Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -
José Carlos Rovira (eds.)

Nº 33

MUJERES NOVOHISPANAS EN LA NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea

Prólogo de Cecilia Eudave, Alberto Ortiz
y José Carlos Rovira

Cecilia Eudave
Alberto Ortiz
José Carlos Rovira (eds.)

Mujeres novohispanas en la narrativa mexicana contemporánea

Cuadernos de *América sin nombre*

Cuadernos de *América sin nombre*
dirigidos por José Carlos Rovira
Nº 33

Comité Científico:

Carmen Alemany Bay
Miguel Ángel Auladell Pérez
Beatriz Aracil Varón
Eduardo Becerra Grande
Claudia Comes Peña
Helena Establier Pérez
Teodosio Fernández Rodríguez
José María Ferri Coll
Virginia Gil Amate
Aurelio González Pérez
Rosa Mª Grillo
Ramón Lloréns García
Francisco José López Alfonso
Remedios Mataix Azuar
María Águeda Méndez
Pedro Mendiola Oñate
Francisco Javier Mora Contreras
Nelson Osorio Tejeda
Ángel Luis Prieto de Paula
José Rovira Collado
Enrique Rubio Cremades
Mónica Ruiz Bañuls
Víctor Manuel Sanchis Amat
Francisco Tovar Blanco
Eva Mª Valero Juan
Abel Villaverde Pérez

El trabajo está integrado en las actividades de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» y en el proyecto «La formación de la tradición literaria hispanoamericana: recuperaciones textuales y propuestas de revisión del canon» (FFI2011-25717).

También en la Red de Cuerpos Académicos «La Reconstrucción de la Nueva España desde la Narrativa Mexicana Contemporánea», integrada por las Universidades de Alicante, Guadalajara y Zacatecas, por iniciativa principal de esta última, y financiada por la Subsecretaría de Educación Superior de la Secretaría de Educación Pública del Gobierno de México, en marzo de 2012, y renovada en 2013.

Los cuadernos de *América sin nombre* están asociados al Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Ilustración de cubierta: Detalle de Sor Juana Inés de la Cruz
Juan Miranda
Óleo sobre tela, siglo XVIII
Rectorado de la Universidad Nacional Autónoma de México.

© Cecilia Eudave, Alberto Ortiz y José Carlos Rovira (eds.)
© Los autores.
© Publicaciones de la Universidad de Alicante.

I.S.B.N.: 978-84-9717-297-4
Depósito Legal: A 174-2014

Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Índice

Personajes femeninos controversiales en la narrativa mexicana contemporánea 9

La Malinche: historia y mito en dos novelas mexicanas contemporáneas por Beatriz Aracil . . 13

Lo que faltaba decir de la Décima Musa en el siglo XXI. *Los indecibles pecados de Sor Juana* por Alfredo Cerda Muñoz 43

La Malinche, historia, mito y ficción por Clara Cisneros Michel 61

De lo verídico a lo legendario: la configuración del personaje de Josefa Ortiz de Domínguez desde la narrativa mexicana contemporánea por Cecilia Eudave 77

Pensamiento criollo, nación y aporte femenino; elementos de una identidad nacional. El occidente mexicano en los albores de la independencia por Carlos Fregoso Gennis 99

Leona Vicario en la Novela Histórica Contemporánea por Elsa Leticia García Argüelles 115

La Monja Alférez y sus representaciones en México a lo largo de más de cien años por Josefina María Moreno de la Mora 129

No soy yo la que pensáis. Variables contemporáneas del personaje sor Juana Inés de la Cruz por Alberto Ortiz 153

Mujeres ante la Inquisición en la narrativa mexicana: de Sara de Córdova a Crisanta Cruz de *Ángeles del abismo* por José Carlos Rovira... 169

Dos Leonas para el siglo XXI por María Guadalupe Sánchez Robles 187

La construcción del personaje femenino a través de un auto inquisitorial en *Los libros del deseo* por Víctor Manuel Sanchis Amat 203

Salir del blanco y negro: Sor Juana Inés de la Cruz, de la historia a la ficción por Eva Valero Juan 225

Personajes femeninos controversiales en la narrativa mexicana contemporánea

En noviembre de 2012 nos reuníamos en Guadalajara (México) un grupo de profesores e investigadores de las Universidades de Alicante (España), Guadalajara y Zacatecas (México) dentro de un proyecto financiado por la «Secretaría de Educación Pública/ Subsecretaría de Educación Superior» del gobierno mexicano. Se trataba de un primer encuentro en el que una serie de nombres femeninos significativos durante la colonia y sus recuperaciones narrativas contemporáneas se habían trazado como primer objetivo por el Dr. Alberto Ortiz, responsable global de la Red «La Reconstrucción de la Nueva España en la Narrativa Mexicana Contemporánea» establecida en los meses anteriores.

El resultado de aquel encuentro es el que el lector tiene en sus manos y éste es el primer volumen que inicia lo que han sido las propuestas de una investigación que continúa ahora mismo: se trata en ella de perfilar un trabajo de indagación sobre la narrativa que mira al pasado, como configuración de una historia que los autores se plantean rescatar.

Historia y ficción son por tanto los ejes de una construcción literaria que tuvo en 2010, con la conmemoración del Bicentenario de la Independencia de México, una muestra amplia de creaciones surgidas muchas de ellas al calor de la misma celebración; otras en períodos próximos y otras más —como plasmación de nuevos objetivos— en aquella imperiosa creatividad que surgió tras la misma Independencia y que, en la recuperación histórica, llega hasta nuestros días.

La coincidencia de propuestas entre los grupos mexicanos de las Universidades de Guadalajara y Zacatecas y la Universidad de Alicante, que desde 1999 lleva adelante una Unidad de Investigación denominada «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en la literatura hispanoamericana contemporánea», ha sido un factor de satisfacción para quienes desde el año citado editan la Revista *América sin nombre* (que ya ha llegado a su número dieciocho) y los *Cuadernos de América sin nombre*, del que con éste se edita el número treinta y tres, y se honra así al acoger esta investigación conjunta. El personaje histórico y sus recuperaciones americanas han sido durante este tiempo una preocupación a la que *América sin nombre* ha dedicado monográficos y cuadernos, junto a otros temas que han ido jalonando los quince años de vida de esta publicación.

En el volumen que presentamos ahora, el personaje histórico adquiere protagonismo y lo hace además en la figura de mujeres más o menos conocidas en el ámbito de la tradición: el mayor número de trabajos están dedicados a figuras reales y muy conocidas, como Sor Juan Inés de la Cruz, con tres trabajos (Alfredo Cerda Muñoz, Alberto Ortiz y Eva Valero Juan), asimismo es la más tratada a lo largo de varias novelas; sigue La Malinche, con dos capítulos (Beatriz Aracil Varón y Clara Cisneros Michel), y con otros dos títulos, la insurgente Leona Vicario (Elsa Leticia García Argüelles

y María Guadalupe Sánchez Robles), que se completa con la visión de otra mujer de la insurrección independentista, Josefa Ortiz de Domínguez (trabajada por Cecilia Eudave). Sobre figuras clásicas, Catalina de Erauso, la Monja Alférez, nos lleva de nuevo a una ficción del siglo XVII (trabajo de Josefina María Moreno de la Rosa). Un trabajo general, sobre mujer e identidad nacional en el occidente mexicano en los comienzos de la Independencia (capítulo de Carlos Fregoso Gennis) sirve como marco reflexivo a la indagación sobre la sociedad que también nos proponemos, mientras que dos argumentos de la Inquisición, como marco el primero del proceso real a Antonia de San Joseph en el siglo XVII (capítulo de Víctor Manuel Sanchis Amat) y como invención de un personaje como Crisanta Cruz basado en una historia real reorientada por la ficción (trabajo de José Carlos Rovira) son otros puntos de reflexión en el volumen.

En las propuestas y en los debates que produjeron las exposiciones queda siempre abierto el objetivo de reflexión sobre lo ficcional y la función que tiene toda recuperación histórica, desde el encuentro con lectores y lectoras cuya afición por este tipo de recuperaciones exige el producto, a intentos inventivos de *best sellers* con los que encontrar un público fácil, a reflexiones intensas sobre la sociedad y sus personajes.

Aparece una reflexión teórica sobre la mujer en algunas intervenciones, desarrollando el análisis de los modelos narrativos también como discursos de género en las perspectivas que se han trazado.

Estuvo siempre presente la noción de lo controversial en la identificación de personajes, situaciones e historias reconstruidas a través de la ficción controvertida, la que significa mirar al personaje en situaciones discutidas y opiniones contrapuestas.

A los textos de ahora seguirán dos cuadernos más, con otras reflexiones sobre diferentes aspectos de la reconstrucción narrativa analizada. Es nuestro compromiso.

Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México),
Alberto Ortiz (Universidad de Zacatecas, México) y
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante, España)

La Malinche: historia y mito en dos novelas mexicanas contemporáneas

Beatriz Aracil
Universidad de Alicante

Introducción

Plantear la recuperación de personajes de la época novohispana en la narrativa mexicana actual implica casi necesariamente abordar a la Malinche, una de las figuras más controvertidas en el ámbito mexicano que, «como cualquier personaje mítico y a la vez histórico —que desaparece y reaparece en forma cíclica en nuestra historia—, debe ser periódicamente revisado y quizá descifrado» (Glantz 11). En efecto, aun centrándonos sólo en los últimos 50 años, son múltiples las visiones de este personaje que nos han ofrecido relatos, novelas y piezas teatrales tanto dentro como fuera de México[1]. Mi interés en las próximas páginas se centrará, sin

1 Aunque no conozco ningún trabajo de conjunto que abarque toda la literatura sobre el personaje, considero fundamentales a este respecto el estudio de Messinger (*La Malinche*) y la recopilación de Glantz.

embargo, sólo en dos novelas relativamente recientes, escritas por mujeres, concebidas por sus autoras como nuevas interpretaciones literarias de esta figura emblemática: *Amor y conquista. La novela de Malinalli mal llamada la Malinche*, de Marisol Martín del Campo (1999) y *Malinche*, de Laura Esquivel (2005).

El punto de partida para el estudio de ambas obras es la propuesta de Sandra Messinger de entender a «la Malinche», más que como un mito, como un «signo» que, desde luego, ha adquirido un significado mítico pero también otros muchos, porque funciona al modo de

> a continually enlarging palimpsest of mexican cultural identity whose layers of meaning have accrued through the years. With each generation the sign «La Malinche» has added diverse interpretations of her identity, role, and significance for individuals and for Mexico» (*La Malinche* 6).

El planteamiento de Messinger resulta útil metodológicamente no sólo por ser abarcador sino también porque obliga a considerar cualquier texto sobre el signo «Malinche» en el momento en el que entra a formar parte del proceso de construcción de ese palimpsesto, y, por tanto, a partir del diálogo intertextual que establece con los discursos interpretativos que le han precedido (y que le sucederán)[2]. Por lo que respecta a nuestras dos novelas, entonces, será necesario recordar algunas etapas de interpretación del personaje que de un modo u otro justifican la existencia de estas nuevas lecturas para, a continuación,

2 Como advierte la autora, «cada texto, inmerso en la corriente de discursos ajenos, repite las palabras de otros en el pasado o será citado en otras obras venideras» (Messinger, «Re-visión» 258).

destacar los elementos (convergentes y divergentes) que definen la construcción del personaje por parte de Martín y de Esquivel, elementos que nos llevarán a considerar necesariamente una perspectiva de género en dicha construcción, pero también otros aspectos interesantes que nos hablan de las posibilidades que todavía ofrece este signo, polivalente desde su mismo nombre (Malinalli/Malintzin/Marina/Malinche), en el México contemporáneo.

Algunas calas en la interpretación del personaje a lo largo de cinco siglos

Comienzo este recorrido «selectivo» con las propias crónicas del siglo XVI, textos que prácticamente se desconocen unos a otros, pero que van a ser muy importantes para las lecturas posteriores, al menos por dos motivos: en primer lugar, y en especial por lo que respecta a las fuentes indígenas, porque, coincidiendo en su relevancia para el acontecimiento clave de la conquista[3], reflejan ya una clara polaridad en la valoración del personaje (evidentemente muy positiva para los aliados indígenas de Cortés y muy negativa para los vencidos)[4]; en segundo lugar, porque dichas crónicas, y muy especialmente la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, constituyeron hasta fechas recientes la única fuente a partir de la cual

3 Como ha señalado Claudia Leitner, «las fuentes de procedencia indígena son (....) las que más atestiguan la importancia de Malintzin: nos presentan escenas dramáticas en las que es Malintzin la que convoca, manda, interroga, reclama, negocia, la que fija medidas y condiciones, la que está en el centro de los discursos, dotada de insignias y atributos importantes» (234).

4 Sobre esta cuestión, es de interés Brotherston 19-37.

reconstruir, aunque fuera muy parcialmente, a la Malinche histórica[5].

Según Bernal, esta joven ofrecida por los caciques de Tabasco a Hernán Cortés junto a otras esclavas en marzo de 1519, «era gran cacica e hija de grandes caciques y señora de vasallos» (99), pero, muerto su padre, su madre había vuelto a casarse y había decidido con su nuevo marido entregar a Malintzin a unos mercaderes de esclavos de Xicalango sólo con el fin de que su hermanastro pudiera heredar sin problemas el cacicazgo. Tras ordenar su bautismo (por el que tomará el nombre de Marina) Cortés entrega a esta muchacha, «de buen parecer, entremetida y desenvuelta» (Bernal Díaz 99), a Alonso Hernández de Puertocarrero, pero pronto cambia de opinión y manda a éste a Castilla para tenerla libremente «a su servicio». Conocedora del náhuatl como lengua materna y del maya por haber convivido primero con los indios de Xicalango y luego con los de Tabasco, dice Bernal que «sin ella no podíamos entender la lengua de Nueva-España y México» (103) y que «como doña Marina en todas las guerras de Nueva-España, Tlascala y México fue tan excelente mujer y buena lengua (...) a esta causa la traía siempre Cortés consigo» (102).

No hay duda de que hay en Bernal una visión admirada de la joven intérprete, pero lo interesante para nuestros propósitos es que este cronista parece otorgarle un papel que va más allá del ya crucial de posibilitar la comunicación entre ambos bandos y, sobre todo, que lo hace atribuyéndole cualidades de las que debería carecer por ser mujer (y

5 En la actualidad contamos con otro tipo de documentos como los recuperados en diversos archivos por Georges Baudot («Política y discurso» 625-631 y «Malintzin, imagen» 55-89).

ser indígena), es decir, cualidades propias de los hombres (españoles):

> ...digamos cómo doña Marina, con ser mujer de la tierra, qué esfuerzo tan varonil tenía, que con oír cada día que nos habían de matar y comer nuestras carnes (...), jamás vimos flaqueza en ella, sino muy mayor esfuerzo que de mujer (182)[6].

Paradójicamente, el retrato admirado que de «doña Marina» hace Bernal en su crónica, sentará las bases, ya en el siglo XIX, del discurso liberal nacionalista sobre «la Malinche», en el que, como explica Cristina González,

> …el protagonismo de la intérprete, su fidelidad a los españoles y las cualidades con que es exaltada la convertirán en cómplice de los delitos de los conquistadores, con el mayor de los agravantes: la traición a sus hermanos de «raza» (76).

---

6 Esta condición «varonil» de Marina, señalada a su vez también por cronistas posteriores (véase Leitner 235-236), contrasta con el hecho de que Cortés adopte para los indígenas un nombre femenino, su nombre, Malinche, hasta el punto de que Bernal se ve obligado a explicar que «la causa de haberle puesto aqueste nombre es que, como doña Marina, nuestra lengua, estaba siempre en su compañía, especialmente cuando venían embajadores o pláticas de caciques, y ella lo declaraba en lengua mexicana, por esta causa le llamaban a Cortés el capitán de Marina, y para ser más breve, le llamaron Malinche» (203), explicación que, por otro lado, deja todavía más en entredicho la figura de Cortés, quien parece quedar relegado a un segundo plano en la percepción de los indígenas, es decir, al plano que debería ocupar lo femenino. Este aspecto se acentúa cuando, en clara antítesis a la valentía «masculina» que Bernal ha atribuido a Marina, él mismo refiere otro momento en que los mexicas, para incitar a los españoles al enfrentamiento, «les daban mucha grita y les llamaban de mujeres, e que Malinche era otra mujer» (464; sobre este papel masculino de Malintzin y su vinculación con Cortés, véase Glantz 119-121 y 130-132).

Sin pretender ahondar en este período básico para la interpretación del personaje (ampliamente abordado, en cualquier caso, por la crítica[7]), en el que se configura el mito negativo de la Malinche, me parece necesario considerar al menos en tres aspectos: en primer lugar, hay que insistir en la necesidad ideológica de la que parte la creación de un mito que, como explica asimismo González, constituye una «pieza clave (…) en el rompecabezas de la identidad nacional» (90), ya que la Malinche se convierte en «chivo expiatorio» de todos los males de ese país en formación que necesariamente se construye como rechazo al período de dominación española; en segundo lugar, conviene llamar la atención, como hace Carlos Monsiváis, sobre cómo, en esa configuración del mito, «a la causa política se suman prejuicios de la época» respecto a la mujer (189), claramente ejemplificados en la frase de Ignacio Ramírez: «recordamos con indignación a la barragana de Cortés» (cit. en Monsiváis 188) y plasmados por este mismo autor en su pieza teatral *La Noche Triste*[8]; por último, habrá que recordar que no fue esta la única imagen que de Marina/Malinche se ofreció a lo largo del siglo XIX: existe una línea hispanista, formulada sobre todo por el ideólogo Lucas Alamán y trasladada al ámbito literario por novelistas como Ireneo Paz, autor de *Doña Marina: novela histórica* (1883), en la que el personaje se convierte en una heroína romántica, movida por el amor y la fideli-

7 Además del trabajo de González, cabe citar en este sentido el de Núñez Becerra o los de Monsiváis, Manrique y Bartra.

8 En la obra de Ramírez, a pesar de que Marina justifique su actuación con razonables motivaciones personales (como el amor y el agradecimiento a Cortés o su deseo de no volver a ser esclava), el autor pone en boca de Cuitláhuac una dura crítica hacia el personaje, al que se acusa de «prostituta infame» (73), para introducir a continuación la maldición del Dios Tezcatlipoca a esta «enemiga» de su patria (74).

dad a Cortés[9]; dicha línea va a encontrar continuación, ya en el siglo XX, en nombres como Gustavo Rodríguez, Felipe González Ruiz o Federico Gómez de Orozco.

