

THE IMAGINATION OF THE MUSES. FEMALE AUTHORSHIP AND LITERARY CREATIVITY IN THE MEXICAN 19TH CENTURY

XIMENA YÁÑEZ CHÁVEZ

ORCID.ORG/0000-0002-7553-7633

Universidad Autónoma Metropolitana

cxyanezc@correo.uam.mx

Abstract: *In the following pages, I propose a review of the symbolic displacements of the concept of authorship as a function of the social subject —male or female— who writes in the context of 19th Century Mexico, marked by sexual binarism. As the feminine word gained ground in material supports, mainly journalistic, women built representations of the female writer that were soon questioned by the 19th Century literary culture, mesocratic and patriarchal. To this end, I will stick to a handful of key texts located in the press to expose this phenomenon, by analyzing the discursive marks that served to legitimize the differences between female and male creativity. In particular, I will examine the discursive devices that made it possible for a woman of this period to imagine and define herself as an author, revealing the incidence of gender in the process of articulating a national literary field, eminently shaped by androcentric laws.*

KEYWORDS: FEMALE AUTHORITY; WRITER; IMAGINATION; GENDER; LITERARY FIELD

RECEPTION: 19/02/2024

ACCEPTANCE: 10/04/2024

LA IMAGINACIÓN DE LAS MUSAS. AUTORÍA Y CREATIVIDAD LITERARIA FEMENINAS EN EL SIGLO XIX MEXICANO

XIMENA YÁÑEZ CHÁVEZ

ORCID.ORG/0000-0002-7553-7633

Universidad Autónoma Metropolitana

cxyanezc@correo.uam.mx

Resumen: En estas páginas, propongo una revisión de los desplazamientos simbólicos del concepto de *autoría* en función del sujeto social —varón o mujer— que escribe en el contexto del siglo XIX mexicano, marcado por el binarismo sexual. A medida que la palabra femenina ganaba terreno en soportes materiales, principalmente periodísticos, las mujeres construyeron representaciones de *la escritora* que, muy pronto, fueron cuestionadas por la cultura literaria decimonónica, mesocrática y patriarcal. Para exponer este fenómeno, me ceñiré a un puñado de textos clave localizados en la prensa, con la finalidad de analizar las marcas discursivas que sirvieron para legitimar las diferencias entre la creatividad femenina y la masculina. En particular, examinaré los dispositivos discursivos que posibilitaron que una mujer de esta época se imaginara y definiera como autora, revelando la incidencia del género en el proceso de articulación de un campo literario nacional, eminentemente conformado a partir de leyes androcéntricas.

PALABRAS CLAVE: AUTORIALIDAD FEMENINA; ESCRITORA; IMAGINACIÓN; GÉNERO; CAMPO LITERARIO

RECEPCIÓN: 19/02/2024

ACEPTACIÓN: 10/04/2024

CONSIDERACIONES SOBRE LA SINGULARIDAD LITERARIA

Al estudiar las transformaciones de la historia intelectual en México durante el siglo XIX, es posible observar que las prácticas discursivas de la élite letrada estuvieron pautadas y fuertemente respaldadas por el sistema de género. Luego del triunfo juarista en 1867, una de las estrategias de consolidación hegemónica del Estado liberal más seguras fue la separación de las esferas pública y privada; la primera destinada a los varones que —como individuos y ciudadanos— ejercen sus libertades políticas y se disputan el poder mediante contratos, y la segunda como un espacio adjudicado a las mujeres, vinculadas a lo doméstico y lo familiar. Como señala Beatriz González Stephan, la distribución sexuada de las funciones sociales permitió definir de manera estricta las conductas de “hombres y mujeres que transitarían por [un] orden recientemente creado” (1994: 111). Así, mediante figuraciones que dieron “forma de representación al *género sexual*” (Zavala Zapata, 2011: 35), el discurso de lo patriarcal se trasladó al campo literario en forma de retórica, naturalizando determinados patrones de feminidad y masculinidad, así como trazando simbólicamente las fronteras entre los usos correctos e incorrectos de la escritura de varones y mujeres.

Aunado a lo anterior, en una lucha por diferenciarse de los demás terrenos sociales, el campo literario mexicano se constituyó como una instancia de poder entre las clases letradas, las cuales buscaron monopolizar ciertas formas de representación de la cultura mexicana. El sector intelectual creó, así, sus propias instancias de legitimación, conformadas por bienes simbólicos como la profesionalización y el reconocimiento autorial, “objetos en juego” que validarían su independencia institucional.¹ Decenas de escritores encontraron en

¹ Pierre Bourdieu describe el campo intelectual como una estructura productora de bienes culturales, cuyos miembros, dominantes y dominados, se encuentran en constante lucha por el monopolio del capital simbólico, entendido como autoridad del discurso: “Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego [*enjeux*] y personas dispuestas a

la práctica literaria una manera de autfigurarse como portadores de autoridad cultural, situándose como individuos vitales en el “proceso de ‘invención’ de una literatura nacional” (Premat, 2016: 316).

Ahora bien, desde esta perspectiva, tomo como marco de referencia las premisas de Pierre Bourdieu y Paul Bénichou, quienes plantean que, entre los siglos XVIII y XIX, a medida que “los creadores se liberaron económica y socialmente de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos” (Bourdieu, 2003: 242), la práctica literaria se organizó en un campo relativamente autónomo, cuyas instancias de selección y legitimación sentaron las bases que transformaron el poder creador y posibilitaron el ascenso de la literatura mediante la “consagración del escritor” (Bénichou, 1981: 434); estas condiciones impulsaron el surgimiento de una nueva variedad de poder, encarnada en el autor, quien,

[...] sobre todo a partir del siglo XIX, se convirtió [...] en uno de los ejes del discurso sobre la literatura. Dentro de este discurso convergieron y se anudaron, alrededor de la noción de autor, una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad específicamente artística y opuesta a las prácticas meramente reproductivas; la de originalidad, como meta y como valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, entendida como interioridad presocial del individuo artista y resorte último de su actividad literaria. (Sarlo y Altamirano, 2001: 109)

Como advierte Bourdieu, esta progresiva autonomización del sistema literario trajo consigo una pugna por el poder entre los agentes, quienes se debatían por la “imposición de la definición legítima del escritor”, que, según el sociólogo, fue una de las tensiones que dieron sentido a las dinámicas del círculo literario, pero, también, el tipo de actividad escrituraria “genuina”, los tópicos convenientes y el soporte material de divulgación. En suma, esto marcaba los límites entre quienes poseían la autoridad para enunciar discursos y aquéllos para quienes este poder estaba anulado (Bourdieu, 2002: 332).

jugar el juego, dotadas con los *habitus* que implican el reconocimiento y el reconocimiento de las leyes immanentes del juego, de los objetos en juego, etc.” (Bourdieu, 2013: 113).

A partir de estos presupuestos, a lo largo de estas líneas pretendo dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué repercusiones tuvo el género sexual a nivel discursivo en el lenguaje de escritores y escritoras? y ¿de qué manera las nociones de *autor* y *autora* describen el funcionamiento integral del campo literario? Para esto, propongo analizar las marcas discursivas con las cuales la cultura literaria decimonónica formuló distinciones entre la creatividad de autores y autoras, poniendo especial interés en los discursos vinculados con estas últimas. Parto de la hipótesis de que el reconocimiento de la labor literaria dependía de la puesta en práctica de cierta singularidad creativa, ligada, desde luego, a la identidad sexual; después de todo, un/a escritor/a se distingue por el prestigio que emana de su soberanía subjetiva, cuya letra es, supuestamente, capaz de traducir.

Para este estudio, mis reflexiones críticas orbitarán alrededor de algunos conceptos nucleares: el *sistema sexo-género*, definido por Teresita de Barbieri como las “prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica” (Barbieri, 1993: 149-150), y su relación con el/la *autor/a*, noción que abarca “el conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como un *ser imaginario* de génesis y usos colectivos” (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2019: 12). Asimismo, se hablará de *escenografías autoriales*, que José-Luis Díaz describe como “puestas en escena del yo en un espacio público” (2016: 157). En el siglo XIX, periodo que nos ocupa, esta dimensión pública está constituida, principalmente, por la prensa periódica, donde los escritores adoptaron “posturas literarias” (Meizoz, 2014) para hacerse visibles y preservar su lugar en el sistema literario.

