurre sin fricciones sociales de diversa magnitud. Si repasamos históricamente las respuestas de cada sociedad ante el sufragio femenino, el derecho al trabajo remunerado, a recibir instrucción, a tener personalidad e independencia jurídica, al derecho a la maternidad voluntaria, etc., veremos que todas estas medidas se han impuesto de manera más o menos álgida en cada momento histórico; y como toda modificación social, demandan la reorganización de los usos, modos y concepciones por ellas transformados. Por ejemplo la mayor participación femenina en trabajos remunerados enfrenta los impedimentos de la doble jornada que antes comentamos. Demanda una necesaria “ayuda” en las labores domésticas y el cuidado de los hijos, lo que se “resuelve” de tres grandes formas: las labores son asumidas por otras mujeres del núcleo familiar sin recibir pago (como las abuelas), o son pagados del salario, como otras prácticas comunes de mercantilización del “capitalismo real”; o –finalmente- son asumidos como obligaciones estatales en otras sociedades del “socialismo real”.

⁸⁹ Quien se interese en la recepción y reconocimiento (o desconocimiento) de que esta emblemática autora occidental fue objeto, puede consultar la obra citada de Marini. Asimismo puede consultarse su primer y muy comentada obra *Tropismos*, publicada en 1939 o *La era de la sospecha* (1956), ensayo literario en el que cuestiona las convenciones tradicionales de la novela. Desde ese momento se considera parte, con Alain Robbe-Grillet, Michel Butor o Claude Simon, del fenómeno literario conocido como la “nueva novela” (*Nouveau roman*), pero sin reconocer su carácter fundador.

Bibliografía

Carosio, Alba, “Feminismo en el socialismo del siglo XXI”, *Rebelión*, www.rebelion.org/noticia.php?id=46159

CIMAC, Comunicación e Información de la Mujer, www.cimacnoticias.com

García Angélica y Alejandro Ortiz, “Socialismo y feminismo: dos luchas que se libran desde la misma trinchera” *Revista Pluma* No. 4 - Otoño de 2006, Partido Obrero Socialista, México, www.movimientoalsocialismo.com.mx

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte* (2 tomos), Ed. Debate, Madrid, 1998

Higonnet, Anne, “Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia” en Duby, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols, Taurus Minor/Santillana, Madrid, 2000, siglo XIX, p.317

Lamarca Lapuente, Chusa (2005) “Ella para él, él para el Estado y los tres para el Mercado: Globalización y género” en <http://www.creatividadfeminista.org>

Maldonado Víctor y Teresa Rendón, “Evolución reciente del trabajo de hombres y mujeres en México”, revista *Comercio Exterior*, vol. 55 num. 1 enero 2005 pp. 44-57

Marías, Fernando, *Teoría del Arte II*, Ed. Historia 16, Madrid, 1996

Marini, Marcelle. “El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia” en Duby, Georges y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en Occidente*, 5 vols, Taurus Minor/Santillana, Madrid, 2000, siglo XX, p. 378

Monsiváis, Carlos, “La nación de unos cuantos y las esperanzas románticas. Notas sobre la historia del término cultura nacional en México” en *En torno a la cultura nacional*, CONACULTA, INI, México (1976), 1990

Pollock, Giselda, “¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?, pp. 4-6. Publicado originalmente en *Feminisme, art et histoire de l'art*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. Espaces de l'art, Yves Michaud (ed). Reproducido en www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm

Said, Edward W., *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona, 1996

_____, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996

_____, *Orientalismo*, Debate, Barcelona, 2002

Soares de Almeida, Jane, *Ler as letras. Por que educar meninas e mulheres?* Universidade Metodista de Sao Paulo- Autores Asociados, Sao Paulo, 2007

Rendón, Teresa “El mercado laboral y la división intrafamiliar del trabajo” en Marina Ariza y Orlandina de Oliveira, (coords.) *Imágenes de la familia en el cambio de siglo. Universo familiar y procesos de trabajo contemporáneos*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 2004, pp. 49-87

Woolf, Virginia, *Un cuarto propio* (traducción de Jorge Luis Borges), Alianza, Madrid, 1995.

Sobre las autoras

Hernández Palacios, Esther

Licenciada en literatura hispánica por la Universidad Veracruzana y doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberomericana. Académica de la Universidad Veracruzana desde 1978, ha sido profesora de la Facultad de Letras Españolas y del posgrado en Literatura Mexicana. Ha trabajado la poesía hecha por mujeres en México y además de sus estudios sobre José Juan Tablada, tiene en prensa un libro sobre Enriqueta Ochoa. Ha sido directora del Instituto Veracruzano de Cultura en dos ocasiones.

Palacios Sánchez, Refugio Amada

Licenciada en Lengua y literatura hispánicas y maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Es profesora de la facultad de Idiomas, y ha publicado *Hacia una lectura contemporánea de Amor es mas laberinto* (1997) bajo el sello editorial de la Universidad Veracruzana.

Puc Domínguez, Laura

Licenciada en Lengua y literatura hispánicas por la Universidad Veracruzana. Ha colaborado como editora y correctora de estilo en diversas publicaciones.

Ranero Castro, Mayabel

Licenciada en Sociología y maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Doctora en Historia Contemporánea por la Universidad del País Vasco, es docente de las facultades de Sociología e Historia de la UV desde 1996. Ha publicado *Orden y Obediencia. Reglamentos de hospitales militares. Veracruz - La Habana*. (2003) en esta misma colección, además de artículos sobre instituciones de curación y control social para mujeres en el Veracruz colonial. Es miembro del SNI y forma parte del Cuerpo Académico *Articulaciones Sociales Complejas*.

Robles Luján, Cintia C

Licenciada en Filosofía por la Universidad Veracruzana. Actualmente estudia la maestría en filosofía en la Universidad Veracruzana como becaria de CONACYT.

Salmerón Jiménez, Angélica

Maestra en Filosofía, es catedrática de la Facultad de Filosofía de la Universidad Veracruzana. Ha publicado las obras *El problema de la libertad en Unamuno* (1994) y *Unamuno y la modernidad cuestionada* (2005). Colabora regularmente en la revista en *La Ciencia y el Hombre* (UV) donde coordina la sección de *Mujeres en la ciencia*.

Varilla López, Anilú

Licenciada en Lengua y literatura hispánicas por la Universidad Veracruzana. Ha colaborado como editora y correctora de estilo en diversas publicaciones.

Cuadernos de Trabajo, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales
Universidad Veracruzana, Diego Leño 8, C.P. 91000, Col. Centro.
Xalapa, Veracruz, México.
Telfax (012288) 12 47 19
E-mail: iihs@uv.mx