Sólo desde la existencia de esa doble vertiente puede entenderse que, en la que será la segunda etapa esencial para el discurso identitario nacional, la que corresponde a las décadas posteriores a la Revolución Méxicana, y más concretamente en el año 1942, salgan a la luz dos textos cuyas teorías resultan claramente contrapuestas: la biografía novelada *Doña Marina. La dama de la conquista*, de Federico Gómez de Orozco, en la que se pretende dar cuenta de la vida de esta «hermosa india que todo lo ofrendó por el amor [a Cortés] y su pasión exaltada hasta el sacrificio» (8), madre de esa raza mestiza que es hoy la nación mexicana[10], y el célebre artículo de Rubén Salazar Mallén titulado «El complejo de la Malinche», en el que, dando por sentada la implantación (también en el ámbito popular) del mito Malinche-traidora[11], intenta analizar las causas por las que perdura en el México contemporáneo «ese complejo que hizo a la servil indígena traicionar a los suyos y humillarse ante el conquistador» (54).

A mediados del siglo XX, pues, la imagen de la Malinche no es unívoca, pero además sus distintas interpretaciones corren paralelas sin posibilidad de convergencia, prácticamente ignoradas entre sí[12], hasta que llegamos a su reinter-

9 Aunque alguna lectura haya atribuido otras implicaciones ideológicas a la novela de Ireneo Paz (como Robinson).

10 Fijémonos en cómo la relación amorosa entre Malinche y Cortés aparece de nuevo como argumento básico, aunque ahora claramente positivo y generador a su vez de la imagen Malinche-Madre.

11 Sobre esta identificación popular, que se amplía (ya desde el el siglo XIX, como hemos visto) a la de traidora-puta, véase Manrique.

12 Volviendo a los dos títulos citados de 1942, es muy significativo que, mientras Salazar Mallén, como he señalado, no considere más interpretación posible que la del mito negativo, Gómez de Orozco sólo haga una

pretación por parte de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), ese libro «hermoso y seminal» —como lo define Monsiváis— «expresión del momento en el que el nacionalismo se renueva, acuciado por interpretaciones ya dominantes» como el psicoanálisis o las teorías del mestizaje (191-2). En un breve pero significativo capítulo titulado «Los hijos de la Malinche», Paz identifica a ésta con la Chingada (la Madre violada), lo cual le permite oponerla definitivamente a la Guadalupe (la Madre virgen), pero también asumir la idea popular de la Malinche-traidora, que abdica ante el extranjero, para fusionarla con la de una Malinche símbolo del atropello cometido contra el pueblo indígena:

> Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche (77-78).

La interpretación de Paz no rompe con el mito negativo de la Malinche, puesto que insiste, aunque lo traslade a un plano casi ontológico, en su doble papel de puta y traidora[13]. Ahora bien, dicha interpretación abre para ella vías posibles de identificación en el México contemporáneo: por un lado, retoma (transformándola) la idea conservadora de la Malinche-Madre, marcando la necesaria filiación con ella de todo mexicano; por otro, la integra a su vez en el ámbito de los vencidos, de la cultura indígena humillada por los españoles

---

breve alusión en su prólogo a cómo sobre ella «la historia hecha con pasión y mengua, intenta acumular los más tristes destinos» (8).

13 De hecho, es muy significativa, como advierte Spitta, «la fácil transferencia o ecuación que hace entre 'violación' y 'entrega' —como si fueran una misma cosa—» (164).

que ahora se reivindica, ya que también ella se convierte en una víctima de Cortés. En definitiva, a pesar de sus posibles limitaciones o errores[14], Paz nos ofrece por primera vez a una Malinche compleja y ambivalente, en un análisis de tan hondo calado que, durante al menos las tres décadas posteriores, casi todas las lecturas (críticas o literarias) del personaje se han construido en buena medida como respuesta (explícita o no) al mismo[15].

En torno al último cuarto del siglo XX, sin embargo, surgen dos formas de interpretación de este signo «Malinche» (construido, como decíamos, a modo de palimpsesto) que explican en gran medida el cambio en la percepción del mismo que se ha estado llevando a cabo en la literatura (y la cultura) mexicana más actual. La primera es el análisis riguroso del personaje histórico que, favorecido por el desarrollo de los estudios virreinales, ha sido llevado a cabo por investigadores como Margo Glantz[16], quien organizó en 1992 un coloquio titulado «La Malinche: sus padres y sus hijos» cuyas contribuciones avanzan en la

14 El propio Monsiváis considera esta interpretación de la Malinche errónea en algunos aspectos y, sobre todo, superada incluso ya en los años en los que fue escrito el ensayo (191-192).

15 Basta recordar, en el ámbito filosófico, un texto como *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra (1986), donde se propone que la Malinche y la Virgen de Guadalupe no son «símbolos contrapuestos y diferentes» sino «dos encarnaciones de un mismo mito original» (192) o, en el contexto teatral, la construcción que hacen del personaje Celestino Gorostiza (*La Malinche*, 1958), Carlos Fuentes (*Todos los gatos son pardos*, 1969) o más recientemente, Víctor Hugo Rascón Banda (*La Malinche*, 1998), autores sin duda influidos por Paz, pero también por ello muy críticos con su interpretación psicoanalítica del mito (véase Aracil).

16 Me refiero ahora solamente al ámbito mexicano, aunque soy consciente de la valiosa aportación de trabajos desde otros ámbitos como los de Angelo Morino o la propia Cristina González, citada en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo.

revisión del personaje histórico (y también mítico) insistiendo sobre todo en su verdadero papel en la conquista: el de traductora. Así lo hace la propia Glantz cuando analiza la función de la Malinche como mediadora entre el discurso del conquistador y el del indígena a partir de los nombres que se le atribuyen («lengua» y «faraute») y de los que ella misma traslada a otros, como ocurre con el apelativo «Malinche» que los indígenas dan a Cortés («La Malinche: la lengua en la mano»), o cuando demuestra cómo Malinche rompe con su doble rol de india y de mujer a través de ese papel esencial de traductora («Doña Marina y el capitán Malinche»), pero también autores como Bolívar Echeverría, quien advierte sobre la capacidad del personaje para generar «la utopía del intérprete», esto es, «la posibilidad de crear una tercera lengua, una lengua puente, que, sin ser ninguna de las dos en juego, siendo en realidad mentirosa para ambas, sea capaz de dar cuenta y de conectar entre sí las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos códigos» (174).

La segunda forma de interpretación es la que llevan a cabo las escritoras chicanas al menos desde los años 70, lectura reivindicadora del personaje, que se enfrenta al mito negativo (patriarcal) del *malinchismo* al tiempo que manifiesta diversas formas de identificación con la figura histórica (Messinger, *La Malinche* 138-152) cuyo principal referente podría ubicarse en el poema de Rosario Castellanos «Malinche», incluido en la antología *Poesía no eres tú* (1972). Sin referirse a la conquista ni citar siquiera a Cortés, la autora mexicana se centra en dicho poema en un momento clave de la vida de doña Marina descrito por Bernal: aquel en el que, siendo niña, es abandonada. Castellanos imagina a la madre de Malinche asesinando a su padre para casarse de nuevo e intercambiando a su hija con el cadáver de otra niña para

poder anunciar su muerte y venderla, ocultamente, como esclava. Cito sólo el final del poema:

> ...yo, vendida
> a mercaderes, iba como esclava,
> como nadie, al destierro.
>
> Arrojada, expulsada
> del reino, del palacio y de la entraña tibia
> de la que me dio a luz en tálamo legítimo
> y que me aborreció porque yo era su igual
> en figura y en rango
> y se contempló en mí y odió su imagen
> y destrozó el espejo contra el suelo.
>
> Yo avanzo hacia el destino entre cadenas
> y dejo atrás lo que todavía escucho:
> los fúnebres rumores con los que se me entierra.
>
> Y la voz de mi madre con lágrimas ¡con lágrimas!
> que decreta mi muerte (295-296).

Acercándose al personaje desde un plano personal, íntimo, Castellanos propone otra forma de interpretar la historia (la de la Malinche, pero también la propia) que va a servir a la literatura femenina chicana para explicar el desarraigo, el hecho de sentirse expulsadas de su mundo, de su cultura. La imagen de la Malinche, recuperada a su vez para una interpretación feminista, se convierte también, en el sentido iniciado por Castellanos, en símbolo de la pérdida de identidad, de la imposibilidad de construir esa identidad (Franco 201-217). Los matices de esta recuperación del personaje son diversos, pero en cualquier caso lo que me interesa destacar ahora es que, como advierte Sandra Messinger, «The move to resurrect her [La Malinche] as a model of inspiration rather

than condemnation reflects a transformation in the consciousness of contemporary readers/writers» (*La Malinche* 152).

Dos visiones de Malinalli/Malinche en la narrativa actual

La transformación «positiva» de la figura de la Malinche llevada a cabo por Castellanos y la escritura femenina chicana puede observarse asimismo en la narrativa mexicana de mujeres publicada en las últimas décadas, donde encontramos textos de diverso cariz (desde el relato pretendidamente histórico, pero fuertemente ficcionalizado, a la biografía novelada o la novela histórica[17]) entre los que se encuentran las dos obras objeto del presente estudio: *Amor y conquista*, de Marisol Martín del Campo, y *Malinche*, de Laura Esquivel.

17 Claro ejemplo de esta diversidad de enfoques son los textos de Otilia Meza *Malinalli Tenepal «La Malinche». ¡La gran calumniada!* (1985) y de Helena Alberú de Villava *Malintzin y el Señor Malinche* (1995): el primero (reeditado en diversas ocasiones) constituye una vehemente pero confusa defensa a ultranza de una mujer que a menudo se muestra como «solo un robot manejado por Cortés. Siempre vigilada, siempre amenazada» por un hombre «déspota y abyecto» (Meza 47, 56) pero que también se muestra como «el elemento más importante de la conquista», aunque finalmente sea excluida «de ese mundo que ella había contribuido a crear» (119); el segundo, en cambio, es más bien un recorrido por principales acontecimientos de la conquista que intenta conjugar cierta atención a la «visión de los vencidos» con una imagen romántica del personaje heredada de autores como Gómez de Orozco y un intento de «valorar más objetivamente la importancia de esta excepcional mujer en las difíciles tareas de la Conquista y de la fundación de nuestra 'nacionalidad'» (132). Carmen Alemany llama la atención asimismo sobre una novela, *Malinche, princesa de Cortés*, de Gloria Durán (1993), en la que el personaje «sirve de guía y de lazarillo a la autora para adentrarse en las costumbres y prácticas espirituales de la época» (Alemany 8), y Esquivel cita en su libro la biografía de la australiana Anna Lanyon *La conquista de la Malinche* (México, Diana, 2001).

Inscritas en un contexto en el que ya no resulta urgente rebatir (al menos explícitamente) el mito formulado por Octavio Paz, ambas autoras pretenden indagar con su escritura en la verdadera realidad de la Malinche «histórica», a la que mencionan siempre por su nombre indígena, Malinalli. Consecuentemente, ambas insisten en su papel primordial de traductora (aunque sin abandonar la imagen de mujer enamorada y madre que desde el período romántico le habían atribuido la narrativa y el teatro) y prestan especial atención tanto a su pertenencia al mundo indígena como a su condición femenina. Las coincidencias entre las dos autoras, sin embargo, no van mucho más allá, ni siquiera por lo que respecta a una supuestamente compartida perspectiva de género (al fin y al cabo, como ya señalaba Virginia Wolf, si bien «la escritura de una mujer es siempre femenina», la dificultad «radica en definir lo que queremos decir con 'femenina'» —cit. en Rivas 92—). Distinguir, pues, la manera en que ambas escritoras resuelven en su narración los diversos aspectos «comunes» ya citados puede ser un ejercicio útil para observar cómo también en el México actual, y más concretamente en el ámbito de la narrativa escrita por mujeres, el signo «Malinche» continúa admitiendo lecturas diversas que oscilan, sin embargo, una vez más, entre la historia y el mito.

La extensa novela histórica que Marisol Martín del Campo saca a la luz en 1999 es fruto sin duda de una minuciosa labor de documentación tanto respecto a la figura de la Malinche como sobre todo en lo que atañe a los acontecimientos y personajes que configuran el hecho histórico de la conquista, por un lado, y, por otro, a la historia y la cultura maya y náhuatl (documentación que fundamenta casi cada página de la novela, pero que se explicita además en la biblio-

grafía final citada por la autora, los apéndices y las notas finales que incorpora al texto)[18]. El objetivo de la novela es narrar la «verdadera historia» de Malinalli insertándola en el contexto más amplio que la justifica, la propia conquista de México, pero descrita desde la visión de los vencidos.

El punto de partida es el relato que Ozlaxiuchitl, noble indígena que acabó siendo fiel servidora de Malinalli y testigo de su violenta muerte, revela a punto de morir a su hija, consignado a su vez por ésta en una crónica concebida como necesario ejercicio de memoria personal e histórica: «Ahora cumplo mi promesa. Ésta es la verdadera historia de Malintzin según me la narró *nonan*. Creo que es digna de traerla a la memoria» (28).

Ozlaxiuchitl, la mujer indígena que Martín inventa al modo del «héroe mediocre» lukacsiano (situado en el centro del conflicto histórico y arrastrado por los diversos agentes en pugna —Lukács 37—), es el recurso ficcional que sirve a la autora a un tiempo para acercarnos al personaje central de la novela, la propia Malinalli, y para «rescatar el punto de vista de los vencidos» (Martín 417) de forma verosímil. Su voz, junto a la de otros personajes indígenas, será la encargada de narrar los hechos acaecidos desde que Moctezuma tiene noticia de la llegada de los españoles hasta la prisión de Cuauhtémoc y la muerte de «la ciudad de agua, la enorme y orgullosa Tenochtitlan» (351)[19]. La voz

18 No en vano, tras la publicación de esta novela, Martín del Campo ha sacado a la luz tres biografías (entre ellas la de la propia Malinche) incluidas en la colección «Grandes protagonistas de la historia mexicana», de la editorial Planeta: *Cuauhtémoc* (2002), *Doña Marina* (2005) y *Moctezuma Xocoyotzin* (2009).

19 En el afán por narrar los acontecimientos en una primera persona verosímil, la sucesión de voces narrativas se desarrolla en algunos casos en un juego de «cajas chinas» algo forzado, en el que Ozlaxiuchitl cede la

de Malinalli, en cambio, aparece sobre todo como narración de la propia experiencia (cap. III), más íntima y personal a partir del capítulo V, en el que el personaje inicia sus cartas imaginarias a Alonso de Puertocarrero tras la marcha de éste a España.

De acuerdo con el título, *Amor y conquista* (quizá no muy acertado por sus connotaciones de «novela *best seller*»), la obra se concibe como un sugerente relato épico en el que no se eluden las cruentas escenas bélicas[20], pero también como un relato de historias personales con una fuerte presencia del tema amoroso que refleja, en cualquier caso, una clara perspectiva de género, ya que la autora plantea con gran libertad muy diversos tipos de relaciones (el deseo homosexual entre el cacique gordo de Cempoala y su siervo; el matrimonio tradicional indígena, basado en el honor y el respeto, representado por Ozla y Tlamayocatl; el amor-pasión que se desata entre Cuautémoc y Tecuichpotzin; el amor «callado y constante» de Pérez de Arteaga por Malinalli…). En este sentido, es cierto que el personaje de Malinalli es (una vez más) una mujer enamorada, pero Martín la libera hasta cierto punto de la dócil (o terrible) servidumbre al conquistador que habitualmente se le había supuesto para imaginarla capaz de sentir a un tiempo un amor «transparente» por Puertocarrero y una pasión violenta por Cortés: «ahora me gusta pertenecerle y sigo siendo tuya. ¿Me entiendes? Siempre lo hacías. Es a ti a quien amo, a él lo deseo» (115).

---

palabra a otros personajes supuestamente testigos de los hechos. Así, por ejemplo, ocurre con la narración de la matanza del Templo Mayor, que Ozla traslada de las palabras de Tlamayocatl («Él me contó lo sucedido. / Intentaré repetir sus palabras», 232).

20 Véase, por ejemplo, el relato que hace Bernal a Malinalli de la batalla con los tlaxcaltecas (134-5), la descripción de la matanza del Templo Mayor (232-234) o el asedio final a la ciudad de Tenochtitlan (342-347).

Dicha perspectiva de género se observa asimismo en otros aspectos que apunto solamente: la propia construcción narrativa de un texto concebido —según se ha señalado— como el relato que una mujer hace sobre Malinalli, pero también sobre su propia vida y la de los suyos, que es consignado además por su hija (lo que le otorga un claro punto de vista femenino); el tratamiento de temas como la maternidad (observada desde la subjetividad de unas mujeres que deben enfrentarse también al sufrimiento provocado por abortos accidentales o por la muerte de sus hijos pequeños); la conciencia, por parte de Malinalli, de su inferioridad como mujer, primero por su educación indígena («Eres mujer y vales menos que un morralito de plumas de faisán, menos que el viento», 52) y más tarde por el descubrimiento de la marginalidad social femenina:

> Antes, cuando era una chiquita, allá en Potochán, pensé que las señoras eran las privilegiadas y que las esclavas éramos las más ínfimas criaturas de la tierra. No es así. Las mujeres, sin importar la condición, por más inteligentes, cultas, sensibles, debemos acatar la voluntad del hombre (370).

Malinalli supera esa marginalidad gracias al poder que le otorga la palabra; «Mi señora era buena para las palabras, las acomodaba como los artistas arreglaban las plumas para lograr el mayor efecto» (23) es lo primero que Ozla explica a su hija sobre ella, y a lo largo de toda la novela se observa ese papel «histórico» de Malinalli, el de traductora, no sólo de palabras sino de dos mundos, que interviene en el discurso cuando lo cree necesario y que asume la trascendencia (para los demás, pero también para ella misma) de dicho papel: «Crecí siendo una esclava entre muchas, ahora soy 'Marina', indispensable para la comunicación entre el capitán, los señores totonacas y los demás principales por cuyas tierras atravesamos» (126).

Ahora bien, el poder que le concede su manejo de la palabra y su propia relación con Cortés implica también un proceso de aculturación del que el personaje es consciente, que le obliga a justificar sus acciones como consecuencia de su adhesión a «la causa española» (en especial a partir de la matanza de Cholula —137—), pero que revela a su vez una fuerte crisis de identidad: «tal vez fui mexica, no lo sé (…), crecí y fui educada por los mayas, sus dioses fueron los míos, ahora soy cristiana, dicen. Sirvo a Malinche porque me trata con consideración» (213) explica al mercader Cacama cuando éste le pide que se una a los suyos y, ya consumada la conquista, da cuenta de ese difícil proceso de *nepantlismo* ante la *ciuatlatoani* Tecuichpotzin:

> Señora, fui vendida tamañita, mi memoria es borrosa. Me crié en Mayapán, ahí fui regalada a Malinche. Cada amo ha puesto en mi cabeza ideas distintas, nuevas costumbres, durante muchos años no supe en qué creer, ni cuál sería mi destino. Al principio obedecí y serví a Malinche, para eso fui educada, para servir a mis amos. Ahora, señora, creo en el dios de Malinche y me siento más apegada al blanco, aunque también amo lo nuestro, no en balde soy mexica y soy de estas tierras, no sé cómo explicar (393).