AUTORÍA NORMATIVA VS. AUTORÍA ILEGÍTIMA

A pesar del papel medular que se les concedió a las mujeres como vehículos de la reproducción nacional, en tanto que tenían como función educar a los ciudadanos que poblarían la República, la mayoría de las veces, el sector femenino fue excluido de las labores especializadas, entre ellas, la literatura. En este tenor, aún en la actualidad, la historia literaria mexicana ha estado constituida como un relato escrito por varones, moldeado por las contiendas por el poder de la codificación verbal de los conceptos *autor* y *literatura*, así como por la insistencia de indicar las “opiniones ‘autorizadas’, decidir la norma,

el canon, lo canónico y el valor de los textos culturales” (Zavala Zapata, 2011: 27). Mesocráticas y patriarcales, las representaciones autoriales masculinas minaron las representaciones femeninas, construidas, naturalmente, al margen del campo literario. No obstante, aun cuando muy pocas veces las escritoras y periodistas fueron distinguidas como portadoras ejemplares de poder autorial —es decir, enunciativo—, éstas sortearon tal realidad para inclinar la balanza a su favor en un contexto artístico y cultural como el decimonónico, que las situó en una posición de desventaja con respecto a la palabra y la producción artística. Ahora bien, debido a la índole de este ensayo, me resulta imposible trabajar con un corpus exhaustivo, así que ceñí mi investigación a un puñado de textos clave —la mayoría localizados en la prensa—, para aproximarme a las marcas con las que la cultura literaria decimonónica formuló distinciones entre la creatividad de autoras y autores. Para iniciar el análisis, ofreceré algunas líneas preliminares sobre un suceso autorial paradigmático.

En 1875, en las páginas del diario *El Federalista*, Francisco Sosa publicó una carta dirigida a Ignacio Manuel Altamirano, mediante la cual le informó acerca del plagio de una de sus composiciones poéticas, hallada en cierta antología recopilada por el autor chileno José Domingo Cortés e impresa en París con el título *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*.² Se trataba de su poema “A Offelia Plissé”, composición que había sido escrita por encargo para un álbum que sería obsequiado por Agustín Lozano, en 1865, a la hija de un comerciante. Al decir de Sosa, el poema apareció firmado por una poeta ficticia de nombre Mercedes Salazar de Cámara y, además, habría sido mutilado “de tan desgraciada manera, que [se] suprimi[eron] los últimos siete versos que completan el sentido de la composición” (Sosa *apud* Altamirano, 1880: 154).³ Y concluye la noticia con las siguientes palabras: “no comprendo

² Ese mismo año se publicó en México, bajo el sello de la Librería de A. Bouret e Hijos. En esta antología también se incluyeron piezas poéticas de Dolores Correa Zapata y de Isabel Prieto.

³ En realidad, todo el poema fue alterado, por lo menos, en algún verso de cada estrofa. A guisa de ejemplo, citaré sólo un par de ellas. La composición del autor legal reza: “—Es Ofelia, la diosa de ese suelo, / La maga de ese carmen encantado, / de dicha imagen, ideal deseado, / *el astro fulgurante de aquel cielo.* / La perfumada flor, la que descuella, / de corola gentil, fresca y lozana, / abriéndose a la luz de la mañana / *en los jardines ístmicos— ¡es ella!* (Altamirano, 1880: 98). En cuanto a la versión de la poeta imaginaria, los versos fueron modificados de esta manera: “Es Ofelia, la diosa de ese suelo, / la maga de ese carmen encantado, / de dicha imagen, ideal deseado, / *emanación luciente de ese*

cómo sin necesidad alguna, se exponga a la vergüenza *pública* más tarde o más temprano, *el que quiere aparecer poeta o escritor cuando la naturaleza le ha negado las dotes que para serlo se requieren*” (158; énfasis mío).

El falso autógrafo no sólo exponía el despojo creativo de su propietario, sino que también amenazaba la identidad y la singularidad subjetiva, ciertamente escenificadas en la escritura pública del poeta. Asimismo, en el plano institucional, si la legitimidad de un autor radicaba en sus creaciones, también peligraba el capital simbólico que había alcanzado. De este modo, la carta de Sosa suscitó la siguiente respuesta de Altamirano —publicada en *La República*, el 9 de octubre de 1875—, a propósito de sus versos:

Me ha sorprendido, pues, encontrarlos en el libro del señor Cortés con la firma de la soñada doña Mercedes Salazar de Cámara, *en cuya boca femenil parecen asaz impropios por su excesiva galantería enteramente del género masculino*. Más me sorprende todavía que los hayan mutilado quitándoles el último pensamiento [...] y que de todos modos es, en efecto, el capital. Quizás esto se deba a que yo digo ahí que “Adoro a Ofelia Plissé” y no quedaba bien que Doña Mercedes Salazar de Cámara dijera que adoraba a una persona de su sexo. (Altamirano, 2011: 78; énfasis mío)

Como señala Michel Foucault, la presencia del autor es un recurso que ejerce cierto poder dominante al interior del discurso literario; en otras palabras, si bien no totalizante, transforma los actos de habla, “como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”, y participa de la literatura en tanto “*identidad* que tiene la forma de la *individualidad* y del *yo*” (Foucault, 2010: 29-30, 32; énfasis del original). El intercambio epistolar entre Sosa y Altamirano —publicado en la prensa para ser leído por sus pares— evidencia la correlación planteada por el filósofo francés: el culto a la autonomía subjetiva del creador localizada en la originalidad de la obra artística. A este respecto, Díaz sostiene que las escenografías autoriales se localizan en

cielo. / La perfumada flor, la que descuella / de corola gentil, fresca y galana, / abriéndose a la luz de la mañana / *entre las flores ístmicas... ¡es ella!*” (Salazar de Cámara, 1875: 305-307).

[...] el vínculo entre las imágenes de escritor [...] y la actividad literaria en sentido estricto, considerada no solamente como una *toma de atributos* en el campo literario, sino también como una actividad de escritura, individual en la inmensa mayoría de los casos. (Díaz, 2016: 156; énfasis del original)

A esta proposición, considero que podría sumarse otro aspecto: un solo autor es capaz de perfilar múltiples posturas autoriales e, incluso, moverse a través de escenografías opuestas, determinadas, ciertamente, por los proyectos creadores que construye o a los que desea adherirse y que establecen, a su vez, los objetos en juego que gravitan alrededor de éstos. A guisa de ejemplo, existe un escrito en el que se observa una de las imágenes de escritor más concurridas por Altamirano; me refiero a sus “Revistas literarias de México (1821-1867)”, publicadas en 1868 por Anselmo de la Portilla en *La Iberia*, cuyas primeras palabras advierten lo siguiente: “Decididamente la literatura *renace* en nuestra patria” (Altamirano, 2011: 29; énfasis mío).

En su texto, Altamirano propone, a grandes rasgos, mexicanizar la literatura y otorgarle la misión de dirigir a las masas; para ello, asegura que el *género* de la novela de *estilo* costumbrista es idóneo para instruir a “un público poco ilustrado” (57; énfasis mío). Aun cuando la propuesta de hacer de la literatura un medio para darle una imagen a la patria se remonta a los jóvenes miembros de la Academia de Letrán, el aludido texto sistematizó este impulso y dio coherencia a la idea específica de un autor secular y autónomo. En sus “Revistas...” sobresalen figuras como Francisco Zarco, Félix María Escalante, Marcos Arroniz, Joaquín Téllez, José Tomás de Cuéllar y Florencio María del Castillo y Ortiz, nombres que le permitieron validar la existencia de una genealogía de escritores mexicanos que se agrupó a su alrededor; con ello, pudo autofigurarse como prócer de esa moderna literatura nacionalista, situarse en el centro de la *invención* de una tradición, al encarnar —de cierta manera— a un autor *paternal*.

Como indica Díaz, uno de los rasgos que se deben tomar en cuenta en el examen de las autofiguras es la elección de determinada modalidad textual. “A Ofelia Plissé”, composición de tonalidad afectiva y elogiosa, dirigida por Altamirano hacia la receptora individual, activa los profundos resortes de la intimidad del *ser de letras*, quien detona el dispositivo del lenguaje —se podría decir— cual acto únicamente estético. Hasta cierto punto, las dos imágenes de escritor altamiranianas, la de la novela de masas y la del poema

amoroso, personifican una antinomia escénica o, por lo menos, un contraste autofigurativo. Mientras que en la primera imagen opera un sujeto programático —cuya idea de literatura tiene un carácter social, fija los preceptos que legitiman la autoridad escritural y se desplaza dentro de un campo de poder basado en las pugnas con otros agentes por el monopolio del “mercado lingüístico” (Bourdieu, 2002: 123)—, en la segunda se funda un sujeto en la realización de una obra que no tiene una intención utilitaria, sino que, por el contrario, es únicamente un objeto de deleite (Schaeffer, 2016: 258). Como se aprecia, la revisión anterior permite atisbar el peso que tuvo la autoría como fenómeno y poder. Altamirano navega por distintas aguas escriturales en las que escenifica posturas en función del género literario, el medio y el destinatario. Estas instancias trazan una sucesión de gestos que predeterminan tanto al creador, como a la obra. Sin duda, como apuntan Foucault y Bourdieu, el autor personifica en estos escenarios el poder que se concreta en su discurso literario.

Ahora bien, en el campo cultural mexicano del siglo XIX, el sistema sexo-género construyó ficciones acerca de la escritura y la lectura; es decir, asignó rasgos semióticos diferenciados a los creadores y las creadoras, cuyas producciones se leerían en función de una feminidad o masculinidad supuestamente comprobables en el texto. El desafortunado acontecimiento de la poeta que suplanta la identidad escrituraria de la firma de Altamirano en esos versos y, además, el hecho de que su poesía pudiera ser atribuida a una mujer —con lo que corría el riesgo de ser leída por otros en clave femenina— impulsaron al Maestro a reproducir la carta de Sosa en la tercera edición de sus *Rimas* (1880), en una nota en la que intentó explicar el malentendido:

[Se trataba de] una composición que ciertamente no vale la pena por ella misma[, de la cual, empero,] era preciso dejar bien sentada la *paternidad* que me corresponde, aunque se trate de una *hija* defectuosa e insignificante. (Altamirano, 1880: 127; énfasis mío)

Los matices semánticos con los que Altamirano y Sosa asocian el género con la escritura articulan, de manera sugerente, las dos principales caras del arquetipo de la autoría “normativa” del siglo XIX, cuya presencia pública y sello de paternidad le otorgaron una especie de carácter singular y emblemático. Anclada en la percepción patriarcal de la *fuerza* creadora como una prerro-

gativa inherente a la masculinidad, la autoría devela una visión esencialista de la sexualidad al identificar al escritor con el *padre* de un texto. Así, en los conceptos de *autor* y *autoridad* se traslucen las “imágenes de sucesión, de paternidad o de jerarquía” (Said *apud* Gilbert y Gubar, 1998: 119). El autor, en estos términos, es un poseedor de poder generativo.

Usar metafóricamente los términos *padre* para señalarse como autor, *hija* para referirse a una *obra* y *engendrar* o *dar a luz* para dar a entender la noción de *escribir* es un gesto que nos da la pauta para aseverar que, de hecho, los escritores fueron conscientes de ese poder creador que se estaban disputando; un poder, además de simbólico, vislumbrado como patrimonio material. Me refiero a uno encarnado en el cuerpo, *locus* por excelencia del sistema sexo-género. La literatura, en esta lógica, forma parte de ese entramado cultural que creó imaginarios esencialistas basados en los cuerpos del hombre y la mujer. El protagonismo de la biología como germen de la creatividad —cada vez más presente en la escritura— ordenó buena parte de la práctica escrituraria de varones y mujeres, en la medida en que la diferencia fue considerada como punto de inflexión de la singularidad del/la creador/a.

Asimismo, el reconocimiento autorial en términos de paternidad justificó la existencia de un linaje de textos y escritores; así, al establecer un antes y un después de la obra, se puede asignar un sitio en el campo a protagonistas, precursores y sucesores, padres e hijos. Esto pone de manifiesto la obsesión por lo novedoso y lo original; más aun, por la creación de los sujetos y códigos literarios que se ubican en el origen de una tradición. La necesidad que Altamirano experimenta de esclarecer la “usurpación” de su texto y “dejar bien sentada la *paternidad* que le corresponde” resume, de manera ejemplar, lo que Harold Bloom postuló como “la angustia de las influencias” (1973), para describir el temor que el autor experimenta frente a las obras que lo preceden. “Hijo de muchos padres” —para decirlo con palabras de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998)—, el escritor moderno busca convertirse en precursor, de manera que pueda ejercer una suerte de propiedad extendida o anticipada a los textos posteriores, es decir, volverse un *clásico*.

Significada así, la autoría se vuelve un mecanismo catalizador del género sexual y nos obliga a cuestionar el lugar que dicha visión reservó a las creadoras. El aludido episodio enfatiza la pregunta principal de este ensayo: en una cultura que ha fijado la autoridad literaria con base en términos fundamentalmente patriarcales, ¿qué implica tratar de convertirse en autora?, ¿cómo se transforma

la autoría cuando una mujer escribe? Para responder estos cuestionamientos, revisaré algunos testimonios en los que se observa el posicionamiento crítico de periodistas y escritores sobre la autoría femenina, y las reacciones que sostuvieron las literatas ante tales opiniones.

Gracias a la fundación de asociaciones, periódicos y revistas femeninas, las mujeres comenzaron a escribir de manera más sistemática a mediados de la década de 1860:

[...] abundaron las autoras de poesía, pero también hubo dramaturgas, narradoras, ensayistas, traductoras, autoras de libros de viajes y de zarzuelas, periodistas y editoras. La gran mayoría divulgó sus textos a través de publicaciones periódicas; en otros casos, su obra fue seleccionada para circular en antologías nacionales o continentales. (Romero Chumacero, 2017: 40)

No obstante, pese a la escasa y aparente recepción positiva de la obra de unas pocas autoras, el advenimiento de *la escritora* fue un suceso mirado con prejuicio y tratado con inquietud a lo largo de la centuria. Basta con prestar atención a los numerosos textos de articulistas y gacetilleros que opinaron —varios con indiferencia, algunos con reprobación y otros más con franco tono burlesco— sobre las producciones de las mexicanas, lo cual demuestra la controversia causada por la actividad de las autoras.

Como es sabido, las mujeres que sabían leer y escribir pertenecían, en su mayoría, a la exigua burguesía mexicana. Para una señorita de ese sector no estaba permitido balancearse por los límites de las esferas pública y privada, y sus habilidades intelectuales debían encaminarse al cumplimiento de las obligaciones básicas que la sociedad le había adjudicado: criar a sus hijos, asistir a su esposo y cuidar de su hogar. Para muchos periodistas, los trabajos domésticos eran simplemente incompatibles con la carrera literaria. Como sostiene Leticia Romero Chumacero: “quienes pisaban el espacio público en forma tan notoria por la vía de una escritura creativa [...] desbordaban los límites cuidadosamente asignados a su género [...]. De ahí que a través de diferentes vehículos ideológicos fueran llamadas al orden” (2017: 41).

En 1874, el historiador, literato y periodista bilbaíno Juan Niceto de Zamacois Urrutia publicó en *La Voz de México*, órgano de la “Sociedad Católica”, dos entregas del capítulo “Mujeres escritoras”, el cual formó parte de su libro *Máximas a los escritores* (1852, Imprenta de Ignacio Cumplido).

Desde un ideario teocéntrico, Zamacois exhorta a las mujeres a abandonar la escritura, porque ésta las empujaba a “salir de la esfera en la que Dios [las] ha colocado sabiamente [...] y a] rebelarse contra el orden y contra la naturaleza” (1874: 2). A pesar de que, hacia 1874, el país experimentaba ya un proceso de secularización, en realidad, tanto la ideología conservadora como la liberal seguían siendo dos aparatos discursivos de cohesión social; asimismo, ambos respaldaron las estructuras patriarcales, dificultaron el reconocimiento de las mujeres como ciudadanas y formaron paradigmas que las marginaron al interior de lo privado como centro de la familia, agentes de la moral y bajo la tutela del varón; quizá por ello el artículo de Zamacois fue republicado.