Esta especial atención al problema de identidad, estrechamente vinculado además al abandono paterno durante la infancia (aunque Martín no imagine para ella el origen noble que le atribuye Bernal en la crónica, reelaborado en el poema de Castellanos[21]), aproxima la figura de la Malinche en la

21 En la versión de Martín, Malinalli inventa ese pasado (24-28) al tiempo que narra su «verdadero» abandono debido a la precaria situación familiar (29-34), así como la búsqueda posterior de sus padres (209-213).

novela a la que han asumido las escritoras chicanas, al tiempo que la instala (y la explica) en su contexto histórico.

Por otro lado, es precisamente en la reconstrucción de dicho contexto, y de forma especial en la recreación del mundo indígena al que también pertenece Malinalli, donde encontramos los principales logros de la escritura de Martín. A lo largo del relato, la autora sitúa al lector en el contexto político que explica la debilidad de la Triple Alianza y sus disensiones internas ante el avance de los españoles, pero, sobre todo, logra adentrarnos en la concepción mítico-religiosa del mundo indígena, explicada a partir de las leyendas mayas y mexicas[22] y reflejada en cada uno de los ritos de la vida (desde el matrimonio al juego de pelota, desde los ritos de madurez a los sacrificios humanos[23]); una concepción sin la cual es imposible entender la traumática «visión de los vencidos» (como advierten los sacerdotes mexicas, «sin los dioses, sin la religión, el mundo ya no tendría sentido, ni razón de ser» —254—). Y la recreación de dicho mundo se realiza además a través de un riguroso trabajo de estilo[24], que se refleja, por ejemplo, en la continua utilización de la anáfora y otras estructuras paralelísticas[25], la imitación de diversos tipos de *huehuetlatolli*[26] o el manejo de habituales fórmulas

22 En ocasiones incorporadas, es cierto, de forma algo forzada en el relato (como ocurre con el mito de Quetzalcóatl —88—), aunque en general bien articuladas con la trama de la novela.

23 Que provocan la repulsa de la joven Malinalli pero que en realidad deben ser entendidos, explica Ozlaxiuchitl, como «una necesidad vital y no un ejercicio de crueldad» (173).

24 Que se refleja también, por ejemplo, en otros recursos literarios no necesariamente vinculados al ámbito prehispánico como el manejo de la onomatopeya para mostrar el fluir del pensamiento infantil de Malinalli (35).

25 Algunos ejemplos son los pasajes de las páginas 41, 112 y 307.

26 Como el que dirige a Ozlaxiuchitl su madre al conducirla al calmécac (152).

de cortesía, como las que Cacamatzin dirige a Moctezuma en el consejo que éste convoca para valorar la naturaleza e intenciones de los hombres blancos:

> Tlatoani, huey tlatoani, tlatoani *ce manahuac*, respetado tío. Eres tú la cabeza de esta Triple alianza, el representante del Sol, en el que confían nuestros señores y Dioses: Huitzilopchtli el Guerrero; Quetzalcóatl el Sabio; Tlaloc el Dador de Lluvias. Eres en quien nos amparamos. En nuestros corazones viven tus dardos y tus flechas, tus grandes hazañas, tu arrojo. Disculpa mi atrevimiento, disculpa mis palabras harto vanas, si me atrevo a hablar es porque tú me lo pides… (180).

Por lo que respecta a la segunda de las autoras elegidas, es necesario advertir (casi como premisa) que, desde su primera novela, *Como agua para chocolate* (1990), Laura Esquivel se ha caracterizado por dedicarse a una narrativa «femenina», entendida, según ella misma ha explicado, no tanto por ser escrita por una mujer como por corresponder al espacio de lo «íntimo», en la que los acontecimientos históricos se convierten en telón de fondo de las experiencias sentimentales y sensuales de las mujeres que protagonizan los relatos. En este sentido, *Malinche* no es una excepción: aunque en una entrevista concedida el mismo año en que aparece la novela (2005) la autora plantee que se trata de un texto «totalmente diferente» a lo que había escrito antes (Esquivel, «Entrevista»), resulta sencillo reconocer en él buena parte de los tópicos que habían caracterizado su escritura anterior.

Concebida, como ella misma ha apuntado, a modo de «biografía novelada»[27], la obra se desarrolla linealmente desde el nacimiento hasta la muerte de Malinalli, quien se

27 Así la define en la citada entrevista.

convierte en centro de la narración incluso por lo que respecta a la presentación de los acontecimientos históricos (incorporados a la misma siempre a través del tamiz personal[28]). La construcción novelesca concuerda así con el objetivo de Esquivel, explícito en los Agradecimientos finales, en los que señala que el libro es resultado de la búsqueda de respuestas a una serie de preguntas: «¿Cómo era la Malinche? ¿Qué pensaba? ¿Qué sabía? ¿Qué ideas la acompañaban?» (197).

Esta búsqueda de la verdad «íntima», pero también histórica, del personaje se corrobora (al menos aparentemente) con una bibliografía final en la que se entremezclan crónicas de la época, textos de investigación (sobre la Malinche y sobre el mundo prehispánico) y alguna obra literaria (incluida la novela de Marisol Martín); sin embargo, en los mismos Agradecimientos, Esquivel se apresura a aclarar:

> Las respuestas las encontré no sólo en libros de historia, sino en conversaciones con mis amigos y en mi contacto con el invisible, donde el tiempo se desvanece y es posible tener encuentros afortunados con el pasado (197).

En efecto, aunque la novela recoge algunos de los elementos que han servido a la construcción del personaje histórico (y mítico) tanto en los estudios como en la creación literaria de las últimas décadas, dicho personaje se configura sobre todo a partir de los rasgos que, para la propia Esquivel, determinan esos «espacios íntimos» de la condición femenina, que

28 Es el caso del encuentro entre Moctezuma y Cortés, descrito a partir de los sentimientos que provoca en la protagonista, o de la narración de la Matanza del Templo Mayor, que Malinalli no ve con sus propios ojos, pero sí describe a través de un terrible sueño.

«son los que se relacionan con la sensualidad, con la vida, con un orden mucho más cósmico» (Esquivel, «Entrevista»).

Por lo que respecta a las lecturas previas del personaje, Esquivel asume fundamentalmente su papel de traductora, convirtiendo el poder de la palabra en un hilo conductor de la novela desde las primeras páginas, en las que el nacimiento de Malinalli adquiere un valor simbólico («De repente, una pequeña cabeza asomó entre las piernas de su madre, con el cordón umbilical entre los labios, como si una serpiente [el dios Quetzalcóatl] amordazara la boca del infante» —10—), confirmado poco después en el profético discurso de su padre durante la ceremonia de su bautizo:

> Tu palabra será el fuego que transforma todas las cosas. Tu palabra estará en el agua y será espejo de la lengua. Tu palabra tendrá ojos y mirará, tendrá oídos y escuchará, tendrá tacto para mentir con la verdad y dirá verdades que parecerán mentiras (16).

El proceso de aprendizaje de una nueva lengua (primero el maya y más tarde el español), con la dificultad que implica pronunciar determinados sonidos, transmitir conceptos complejos o explicar lo que resulta desconocido, es el paso previo para la adquisición de un poder creador, tal como anunciaba el Popol Vuh, libro sagrado de los mayas (y le recuerda su abuela: «las palabras pueden crear de nuevo el universo» —63—), un poder que determina, como había vaticinado su padre, el propio destino de Malinalli una vez que toma conciencia del mismo:

> Pronto aprendió que aquel que maneja la información, los significados, adquiere poder, y descubrió que al traducir, ella dominaba la situación y no sólo eso, sino que la palabra podía ser un arma. La mejor de las armas (71-72).

Ahora bien, con esta recurrencia constante (quizá excesiva) al poder de la palabra, creo que la autora no se sitúa tanto en la línea de interpretación histórica del personaje emprendida por investigadores ya citados como en la visión a un tiempo mítica e histórica que Carlos Fuentes le había atribuido en su pieza teatral *Todos los gatos son pardos* (1970), reescrita años más tarde bajo el título *Ceremonias del alba* (1991), en la que precisamente la conquista de México se define a partir de dos conceptos: el poder y la palabra (la palabra de Malinche que se convierte en destino de «muerte, sueño, rebelión y amor», Fuentes 6). Se trata de un aspecto sugerente que no cabría desarrollar en el espacio de este artículo, pero probablemente se deba también a la influencia de Fuentes[29] la justificación que ofrece Esquivel de la actuación de Malinalli a partir de su oposición al imperio de Moctezuma como un sistema político opresor y como sostenedor de una religión cruenta, así como su desengaño posterior ante la actuación de Cortés durante la matanza de Cholula.

A diferencia de la Malinche de Fuentes, la de Esquivel es capaz, sin embargo, de librarse del sentimiento de culpa y de encontrar la serena felicidad no sólo en el amor maternal sino también en el amor de otro hombre, Juan Jaramillo, al tiempo que confía a Tonantzin, la diosa madre, el futuro de sus hijos, que es también el futuro de México:

> Fortalece el espíritu de la nueva raza que con nuevos ojos se mira en el espejo de la luna, para que sepa que su presencia en la tierra es una promesa cumplida del universo. Una promesa de plenitud, de vida, de redención y de amor.
> Eso era México y Malinalli lo sabía (186-187).

29 Tal vez indirecta, ya que Esquivel no cita la obra teatral de Fuentes entre su bibliografía, como sí hace, por ejemplo, con la de Rascón Banda.

El papel reconciliador de la diosa Tonantzin, la creencia en la llegada del dios Quetzalcóatl o la incorporación al relato de discursos prehispánicos como los *huehuetlatolli* (Esquivel, *Malinche* 14-16) podrían hacer pensar que —como se proponía en un trabajo reciente— «*Malinche* abre la puerta a la forma de ver el mundo de los pueblos prehispánicos» (Torres 378), pero en realidad queda poco de las creencias mayas o nahuas en la concepción religiosa de esta mujer que establece una comunión cósmica con los elementos de la naturaleza, comunión a la que accede gracias a la sabiduría de la abuela («Que la tierra se una a la planta de tu pie y te mantenga firme (…). Que el viento refresque tu oído (…). Que el fuego alimente tu mirada (…). Que la lluvia sea tu aliada», Esquivel, *Malinche* 63-64) y que llega a provocar momentos «mágicos», en especial el de su propia muerte, presentada como fusión con el universo:

> Su voluntad de ser una con el cosmos provocó que los límites de su cuerpo desaparecieran (…). Su espíritu se fundió con el agua. Se desparramó sobre el aire (…). Fue nardo, fue árbol de naranjo, fue piedra, fue aroma de copal, fue maíz, fue pez, fue ave, fue sol, fue luna. Abandonó este mundo (189).

Dicha comunión cósmica nos remite, en cambio, a esos «espacios íntimos» de lo femenino a los que me he referido anteriormente que son, en definitiva, los que permiten a la autora una construcción personal del personaje, y también de la propia novela[30]. No es casual, entonces, que ésta inicie

30 Aunque, en la presentación del libro en España, Esquivel explicaba que Malinche «encarna unos valores indígenas que hay que reivindicar en una sociedad en la que la gente no es del mundo, sino dueña de lo que posee en el mundo», a continuación añadía: «La cultura de Malinalli (Malinche) está íntimamente ligada a las fuerzas de la naturaleza. Representa al ser

con un parto, el que da vida a la propia Malinalli, y que las acciones o sentimientos de la protagonista se interpreten a menudo a partir de las características de un cuerpo que es reivindicado y liberado de tabúes ancestrales, abierto a las sensaciones que le provocan la menstruación, el placer sexual o la lactancia.

La protagonista que imagina Esquivel se inscribe en una genealogía de mujeres en la que tiene un papel esencial la abuela, sus enseñanzas, su cariño y el fuerte sentimiento de pérdida que provoca su muerte. Pero además, consciente y orgullosa de los valores de esa condición femenina, Malinalli asume la maternidad desde la plenitud y la felicidad (Esquivel, *Malinche* 151 y 164-166); otorga una singular importancia a las labores de manos (deteniéndose en diversas ocasiones en la descripción del bordado de sus huipiles, en su simbología —47-48—, en la paz interior que le produce dicha tarea —178— y en el valor de cada bordado, «con el que Malinalli regalaba su tiempo a los demás y compartía con ellos la belleza» —121—); y se deleita, en fin, «creando nuevos platillos» (176), convencida del poder de seducción de las artes culinarias[31] (recordemos el éxito obtenido por la autora gracias a la ya citada novela *Como agua para chocolate*, construida al modo de un recetario de cocina).

---

humano ligado al mundo y que forma parte de él, a las personas que sienten que todos sus actos forman parte de un sistema que está interrelacionado, de una cultura refinada en la que el hombre podía ser feliz».

31 Así, por ejemplo, cuando Malinalli entra en el palacio de Moctezuma, siente que «le habría encantado ser una de sus cocineras (...). Seducirlo con sus artes culinarias de tal manera que en vez de probar su platillo (...) se viera obligado a comerlo todo, cautivado por la mezcla de sabores» (133).

Conclusiones

No ha sido objetivo del presente estudio valorar el resultado «cualitativo» de la incorporación de los rasgos seleccionados en las dos novelas estudiadas[32]. Más allá de su calidad literaria, lo que he querido destacar es que las obras de Marisol Martín y Laura Esquivel se inscriben en dos líneas claramente distanciadas de interpretación del signo «Malinche» desde la escritura femenina. Por lo que respecta a la primera de las novelas, es cierto que Martín no sólo no libera sino que construye en buena medida a su Malinche/Malinalli a partir de la imagen romántica de mujer enamorada de la que han intentado despojarla tanto los investigadores como cierta parte de la literatura de mujeres de las últimas décadas (con Rosario Castellanos a la cabeza[33]), pero también que logra su objetivo de alejarla de las interpretaciones míticas de carácter ideológico que la han perseguido desde el siglo XIX para inscribirla, en cambio, en su contexto histórico y cultural, revelando la probable crisis de identidad de un personaje que se definiría más bien a partir de contradicciones y ambigüedades que

32 Al menos por lo que respecta a la novela de Esquivel, pueden confrontarse las opiniones de Grillo 282-289 y Torres 380.

33 Esta cuestión es clave para Castellanos, pero no se aborda, como ya se ha señalado, en el poema que dedica a este personaje, sino al final de su intervención en la pieza teatral *El eterno femenino*, en la que Castellanos se enfrenta explícitamente al tópico: «LUPITA: ¿Y el romance? / MALINCHE: ¿Cuál romance? / LUPITA: Usted estaba enamorada de Cortés, del hombre blanco y barbado que vino de ultramar. / MALINCHE: ¿Enamorada? ¿Qué quiere decir eso? / SOR JUANA (didáctica): Probablemente la señora se refiere al amor, un producto netamente occidental / MALINCHE: Por lo pronto, no lo exportó a América. Y en cuanto a nosotros / SOR JUANA: Ya lo sabemos. El amor es algo que no tiene nada que ver con la cultura indígena» (92).

de certezas. Esquivel, en cambio, destaca como elementos constitutivos del personaje aquellos que ella misma define como propios de la condición femenina, convirtiendo a Malinalli en una mujer llena de virtudes y con una extraordinaria fuerza interior, que es capaz finalmente de romper el vínculo que la une a Cortés («Lo que más odio, Hernán, es haberme mirado en tus espejos» —182—) y mirar con esperanza su propio futuro y el de México. Ahora bien, me pregunto si esta interpretación, lejos de liberar al personaje de la Malinche de su dimensión mítica no hace sino sustituir el mito negativo del *malinchismo* por un nuevo mito, el de «lo femenino», que puede alejarse igualmente de la intención confesada por la autora de que «con esta novela se conozca un poco mejor la historia» (cit. en Sigüenza).

Escribía hace unos años Carlos Monsiváis que a la Malinche «le toca la suerte de aquellos símbolos indispensables en la forja del nacionalismo, que hoy carecen de ubicación» (183). Tal vez sea precisamente esa falta de ubicación la que puede permitir nuevos enfoques del personaje como los que nos ofrecen Martín y Esquivel en sus novelas. No debemos olvidar, en cualquier caso, que dichas novelas son fruto, en buena medida, de esa lectura palimpsística del signo «Malinche» que se ha ido configurando desde el momento mismo de la conquista hasta las décadas más recientes, y que es precisamente en esta última etapa de lectura donde se confirma que, aunque con nuevos matices, Malinalli/Malinche continúa siendo «sujeto de la historia y objeto de una mitificación» (Glantz 13).

Bibliografía

Alberú de Villava, Helena. *Malintzin y el Señor Malinche.* México: EDAMEX. 1995.

Alemany Bay, Carmen. «Recuento de las aportaciones de las narradoras latinoamericanas a la historia colonial». *En torno al personaje histórico*. Coord. Beatriz Aracil. Monográfico de *América sin nombre*. 9-10 (noviembre de 2007). 7-11.
Aracil, Beatriz. «Imágenes de la Malinche en el teatro mexicano contemporáneo». *Gestos*. 51 (2011): 93-113.
Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano.* 1986. México: Grijalbo. 2007.
— «Los hijos de la Malinche». Glantz 195-199.
Baudot, Georges. «Política y discurso en la conquista de México: Malintzin y el diálogo con Hernán Cortés». *Hernán Cortés y su tiempo*. Mérida: Editora regional de Extremadura. 1987.
— «Malintzin, imagen y discurso de mujer en el primer México virreinal». Glantz 55-89.
Brotherston, Gordon. «La Malintzin de los códices». Glantz 19-37.
Castellanos, Rosario. *Poesía no eres tú. Obra poética. 1948-1971*. México: FCE. 2004.
— *El eterno femenino*. 1975. México: FCE. 2012.
Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. Luis Sáinz de Medrano. Madrid: Planeta. 1992.
Echeverría, Bolívar. «Malintzin, la lengua». Glantz 171-182.
Esquivel, Laura. *Malinche*. Madrid: Santillana. 2006.
— «Entrevista concedida a la BBC el 22 de julio de 2005». Rescatado el 8 de agosto de 2013. <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4705000/4705417.stm>
Franco, Jean. «La Malinche y el Primer Mundo». Glantz 201-217.
Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. 1970. México, Siglo XXI. 1989.