Más allá de esta cuestión, en su texto, el autor se limita a reprobar una composición “exagerada”, firmada por una mujer que compara el amor hacia un joven con el de Dios:

[...] una mujer que llama su Dios a su amante, como he visto en algunas composiciones, merece una censura severa porque es una blasfemia, y una *blasfemia* en una mujer horroriza a la sociedad y *ruboriza a las que pertenecen a ese delicado sexo* que es y ha sido siempre modelo de modestia y de *pudor*. (1874: 2; énfasis mío)

Niceto de Zamacois censura el texto de factura erótica cuya sustancia elogia al ser amado, casi en un gesto de experiencia mística; en ello, el intelectual observa una especie de desequilibrio moral, en ese correlato entre la unión espiritual con Dios y la experiencia física amorosa. Como se sabe, entre los epicentros del sistema de valores decimonónico erigido en torno al cuerpo y la moral de las mujeres se encuentran, por un lado, su debilidad emocional para manejar las impresiones y, por el otro, su actitud apasionada; de ahí que la moral del siglo cifrara el pudor como miedo a la pérdida del honor y lo usara como una herramienta de control. Por ello, si no se reforzaban con dureza las implicaciones de este sentimiento, su ausencia —en el caso de las escritoras, vinculada con la exhibición en sus pensamientos literarios— podía conducir a la desmesura. En esta línea, Graciela Batticuore señala que el pudor es, con frecuencia, una emoción “irreconciliable con la vocación literaria”, pues anula y, en el mejor de los casos, modula “las intervenciones de la autora en la elección de los géneros, la estética o el estilo de su prosa. [...] Porque si es éste un comportamiento que enviste un valor siempre esperado

en ellas, él debe hacerse presente también en sus obras” (2003: 106). De ahí que Zamacois finalice con la sentencia: “En las instruidas y en las indoctas, el hablar o escribir, poco es recomendable” (1874: 2).

“Aguja”, artículo firmado por Junius, uno de los seudónimos de Manuel Gutiérrez Nájera, que apareció en las páginas de *La Libertad*, ilumina de manera notable el prejuicio absoluto hacia las literatas. Por medio de una ilustrativa analogía, el autor condena la desatención de las faenas domésticas por parte de las escritoras:

La aguja, hoy, ha sido reemplazada por la pluma, y las mujeres del día, en vez de coser bien, escriben mal. Lo que es yo, no he conocido a una sola de esas literatas que sepa cuándo debe hacerse uso del punto y coma. Tanto viajan por las azuladas regiones del ideal, que nunca tienen tiempo para pegar botones a los vestidos de sus esposos, ni a los suyos propios a veces.

¡Pobres tontas! *Poder ser ángeles perfectos y convertirse en hombres imperfectos. Preferir hacer versos que inspirarlos.* (Junius, 1883: 1; énfasis mío)

Gutiérrez Nájera refiere las dos dimensiones ideales del proceso poético: la inspiración y la creación. Tradicionalmente, la primera se encuentra cifrada en términos femeninos; está ligada a figuras de naturaleza dócil, bella y, ante todo, pasiva, y pone en evidencia su falta de esencia creadora. En cuanto al segundo, el genio tiene, ciertamente, un papel activo: escribir, o bien arrebatado por los delirios de su excitada mente o bien mediante un perfecto proceso de pensamiento, pero revelando el impulso de su interior. Así, sus palabras suponen un antagonismo simbólico entre ambas entidades creativas. Lo anterior cobra sentido en la lógica cultural decimonónica, en la cual —como ya se apuntó— la asignación de funciones socialmente válidas corrió a cargo de las leyes dictadas por la diferencia biológica. En esta línea, el acceso de las mujeres a las profesiones —entre ellas la escritura y el periodismo— alarmó a muchos ante la posibilidad de que ello les arrebatara accidentalmente los atributos femeninos deseables.

La advertencia final del articulista —“Poder ser ángeles perfectos y convertirse en hombres imperfectos”— devela, de nueva cuenta, la relación entre “el patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo” (Gilbert y Gubar, 1998: 21) y la ausencia de este poder en las mujeres. Si la escritura es una prerrogativa masculina ligada a su anatomía, entonces está

íntimamente relacionada con la sexualidad normativa, regular y lícita; de ahí que el periodista, a manera de contrapeso, avale al ángel del hogar, modelo de la mujer amorosa, frágil, sumisa, virtuosa, obediente, cuya sexualidad femenina censurada —oculta tras los muros de hogar— participa sólo de las prácticas parentales reproductivas, de acuerdo con los intereses del Estado. Una escritora, en cambio, escenifica una energía creadora virilizante, desempeñada a solas, que excede lo doméstico y lo privado, sin duda, ilícita y amenazante. De ahí que su actividad estuviera no sólo bajo la vigilancia, sino también bajo el asedio masculino.

Con un matiz más serio, Volucris afirmó en una nota que las mujeres eran moral e intelectualmente superiores a los hombres en relación con el sentimiento patriótico. Sin embargo, en cuanto a las literatas manifestó lo siguiente:

No creáis que para prueba de la inteligencia femenina voy a tomar como modelo a la mujer literata y a hacer su panegírico. Lejos estoy de eso. La mujer literata es una de las plagas de nuestra época. Difícilmente se encontrará en ella corazón y sentimientos delicados. Todo en ella es farsa y afectación. Lo que en todas las mujeres es natural, en ella está cubierto y desnaturalizado por el oropel de las lecturas a que se ha entregado. *Todos sus actos, aun los más íntimos del alma, son imitaciones de los tipos fantásticos de las novelas que han leído o que forjan en su imaginación.* Sus amores, sus deberes, hasta sus faltas, tienen siempre un precedente literario; extractado de las obras de su autor favorito.

No, *la literata no es mujer*, ni podrá proporcionarnos jamás una prueba de la igualdad intelectual de su sexo comparado con el nuestro. (Volucris, 1880: 3; énfasis mío)

En primera instancia, y a simple vista, Volucris se expresa como muchos otros autores acerca de un tema que permeó a lo largo de todo el siglo XIX: la lectura. Cabe decir que la clase en el poder sentía una profunda angustia al respecto; por un lado, las lecturas moralistas y adoctrinantes se pensaron como un medio de control, pero, por el otro, resultaba casi imposible vigilar las novelas que, por lo general, viajaban de mano en mano. Las mujeres debían leer, pero no permitir que la ficción trastocara su fragilidad intelectual, pues corrían el riesgo de enfermar —y contagiar a la sociedad— al exponerse con asiduidad a los libros no consagrados a la educación moral. Pese a estas declaraciones, el autor interpela a otro tipo de consumidora que se dedica

al cultivo de las bellas letras, en cuyo caso reside la verdadera amenaza. Una literata es, sobre todo, conocedora y *creadora*, pero no una mala lectora. La intensidad con la que el autor condena a la literata en su texto nos devuelve al punto de partida: el trabajo literario sólo podía y debía estar depositado en la virilidad.

Según los términos de Celia Amorós, tal como se señaló con anterioridad, una literata desafiaba los rigurosos límites entre cultura y naturaleza: arte, literatura, masculinidad, fuerza, dominio *vs.* feminidad, naturaleza, corporeidad, debilidad, sumisión. La mujer que escribe, por su parte, ejecutaba un poder que modificaba *contra natura* su constitución corpórea y, por ende, no poseía una sexualidad específica. “No es mujer”, dice Volucris. El ejercicio de la letra la conecta con ambos polos, transformándola en un *ser* anómalo, un elemento patógeno para la sociedad.

Por último, quisiera hablar de las *Biografías de mexicanos distinguidos* (1884), antología de Francisco Sosa en la que destina un par de folios a la poeta tabasqueña Teresa Vera, “quien no pudiendo hacerse superior a los dolores, buscó en la muerte la paz que siempre huyó de su alma, el 29 de mayo de 1859” (1884: 1065). Según el autor, Vera “no trasladaba al papel las impresiones de su alma con la intención de *publicarlas* y conquistar la *celebridad* en el mundo literario: cantaba para traducir sus penas, para *desahogar* su pecho” (1884: 1065; énfasis mío). Podrían cuestionarse las razones por las que Sosa decidió considerarla para sus *Biografías*, en las que, si bien tomó en cuenta a figuras como sor Juana Inés de la Cruz y Dolores Guerrero, es notoria la ausencia de escritoras que, para 1884, tenían una trayectoria literaria más larga que la de la tabasqueña, como Isabel Prieto, Esther Tapia, Dolores Correa Zapata, Laura Méndez o Refugio Barragán.