Glantz, Margo (comp.). *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus. 2001.
Gómez de Orozco, Federico. *Doña Marina. La dama de la conquista*. México: Xóchitl. 1942.
González Hernández, Cristina. *Doña Marina (Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro. 2002.
Grillo, Rosa Maria. *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Alicante: Universidad de Alicante. 2010.
Leitner, Claudia. «El complejo de la Malinche». Glantz 219-246.
Lukács, Georg. *La novela histórica.* México: Ediciones Era. 1971.
Manrique, Jorge Alberto. «Malinche». Glantz 247-249.
Martín del Campo, Marisol. *Amor y conquista. La novela de Malinalli, mal llamada la Malinche*, México: Planeta-Joaquín Mortiz. 1999.
Messinger Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican literature: from history to myth*. Austin: University of Texas Press. 1991.
— «Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea». Glantz 257-276.
Meza, Otilia. *Malinalli Tenepal «La Malinche». ¡La gran calumniada!* 1985. México: EDAMEX. 1992.
Monsiváis, Carlos. «La Malinche y el malinchismo». Glantz 183-193.
Morino, Angelo. *La donna Marina*. Palermo: Sellerio Editore. 1984.
Núñez Becerra, Fernanda. *La Malinche, de la historia al mito*. México: INAH. 1998.
Ramírez, Ignacio. *La Noche Triste*. Ed. María Sten. *Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. México: CONACULTA. 1994. 65-82.

Rivas Carmona, María del Mar. *Voz de mujer. Lo femenino en el lenguaje y la literatura*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Obra Social y Cultural Cajasur. 1997.

Robinson, Amy. «La Malinche speaks back: colonialism and resistance in Ireneo Paz´s». *Bulletin of Spanish Studies*. 89:5 (2012): 769-791.

Salazar Mallén, Rubén. «El complejo de la Malinche». 1942. *Disenso*. 3 (1995): 53-56.

Sigüenza, Carmen. «Mujeres escritoras: Laura Esquivel». Rescatado el 8 de agosto de 2013. <http://lasamazonaspoderygloria.blogspot.com.es/2008/07/mujeres-escritoraslaura-esquivel.html>

Spitta, Silvia. «La traición de la tradición. ¡Qué pinche ser Malinche!». *Estudios. Revista de investigaciones literarias*. 8 (1996): 157-168.

Torres, Antonio. «*Malinche*, de Laura Esquivel: los mitos revisitados». *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*. Ed. Magdalena Chocano, William Rowe y Helena Usandizaga. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. 2011. 371-381.

Lo que faltaba decir de la Décima Musa en el siglo xxi: *Los pecados indecibles de Sor Juana*

Alfredo Cerda Muños
Universidad de Guadalajara

> La verdadera biografía no pretende ser el doble del sujeto ni sueña con dilucidarlo, como se dice con expresión reveladora: ambas tareas son imposibles (Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz, las trampas de la fe*).

Sería un gran atrevimiento de mi parte decir que mediante la lectura de diferentes textos que estudian, analizan, hacen crítica o comentan la obra de sor Juana Inés de la Cruz, y de la lectura realizada de la mayor parte de su obra, he podido conocer la personalidad, tan controvertida, de la Décima Musa.

Como todos sabemos, la obra de sor Juana, desde sus primeras publicaciones hasta nuestros días, ha sido motivo de análisis de su producción literaria, así como de discusiones por parte de la crítica y estudiosos, quienes no siempre coinciden en sus puntos de vista, por lo que los investigadores

literarios pueden encontrar contradicciones entre ellos y en algunas ocasiones juicios que provocan sorpresa por lo aventurado de sus afirmaciones y esto se debe precisamente a que la obra, poética, dramática o en prosa de la Décima Musa se puede estudiar desde diferentes aspectos, lo que ha provocado que en muchas ocasiones la emoción de los interesados en su obra le gane a la objetividad con la que se debe estudiar lo que la monja escribió.

La vida de sor Juana es controversial por las polémicas que sus textos han provocado desde los primeros estudios que se hicieron hasta nuestros días; también porque los críticos de su obra pretenden encontrar elementos que expliquen su vida con interpretaciones, muchas de ellas subjetivas, por supuesto, ya que siempre se ha querido encontrar en su producción literaria aspectos autobiográficos, aunque su obra, en general, no lo sea, y en muchas ocasiones, de acuerdo a las tendencias crítico-literarias del investigador, ya que la vida de la monja jerónima atrae, subyuga y apasiona a todos los que hemos leído su obra.

Baste un ejemplo: acerca de la bibliografía existente, donde se ha analizado la obra de sor Juana, se localizaron, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, aproximadamente 785 documentos que estudian la obra de la Décima Musa, lo que indica la importancia y riqueza que se desprende de la misma para enfocar el estudio desde diferentes perspectivas, ya que tal riqueza que encierra su obra permite hacer interpretaciones que en momentos causan asombro o admiración, y por qué no, irritación.

Es indudable que la obra de sor Juana provoca interés por la calidad de su escritura, pero también, como se señaló anteriormente, por su vida, por lo que representó en su momento, por el contexto social en el que vivió y por todo lo que ella expresa en su obra.

Lo que sabemos de su vida es lo que ella misma dice en la *Respuesta a sor Filotea*, y de este texto se desprenden diferentes interpretaciones y estudios que ayudan a conocer su personalidad o en ocasiones a desconocerla.

Sería muy extensa la lista de especialistas que han estudiado la obra de sor Juana; solo hay que señalar que los interesados en conocer los diferentes enfoques con que ha sido analizada su obra, pueden acceder a diferentes medios electrónicos, donde se encontrará una vasta información.

Por otra parte, en los últimos años, los novelistas también han incursionado en la vida de sor Juana, lo que indica el interés que despierta en otros creadores; así, se conocen cuatro novelas que exponen, desde diferentes puntos de vista, la vida de la monja: Mónica Lavín publicó en 2009 *Yo, la peor;* y Mónica Zagal (pseudónimo de Héctor Zagal) publicó *La venganza de sor Juana* en 2007, ambas novelas pretenden mostrar diferentes facetas de la vida de la Décima Musa; mediante la ficción, José Luis Gómez, en 2008, publicó *El beso de la virreina* y, recientemente Kyra Galván, escritora mexicana, en 2010 publicó *Los pecados indecibles de sor Juana.* Se pretende, a través del análisis de esta novela, dar a conocer la visión diferente, novedosa e incluso moderna, que la autora nos entrega de sor Juana, a través de la recreación de la vida de la Décima Musa.

La propia autora del libro ha dicho en diferentes entrevistas cuál fue el origen de esta novela: «La vida de esta monja extraordinaria era una tentación muy grande para escribir una novela. Adentrarse e imaginar la vida del México del siglo XVII fue una experiencia inolvidable».

La novela *Los pecados indecibles de Sor Juana* se ubica en dos épocas: la vida en la ciudad de México en el contexto del siglo XVII, y la época actual en Sevilla, España; por lo tanto, el lector se recrea en la descripción de dos espacios y dos tiem-

pos, ya que la protagonista principal de la novela, Laura Ulloa, quien está haciendo una investigación en el Archivo de Indias, en Sevilla, España, localiza unos documentos que hacen referencia a los escritos que María Isabel de San José, monja y sobrina de sor Juana, redactó a petición de sor Juana, en el convento; es así que a través de lo que la sobrina narra, nos enteramos de aspectos desconocidos de la monja jerónima.

Lo que la sobrina escribe es la ficción novelesca que la autora de la novela recrea mediante la voz de la sobrina. Así, la historia la cuentan tres narradoras: la sobrina, Laura y un narrador implícito, con la intención de conocer a sor Juana desde diferentes ángulos.

La autora ha señalado que «El personaje de su sobrina María Isabel de San José, quien realmente existió y convivió con ella, era fundamental para darle equilibrio a la novela», porque en realidad es la sobrina la narradora principal de la novela, es ella quien nos da a conocer la otra vida de sor Juana, sus pecados indecibles, que más adelante se comentarán.

Octavio Paz señala: «En el acta de profesión de Isabel María de San José, en 1688, escrita de puño y letra de Sor Juana Inés de la Cruz, que era en aquel año la archivera y secretaria de San Jerónimo, se lee que la novicia era hija de María Ramírez y del capitán Fernando Martínez de Santolaya» (102).

Por otra parte, dice Kira Galván que «El personaje de Laura Ulloa representa, de alguna manera, el eco de sor Juana y su obra en el presente», porque hay una relación muy estrecha entre lo que se cuenta de sor Juana y lo que le sucede a Laura Ulloa; con ello la autora pone en evidencia la actualidad del pensamiento y las ideas de la monja.

La interpretación de la novela ha permitido acercarnos a una sor Juana que, como mujer, se enfrenta a una sociedad

con la cual no se identifica plenamente, ya que sus deseos se ven frustrados ante los valores que prevalecían en la época que vivió; es por lo anterior que la autora de la novela de Kira Galván desmitifica la figura de sor Juana a través de la imaginación.

La autora de la novela hace una interpretación de la vida de sor Juana de una manera personal, motivada por las ideas de esta; por lo tanto, le corresponde al lector hacer una exploración del texto, para entender, a través de la lectura, cuáles han sido las intenciones de la autora al presentarnos a una sor Juana con los defectos y virtudes que tiene como monja y como mujer; al respecto Marchese señala: «partiendo del mensaje polisémico se van reconstruyendo las distintas isotopías en niveles cada vez más complejos, hasta llegar a la connotación total del texto» (216).

Considero que es importante, antes de lo que cuenta la sobrina de sor Juana, establecer cuáles son los recursos literarios de que se vale la autora para recrearnos la vida de la monja jerónima y el contexto en que se desarrolla la novela.

Para la escritura de esta novela la autora utiliza dos tipos de lenguaje: el empleado por la sobrina de sor Juana y el utilizado por Laura Ulloa. Para darle verosimilitud a los textos que esta encuentra en el archivo de Indias, la autora recrea la narración que hace la sobrina de sor Juana con un lenguaje propio del siglo XVII por ejemplo cuando se describe la plaza: «Una regia fuente al centro de la plaza, de cerca de cuarenta varas castellanas, con una gran águila de bronce en el centro con las anchas alas extendidas a punto de iniciar el vuelo» (Galván 20). Por otra parte, Laura y el narrador se expresan con un lenguaje coloquial, sencillo y sin presunción erudita, paradójicamente contrario a como lo encontramos en sor Juana, una de las máximas representantes del barroco.

La novela consta de un prólogo, donde se hace mención a un tema que se relaciona con el misterio de un cuadro, el que más adelante se retoma para explicar uno de los pecados indecibles de sor Juana; veintisiete manuscritos de la autoría de la sobrina de sor Juana, mismos que encuentra Laura Ulloa, lo que permite a los lectores, a través de su lectura, no enterarse de lo que sucede en la vida de la monja jerónima y un colofón, con el cual la escritora explica el final de la novela.

Mediante tres narradoras, la autora va reconstruyendo la vida de sor Juana, tomando citas de *La respuesta a sor Filotea* y de otros textos que ya han estudiado la obra de la Décima Musa. Hay que señalar que recuperando datos biográficos y autobiográficos, Kira Galván construye una novela, narrada por tres voces, para ofrecer al lector una visión diferente de lo que se conoce de la vida de sor Juana. Obviamente esa reconstrucción es mera ficción, pero permite a la autora de la novela abordar la vida de Sor Juana de una manera libre, ya que podemos encontrar en ella referencias directas e indirectas de otros textos, que son como un conjunto de citas, seleccionadas previamente y armonizándolas, con lo que la novelista va transformando la historia de la Décima Musa.

Así hay una transcodificación porque la autora de la novela transforma los contenidos de lo que sabemos por la propia sor Juana acerca de su vida, y lo que ella propone como desconocimiento de la misma.

La obra puede considerarse como histórica, no obstante la autora mezcle, a un hecho del pasado, la verdad y la fantasía creadora; un texto donde contextualiza la vida palaciega, las intrigas y amoríos cargados de erotismo y pasión, entre otros temas, que, como se verá más adelante, provocan en el lector asombro y desconcierto.

Hay que destacar que desde el punto de vista formal encontramos diferentes técnicas narrativas que emplea la autora; por ejemplo, destaca la forma como Laura Ulloa interpreta los documentos encontrados en el archivo; en ciertos momentos, con sus reflexiones, sustituye a la sobrina, narradora de la vida de sor Juana, y aporta información para que el lector conozca más datos sobre la vida de la Décima Musa; así al morir sor Juana, Laura Ulloa, dice:

> …Sor Isabel debía de haber sido un testigo muy cercano… Al menos parecía querer de verdad a Sor Juana. Aunque también parecía haber cierto resentimiento. Era de esperarse, quién podría haberse sentido bien a su sombra (Galván 49).

Podemos ver que Laura interpreta la información localizada en los manuscritos porque «El narrador puede situarse fuera de la historia analizando los hechos desde el interior como autor omnisciente, o desde el exterior, como mero testigo» (Marchese 279).

Es así que Kira Galván, autor implícito, modela el pensamiento de Laura Ulloa para que esta, como narradora, «asuma la función de quien ostenta la instancia informativa más profunda del relato» (Marchese 279).

Veamos cómo se narran, por la sobrina, los pecados indecibles de sor Juana y como éstas se refieren a su sexualidad, tema, como se sabe, es abordado en otros textos que hacen referencia a la nueva novela de corte feminista.

La primera experiencia sexual de la monja, siendo adolescente, la tuvo cuando fue violada por su tío Juan de Mata; la sobrina cuenta que este la asediaba hasta que «La besó, la abrazó, la manoseó. Forzó la entrada de su boca, esa boquita virginal, con la fuerza de su lengua avezada de hombre

mayor», y continúa «Sintió (sor Juana) una combinación de horror, rechazo, placer, atracción y latidos que sabía que no podían existir, culpa, agradecimiento, todo mezclado en un caldo que hervía a borbotones en su pecho» (Galván 64).

Ante el lenguaje cargado de erotismo, el lector pudiera suponer que sor Juana sufre ante la violencia con que era sometida por el tío; sin embargo, dice su sobrina: «Meses después… el tío, le tapó la boca, le rasgó la ropa y finalmente, sin poderse detener, mancilló su atesorada doncellez», añadiendo que «aunque en el fondo es probable que la halagara el deseo, ella lo negó siempre» (Galván 65).

Es así que vemos el primer pecado indecible de sor Juana.

Octavio Paz nos dice que sor Juana «...a los veintiún años entra en el convento de San Jerónimo, de modo que vivió unos doce años sola, primero con unos parientes y luego en la corte. Los deudos que acogieron a Juana Inés en México fueron una tía materna, doña María Ramírez, y su esposo, el acaudalado Juan de Mata (Paz 126).

Sin embargo, poco se sabe de la vida que llevó en realidad cuando vivió con su tía; al respecto Paz se pregunta: «¿Qué género de vida llevó en la casa de los Mata? ¿Cuáles eran sus quehaceres? No lo sabemos» (Paz 127), pero se puede inventar, y eso es lo que hace la autora de la novela.

El segundo pecado indecible de sor Juana lo ubicamos temporalmente cuando a los dieciséis años vive en la corte. La sobrina narra cómo era la vida palaciega y cómo su tía disfrutaba de todo lo que sucedía en palacio; destaca, en la narración, los bailes y juegos que se realizaban y donde no faltaban los galanteos, circunstancia que retoma la autora, partiendo de lo referido por Paz:

> Juana Inés vivió al lado de los virreyes entre los dieciséis y los veinte años. Son los decisivos en la vida de las mujeres,

> sobre todo en la de las mujeres de esa época: la precocidad era mayor entonces. La corte de los Mancera fue brillante y en palacio había muchos saraos, festejos y ceremonias (Paz 132).

La sobrina de sor Juana escribe que «incluso el virrey, el marqués de Mancera, participaba en estos juegos, ya que era costumbre, también, que los grandes señores tuvieran amantes, y amadas y concubinas» (Galván 102).

En este ambiente, Juana Inés conoce a Don Carlos de Olmos y Villegas. Juana Ramírez duda acerca de los sentimientos y la atracción que él ejerce sobre ella, pero al mismo tiempo se siente atraída por el virrey y, ¿qué sucede? Juana Inés desarrolla un plan: se vestirá de hombre y visitará a Don Carlos; se hace un enredo: el criado lleva a la monja a una habitación equivocada y esta se encuentra con el virrey, el marqués de Mancera, quien la seduce y ella cede a sus deseos; la sobrina narra: «Juana, sentada frente al hogar, empezó a acalorarse y se quitó la casaca, se desabotonó el chaleco y la camisa; entendiendo cabalmente el desenlace de su amor frustrado, se echó a llorar sin poder controlarse» (Galván 112), el virrey la consuela, Juana Inés se siente protegida, y más adelante «De la charla pasaron a las caricias, se besaron con ternura, se tocaron. Juana, en lugar de rechazar el acercamiento, parecía buscarlo» (Galván 112). El virrey le dice sus intenciones y Juana contesta: «Amémonos hoy, que no hay mañana sin muerte» (Galván 112).

Hay que destacar que este evento corresponde a las características de las obras de teatro de capa y espada que sor Juana escribió. No debe extrañarnos esta parte de la novela, ficticia por supuesto, pero recreada en un contexto real, ya que

> La corte es el mundo, el siglo: un ballet, no siempre vano y muchas veces dramático, en el que los verdaderos personajes son las pasiones humanas, de la sensualidad a la ambición, movidas por una geometría estricta y elegante (Paz 43).

La relación continúa por más de tres años y Juana se embaraza; pretende abortar pero las infusiones que bebe no surten efecto, por ello ingresa al convento de las Carmelitas Descalzas; ocho meses después nace una niña; la llamó María Asunción, pero la pequeña muere a los tres días de nacida.

En los manuscritos, donde se hace referencia a la vida de sor Juana en la corte y en los juegos que describe la sobrina, el lector identifica aspectos que en realidad eran comunes en la corte y que además la monja jerónima toma como referentes en muchos de sus poemas, Paz señala:

> En muchos poemas alude a las fiestas y bailes del palacio con un conocimiento que no viene de oídas sino de la experiencia propia. Un ejemplo es el romance *donde da cuenta una de las señoras de tocas del palacio del virrey de las suertes de año nuevo*, en este juego cortesano se repartían por suerte los caballeros entre las damas, un arreglo, dice sor Juana, en el que el gusto y la casualidad se daban la mano (Paz 132).

Otra historia narrada acerca de la vida sexual de sor Juana, la vemos cuándo ésta se relaciona con el pintor Cristóbal de Villalpando, a quien conoce cuando éste pintaba de joven en la corte, e incluso, había sido su maestro. Vuelven a encontrarse cuando sor Juana ya es monja del convento de San Jerónimo.

> Aunque parezca sorprendente, los lugares en que los dos sexos podían unirse con propósitos de comunicación

> intelectual y estética eran el locutorio del convento y los estrados del palacio. Sor Juana combinó ambos modos, el religioso y el palaciego (Paz 69).

La forma como se relaciona Villalpando con sor Juana en el convento era muy común en la época.

Así, renace el sentimiento amoroso en la monja, Villalpando continúa visitando a sor Juana y al parecer le hace un retrato, donde sor Juana posa desnuda, queda encinta y tiene un hijo, mismo que es entregado al pintor, quien lo lleva a su hacienda y lo educa. En el vigésimo séptimo manuscrito aparece una carta que sor Juana le escribe a su hijo, destaca lo siguiente:

> Quiero decirte que fuiste muy deseado. Inesperado, sí… Llevé en el mundo el estado de religiosa, lo que por sí representaba abominación haber amado a un hombre mortal, pero el amor no puede ni nunca podrá ser pecado, eso lo sé de cierto…En el siglo me condenaron por ser mujer y nada más por ser mujer. Lo que hice, que fue intentar a aprender, escribir, indagar sobre el universo y la razón, enseñar a las que no tenían oportunidad de aprender…respeta y quiere siempre a las mujeres (Galván 232).

Entre otros aspectos que hay que destacar son los que se refieren a los cuatro votos que toda monja debe cumplir: obediencia, pobreza, castidad y enclaustramiento y que sor Juana, en esta novela, no los cumple, de lo que se desprende que la autora nos presenta una sor Juana que al romper con cánones establecidos por la religión, pretende ser libre, tener su propia forma de ver el mundo y para ello se enfrenta a la sociedad de su tiempo: lo hace con la iglesia, deja una buena herencia a su sobrina, pierde la virginidad y tiene amantes e incluso un hijo.

Tres temas más aparecen en la novela: El que tiene que ver con el viaje que hace Sor Juana, a España, cuando vive en la corte, en esta parte de la novela, la autora incursiona en un tema de espionaje, sor Juana viaja disfrazada a la corte de Madrid, cumple con las indicaciones del virrey y vive una aventura que luego contará en la corte del virreinato.

Otro tema es la persecución de que es objeto Laura Ulloa por parte de la iglesia y la policía del Estado, cuando se enteran de los descubrimientos que hace en los manuscritos y la importancia que estos tienen para la iglesia española.

Por último, la historia que vive Laura con su novio y el problema de su embarazo, en esta parte de la historia que cuenta Galván, ubicada en la época actual, permite a la autora opinar sobre temas que tienen que ver con la libertad que tiene la mujer acerca de su cuerpo y las relaciones de pareja a través de los problemas que viven Laura y su novio.

Por ello, un tema que permea la novela es el que se refiere al tono feminista, en este sentido la autora hace referencia constantemente a la redondilla «Hombres necios que acusáis», por lo que se hace evidente la ideología de la autora, ya lo señaló Paz:

> El feminismo de Sor Juana Inés cambia súbitamente de coloración; su sátira contra los hombres y su defensa de las mujeres dejan de ser una opinión: son una reacción moral, e incluso física, ante experiencias vividas (Paz 102).

Es entonces que se puede afirmar que en este tema sor Juana plantea, acerca del feminismo, en su obra y Kira Galván, en su novela, la vigencia de los temas recurrentes, como son la libertad de expresión, los cuestionamientos a la iglesia y el derecho de la mujer a recibir educación, así se demuestra una vez más, la transgresión de las normas sociales que Gal-

ván plantea, no sólo en la voz de Laura Ulloa, sino también en la personalidad de sor Juana, ya que la propia monja lo deja ver en l*a Respuesta a sor Filotea*.

Laura Ulloa en muchos momentos, cuando lee los manuscritos, nos da su punto de vista acerca de la vida de sor Juana y la relaciona con su propia vida, así Marchese nos dice: «El narrador se sitúa fuera de la historia para analizar los hechos desde el interior como autor omnisciente, y en otras ocasiones desde el exterior, como mudo testigo» (279).

Por lo tanto, la autora toma partido en la novela y expresa, a través de las reflexiones que hace Laura Ulloa, situaciones que en la vida de sor Juana son en realidad parte de la problemática que viven muchas mujeres en la época actual, con esto la autora, a través de los personajes femeninos, materializa los comportamientos y cuestiona los deseos y dificultades de la mujer actual.

La intertextualidad, es un recurso empleado por la autora de la novela con la intención de enriquecer la narración y humanizar a la monja jerónima, a través de los hechos que narra a su sobrina y que Laura Ulloa va analizando y comentando durante la lectura de los documentos encontrados, así, también, el empleo de diferentes modalidades discursivas se ponen de manifiesto a través de los manuscritos que lee Laura Ulloa en la biblioteca y que están escritos con el lenguaje propio del siglo XVI, como ya se ha mencionado; la historia que vive Ulloa con su pareja, que se lee con un lenguaje actual, con algunos giros andaluces mezclados con palabras utilizadas por los mexicanos y la voz de sor Juana que surge con la escritura que hace la sobrina cuando hace hablar a sor Juana.

Mediante la subordinación del contexto histórico, la autora, busca revalorar aspectos más íntimos y subjetivos para presentarnos a una sor Juana más humana, que lucha por su independencia cultural, por la educación de las muje-

res de su tiempo, pero también, la intimidad de la monja al presentárnosla como una mujer que ama, sufre y cuestiona el papel de la maternidad.

Así, la desmitificación del personaje permite a la autora de la novela crear una sor Juana vigente, actual, porque mediante sus propuestas lleva al lector a reflexionar y relacionar los pensamientos de la monja jerónima con los problemas que se viven en la actualidad, no sólo en México, sino en otras partes del mundo, donde todavía las mujeres no gozan de los derechos universales que les pertenece.

Por eso el lector puede observar el tono feminista de la novela, ya que la autora, además, empleando la narración en primera persona, mediante el discurso de la sobrina, desarrolla temas como el erotismo y la maternidad desde diferentes posturas, el cuerpo y las emociones que vive, tanto la sobrina como la propia sor Juana.

También vemos que hay un paralelismo en lo referente a la visión de la educación y la cultura entre el siglo XVII y XXI, donde los temas son: la educación de la mujer, la decisión de tener hijos, el goce de la sexualidad y el trato hacia las mujeres.

Así, la creación del personaje por Galván, es una forma particular de entender la vida y pensamientos de la monja, y trasladar sus ideas a la época actual, ya que, como dice Paz: «La comprensión de la persona que tal vez fue sor Juana depende, a su vez, de la comprensión histórica, también relativa y aproximada» (261), de hecho la propia autora ha señalado que quiso crear una sor Juana que respondiera a las inquietudes que ella misma tiene en lo referente al papel de la mujer en la sociedad del siglo XXI.

Otro tema es el papel de la iglesia y la forma como acosó a sor Juana, desde el punto de vista de la sobrina. La relación que establece sor Juana con los representantes de la iglesia en

México, en esta novela, según la autora de la misma, se plantea como una lucha por el conocimiento, puesto que la iglesia no reconoce la capacidad intelectual de la monja ni acepta sus conocimientos acerca de los temas sagrados. En la novela sor Juana defiende sus ideas y sus puntos de vista con seguridad y aplomo, aunque ella misma dice en la *Respuesta a sor Filotea*:

> Y hablando con más especialidad os confieso, con la ingenuidad que ante vos es debida y con la verdad y claridad que en mí siempre es natura y costumbre, que el no haber escrito mucho de asuntos sagrados no ha sido desafición, ni de aplicación la falta, sino sobra de temor y reverencia debida a aquellas Sagradas Letras (De la Cruz 829).

La postura de sor Juana en la novela es plantear sus puntos de vista y defender su postura, lo que no sucede en la vida de la monja, así dice

> porque nunca he juzgado de mí que tenga el caudal de letras e ingenio que pide la obligación de quien escribe {…} Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante y tiemblo de decir alguna proposición o torcer la genuina inteligencia de algún lugar (De la Cruz 829).

El retrato que hace Villalpando de sor Juana es un tema tratado en la novela con tintes detectivescos y policiacos, cuando Laura Ulloa conoce a los parientes de sor Juana en Sevilla y estos la invitan a su casa, le muestran el famoso cuadro hecho por el pintor, así se da cuenta que la persecución de que fue objeto por parte de la policía y las agresiones físicas que sufrió su novio, fueron porque la iglesia católica sabía del cuadro. La forma de actuar, tanto de los represen-

tantes de la iglesia como los de la policía, encajan en la novela policiaca actual.

Destaca, por así decirlo, la recreación de la vida de sor Juana haciendo hincapié en temas que la autora de la novela aborda con la intención de dar su propio punto de vista e insistiendo en el papel que tiene la educación en la mujer, no sólo en el siglo XVII, sino también en la sociedad co temporánea, dice sor Juana: «Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera de mí desmedida soberbia), sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así lo respondo y así lo siento» (829).

De donde se infiere que Kira Galván, en esta novela, emplea las palabras de sor Juana para hacer una reflexión acerca de la importancia que tiene para las mujeres desarrollarse intelectualmente, además, podemos ver cómo sor Juana niega su interés por el estudio, justificándose:

> Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), mucho repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto…cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola (De la Cruz 631).

Conclusiones

En esta novela, la autora aprovecha recursos literarios que propone la novela actual, como lo es el empleo de una exhaustiva documentación de fuentes primarias y secundarias, aunque predomina la *Respuesta a sor Filotea de sor Jua-*

na y la obra de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

Por otra parte, la mezcla de elementos reales con los puramente inventados hace de la novela un texto que bien puede ubicarse dentro de la novela histórica, si a ésta la entendemos como una narración donde el autor sitúa una acción ficticia en un hecho del pasado que puede ser real o histórico y mezcla personajes reales con imaginarios y así crear un texto donde reconstruye un modo de vivir, en este caso el de sor Juana.

La novela lleva al lector a reflexiones sobre el rol de la mujer en la sociedad novohispana y la vincula con la problemática que viven actualmente muchas mujeres, no sólo en México, sino también en otros países.

Así, aún cuando la novela es ficción se plantea una crítica a la sociedad, tanto del siglo XVII como de la época actual, lo que hace que esta obra tenga vigencia por los valores que plantea y evidencia a lo largo de la narración.

Entre los valores que destacan se pueden señalar, no sólo la intención de mejorar las condiciones de vida de la mujer, a través de la educación, también decidir sobre su propio cuerpo, disfrutar de su sexualidad, integrarse a una sociedad dominada por el hombre pero planteando la igualdad de género.

La liberación de la mujer, que se observa con la postura de Laura Ulloa a través de sus ideas sobre el matrimonio y la responsabilidad de tener un hijo; la opresión de que es objeto sor Juana por parte de la iglesia y por lo tanto la exclusión y la subordinación de la mujer a las normas establecidas por una moral religiosa, rígida y autoritaria.

Se difunde, a través de la escritura, la conciencia de la autora entre los lectores, por lo que puede hablarse de una literatura comprometida y testimonial, aún cuando parte de

hechos reales, pues así lo escribió sor Juana, la novelista hace una actualización del pensamiento de la monja para llevarnos a la reflexión y la toma de conciencia de los valores que defendió, durante su vida la monja jerónima.

En esta obra hay una convicción por parte de la autora y una postura acerca del papel de la mujer en la sociedad actual, así como una propuesta para mejorar las condiciones socio-políticas y culturales de la mujer.

Podemos ver en esta novela que el personaje no se puede aislar ni del universo que lo rodea ni de los otros personajes con los que entra en relación, ya que el contexto donde ubica la protagonista principal al personaje lo relaciona con la vida actual que ella lleva en Sevilla.

Puede decirse que *Los indecibles pecados de Sor Juana* es una novela histórica, por la época donde se ubica la obra, concretamente el siglo XVII, por los documentos que la autora toma para enriquecer la novela, pero en realidad es la libertad creadora de la autora y su imaginación lo que hace que esta obra enriquezca lo que ya se sabe de Sor Juana Inés de la Cruz.

Bibliografía

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas*. México: Porrúa, 1977.

Galvan, Kira. *Los Pecados Indecibles de Sor Juana*. México: Planeta, 2010.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología literaria*. Madrid: Ariel, 2000.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz. Las Trampas de la Fe*. México: FCE, 1983.

La Malinche, historia, mito y ficción

Clara Cisneros Michel
Universidad de Guadalajara

> Malintzin, Marina, Malinche … Tres fueron tus nombres, mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo… Malintzin, dijeron tus padres: hechicera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre… Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras… Malinche, dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco. Diosa, amante o madre, yo viví esa historia y puedo contarla.
>
> Carlos Fuentes *Todos los gatos son pardos*

Sin duda, Malina, Malinalli, Malintzin, Marina o doña Marina, fue una de las figuras más controvertidas en la historia de la Conquista de México en la que participó como traductora y amante de Hernán Cortés, pasó de personaje histórico al imaginario colectivo como La Malinche, figura polémica que remitificada o no, hace su aparición en la literatura mexicana como objeto de ensayo, personaje de drama,

cuento o novela. El objetivo principal de este trabajo consiste en trazar una línea entre el personaje histórico de doña Marina, el mito creado a partir de suposiciones y asociaciones y la reescritura del mito en el cuento «La culpa es de los Tlaxcaltecas» en *La semana de colores* (1989), de la escritora mexicana Elena Garro.

En el estudio de doña Marina o La Malinche como sujeto histórico, de acuerdo a la antropóloga española Cristina González Hernández, destacan dos posturas: una conservadora e hispanista y la otra nacionalista. La primera, fundamenta el origen de la patria en la conquista y rechaza el pasado indígena, por ende esta postura se refiere al personaje en cuestión como doña Marina y reconoce su prominente papel como intérprete y, aún más, como consejera de Cortés. La postura nacionalista como parte de la historia oficial o institucional ha sido, sin lugar a dudas, la encargada de crear el mito maldito de La Malinche, así como la difusión de los términos «malinchismo» y «malinchista».

Comencemos por señalar que las dos posturas, arriba mencionadas, encuentran sus fuentes en los cronistas de la Conquista, principalmente en *La Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo ya que a este soldado se le ha señalado como el biógrafo de doña Marina al dar cuenta de ésta desde su arribo al campamento español como parte de una serie de regalos que en 1519 entregaran los señores de Tabasco al capitán de los conquistadores: «Y no fue nada todo este presente en comparación de veinte mujeres, y entre ellas una muy excelente mujer que se dijo doña Marina, que ansí se llamó después de vuelta cristiana» (82).

El hecho de consultar a Díaz del Castillo, no obedece a tomar postura por la visión hispanista y conservadora en torno al personaje en cuestión, sino por haber sido el cronis-

ta que la conoció directamente, tanto que, se presume cierta amistad entre el soldado y la esclava. Por otra parte, la misma pertinencia reclama la consulta de las relaciones indígenas de la conquista, contenidas en *Visión de los vencidos*, así como otras fuentes.

De acuerdo a dichas fuentes cabe señalar que Marina y sus compañeras fueron regaladas a Cortés no por sus atributos físicos sino para que se encargaran de hacer tortillas y alimentar a los conquistadores, así en su papel de esclava Marina abandona las tierras de Tabasco para embarcarse en una aventura que le transformaría la vida y de acuerdo a lo que señala Juan Mirales, «Este es el momento en que Marina, la india esclava de Tabasco entra en la historia: abordando un navío y portando un metate» (22).

Se conoce por los cronistas el noble origen de Marina, hija de los caciques de Paynala, población ubicada en las cercanías de Cuatzacualcos. Díaz del Castillo señala que al morir el padre de Malinali, la madre toma nuevo esposo con el que procrea un hijo varón y por cuestiones de herencia se deshace de Malinali, regalándola o vendiéndola a unos indios de Xicalango.

> …dieron de noche a la niña doña Marina a unos indios de Xicalango, porque no fuese vista, y echaron fama que se había muerto. Y en aquella sazón murió una niña de una india esclava suya, y publicaron que era la heredera; por manera que los de Xicalango la dieron a los de Tabasco y los de Tabasco a Cortés (86).

Paradójicamente, su noble origen al que se suma el hecho de tener como lengua madre el náhuatl y la desgracia de terminar como esclava de los señores de Tabasco, con lo cual se vera obligada a aprender la lengua de sus nuevos amos,

el maya; son los factores que permitirán a Marina su paso a la historia como la «lengua» de Cortés, siempre a su lado facilita a su nuevo amo, no solo las alianzas de los pueblos indígenas a su paso, sino también la cristianización de los mismos. Así, más que por obra del destino, por su inteligencia y cualidades lingüísticas Marina pasa a ocupar un lugar privilegiado al lado del conquistador.

Es el soldado, Andrés de Tapia el que descubrió las cualidades lingüísticas de Marina, poco después del desembarco, en tierras de lo que hoy es Veracruz, y después del fracaso de Jerónimo de Aguilar, para comunicarse con los indígenas de la localidad ya que éstos hablaban náhuatl:

> Así transcurría el día, cuando un joven soldado, Andrés de Tapia, advirtió que una de las esclavas que traían de Tabasco, mientras torteaba, conversaba animadamente con un corro de mujeres locales, contándoles las peripecias del viaje. Al advertirlo llamó a Jerónimo de Aguilar y éste se dirigió a ella en maya, a lo que ésta le respondió con toda naturalidad, dándole a conocer lo que aquellas decían ¡La comunicación era posible! (Mirales 26).

Aguilar, de inmediato llevó a Marina ante Cortés, informándole que la esclava entendía la lengua local y que también hablaba el maya, de esta manera mediante una doble traducción la comunicación se hacia posible. A partir de este momento la situación de Marina cambia radicalmente, se convierte, no sólo en la «lengua» sino también en la amante de Cortés, con el que engendraría un hijo: Martín Cortés. Con esto, sin proponérselo —dada su situación de esclava—, facilita la futura construcción del mito fundacional mexicano, primero, asociado a la maternidad de la identidad mestiza del futuro mexicano, y después, a múltiples formas como la Llorona, la chingada, la mujer violada, madre de un pueblo

despreciado y abandonado por el padre. De esta manera se sataniza el sujeto histórico y se crea un mito maldito que ha perdurado a lo largo del siglo XX y en mayor o menor medida hasta nuestros días; se desprenden de este mito negro, los términos «malinchismo» y «malinchista» asociados a la tendencia de los mexicanos a elogiar, imitar o preferir todo lo español o lo extranjero. El hecho de asociar a la Malinche con la Llorona, o la chingada ha generado la confusión de creer que estamos ante la presencia de un mito popular. Al respecto conviene citar a Cristina González Hernández que señala:

> Conviene aclarar que si bien estamos ante un mito omnipresente en la cultura mexicana, éste no es un mito popular, en el sentido que no ha sido delineado por las masas. Se trata de un mito institucional que, enmarcado en el paradigma de la Conquista, ha sido creado y difundido por el Estado mexicano a través de una retórica nacionalista impuesta por medio de la historiografía, la enseñanza escolar, la literatura, los actos patrióticos, los discursos y conmemoraciones, incluso la museología y el folklore, hasta terminar siendo asumido por los mexicanos como memoria histórica o conciencia colectiva[…] la formación de la leyenda negra de la Malinche puede ser explicada en relación directa con los intentos de formación de la conciencia nacional, de la nacionalidad o de la mexicanidad (13-14).