Desde luego, las autorías masculina (normativa) y femenina (anómala) se presentan, de nueva cuenta, incompatibles. Sosa aplaude la voluntad de Vera de permanecer en silencio y, de esta manera, no transgredir el mandato de su género al intentar ocupar espacios del “mundo literario” que, como mujer, no le corresponden, a diferencia de Altamirano, quien publica la carta de Sosa en la edición de sus *Rimas*. Mientras un escritor que obtiene legitimación autorial requiere del espacio público para “*hacerse llamar escritor* por otros” (Díaz, 2016: 165), será bien visto que una poeta se aleje de la intención de publicar. ¿Es, entonces, el cuerpo de una mujer que escribe el objeto que circula cuando se difunden sus textos? Como se ha esbozado hasta ahora, la

intención de sobresalir mediante la creación literaria ponía en riesgo la virtud de una mujer y, por ende, la colocaba en el terreno ilegítimo de la autoría.⁴

En contraste con el ejemplo del plagio altamirano, cuyo nombre revela la presencia de un padre, baluarte de su texto producido por un sujeto con prestigio y autoridad literarios, la valoración de la poesía de Vera cambia a partir de su muerte, lo cual nos habla de una especie de “inclusión excluyente de la escritura femenina” (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2019: 15), pues manifiesta un desplazamiento de la atención de la obra hacia la vida de la autora como sujeto, donde se expresa una identidad debilitada y marcada por la diferencia de género. Así, es notable la autonomía creativa y “sana” de Altamirano, en contraste con la autoría frágil de Vera que la condujo a su desventurado final. Paradójicamente, la manera en la que Sosa retrata a la desdichada poeta confirma —por oposición— las virtudes ejemplares que debía desempeñar un escritor en busca de legitimación autoral.

Como he tratado de ilustrar, la historia de la escritura femenina decimonónica es, con certeza, la historia de su desaprobación. Sus precursores y críticos actuaron cual censores autorizados por el sistema patriarcal en el que estaban cimentados los principios del campo literario. Tanto en la crítica como en sus creaciones literarias, los escritores recurrieron a tópicos y lugares comunes como el silencio, la reclusión, el amor, la privacidad y la asexualidad, para fomentar en las mujeres la asunción de la delicada condición femenina. Así, se advierte una doble transacción diferenciada: al tiempo que los autores construían imágenes de escritoras fallidas basadas en sus incapacitantes atributos biológicos, se legitimaron y capacitaron a ellos mismos, por oposición.

⁴ Eduardo Delgado Fabián y Leticia Romero Chumacero recogen algunas notas periodísticas que dieron noticia del ignominioso suicidio de la tabasqueña, las cuales —aunque muy pocas— contribuyeron a delinear su imagen de poeta, para desplazarla del mutismo a la estridencia. En adelante, tanto la prensa como la crítica construyeron una imagen de *autoría* que sucumbió al carácter trágico de su muerte y la transformó en una especie de *affaire* poético. En otras palabras, tanto el cuerpo de la autora como su corpus poético fueron sustituidos por una ficción fabricada por la retórica romántica que serviría como una advertencia de las consecuencias de abandonarse a la literatura (2013: 59-74). Como el caso citado, existen otros relatos biográficos que construyeron ficciones de autorialidad femenina a raíz de la muerte de las escritoras, en cuya producción literaria, muchas veces, se ha intentado vislumbrar el correlato de su temperamento afligido. Menciono sólo algunos: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Violeta Parra, Antonieta Rivas Mercado o Alejandra Pizarnik.

En esta línea, concuerdo con Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, cuando puntualizan:

[...] la noción tradicional de *autor*, caracterizada por la autonomía, la singularidad o la originalidad, presupone [o] se sostiene en la identificación de lo femenino con atributos opuestos (tales como la reproducción biológica y cultural o la sujeción al cuerpo y a la comunidad). (2019: 14)

Pienso —con Foucault— que la maniobra del poder masculino sobre las plumas féminas constituyó una patentización de su desviación corpórea e intelectual de las reglas naturales; al sembrar estas aberraciones —y “calamidades”⁵ en el orden del discurso “se produce una *incorporación* [...] y una *nueva especificación* de los *individuos*” (Foucault, 1979: 56-57; énfasis del original). Desde este punto de vista, los textos examinados construyen un inventario de escritoras: plagiarias, vacías de potencia creadora, blasfemas, sexualmente ilícitas, virilizadas, anormales, asexuales, románticas, débiles. ¿Qué hicieron las autoras y poetas ante tales juicios?, ¿cómo se inscribieron en el discurso?, ¿sobre qué escribieron?, ¿cómo se configuraron autorialmente a pesar del rechazo?

FEMINIZAR EL PROCESO CREATIVO

Tanto las interpretaciones literarias de los escritores —adscritos al sistema letrado cual agentes que garantizaban la autenticidad creativa— sobre las obras femeninas, como su mirada estructuradora —que configuró arquetipos de la autoría del bello sexo— fueron prácticas que afectaron de manera directa el imaginario y la identidad de las jóvenes escritoras de la centuria decimonónica. Como resultado, algunas de ellas vivieron con vulnerabilidad la práctica de tomar la pluma. Es notoria, en ese sentido, la manera en la que se esmeraron por construir, cuidadosamente, imágenes públicas transgresoras —aunque no radicalizadas— y por ajustar sus procesos creativos en consonancia con la imagen convencional de la mujer —elaborada por el sistema de creencias en el que estaban insertas—, con la finalidad de presentarse como señoritas

5 “También son calamidades públicas las mujeres literatas” (Sin firma, 1879: 2).

prudentes, de buena familia, que, en ocasiones, “se permitía[n] la veleidad de escribir” (Bartrina, 2019: 151). A pesar de ello, una escritora —asegura Myriam Díaz Diocaretz— “puede incorporar todas las convenciones literarias o adaptarlas, e, incluso así, transgredir los códigos ideológicos” (2011: 97). Algunas de sus publicaciones en la prensa nos dan la pauta para entender estas negociaciones con la letra.

El 17 de enero de 1888, una poeta que firmaba bajo el seudónimo de María⁶ envió una carta a Enrique Sort de Sanz y José Peón del Valle, directores de *La Juventud Literaria*, la cual fue publicada cinco días después en el mismo rotativo. En ésta confesaba que había demorado en remitir un artículo ante la negativa de su amanuense a redactarla: “y ahí tienen ustedes mis apuros, pues de mi letra no pongo más que los borradores, porque quizá podría ser ella un indicio para que yo *fuera descubierta por alguno de ustedes*” (María, 1888a: 30; énfasis mío). La presión social de exponer la firma femenina desencadenó que escritoras como María recurrieran a acciones discursivas tales como ocultar sus nombres, para no escenificar el vínculo entre subjetividad creativa —intimidad— e identidad.

Táctica institucionalizada en las artes del siglo XIX, la seudonimia femenina representaba una vía para allanar el terreno de la creación literaria. Y, si bien, a cambio de esa estrategia para publicar, el precio que se pagaba era, justamente, la ausencia de reconocimiento autorial, ese *nom de plume*, por añadidura, creaba, no obstante, una personalidad y, por ende, una imagen de autor ante sus lectores.

Pese a que los fundamentos que conforman la autorialidad privilegian al individuo creador de una obra auténtica, reflejo de su subjetividad, tales principios requieren un vehículo de exégesis que permita reconocer el “texto y [el] alma [...], la] ‘exploración de un Otro’, ‘adivinación hasta el alma del creador’. En adelante, [...] la lectura [...] consiste en penetrar las magnitudes más profundas del desconocido” (Pérez Fontevila y Torras Francés, 2016: 29). La joven periodista continúa:

⁶ Aunque conocida en el medio cultural, tengo noticias de ella sólo por un poema publicado en la revista *El Renacimiento*, titulado “A una niña” (vid. *El Renacimiento Periódico Literario [México, 1869]*, t. I, p. 115).

Yo me animé a escribir porque veía constantemente en las revistas literarias que siempre todos eran inteligentísimos, notables genios, y verdaderas maravillas en su género, infinidad de escritores en prosa o verso, *y me dije a solas, pues de éstos soy yo, y no lo había conocido y me parece que puedo aspirar a ser genio ahora que hay tanta facilidad para conseguir que le concedan a una talento, distinción y lo demás*, y casi llegué a figurarme que mi país era el centro de las notabilidades. Con tristeza hoy me he convencido de que no hay tal cosa y aunque aplaudo con toda mi alma al señor J[uan]. H[ernández]. C[aballero]. como crítico, *se me han bajado todos los humos de que me había llenado, y seguiré escondida*.