La construcción del mito de la Malinche, ha sido un largo proceso que se relaciona con la constitución del concepto de nación que comienza a crearse en el Siglo XIX y que convierte a Marina en la principal responsable de la destrucción de los pueblos indígenas y en sí del mundo prehispánico. Esta postura, de un exacerbado y mal entendido nacionalismo, ha asociado su nombre al concepto de trai-

ción, por el papel que desempeñó Marina al servicio del conquistador, como amante y traductora, así como por su participación en las negociaciones con los pueblos aliados, pero, me atrevo a señalar que fundamentalmente por la representación que jugó en la matanza de Cholula, una de las masacres acontecidas durante la Conquista en la que se ve involucrada directamente Marina al ser ella la que descubre cierto complot que los cholultecas tenían preparado para los conquistadores. Marina se entera de los planes de los cholultecas porque una mujer principal, esposa de un cacique, se le acercó en secreto para prevenirla e invitarla a ponerse a salvo en su casa, el interés de esta mujer era que Marina se desposara con el hijo de ésta. Marina, le agradece y le hace creer que se irá con ella:

> ¡Oh cuánto me huelgo en saber que vuestro hijo, con quien me queréis casar, es persona principal; mucho hemos estado hablando; no querría que nos sintiesen; por eso madre aguardad aquí; comenzaré a traer mi hacienda […] Y la doña Marina entra de presto donde estaba el capitán y le dice todo lo que pasó con la india, la cual luego la mandan traer antél; y la tornó a preguntar sobre las traiciones y conciertos (Díaz del Castillo 187).

En la versión de Bernal Díaz del Castillo, Marina toma partido por el bando español y descubre, ante Cortés, las intenciones de defensa de los cholultecas. Para comprender este hecho, hay que subrayar dos puntos: primero, Marina en tanto a esclava de Cortés, actúo en consecuencia, era lo que de ella se esperaba y, segundo, Marina no debía ninguna lealtad a los de Cholula, ella no era cholulteca. Esto por una parte, y por otra conviene acudir a la doble versión que, sobre este hecho, encontramos en *Visión de los vencidos*:

> …la doble versión que acerca de los motivos de la matanza perpetrada por los españoles en Cholula, nos dan, por una parte los informantes de Sahagún y por otra el autor de la Historia de Tlaxcala. *Según los primeros, todo se debió a intrigas de los tlaxcaltecas «cuya alma ardía contra de los de Cholula»*[1] La versión de la Historia de Tlaxcala es en cambio distinta: se dice que los cholultecas dieron ocasión a su propia destrucción, al no haberse sometido a los españoles y al asesinar traidoramente a Patlahuatzin, embajador tlaxcalteca, que incitaba a los cholultecas a aliarse con los españoles. Esta versión, inventada tal vez por los tlaxcaltecas, para excusar su participación en la matanza de Cholula no encuentra corroboración, ni en la historia de Bernal Díaz del Castillo, ni en las Cartas de relación de Cortés (León 48).

Ni los informantes de Sahagún, ni la historia de Tlaxcala, menciona la participación de Marina en este hecho, y en cambio, sí inculpan de alguna manera a los tlaxcaltecas, entonces, ¿consideramos también a los tlaxcaltecas traidores?

Vemos pues, como la figura histórica de doña Marina pasa a convertirse en el mito negro para los mexicanos. Un mito construido como parte de la «historia oficial» y en el que se le acusa, entre otras cosas, de haber tomado partido por la causa española de la conquista, no sólo al servir como intérprete, sino también por la contundencia e inteligencia de sus argumentos para lograr las alianzas de los pueblos indígenas. Además, de haberse entregado al hombre blanco con el que procrearía un hijo, hecho que se juzga desde una perspectiva actual y no desde la concepción de la esclavitud en la que se encontraba Marina con respecto a Cortés. Pero este mito, es reinterpretado desde la literatura, en todos los

1 La cursiva es mía.

géneros y a través de diversas plumas. Carlos Fuentes la presenta en el drama *Todos los gatos son pardos*, como una figura destinada a salvar a los pueblos sometidos por el Imperio Azteca. Además la encumbra como la madre de los primeros mestizos y por tanto de la nación, tomando en cuenta su realidad de sociedad mayoritariamente mestiza.

En cambio, Octavio Paz contribuye a que la figura de la Malinche sea vista como un símbolo de la traición. La presenta como una asociación a la Chingada, a la madre violada: «El símbolo de entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida» (77). Marina, no se entrega voluntariamente a Cortés, ella llega a éste en calidad de esclava, por lo tanto, no tiene alternativa. Cortés la toma porque le pertenece. Por otra parte, si bien es claro que Cortés no la amó, sí mostró cierta preocupación por su destino, lo que manifiesta al desposarla con Juan Jaramillo, un hidalgo y uno de sus lugartenientes más apreciados, este hecho significó para doña Marina un ascenso en la escala social, deja de ser esclava para convertirse en la esposa de un hidalgo. Paz, también asocia a la Malinche con «las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandona para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona la traición de la Malinche»(78). Aquí, el término traición se maneja sin tomar en cuenta de manera global el contexto histórico, económico y social en el que se desarrolló Malinali.

Por su parte la literatura femenina también se ha ocupado del personaje de doña Marina, Rosario Castellanos en *Poesía no eres tú*, dedica un bien logrado poema a La Malinche, en éste la reivindica de la culpa con la que un falso nacionalismo la ha cargado: «Yo avanzo hacia el destino entre cadenas/

y dejo atrás lo que todavía escucho: /los fúnebres rumores con los que se me entierra.» La dramaturga Sabina Berman en *Aguila o sol*, rompe con la historia oficial y propone una reflexión en torno al discurso tradicional que ha vapuleado a Malinche a través de la historia y el mito; en cambio la reivindica al presentarla como una interesante mujer de múltiples facetas alejada de la simplicidad de la amante embelezada por el extranjero. En la narrativa mexicana contemporánea son Lucía Guerra, Laura Esquivel y Elena Garro las que trabajan con este controversial personaje.

En *La culpa es de los tlaxcaltecas*, Elena Garro desde el título expone sus intenciones de reescribir el mito de la Malinche, propone un cambio en la apreciación del mismo ya que al ser los tlaxcaltecas los principales aliados de Cortés en la Conquista de México-Tenochtitlan, entonces será en ellos en los que recaiga la principal responsabilidad, al menos en lo que se refiere a la caída de Tenochtitlan. Fueron los tlaxcaltecas, junto a otros pueblos menos numerosos, los que establecieron alianzas con Cortés con el fin de sacudirse el yugo y la constante presión que recibían por parte de los aztecas. En este cuento, Garro narra con maestría la epopeya azteca de la caída de la Gran Tenochtitlan de manera totalmente imparcial, como una tragedia que cumple con el fin de un tiempo, pero no sólo refiere el tiempo cíclico de los aztecas, sino también el tiempo del amor, «Allí supe, Nachita, que el tiempo y el amor son uno solo» (8).

Laura, la protagonista transita entre dos realidades y el nudo de la historia en que se desencadena la ruptura espacio temporal es durante un viaje a Cuitzeo[2], al cruzar un puente

2 Cuitzeo, se localiza al norte del actual estado de Michoacán. Se trata de un pintoresco pueblo influido por las culturas teotihuacana y tolteca, pero a la llegada de los españoles ya formaba parte del Señorío de Tarasco,

blanco el coche sufre un desperfecto, la suegra se va en busca de ayuda, mientras Laura permanece en el coche en medio del puente. El paso de un plano a otro se produce a través de un fenómeno luminoso:

> En Cuitzeo, al cruzar el puente blanco, el coche se paró de repente. Margarita se disgustó conmigo, ya sabes que le dan miedo los caminos vacíos y los ojos de los indios. Cuando pasó un coche lleno de turistas, ella se fue al pueblo a buscar un mecánico y yo me quedé en la mitad del puente blanco, que atraviesa el lago seco, con fondo de lajas blancas. La luz era muy blanca y el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa […] Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes […] Yo, en ese momento, miré el tejido de mi vestido blanco *y en ese instante oí sus pasos. No me asombré. Levanté los ojos y lo vi venir. En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición* (Garro 5)[3].

Esa claridad, constituye el puente que permite a Laura establecer un vehículo entre su realidad del México de mediados del Siglo XX, a otra posible realidad, la del Siglo XVI y en el tránsito de un plano a otro, se desdobla en otra mujer casada con otro hombre y consciente de la culpa con la que se le ha estigmatizado: «En ese instante, también recordé la magnitud de mi traición». Pero, Elena Garro le da a Laura la opción que no tuvo Malinche, ya que aunque se siente, como quizá

---

enemigos de los aztecas, ya que pese a sus intentos el Imperio de Moctezuma no logró someter a los fieros tarascos quienes dominaban gran parte del Occidente del actual territorio mexicano.

3 La cursiva es mía.

lo sintió Malinche, atrapada entre dos culturas, ella sí tiene la oportunidad de elegir y a partir de este primer desdoblamiento, ha de experimentar un profundo deseo de volver al origen.

Un narrador extradiegético cuenta la historia que inicia con el regreso de Laura a su casa en la que vive con su esposo Pablo, su suegra Margarita, Nacha la cocinera y Josefina la recamarera. Laura entra por la puerta de la cocina con la complicidad de Nacha. La protagonista acaba de regresar de una de sus escapadas a ese otro plano espacio temporal en el que es, la otra que fue, mujer casada con su otro marido. Laura vive en sus dos mundos, con su doble personalidad y el único vínculo que une estas dos realidades es Nacha, su confidente, a quien cuenta la experiencia de esa doble realidad y al hacerlo cambia la voz narrativa (autodiegético), con lo que la escritora, otorga voz a la mujer, para que narre su propia historia, oportunidad que no tuvo Malinche:

> Lo terrible es, lo descubrí en ese instante, *que todo lo increíble es verdadero*. Allí venía él, avanzando por la orilla del puente, con la piel ardida por el sol *y el peso de la derrota sobre los hombros desnudos* […] vi ondear sus cabellos negros en medio de la luz blanquísima del encuentro. Antes de que pudiera evitarlo lo tuve frente a mis ojos. Se detuvo, *se cogió de la portezuela del coche* y me miró. Tenía una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo, y por la herida del hombro le escurría, una sangre tan roja que parecía negra. No me dijo nada, pero supe que iba huyendo vencido. Quiso decirme que yo merecía la muerte, y al mismo tiempo me dijo que mi muerte ocasionaría la suya [...]
> —La culpa es de los tlaxcaltecas —le dije (Garro 6 y 7)[4].

4 La cursiva es mía.

El coche entra con Laura a otro tiempo, un anacronismo que funciona como máquina del tiempo en el momento en el cual el marido indígena de Laura se prende de la portezuela del automóvil. Laura en su transfiguración a Malinche, al ver a su compañero indígena vencido, transfiere la responsabilidad de la caída de Tenochtitlan a los tlaxcaltecas, ella no está peleando al lado de los españoles y ha vuelto en el tiempo para cambiar su destino, para desmitificar su nombre, a esta Malinche se le da la opción de elegir y lo hace desde el momento en que busca la manera de volver a su origen a esa otra que fue y buscar a su primo-marido:

> En ese momento me acordé de que cuando un hombre y una mujer se aman y no tienen hijos están condenados a convertirse en uno solo. Así me lo decía mi otro padre, cuando yo le llevaba el agua y él miraba la puerta detrás de la que dormíamos mi primo marido y yo. *Todo lo que mi otro padre me había dicho ahora se estaba haciendo verdad* […] «Lo voy a ir a buscar», me dije. «Pero, ¿a dónde? […] «¡Al café de Tacuba!» (Garro 16)[5].

Laura no sólo se dirige hacia donde intuye se romperá el tiempo que la regresará a su tiempo, al tiempo de la derrota, pero al fin su momento. Vestida para la ocasión, con ese vestido blanco de manta que portaba en el primer encuentro en el puente de Cuitzeo, ese vestido de manta marcado con la sangre del amado guerrero vencido, así vestida propicia el encuentro:

> En el café de Tacuba no había nadie […] «—¿Qué horas son? —le pregunté al camarero.»
> «—Las doce, señorita.»

5 La cursiva es mía.

> […] El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo un polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro. En la acera estaba mi primo, se me puso delante, tenía los ojos tristes, me miró largo rato (Garro 17).

De nuevo es a través del fenómeno luminoso como Laura se fuga en el tiempo, la dualidad, cada vez es más fuerte y consciente. El desdoblamiento en la otra que fue y el nuevo encuentro con su marido indígena se produce justo en el momento de la caída de la Gran Tenochtitlan. «Las piedras y los gritos volvieron a zumbar alrededor nuestro y yo sentí que algo ardía a mis espaldas […] «Este es el final del hombre —le dije con los ojos bajo su mano» (Garro 18).

Cuando regresa al Siglo XX, Nachita angustiada le pregunta en dónde había estado, ya que su marido Pablo había organizado una búsqueda policiaca: «—¿Dónde anduvo, señora? —Fui al café de Tacuba. —Pero eso fue hace dos días»(19). Laura se refugia en la historia quiere saber todo de la caída de la Gran Tenochtitlan; tanto Pablo, su marido, como su suegra, creen que está desquiciada por lo que buscan ayuda profesional:

> Fue esa tarde cuando el señor llegó con un médico. Después el doctor volvió todos los atardeceres.
> —Me preguntaba por mi infancia, por mi padre y por mi madre. Pero, yo, Nachita, no sabía de cuál infancia, ni de cual padre, ni de cuál madre quería saber. Por eso le platicaba de la conquista de México (22).

Pese a las dificultades y al peligro que significaba volver a su Siglo de origen, Laura procuraba el regreso porque estaba consciente que «el tiempo se está acabando», como le decía su marido indígena y si el tiempo llegaba a su fin sin haberse reencontrado con él, no podría rectificar su destino.

> […] y supe que se había acabado el tiempo. Si mi primo no volvía, ¿qué sería de mí? Tal vez ya estaba muerto en el combate. No me importó su suerte y *me salí de allí* a toda carrera *perseguida por el miedo*. 'Cuando llegue y me busque…' No tuve tiempo de acabar mi pensamiento porque me hallé en el anochecer de la ciudad de México (27).

El miedo de encontrarse sola en su tiempo original en medio de la masacre y el caos, sola sin la certidumbre del paradero del amado tal vez muerto obliga a Laura a escapar otra vez: «me salí de allí», de ese su tiempo y regresó al otro tiempo entrando por la puerta de la cocina dónde la esperaba Nacha.

En la cocina, Nacha se quejó de los coyotes: «—Son más canijos que los tlaxcaltecas —le dijo en voz muy baja» (28). Por un instante, manifestó su temor de que los coyotes extraviaran el paso del señor, pero no dijo de cuál de los dos, y cómplice,

> […] fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la ventana. —¡ Señora!... Ya llegó por usted… —le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla.
> Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes, que entraron en su siglo que acababa de gastarse en ese instante (28).

Elena Garro, le da a su Malinche, la oportunidad que no tuvo el personaje histórico, le otorgó su derecho al libre albedrío, Laura tuvo la opción de elegir y eligió, se regresó a su origen, a su tiempo a su mundo prehispánico, optó por el hombre de su raza y con el se volvió uno en el tiempo que llegaba a su fin. Así Elena Garro, desmitifica a Malinche a través de una resignificación del Mito.

Bibliografía

Cortés, Hernán. *Cartas de Relación*. México: Editorial Concepto, 1989.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Editores mexicanos unidos, 1992.

Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

— *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI editores, 2008.

Garro, Elena. *La Semana de Colores*. «La culpa es de los Tlaxcaltecas». México: Editorial Porrúa, 2006.

González Hernández, Cristina. *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

León-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. México: UNAM, 2008.

Miralles Juan. *La Malinche, raíz de México*. México: Tusquets, 2007.

Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. «Los hijos de la Malinche». México: F.C.E., 1973.

De lo verídico a lo legendario: la configuración del personaje de Josefa Ortiz de Domínguez desde la narrativa mexicana contemporánea

Cecilia Eudave
Universidad de Guadalajara

En el contexto de mujeres novohispanas sin duda la figura más destacada es Sor Juana Inés de la Cruz de quien se han hecho innumerables acercamientos, análisis literarios, novelas, poemas, películas. El motivo radica precisamente en que se le puede abordar desde diferentes enfoques o ángulos: figura pública, intelectual de su tiempo, erudita, literata, monja controversial. De ahí que el resto de las mujeres destacadas que compartieron época con la décima musa, fuero relegadas a un segundo plano de interés. Sin embargo, la situación da un giro significativo en relación la representación de lo femenino cuando se anuncia la inminente emancipación de las colonias españolas, ya que se requería la rápida incorporación de lo femenino al movimiento de validación de lo nacional así:

> el concepto de la mujer estaba experimentando una transformación importante en aquel momento en México. «La mujer» de alguna manera expresaba un conjunto de significados nuevos que «el hombre», en sus variadas identidades establecidas tal vez no pudiera connotar. En una confluencia de ocurrencias al nivel de las culturas educada y popular, «la mujer», que estaba diversamente retratada, parecía manejar intromisiones políticas, estrategias morales no convencionales, y nuevos matices de entendimiento filosófico. […] La forma en la que México empleaba a la mujer en el proceso de construir una nación tiene paralelos con los proyectos de otros países; uno piensa en Juana de Arco o Mariana de Francia (Vogeley 307-308).

Bajo este contexto surgen figuras femeninas públicas con poder de convocatoria: María Luisa Martínez de García Rojas (1790-1817), Gertrudiz Bocanegra Mendoza (1765-1817), ambas fusiladas y de estratos sociales medios; Leona Vicario (1789-1842) y María Ignacia Rodríguez de Velasco (1778-1851) mejor conocida como «la güera» Rodríguez, las dos pertenecientes a una clase social alta, encarceladas sin enfrentar la pena de muerte. A estas últimas se une Josefa Ortiz de Domínguez (1773-1829), motivo de las reflexiones de este ensayo, cuya ambigüedad de clase y origen ha creado controversia.

Mi interés en mencionar la posición económica de algunas de las insurgentes es para validar mi lectura sobre Josefa Ortiz en función de su posición social —validación y reconstitución como personaje importante en la configuración de lo mexicano—, a pesar de la baja calidad de las obras literarias en las que se inscribe —ella como muchas otras—, que aún desde el siglo XXI resultan sujetos de interés más por sus amoríos o rebeldías de clase, que por su verdadera participación en la independencia de México. Las fiestas cor-

tesanas, los amantes importantes y el glamour novohispano decadente pareciera ser el centro fundacional de las «novelas históricas» —yo preferiría llamar a esos productos ficción histórica— y no la puesta en escena del ideario de una incipiente nación en busca de reconocimiento y reafirmación identitaria.

El fenómeno de revitalización de los héroes patrios independentistas se recrudeció para las fiestas del bicentenario de la Independencia de México en 2010; lanzando al mercado editorial muchas novelas de dudoso rigor histórico, auspiciadas la mayoría de ellas por el Gobierno en turno, quien convocó a concursos y otorgó becas de creación a todos aquellos que enaltecieran nuestros próceres. Los resultados penosos, la mayoría de estos libros deforman más que conforman un patrimonio cultural. Así muchos de los personajes históricos implicados han sufrido transformaciones radicales, pero significativas desde el punto de vista del análisis textual, para entregarnos una lectura de los hechos desde la representación de los grupos culturales en el poder. Es el caso de Josefa Ortiz de Domínguez sujeto de mis reflexiones e investigación.

Para acercarme a la prefiguración del personaje de la Josefa contemporánea, abordé dos libros que se han escrito sobre ella en distintas épocas —a pesar de reunir muchas de las características de la Güera Rodríguez o de Leona Vicario no hay muchos interesados en escribir sobre su vida—, con el interés de hacer una lectura en contrapunto: cómo se veía a la corregidora antes y después del bicentenario. La primera se titula llanamente *Josefa Ortiz de Domínguez*, un hibrido entre biografía novelada y semblanza histórica, inscrita en el régimen priísta, escrito por Armida De la Vara de González, publicada por el Departamento editorial de la Secretaria de la presidencia, en 1976. Cabe mencionar que Armida De

la Vara se especializaba en la elaboración de libros de texto para la Secretaría de Educación Pública (SEP). El segundo es la novela *Tres Golpes de Tacón* (Editorial Planeta Mexicana, 2009) de Rebeca Orozco, becada por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del estado de México para escribir «novela histórica».

A partir de estos dos textos iré observando las constantes o las disidencias para la prefiguración del personaje literario e histórico de la famosa corregidora de Querétaro; la verdad o la leyenda detrás de la manipulación o adecuación de los hechos que rodearon su participación en el movimiento de liberación. De igual modo entrever los conflictos que aún se instauran como prioritarios en la sociedad mexicana del incipiente siglo XXI en función de la configuración de lo propio para evidenciar su identidad y valía frente a los otros, desde lo nacional, desde lo genérico.

Los orígenes de la corregidora: la realidad, lo novelado

La ficcionalización de los personajes históricos se recrudece sobre todo en las etapas tempranas de formación. Es ahí donde los escritores pueden echar mano de los recursos creativos para confeccionar un universo posible en el cual se desarrolla el protagonista, tergiversar o adecuar los hechos de acuerdo a la época en la que se inscriben. Es precisamente aquí donde la llamada novela histórica pierde su fortaleza cuando manipula para sus intereses literarios la trama, la veracidad de los sucesos. En realidad poco se ha trabajado sobre la vida de Josefa Ortiz de Domínguez y hay muchos elementos encontrados o contradictorios en relación a su nacimiento. Armida De la Vara, se apega más a los datos históricos y ofrece las posibilidades del origen de Josefa, prefiere el discurso del historiador al del literato, aunque a

momentos su libro de muestras de un lirismo con tropiezos narrativos. Abundan las referencias y las fuentes bibliográficas de todo lo que registra en su biografía sobre la corregidora, algunas en total oposición, otras mucho más apropiadas si nos atenemos al contexto de la época.

De esta forma De la Vara evidencia la posible bastardía de Ortiz de Domínguez, al mencionar que a la madre de ésta siempre se le denominó como la mujer de Ortiz, ello implicaba que sin ningún trámite se iba a vivir con un hombre. Sin embargo, la justifica citando a Fernando Toussaint del Barrio como una fuente confiable:

> Quizá el achaque a la bastardía de doña Josefa se deba a que se desconocen documentos que aclaren la situación en lo referente a su nacimiento, y a que sólo como hipótesis se arriesgan juicios acerca de las circunstancia natal, de «su niñez marchita, su existencia atormentada» de la cual sólo «recibió el pan amargo y un techo glacial ausente del cariño» (Cit en De la Vara 10).

En cambio en al novela *Tres Golpes de tacón* la bastardía de Josefa nunca se menciona de manera directa. Si bien la madre de la protagonista nunca ostenta el apellido del marido, en cambio sí es la favorita y la más amada por José Ortiz: «De las tres esposas que había tenido, todas de nombre Manuela, ésta era la que más amaba, no con un amor intempestivo sino pausado (11)». Dejando claro que el único fruto de ese amor era el más significativo.

Mientras que De la Vara describe rápida y sustancialmente la niñez y la adolescencia de la corregidora; Orozco cuantitativamente dedica un número mayor de páginas para hablar de ello, dando prioridad a la historia ficticia que ella crea alrededor: la madre enferma, la nana maliciosa, el padre

agobiado por los problemas sociales de la Nueva España, la hermana María Sotero quien la acoge a la muerte del papá, las inquietudes políticas y de derechos humanos ya muy marcados desde los primeros años en la heroína. Orozco nos presenta a una Josefa, siempre precoz, en un periodo de su vida que si bien no era de auge económico nunca se maneja en la novela como de infelicidad o falta de amor.

Además, de manera sistemática, Josefa se instaura, en *Tres golpes de tacón*, con una elegida, que cobijada por el discurso de la predestinación desde el nacimiento ha sido llamada a grandes cosas. Cito algunos ejemplos:

> Al sentir el agua sobre la frente, la niña gritó y lloró sin mesura. José tuvo entonces el presentimiento: «Esta escuincla se me va a salir del huacal» (12).
> El autor de la creación había dibujado sus cejas como arcadas de convento y acentuado su mirada. Su nariz era tan recta como sus principios. Nadie nunca la iba a doblegar. «Serás tan filosa como el borde de un cuchillo», le había dicho su padre, después de haber sido atacado por el alguacil. «Nunca te dejes humillar» (33-34).

Es importante destacar como el discurso religioso la convierte en figura mesiánica, portadora ya desde el nacimiento de una verdad que deberá defender sin tregua, ni trinchera. Y es a partir de la construcción de esta figura ejemplar que la instancia narrativa enfatiza su postura de rebelde, curiosa y alma bondadosa. Josefa ya conspiraba aún antes de trabajar en la cigarrera de su hermana María Sotero quien al morir su padre la toma bajo su tutela hasta su entrada en al colegio de las Vizcaínas. Durante este periodo de libertad antes del encierro Josefa descubrirá las injusticias del mundo novohispano escapándose con un mulato a recorrer las calles de la ciudad:

> Atardecía. Caminaron hacia el Palacio de los Virreyes. Ya no era la niña que solía acompañar a su padre al centro. Se había convertido en una mujer y miraba el «mundo» de forma diferente. Ahora se daba cuenta de las otras cosas: que, en contraste con los almacenes construidos con ventanas y rejas de hierro, existía una serie de toldillos oscuros, rodeados de basura, letrinas comunes y pestilencia. Que en los tendajones merodeaban ladrones, prostitutas, viejos y niños abandonados, muchachos viciosos de alcohol o del juego; desgreñadas a punto de convertirse en locas o en brujas y todo tipo de vagabundos dejados de la mano de Dios. Que una piara de cerdos devoraba inmundicias que encontraban a su paso. Que, sobre la misma plaza donde se erigió la majestuosa catedral, el Palacio de los Virreyes y el mercado del Parián, dormía la miseria. Que debajo de la fina seda que cubría la nueva España, proliferaban los andrajos» (Orozco 36-37).

Al ya no poder controlar a la inquieta Josefa, María Sotero decide internarla en el Colegio de las Vizcaínas gracias a que «el señor Rafael Fuentes, pariente lejano de la familia, se había ofrecido a dar los diez pesos mensuales que solicitaba la escuela» (Orozco 39). Es entonces, contra su voluntad que Josefa ingresa al internado y lee ante las monjas una carta que «había escrito de puño y letra» (Orozco 39). Estas dos precisiones por parte de la instancia narrativa son muy significativas, ya que sin ellas la historia no podría sostener su trama de novela de folletín en relación a los dos hombres en la vida de Josefa: Domínguez el futuro marido y Allende, el futuro amante. Al respeto De la Vara difiere y señala:

> […] varios estudiosos de la vida de doña Josefa coinciden en indicar la existencia de una hermana mayor que la traslada de Valladolid a México, y que la hace ingresar, el día 30 de mayo de 1789 al colegio de San Ignacio, mejor conocido

> con el nombre de colegio de Las Vizcaínas, donde la joven permanece dos años. Otros aseguran que fue hija bastarda, y que al faltar la madre, no se sabe cómo ni por cuáles caminos fue adoptada como hija de Don Miguel Domínguez y su esposa, e internada por ellos en el citado colegio (10).

Por otra parte también se enfatiza que Josefa no sabía escribir ya que una «escuela pía» o escuela gratuita de primeras letras que admitía niños sin distinción de raza y sin exigir un nacimiento legítimo, se ocupaba de hacer buenas esposas y no mujeres cultas. Francisco Sosa, en su libro *Biografía de mexicanos distinguidos* registra que:

> Cualquiera creería que nuestra heroína adquirió, por ese motivo, cierta instrucción en aquel plantel, mediana que fuese. Pero no sucedió así. En aquella época estaba prohibido que la mujer mexicana aprendiera a escribir, para evitar —decían— que contrajese relaciones amorosas; ya que la joven Ortiz, como nacida y crecida en la Capital de la entonces Nueva España, no se le enseñó más que a leer (Cit. en De la Vara 18).

Las referencias anteriores, así como algunos otros datos sugieren el tratamiento «muy libre» de la vida de Josefa Ortiz en el libro *Tres golpes de tacón*, sobre todo en la etapa primera, para poder validar después la historia de amor y valentía propio de la novela sentimental, que eclipsa la causa insurgente.

Del matrimonio a la conspiración

Tanto en la biografía escrita por Armida de la Vara, como en la novela *Tres golpes de tacón* de Rebeca Orozco, se da especial énfasis en la relación amorosa o de conveniencia

entre Josefa y don Miguel Domínguez. Instaurándose como el momento más destacado de la vida de la futura heroína, porque gracias a ese matrimonio pudo tener acceso a un mundo privilegiado, no sólo económica y culturalmente, sino de información plausible de la Nueva España. Si bien circulan muchas historias no tan «románticas» de la unión de los corregidores, las versiones oficiales o noveladas coinciden en justificar un matrimonio que al parecer ya se había consumado antes, y que la primera hija de la pareja era ilegítima. Es importante destacar que mientras Orozco se empeña en hacer lucir a Josefa como una mujer ilustrada aún en el contexto de su desarrollo, hecha así misma, instruida bajo la intuición y una sobrada inteligencia filosófica —la autora dedica muchas páginas a reflexiones imaginarias que supuso Josefa tuvo en momentos de gran apremio— Armida evidencia lo contrario:

> Don Miguel Domínguez, con la solemnidad y aparato que correspondía a su alta jerarquía y por mediación del arzobispo de México, pidió la mano de María Josefa, quien fue depositada en la casa de la familia López de Letona, con una institutriz que corrigiera sus modales, que le diera lecciones de cómo conducirse en sociedad, que cuidara sus expresiones y su manera de andar, sobre todo. A pesar de eso, en la ceremonia de la boda no faltó quien exclamara escandalizada: «¡Santo Dios, si parece un granadero de la Reina» (29).

Esta posición no contradice el trabajo de prefiguración de Josefa en ambas autoras, nada más que una parte de la posición histórica documentada para evidenciar todo lo que tuvo que pasar Josefa para ser aceptada en la alta burguesía criolla sin sensiblerías novelescas; mientras que la otra, Orozco, prefiere una versión muy ficcionalizada para desatar más tensión dramática en su novela. Sin embargo ambas

coinciden en el carácter excepcional de la corregidora para sortear todos los infortunios.

Sin detenerme en el romance entre Domínguez y Ortiz, donde él quedó hechizado por su belleza y juventud, ella cautivada por la posición del noble caballero; sin entrar en los detalles maritales de una relación que procreo 14 hijos en una versión, 12 en la otra, con altas y bajas; quiero destacar que el matrimonio fue para Josefa un excelente escalón de acenso social. Una vitrina desde la cual ella podría llevar una vida acomodada y al mismo tiempo refrendar su malestar contra la hipocresía criolla y el despotismo de los iberos. Instaurada en una sociedad racista por herencia española, pero además ahora recrudecida por un clasicismo propio y generado por la Nueva España, Josefa es una mujer de su tiempo, una burguesa de clase media que asciende. Ella está más próxima al problema del mestizo, que al del mismo criollo —desde estás representaciones textuales—, observa la ambición de los novohispanos descendientes directos de españoles, que en la búsqueda de la autonomía no velan por los derechos de otras clases, ni por la igualdad entre los habitantes de la Nueva España, sino por sus intereses personales y la ira de ser vistos como inferiores por el sólo hecho de nacer fuera de la madre patria.

La fragilidad de los habitantes menos favorecidos de la Nueva España y la identificación con sus problemáticas de definición y aceptación social, es la que sustentan los dos textos en los cuales estamos basando nuestras reflexiones sobre la configuración de un personaje como el de Josefa. Ella por medio de estas dos instancias narrativas viene a resumir los conflictos, latentes aún en los contextos no sólo mexicano sino latinoamericano, del profundo sentimiento del rechazo del país de origen, de la descalificación del mestizo el verdadero resultado del colonialismo. Las dos

autoras refrendan el motivo del levantamiento armado y de la confabulación por la descalificación e invisibilidad real del yo novohispano:

> Si fue cierto que en doña Josefa había un profundo resentimiento en contra de los españoles, ¿qué lo motivaría? Atando cabos y por poco sagaces que seamos podemos colegir que las circunstancias de nacimiento no fueron muy felices, y que la amargura de la orfandad carcomió su alegría de niña. Estar resentido en esas circunstancias es, pues, una consecuencia casi normal, como el ánimo receloso del criollo. Toda una malla de acontecimientos mantenían al novohispano atado a la desconfianza y al resentimiento, pues veían con malos ojos que otros mandaran en su casa, y que los empleos administrativos, eclesiásticos y militares, estuvieran en manos de españoles… Además de una complicada gama de castas que el sucesivo e ininterrumpido cruzamiento propició, hizo decir a los peninsulares que todos los nacidos en la Nueva España eran «imperfectos por naturaleza, viciosos e inclinados al mal» (De la Vara 12).

Este tipo de aseveraciones aunadas al desprecio latente de los otros, generó un conflicto no sólo hacia el exterior si no también al interior de la Nueva España. No todo era un apremio de carácter económico o disminución del poder eclesiástico en el nuevo mundo, sino un problema de convivencia y equidad de clases hacia el interior del mismo. Este último es el que me parece más significativo porque en ambas obras se trasluce como subtexto que desde la diégesis es la puesta en escena donde Josefa Ortiz aspira a ser una voz, no sólo del criollo si no del mestizo. Se busca en ella, desde estas representaciones contemporáneas, no a la mujer acomodada que fue facilitadora, desde su alta posición social

como Vicario o Rodríguez, del proceso de solidificación de los conjurados; no a la mujer marginal que se involucra en la lucha directa y cuyo sacrificio las vuelve mártires de una causa que no llegaron a comprender del todo. Josefa se instaura, desde estas posturas de reescritura de su historia, como el punto medio de dos mundos que necesitarán unificarse para la consolidación del México futuro, el de una voz que conoce la pobreza y la riqueza:

> Josefa odió a Margarita porque tenía razón. Carecía de dote y fortuna. Su padre había soñado siempre con ser funcionario del gobierno virreinal. No sucedió, así que tuvo que conformarse con poseer un modesto comercio. En suma ella ocupaba en la sociedad novohispana el lugar destinado a los criollos: ni muy arriba, ni muy abajo (Orozco 50).

Eso la convierte en un signo de transición poderoso, de acción y militancia, que además de proporcionar una participación genérica a la causa, engendra elementos identitarios a los cuales se podrán unir después los mestizos y otras castas para consolidar una causa común de reconocimiento, de autonomía. En este sentido no debe resultarnos extraño que también a nivel amorosos ella se vea implicada en dos movimientos complementarios: el matrimonio que como hemos visto le provee visibilidad social, acceso a la información y la protege bajo sus leyes por ser mujer de la clase favorecida; y el adulterio, al ser amante de Ignacio Allende, uno de los principales cabecillas del levantamiento, pues en la clandestinidad entrega su otra faceta la de rebelde no sólo a nivel de las ideas políticas, sino también a nivel genérico para trasgredir las leyes sociales de la época, para mostrarse como una mujer que también rompe reglas y vela por los interés de otras mujeres.

Sin embargo, en la biografía histórica de Armida de la Vara se registra que Allende nunca pretendió a Josefa, se hace mención a ello de manera periférica, para asegurar que «el gallardo don Ignacio, visitaba la casa del Corregidor y era bien recibido como pretendiente de una de las hijas de los Domínguez. Esa relación se vio reforzada por el entusiasmo de doña Josefa en el movimiento independentista (34)». Con el tiempo las visitas eran aprovechadas para intercambiar información, para apoyar el movimiento. Mientras que Orozco en *Tres golpes de tacón*, descalifica esa posibilidad, y sin que existan documentos oficiales que establezcan una relación real entre ellos, construye toda una historia de amor física y epistolar, aún cuando se ha asegurado que ella no sabía escribir y utilizaba una manera muy particular para redactar sus cartas:

> En medio del ambiente caldeado de la conjura, doña Josefa ponía su entusiasmo y actividad inusitados. Iba a las reuniones o las organizaba en su casa; mandaba cartas «y como no sabía escribir, apeló al ingenioso recurso de recortar las letras de los impresos que caían en sus manos, y con ellas, juntándolas con laboriosidad de que sólo una mujer es capaz, hacía sus escritos para influir en la política. Pegaba las letras sobre papel de china, y como una cohetera le servía de correo, ocultaba el papel entre los cohetes y por ese medio enviaba avisos a los conjurados» (De la Vara 38).

Pero más allá de la leyenda amorosa entre los dos conspiradores —mucho más exaltada en al novela de Orozco— en ambos textos queda establecida la relación de comunión política, ideas independentistas y deseo libertarios de estos dos protagonistas de la historia de México.