Envié a Uds. el fin del artículo que han tenido la bondad de publicar, dándoles las más expresivas gracias, y si más tarde me viene el capricho de escribir tendré gusto en seguir aceptando el lugar que me han concedido. (María, 1888a: 30)

A pesar de la doble lectura que revela la disquisición de María, con certeza, sus palabras exponen una primaria intención de convertirse en una autora reconocida y, con ello, escribir con la mirada en la posteridad. Aun así, la escritora fantasma emprende la retirada de su misión. Para la siguiente entrega, apareció otra carta de María dirigida a los redactores del semanario: “prescindo de escribir *artículos filosóficos*, y me reduciré a escribir en estilo epistolar aquello que se me vaya ocurriendo” (María, 1888b: 6; énfasis mío). Consumidoras de las imágenes construidas por la idiosincrasia literaria, las autoras habitaron esos moldes y se escenificaron como desposeídas de autoridad intelectual. Pienso, en otro orden de ideas, que circunscribirse a un género privado como la epístola tensionaba los polos entre la intimidad sexo-genérica y la producción de génesis pública en los medios impresos. Luego de dar sus apreciaciones sobre algunas composiciones de Manuel Gutiérrez Nájera y Francisco Sosa, la periodista advierte:

Pero —dirán— ¿quién ha dado vela en el entierro a esta dama para echarla de censora? [...] tienen ustedes concedida facultad para suprimir, corregir y desechar todo aquello que juzguen ser, hoy o en lo sucesivo, indiscreto por mi parte, pues sabido es que mujer e indiscreción son sinónimos. Pero veo que me he extendido demasiado; y basta ya de distraer su bondadosa atención. (María, 1888b: 7)

Para ir más allá de lo privado y conservar un lugar en la revista, María recurrió a dos *tretas* —para decirlo con Josefina Ludmer—: por un lado, escenificarse como escritora aficionada que “cometía el ‘pecado’ de escribir” (Bartrina, 2016: 20), y, por el otro, desposeerse de su obra.

Con un estilo similar, Raquel escribe un artículo bajo otra firma-disfraz, para responder al texto que cito a continuación:

Cada vez que veo a la puerta de un librero un nombre de mujer que anuncia la venta de sus obras, experimento un involuntario sentimiento de tristeza y de cólera, al pensar que *aquella mujer que se ofrece así como pasto a la pública curiosidad*; tiene en alguna parte, cerca o lejos, un marido, un hijo, un padre, un hermano, a quien su *exhibición* de cada día debe hacer avergonzarse o temblar. (Sin firma *apud* Raquel, 1876: 2)

Esa imbricación del corpus literario y el cuerpo femenino manifiesta el desequilibrio en la —o, mejor dicho, la ausencia de— modestia y moral deseadas en las mujeres. A esos seres débiles, enfermizos y de imaginación arrebatada se les ponía a salvo en el hogar, donde la domesticidad y la vigilancia fungirían como dos piezas medulares del régimen curativo de esos padecimientos biológicos. En cambio, una mujer que transgredía el orden privado mediante la signatura de su obra sería denunciada públicamente como una señora de corporalidad extraviada. Esta abierta circulación de su nombre la exhibía ante la mirada de los otros; más aún, a través de la exposición de su obra, la autora de carne y hueso pasaba a formar parte del dominio colectivo. Así, la vergüenza que —según afirma el aludido autor— los varones miembros de su familia sufrirían ante tal evento se debe al despojo de su honor como dueños e inspectores de ese cuerpo; en ellos también recaen las terribles consecuencias —pero no físicas, sino éticas— de asumirse como incapaces de custodiar el cuerpo de una de sus propiedades. Al principio, Raquel se resiste a estas palabras:

[...] si su estilo es dulce y sencillo, si no se eleva a grandes alturas, sino que se ocupa de esas pequeñeces de la vida que es el *todo* de la felicidad del hogar; si habla de Dios con frecuencia; si predica la caridad con la modestia; si ensalza la religión con las virtudes, es mojigata, necia y ridículamente circunstancial; y si por el contrario, tiende el vuelo de su brillante ingenio por las más altas

regiones, y se ocupa de asuntos serios e importantes, la llaman *marisabidilla*, y entonces es cuando más la hieren y la critican. (Raquel, 1876: 2; énfasis del original)

Claramente, en estas líneas, la periodista cuestiona la arbitrariedad con la cual algunos opinan positivamente sobre las mujeres que redactan asuntos que se presumen inherentes a sus cualidades, y condenan a aquellas que infringen la norma biológica al ir más allá de “la ponderación de [determinados] temas y géneros literarios [... tales como] sentidos poemas sobre la maternidad, no sesudos ensayos sobre política” (Romero Chumacero, 2017: 41). Como se advierte, estas valoraciones se resolvieron, en algunas ocasiones, con el silencio y la asunción de un lugar pasivo y, tal vez, silencioso, pero, en otras, las autoras no dudaron en optar por el camino de la confrontación. Aun así, fueron, al fin y al cabo, altamente nocivas para el desarrollo de la autopercepción escritural femenina, en el entendido de que degradaron sobremanera el diseño de imágenes de autora.

Luego de esta disertación, Raquel cita a sor Juana Inés de la Cruz, poeta en quien observa a una precursora, y concluye el artículo:

Yo os aseguro, mis buenas lectoras, que no deseo a mi hija el don de hacer versos, porque trae muchas amarguras. Basta para ser feliz el ser discreta; porque tanto más sufre la mujer cuanto más conoce, y si es literata tiene que luchar con enemigos irreconciliables y necesita gran valor para no desmayar y seguir su camino, sobre todo si no ama la gloria, ni la busca, ni la desea, pues en este caso tiene muy poco atractivo para ella la difícil senda literaria. (Raquel, 1876: 2; énfasis mío)

Acceso al lenguaje, elaboración de textos doctos, potencia creativa, ingreso al mercado editorial, circulación de un nombre propio en lo público, autonomía, búsqueda de prestigio, todas éstas son estrategias de consolidación de un escritor negadas a un “pretendiente [femenino] de ingreso al espacio literario” (Díaz, 2016: 156). A la postre, la mujer encarna la antítesis de la codificación social masculina: *ella no puede ser* todo aquello que él debe *ser*; en ese sentido, la aporía muestra al escritor como sujeto que, para hacerse merecedor él mismo de la corona del sistema cultural, requiere configurar una imagen de la escritora como mujer imperfecta.

Con seguridad, estas denominaciones confundieron profundamente a la escritora decimonónica en su calidad de *yo*, con un ingenio propio. De acuerdo con Gilbert y Gubar, “[p]ara la artista femenina, el proceso esencial de autodefinición se complicó por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma” (1998: 32). Esta dinámica literaria ejerció una fuerza debilitadora y degenerativa en la subjetividad femenina que devino en procesos de desconfianza, ocultamiento —seudonimia y anonimato—, modestia y disculpa, autoinferiorización intelectual e, incluso, abandono de la escritura. Ambas estudiosas inglesas especifican que, en contraste con la “ansiedad hacia la influencia” —manifiesta en la misiva de Altamirano—, las literatas viven una “ansiedad hacia la autoría”, es decir, un miedo mucho más primario a que su constitución biológica las incapacite para crear (Gilbert y Gubar, 1998: 63-65).

Desde luego, como indiqué anteriormente, este escenario escritural pre-construido determinó las conductas de escritura de las mujeres que buscaron ingresar a él. En esta línea, sería poco asertivo recuperar y estudiar a las mexicanas retirando sus voces de las coyunturas históricas en las que circularon, y que dispusieron las prácticas sociales y discursivas del sistema sexo-género. Aun así, la actividad artística de la mayor parte de ellas se adhirió a esta visión de mundo escindida entre el ejercicio autorial de los varones y el de las mujeres, lo cual se aprecia en las voces de las enunciantes como sujetos subalternos. Inmersas en esta red cultural de significaciones, ellas tramitaron procesos de feminización y masculinización de sus escritos (Díaz-Diocaretz, 2011: 98).

Quisiera finalizar este estudio con el breve examen de un poema de Dolores Correa Zapata que escenifica dos figuras de escritor diferenciadas sexogénicamente; me refiero a “Las dos liras”, composición que formó parte de su libro *Estelas y bosquejos. Poesías* (1886), la cual fue republicada en el periódico *Violetas del Anáhuac*, en 1888, y, más tarde, recopilada por José María Vigil, en 1893, en su antología *Poetisas mexicanas*. Aun cuando gran parte de estos poemas apareció en medios periodísticos, pienso que el formato libresco permite una plena identificación autorial como agente organizador de las páginas. Al respecto, en esta colección, la poeta, periodista y educadora hizo de la mujer la sustancia prominente: en el prólogo, la autora interpela a su madre, a quien consagra el florilegio; asimismo, numerosos poemas están dedicados a otras mujeres, ya sea familiares o amigas. De la misma manera, expresa sentirse envanecida: “de pensar que más de un corazón femenino verá

en mis versos reflejados sus propios sentimientos” (Correa Zapata, 1886: 4). Estoy convencida, por lo tanto, de que destinar su obra, en general, a un lectorado femenino, puede considerarse ya una forma de voluntad creativa de evidente sesgo genérico. Ello no implica que sólo haya sido leída por mujeres —incluso, aventuro que la obra fue bien recibida por la crítica masculina, la cual pudo deslizar la vista entre esos lugares comunes de cariz femíneo—,⁷ pero lo cierto es que la poesía de la tabasqueña no da cabida a la identificación afectiva varonil. Tan es así que, a lo largo de todo el libro, la artista sólo trazó cuatro figuras masculinas: el padre, el poeta, el mendigo y el esclavo; más aún, resulta altamente notoria la omisión del deseo masculino, pues no existe una representación del marido, tampoco se tematiza el matrimonio, y la palabra *amante* aparece mencionada únicamente tres veces.

Estas tendencias a lo femíneo nos dicen mucho sobre la intención de resemantizar lugares comunes ya endurecidos en la ideología. Si la palabra está sistemáticamente fuera del alcance de las mujeres, esta antología podría sugerir una vía para codificar el lenguaje apenas un paso más allá de los convencionalismos, emplearlo en lo privado y para una comunicación íntima, cotidiana, catalizadora de los lazos afectivos (Servén Díez, 1998: 238). En todo caso, el poemario desplazó la representación de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres a cambio de reflejar comunidades filiales femeninas, y, aunque mi intención no es rastrear a los personajes de los paratextos, quisiera resaltar, con base en su aparición en las páginas, la importancia que tuvo el establecimiento de vínculos amistosos entre las mujeres del siglo XIX. Sobre este asunto, Derek M. Bolen y John Marc Cuellar puntualizan:

By the second half of the 19th century, many women endeavored to become a part of a world that was built by men for men. Many women turned to their female friends to provide the support and intimacy they could not obtain from men, and their female friendships became increasingly significant. [...]

Intimate relationships between women were generally viewed as consistent with women's heterosexual roles, given that such friendships were perceived as “safe”

⁷ De acuerdo con Yliana Rodríguez González, si bien existe una tensión entre *lugar común* y *originalidad*, cada escritor o escritora que echa mano de este recurso imprime un sello autorial a la obra en cuestión, derivado de su intransferible gestión del discurso (2015: 11).

contexts for women's emotional investments. [...] Because these relationships did not involve men, they were seen as generally harmless and incapable of impropriety. The social norms that forbade unmarried women from intimately interacting with men contributed to these attitudes and made it appear understandable that women would form intimate emotional relationships with each other. (2016: 970)

La pieza que me sirve de objeto de estudio, “Las dos lirás”, es un poema elaborado a través de un artificio especular que da lugar a dos composiciones: “La lira de él” y “La lira de ella”. La primera está formada por dos cuartetos endecasílabos de rima consonante:

LA LIRA DE ÉL

Ella, que forma del amor su historia
y que tan sólo en el amor delira,
henchido siente el corazón de gloria
cuando escucha los cantos de mi lira.

Y yo bendigo del amor su historia,
fuente de inspiración para mi lira,
porque serán los cantos que me inspira
los lauros más brillantes de mi gloria.
(Correa Zapata, 1886: 50-51)

En el primero, la voz lírica recurre a la configuración sexogenérica al tematizar el amor como estructura afectiva que organiza el universo femenino. Aunque el enunciante no se dirija a un destinatario, Correa Zapata recrea una relación fictiva entre el poeta que “canta” y la mujer que —nacida para entregarse a los sentimientos— se deleita al escuchar sus versos. En el segundo cuarteto se representa una escena autorial muy arraigada en el imaginario. La silueta del bardo se vuelve más palpable con el uso de pronombres y demostrativos. En cambio, la mujer se desvanece, opera una transmutación, una especie de sublimación del cuerpo de la enamoradiza que da entrada a “la musa en su altar”. El poeta goza del beneficio de la inspiración. Es gracias a este despertar artístico que el creador obtiene la gloria; la mujer cumple su misión como vehículo del ingenio que sólo él es apto para registrar en palabras. Ella es el germen de la gloria y la celebridad del poeta. “[E]xpertas navegan-

tes de las estructuras de poder” (Langle de Paz, 2010: 43), las literatas como Correa y Zapata reconocieron los lugares comunes presentes en las plumas masculinas, bebieron de estos estereotipos, los reprodujeron y, en ocasiones, los resignificaron.

Pese a la relevancia de estos instrumentos metafóricos y semánticos, con certeza, lo interesante de este primer cuadro es la escenificación que Correa Zapata hace de un *yo poético* masculino. La tabasqueña usurpa la voz ajena para simular el proceso creativo del poeta, no existe una voluntad de ocultarse. En un canto de factura menor y con una pincelada ágil, es capaz de figurarse autorialmente y, de manera vicaria, mirar al otro para imaginar la experiencia creativa “universal”, la masculina.

“La lira de ella” es la segunda pieza que muestra la contrafigura textual, es decir, la poeta. Está compuesta por tres cuartetos endecasílabos, en este caso, de rima asonante:

LA LIRA DE ELLA

Si te cuentan que vibra con dulzura
la lira que de todos ignorada,
como inútil cadáver en su tumba
siempre oculta llevé dentro del alma;

No es que en triunfos efímeros soñando,
inútiles laureles ambicione,
ni que al mundo dedique yo mis cánticos
porque del mundo la opinión me importe;

es en cambio cantares por aplausos,
y acojo los aplausos con sonrisas,
porque quiero que sepas lo que valgo
cuando aplauden las notas de mi lira.
(Correa Zapata, 1886: 51-52)

Con un tono más intimista, la voz poética se dirige a un destinatario, a quien expresa que sus creaciones han sido siempre ignoradas. En este caso, no escenifica su proceso creativo, sino que se expresa sobre la obra misma. Si tomamos en cuenta que la autora fue una de las poetas más proliferas, que colaboró en

diversos periódicos y fundó otros tantos, resulta extraña, entonces, la postura con la que se expone frente al poema, tildada de la amargura causada por el olvido y el desprecio de su lira. La autorrepresentación imaginaria de la poeta que Correa Zapata dibuja en esta breve composición probablemente recrea la experiencia común de las escritoras ante la autoría. En consonancia con este dolor, la voz cifra sus versos con los vocablos “cadáver inútil”, y, si bien ello sugiere *muerte*, pienso que, al menos en la religión católica, la muerte puede leerse como un *continuum*, es decir, como un paso hacia la *trascendencia*; en cambio, un cadáver es un *cuerpo* inerte, degradado, oculto, pero, sobre todo, inquietante. Esto nos devuelve a la pregunta: ¿qué operación se lleva a cabo en las mujeres al tomar la pluma? ¿Es el cuerpo de la escritora la obra de ésta?

Como observamos en los textos anteriores, la función de la corporeidad en los/as escritores/as resulta fundamental. Sólo que, en ellos, o bien representa una potencia creadora que los convierte en autores —seres con licencia social para emplear la lengua, padres, precursores, censores—, o bien desaparece, se liberan de ésta y de todo lo material para transformarse en seres de ideas, sin ataduras a la vida terrenal. Para ellas, por el contrario, el cuerpo es sustancia percedera, recuerdo de su fragilidad, de su función exclusivamente procreadora, sometido a la carne, a lo inferior. En esta lógica, la autora de *Estelas y bosquejos* comparte con sus congéneres el mismo “miedo radical a [...] que el acto de escribir las destruya” (Gilbert y Gubar, 1998: 63). Aun así, la poeta no busca “triunfos efímeros”, “inútiles laureles” ni la “opinión del mundo”, todos ellos objetos en juego del campo intelectual masculino en la medida en que, como capital simbólico, sustentan, justamente, la pertenencia a ese campo. Y si bien ambos poemas ponen en evidencia su autopercepción como autora cuya anatomía permea en la escritura —diferente a la de un autor—, la lectura global de *Estelas y bosquejos* evidencia que Dolores Correa Zapata, en realidad, no privilegia el proceso creativo del autor ni de la mujer, sino la diferencia entre la imaginación escritural masculina y la femenina.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas he intentado ofrecer algunos indicios de las maneras en que la palabra escrita se erigió como un artefacto de poder cultural, reflejo de las luchas por el privilegio de *ser llamada la autor/a* durante el siglo XIX. Tal prestigio fue uno de los eslabones de la cadena del proceso de autonomización

del sector letrado, cuyos integrantes parecían despuntar socialmente gracias a que sus obras literarias empezaban a ser vistas como bienes simbólicos. Figuras denominadas y autodenominadas como seres con autoridad enunciativa, los escritores buscaron imponer esa “definición dominante del escritor” y elegir “a aquellos [con] derecho a participar en la lucha” por la corona (Bourdieu, 2002: 332), a la cual, ciertamente, las mujeres no estarían invitadas. De ahí que en el discurso literario se puedan observar las marcas y codificaciones que producen determinadas representaciones del sujeto que escribe —con cuerpo de hombre o de mujer—, evidenciando que el *quid* de la voz autorial decimonónica se pautó desde el binarismo sexual de los creadores.

De igual manera, el género sexual engendró símbolos y narrativas de la feminidad y la masculinidad escriturarias, pero también prefiguró determinadas posturas y posicionamientos dependiendo del sujeto de enunciación. Sin embargo, como se vio en los ejemplos anteriores, tales imágenes de autor/a se situaron de manera asimétrica respecto a la adquisición de poder discursivo. Mientras que la autoría masculina encarnó un *ethos* viril construido desde la individualidad, la originalidad y la sanidad, el *ethos* de la autoría femenina, restringida y vigilada —social y textualmente— por un sistema de normas patriarcales, se instauró en el campo literario desde la periferia, la anormalidad y la constante invalidación. Sin duda, las autoras fueron conscientes de los mecanismos que las marginaron del campo literario masculino, cuyos agentes se valieron del sistema sexo-género para justificar dicha exclusión con base en criterios biológicos que apuntaban a la debilidad femenina. A pesar de ello, las mujeres activaron los móviles para la creación de su propia subjetividad mediante la configuración de posturas y *ethos* que les permitieron convertirse en creadoras de su propio discurso, para más tarde formar alianzas y fundar sociedades.

Con esta breve exploración, pretendo señalar la importancia de atender las estrategias de autoposicionamiento de las escritoras mexicanas decimonónicas, para enriquecer las actuales rutas hacia la revalorización de la producción literaria femenina. Es indudable que el advenimiento de la escritora como figura intelectual comenzó a tener mayor presencia en el entramado social y en los medios de divulgación de la época; sin embargo, con ello crecieron, también, los prejuicios hacia su actividad literaria, lo que justificó su exclusión y, en el mejor de los casos, sentó las bases para su incorporación a la historiografía como víctimas de un sistema literario que a menudo las considera el resultado

de la imposición de un régimen de represión sexual, atadas a una ideología doméstica sin escape.

Aceptar estos criterios filológicos de (des)autorización cancela la posibilidad de ubicar las *tácticas* y los recursos que las mexicanas pusieron en práctica para autorrepresentarse como autoras. Coincido con Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés cuando señalan que para contrarrestar estos aparatos de valoración patriarcal es necesario cuestionar “y retrazar los límites que han definido, justamente, cómo debe ser el autor de una obra de arte valiosa —y qué es arte y qué es el valor del arte” (2019: 8). Para ellas, tomar la pluma significaba crear, sí, pero antes de eso, negociar, transgredir y sortear —desde una postura diferenciada— espacios en los medios de circulación pública, mediante el diseño de su propio imaginario escritural. De la misma manera en que las escritoras lograron reinterpretar su lugar en el santuario de las letras, sus estudiosos debemos leer su legado con la creatividad que nos sea posible en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel (2011), *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*, tomo I, selección, prólogo y notas de José Luis Martínez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Altamirano, Ignacio Manuel (1880), “A Ofelia Plissé (En su Álbum)”, en *Rimas*, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 97-99.
- Barbieri, Teresita de (1993), “Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica”, *Debates en Sociología*, núm. 18, pp. 145-169.
- Bartrina, Francesca. “Caterina Albert versus Víctor Català”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 143-172.
- Batticuore, Graciela (2003), *Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870*, vol. 1, tesis de doctorado en Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Bénichou, Paul (1981), *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Harold (1973), *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores.

- Bolen, Derek M. y John Marc Cuellar (2016), “Romantic friendships”, en Abbie E. Goldberg (ed.), *The Sage Encyclopedia of LGBTQ Studies*, Thousand Oaks, Sage Publications, pp. 969-972.
- Bourdieu, Pierre (2013), *Cuestiones de sociología*, traducción de Enrique Martín Criado, Madrid, Akal.
- Bourdieu, Pierre (2003), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad de La Habana, pp. 239-285.
- Bourdieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- Correa Zapata, Dolores (1886), *Estelas y bosquejos. Poesías*, México, Eduardo Dublán y Compañía Impresores.
- Díaz, José-Luis (2016), “Escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 155-185.
- Díaz Diocaretz, Myriam (2011), “La palabra no olvida de dónde vino’. Para una poética dialógica de la diferencia”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala Zapata (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 80, pp. 77-124.
- Foucault, Michel (2010), *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, México, Tusquets.
- Foucault, Michel (1979), *Historia de la sexualidad*, vol. I. *La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- González Stephan, Beatriz (1994), “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”, *Revista Iberoamericana*, vol. LX, núms. 166-167, enero-junio, pp. 109-124.
- Junius [Manuel Gutiérrez Nájera] (1883), “Aguja”, *La Libertad. Orden y Progreso*, tomo VI, núm. 215, 21 de septiembre, p. 1.
- Langle de Paz, Teresa (2010), *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la emoción feminista*, Barcelona, Icaria.
- María (1888a), “Sres. directores de *La Juventud Literaria*”, *La Juventud Literaria. Semanario de Ciencias, Letras y Artes*, año I, tomo II, núm. 4, 22 de enero, p. 30.

- María (1888b), “Carta de María”, *La Juventud Literaria. Semanario de Ciencias, Letras y Artes*, año I, tomo II. núm. 5, 29 de enero, p. 6.
- Meizoz, Jérômem (2014), “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 85-96.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (2019), “El género de la autoría”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 7-23.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (eds.) (2016), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros.
- Premat, Julio (2016), “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, *Cuadernos LIRICO*, noviembre, pp. 311-322.
- Raquel (1876), “Variedades. Hojas sueltas”, *La Voz de México*, tomo I, núm. 276, 30 de noviembre, p. 2.
- Rodríguez González, Yliana (2015), *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*, San Luis Potosí, El Colegio de México.
- Romero Chumacero, Leticia (2017), “Género y cuerpo de mujer en la crítica literaria mexicana del siglo XIX”, en Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín y Gerardo Bustamante Bermúdez (coords.), *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales. Cuerpos, transformaciones y deseos*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 32-51.
- Romero Chumacero, Leticia y Eduardo Delgado Fabián (2013), “Por gracia pediré la muerte al cielo. Teresa Vera, poetisa suicida del siglo XIX”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 40: *Los suicidas en la literatura*, pp. 59-74.
- Salazar de Cámara, Mercedes (1875), “Para el álbum de Ofelia Plissé”, en José Domingo Cortés (ed.), *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*, México, Librería de A. Bouret e Hijo, pp. 305-307.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (2001), *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial.
- Schaeffer, Jean-Marie (2016), “Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 243-278.
- Servén Díez, María del Carmen (1998), “La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Mariana Mayoral (1994)”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, núm. 16, pp. 233-243.

- Sin firma (1879), “Calamidades públicas”, *La Patria. Diario Político, Científico, Literario, Comercial y de Anuncios*, año III, núm. 711, 2 de septiembre, p. 2.
- Sosa, Francisco (1884), *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Volucris (1880), “Baratijas”, *El Centinela Español. Periódico Político y Literario*, tomo I, núm. 38, 8 de abril, pp. 2 y 3.
- Zamacois, Niceto de (1874), “Mujeres escritoras”, *La Voz de México. Diario Político, Religioso, Científico y Literario de la “Sociedad Católica”*, tomo V, núm. 41, 18 de febrero, p. 2.
- Zavala Zapata, Iris M. (2011), “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala Zapata (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 80, pp.

XIMENA YÁÑEZ CHÁVEZ: Es editora de la Dirección de Publicaciones y Promoción Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana. Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestra en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis, con una especialidad en Teoría e Investigación Feministas por el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM. Entre sus áreas de interés se cuentan la edición, la ecdótica, la prensa decimonónica, la literatura mexicana femenina del siglo XIX, así como la teoría y crítica literarias feministas.

D. R. © Ximena Yáñez Chávez, Ciudad de México, enero-junio, 2024.