La Josefa insurgente: la mediadora en la formación de un nuevo pensamiento identitario

Fuera de contexto novelado, de los legendarios encuentros y amoríos de la Corregidora de Querétaro, de su apego a la familia, de su desmedida entrega a las obras de caridad y beneficencia; tanto biógrafos, como historiadores o gente de letras han coincidido en exaltar sus participación como insurgente. Y es justo en este aspecto de su vida donde se cuenta con un mayor número de registro verificables, donde los que han abordado su vida se ponen de acuerdo en destacar la congruencia que demostró hasta el final de sus días en relación a sus ideas revolucionarias y de emancipación de México.

Sin bien fue considerada como una facilitadora de información, un punto de contacto, convergencia de ideas y planes de los conjurados, apoyo moral, receptáculo de lo mejor y lo peor de los criollos de ese momento, nunca dejó de evidenciar la necesidad de equilibrar las dos caras de la Nueva España; cuyo principio de libertad no fue tan puro y sublime como era la causa de algunos implicados entre ellos Hidalgo, Allende, Morelos o Guerreo concientes: «del abandono y miseria del indio; la explotación y la tiranía de la que eran víctimas las otras castas de color; la rapacidad, la ignorancia y el fanatismo causado por los dominadores» (De la Vara 34).

En la novela *Tres Golpes de tacón* existen numerosos ejemplos que evidencian la inconformidad de Josefa Ortiz en relación a las disposiciones tanto de gachupines como de criollos bien posicionados en la sociedad novohispana, quienes mientras no vieron afectados sus intereses respondían a las leyes de la corona:

> Fuera del pequeño mundo de la familia Domínguez Ortiz, el descontento popular crecía: los libros de los precursores

> de la Revolución Francesa eran cada vez más leídos, y las ideas de igualdad y libertad se propagaban: En la ciudad de Toluca, el recaudador Pedro de Portilla organizó la conspiración de los Machetes para tratar de arrojar a los peninsulares fuera de la Nueva España; y en Tepic, el indio Mariano encabezó una conspiración en la que se atrevió a portar, como nadie nunca antes, una bandera con la imagen de la virgen de Guadalupe.
> Doña Josefa representaba a la perfección su papel de madre; empero otra mujer, que gestaba y paría conceptos, que amamantaba conciencias y deseaba envolver en sus suaves frazadas a los desprotegidos, empezaba a crecer en sus adentros (102-103).

Es importante señalar que en la configuración contemporánea del personaje Josefa Ortiz de Domínguez se le asimila, tanto en el texto de Orozco como en la biografía escrita por Armida De la Vara, a la madre generosa que pare, cuida y alienta a sus hijos en la construcción de la nueva identidad de un pueblo bastardo y rechazado. Utilizando además el único elemento de verdadera unión entre clases: la religión. Esta analogía juega un papel importante en la incipiente formación identitaria de un país colonizado y despojado de todo su legado anterior: la herencia precolombina. La misma Josefa en *Tres Golpes de tacón* se plantea esa orfandad, ese limbo identitario, genérico y social en el que habita:

> ¿Tenía una misión en el mundo? No podía conciliar el sueño. La mayoría de las esposas de funcionarios se quedaban en casa, bordando manteles en los patios solariegos, sin cuestionarse el orden establecido. Ella en cambio, solía visitar los barrios bajos, la cárcel, los hospitales, ¿por qué razón? Miguel había recibido el título de corregidor, ¿y ella? Aunque algunos la llamaban corregidora, no tenía más títu-

> lo que el de esposa. El afán por arropar a los desventurados, ¿llenaba el vacío de su propia orfandad? (141).

Es evidente que en la construcción y prefiguración de esta Josefa textual se insiste en establecer una estrecha relación entre la vida de la protagonista y el insipiente perfil del nuevo mexicano producto de la independencia y emancipación de la leyes coloniales. El vacío de esa orfandad, de ese abandono, fractura el sentido de identidad y orilla a la búsqueda y reafirmación del nuevo yo, creando así el problema de una definición del «ser nacional» y del «ser mexicano» entre los habitantes de la Nueva España. Porque como bien lo señala Rosalba Campara en su libro *America Latina: la identidad y la máscara*:

> La necesidad de reconocer la propia identidad parece obsesionar al latinoamericano. Esa interrogante sobre el ser no se lo plantea, por cierto, un francés, un inglés o un español: otra herencia del coloniaje y de un peculiar desarrollo que no ha logrado fusionar totalmente el sustrato indígena, el colonizador y el inmigrante. Por lo tanto el primer modo de ser, es «ser contra». Si España es quien ha creado la unidad de America mediante la imposición de una lengua, el primer espejismo de independencia cultural consistiría en el rechazo de esa lengua impuesta. Espejismo porque las lenguas originarias ya no existen, o son patrimonio de ínfimas minorías o bien de mayorías pero marginales. Así los que reivindican esta imposible ruptura poseen solamente el español para defender su posición (19).

Así la orfandad es mayor pues no hay una vuelta al origen, eso ya es imposible, porque el mundo precolombino ha sido desquebrajado, sustituido, ya no puede ser un componente mayoritario en la constitución del nuevo orden

identitario. No hay otra salida que la emancipación a través de una independencia intelectual que asuma nuevas formas de reconstitución del yo. De ahí la importancia del sincretismo cultural y religioso—mediatizado por las estructuras lingüísticas del español—, vínculo que hermane y fortalezca el nacimiento de una incipiente toma de conciencia generalizada de yo novohispano. Ejemplo de ello, la virgen de Guadalupe estandarte de criollos, mestizo e indios utilizado como primera bandera unificadora del nuevo orden; y uno más de carácter cultural también enaltecido como elemento de identidad en los textos analizados:

> […] pues sí, mi Josefa, medio vaso de pulque cae bien con el desayuno, pero también en la comida y en la cena; en una palabra a todas horas…qué, ¿a ti no te gusta?, pos serás gachupina, ¿qué no?, ¿qué te gusta comer chile y tortillas?, pues entonces serás criollita, de esta misma y canija tierra (Orozco 31).

Es importante señalar a su vez que estas novelas históricas, buscan como casi toda la literatura mexicana o latinoamericana que se resguarda bajo el seudo discurso histórico del periodo novohispano, la idea de unidad que:

> […] aparece pues ligada indisolublemente a la lucha contra la condición de colonizado, contra la definición impuesta desde afuera por las presiones económicas, políticas, culturales: unidad no tanto de lengua o de origen, sino más bien de problemáticas.[…] Lo que quiere decir; en transparencia, afirmación de sí. Es tal vez por eso por lo que, en el acercamiento a la literatura latinoamericana —*mexicana en este caso*—, la atención suele dirigirse, más que a su literariedad, al mundo que la produce y la exige (Campra 18-19).

La independencia traicionada. El fracaso del ímpetu unificador. A manera de conclusiones

El resto de la historia ya la conocemos: tras ser delatados queda expuesto el levantamiento, Josefa advierte a los conjurados y… del caos se vuelve al orden. No aún nuevo orden como se esperaba, como lo esperaban los más comprometidos con la causa original de equidad y rescate de una nueva sociedad sincrética. Tras la muerte de los caudillos, el encarcelamiento de los rebeldes y el desmantelamiento del movimiento, la realidad volvió a sacudir a los novohispanos. En los dos textos aquí abordados se evidencia el desencanto ante los resultados de la fallida independencia, a pesar de la unión entre el último de los insurgentes Vicente Guerrero e Irtubide en una pacto tan falso como imposible. Josefa desde la novela *Tres Golpes de tacón* la confronta:

> No confío en Iturbide—declaró tajante apretando el papel entre las manos. Ignorando la inquietud de sus hijas, repasó los últimos sucesos: hacía apenas unos meses que Agustín de Iturbide se había enfrentado contra Vicente Guerrero con verdadero encono; era el brazo militar del virrey Apodaca y sus ideales tenían más que ver con el poder absoluto que con la revolución. ¿Por qué ahora ese aire triunfalista? La independencia había costado años de lucha y sangre. ¿Qué sabía Iturbide de las estrategias, los riegos o las conspiraciones? ¿El militar se amolda a las circunstancias según su conveniencia personal? (225).

Esta postura es validada también por Armida De la Vara que en la biografía ha mencionando otros pasajes de valentía y congruencia de ideas de Josefa en función de los resultados de la fallida independencia, primero rechazando ser dama de honor de la esposa de Iturbide, a ella se le adjudica la frase:

«Dígale a la Emperatriz que quien es reina de su casa, no puede ser criada en palacio» (Orozco 229). O echando de su casa al General Victoria tras el saqueo del Parián en 1828:

> […] y como no entendiera ella que Victoria celebraba aquel escándalo, que aunque no ordenado sí había sido tolerado por él, indignose la honra de la matrona y manifestó a Victoria que aquel paso dado contra los capitalistas españoles era una infamia y una degradación para México, y que si ella había procurado la independencia, jamás aplaudiría lo que fuera contra el deber, aun cuando se tratara de los que habían contrariado la revolución y sacrificado a sus caudillos (De la Vara 46).

Sin embargo todos estos desplantes, como todos los datos que se tienen sobre Josefa Ortiz de Domínguez resultan en su mayoría demasiado exaltados en ambos textos, manipulados o seleccionados de acuerdo a las versiones que se quieren presentar sobre la legendaria heroína de Querétaro. Los dos libros que registran su vida y su causa la construyen de acuerdo a las necesidades propias de una nación urgida de héroes patrios ecuánimes, equitativos, casi perfectos. De ahí la necesidad de validar su origen, su nacimiento, de mostrarla cultivada, bienhechora y de pensamiento crítico, de ocultar el adulterio o de justificarlo, de aceptar sus arrebatos porque eran muestras de congruencia con sus principios de vida.

Josefa se instaura así en su configuración contemporánea como un personaje sujeto a una alienación de intereses particulares, un signo que:

> […] convoca lo real y lo real se desvanece en el signo en beneficio de su representación. […] es un sujeto que no figura en su propio discurso nada más que para que a costa de la escisión entre lo que sería la autenticidad de su ser y

> el símbolo que lo representa, pues el sujeto que adviene se inserta en el discurso bajo la forma de un sustituto: el sujeto es siempre representado en el discurso a expensas de su verdad (Cros 160).

Las instancias narrativas que convocan a esta Josefa insurgente, en los dos textos aquí estudiados, son quienes asumen la palabra del otro como propia, para desde su contexto enunciarlo en función de sus necesidades de expresión social e ideológica: «El sujeto no habla, es hablado en su discurso sin que él lo sepa; permanece oculto en el desfile de la palabra del sujeto hablante (Cros 161).» Así, esta corregidora se instaura como un signo que se lee desde nuestro tiempo, donde se oculta o se develan aspectos de su vida que puedan validar y/o reforzar tanto el conflicto identitario, en esa analogía de madre que pare hijos para la nueva nación; como en la problemática genérica tan presente en la literatura escrita por cierto grupo de mujeres, donde se sigue insistiendo en la excepcionalidad de lo femenino en contextos de marginalización y periferia. Josefa Ortiz de Domínguez funcionaría desde esta lectura como un avatar del sujeto ideológico que lo enuncia, ella es receptáculo de esas instancias narrativas que se autorepresentan en lo representado, descargando en él los conflictos propios del enunciante con toda su experiencia histórica y cultural. Con ello la lejanía del signo desaparece: Josefa es una mujer tan contemporánea, tan moderna como cualquiera otra del siglo XX o de principios del siglo XXI que lucha por los derechos humanos, por la equidad de género, por los conflictos sociales desprendidos de una necesidad de reconocimiento y reafirmación del yo, creando una empatía que nos suma a su discurso y que finalmente nos personifica, nos interpreta.

Bibliografía

Arredondo, María Adelina (coordinadora). *Obedecer, Servir y Resistir: la Educación de las Mujeres en la Historia de México.* México: Universidad Pedagógica Nacional, 2003.

Campra, Rosalba. *América Latina: la Identidad y la Máscara*. México: Siglo XXI, 2007.

Cros, Edmond. *La Sociocrítica*. Madrid: Arcos/libros S.L., 2009.

De la Vara de González, Armida. *Josefa Ortiz de Domínguez*. México: Secretaría de la Presidencia, 1976.

Farriss, N. M. *La Corona y el Clero en el México Colonial 1579-1821 La Crisis del Privilegio Eclesiástico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Orozco, Rebeca. *Tres Golpes de Tacón*. México: Editorial Planeta, 2009.

Van Young, Eric. *La Crisis del Orden Colonial Estructura Agraria y Rebeliones Populares de la Nueva España, 1750-1821*. México: Alianza Editorial, 1992.

Vogeley, Nancy. «La figuración de la mujer: México en el momento de la independencia», en (Moraña, Mabel, editora), *Mujer y Cultura en la Colonia Hispanoamericana*, University of Pittsburgh: Biblioteca de América, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1996.

Von Wobeser, Gisela. *Dominación Colonial: La Consolidación de Vales Reales, 1804-1812*. México: UNAM, 2003.

Pensamiento criollo, nación y aporte femenino; elementos de una identidad nacional. El occidente mexicano en los albores de la independencia

Carlos Fregoso Gennis
Universidad de Guadalajara

Más allá de las disputas por los cargos y las posiciones, el criollismo se proyectó en América como una actitud original ante la administración peninsular, un estado histórico y conciencia particular que se manifestó en una especial manera de reaccionar ante las políticas centralistas. Los grupos criollos llegaron a considerarse colonos en el sentido primigenio del término y con pleno derecho sobre los territorios, la administración y el gobierno. Por ser el criollismo una amalgama de elementos tradicionales europeos, condimentados con las condiciones particulares de las diversas regiones americanas, resulta un fenómeno complejo que presenta múltiples manifestaciones. El aporte femenino en la lucha por las conquistas políticas y los derechos dentro del movimiento del criollismo mexicano nos permite dar un aval diferente y otra dimensión al conocimiento de la historia.

En los movimientos sociales del periodo colonial dentro de las historias locales se encuentran tímidamente algunos nombres de mujeres; literatas, damas bienhechoras, religiosas y ya en el fragor de las contiendas, verdaderas heroínas que supieron actuar bajo los ideales de un nacionalismo criollo.

La Ilustración en Hispanoamérica se vio acompañada de una emergente conciencia histórica y afianzó las raíces de un patriotismo honesto y decoroso donde la dignidad del criollo creció en la idea de heredar la hacienda americana que por nacimiento le correspondía. En tal sentido de oriundez la participación femenina fue determinante para infundir los valores de afecto y arraigo a la tierra de origen, sin embargo, dicha participación no ha sido recuperada plenamente y existen silencios históricos sobre el aporte de las mujeres criollas en el fomento de la idea de nación y el sentido de pertenencia a la patria y a la matria.

Las condiciones de las colonias eran muy diferentes a las de las metrópolis europeas, de donde el proceso y asimilación de la Ilustración se vio evidentemente afectado por dichas peculiaridades. En primer término la Nueva España, es decir, el territorio que superó a la antigua Mesoamérica y dentro de él la Nueva Galicia, —región Occidente— bajo su condición de colonia le sujetaba a un rol económico diferente al ostentado por la metrópoli, donde la función asignada giró principalmente como consumidor de bienes provenientes de España, más que como productor de insumos. La limitación del acceso de los novohispanos a los puestos directivos también se vio reflejado en las nuevas y modernas instituciones creadas por la Corona al calor de las ideas ilustradas: «[…] la Escuela de Cirugía, 1767; la Academia de San Carlos 1784; el Real Estudio Botánico, 1788; y el Colegio de Minería 1792 […] [donde] se dieron todos los puestos de importancia a

profesores peninsulares en vez de otorgarlos a los novohispanos» (Tanck de Estrada, 16-17). De tal suerte, la corriente ilustrada provocó una reacción de autoafirmación e independencia cultural, con una vuelta a las raíces que para el caso de México consistió en la exaltación de un pasado indígena glorioso y monumental. Esta exaltación del valor de la oriundez es claramente identificable en las obras de Clavijero, Alzate, Díaz de Gamarra y Revillagigedo, quienes se constituyen en exponentes de un tipo de nacionalismo intelectual, destacando los logros y aportes académicos en las diferentes áreas del conocimiento.

En la Nueva España, el gran virreinato, es vago el momento en el que la identidad criolla se constituye en un movimiento cultural nacionalista y reivindicatorio; exponente de las carencias y marginalidad de que fueron objeto los criollos hispanoamericanos y de manera particular la doble reclusión de aquellos alojados en los espacios regionales. Vale aquí considerar la posición de las mujeres criollas que por tanto se encontraban en una condición de marginalidad mayor que la de los varones.

En la región occidental de este vastísimo espacio, ya desde el siglo XVII se fue acrisolando el sentido identitario de los grupos españoles oriundos de América que alcanzarían su expresión más clara en el nivel ideológico y propositivo unos cuantos años más tarde en obras con arengas encaminadas a «despertar» del letargo colonial a los habitantes americanos, aspiración con la que se identificaron las mujeres criollas. Los movimientos sociales del siglo XIX dentro de sus historias locales se encuentran claramente identificados con nombres de mujeres que consideradas auténtica heroínas, supieron inspirar los ideales de lucha y brindar aliento a los combatientes en las batallas. Cabe aclarar que la presencia de la mujer en la historia está sujeta a dos lecturas: la del

silencio o la del reconocimiento, desafortunadamente es la primera la que tiende a predominar aún en la actualidad. El reconocimiento recuperaría las condiciones del marco contextual donde los criollos buscaron afirmar una conciencia de grupo respaldados por la casi desconocida pero imprescindible colaboración del género femenino.

Es sabido que el término *criollo americano* define a los hijos e hijas de españoles nacidos en las llamadas Indias occidentales; sobre su filiación filológica algunos autores sugieren una derivación del francés *créales* aplicado a personas de sangre española que vivían fuera de España (Harver, 26). El criollismo se llegó a plantear como una dimensión particular del afianzamiento de lo autóctono americano, no completamente original ni de rasgos aborígenes, sino como forma de pertenencia a la tierra americana y derecho sobre ella. Pese a los múltiples filtros establecidos por la metrópoli, la ideología de la Ilustración dio frutos atractivos en las postrimerías del siglo XVIII; éstos se hicieron evidentes en el gran bagaje intelectual que, heredado, fortaleció las raíces de los jóvenes criollos novohispanos, quienes a la par de ser conscientes de desenvolverse en una época en transformación, llegaron a verter en sus documentos estas concepciones ilustrada. La participación femenina fue evidente, pero poco o nada difundida. Los escritos, la gran mayoría de ellos anónimos, no dudaron en resaltar las capacidades de los oriundos americanos, su brillantez y dedicación, por tanto su igual derecho a acceder a posiciones ocupadas por europeos.

Serían estas convicciones sobre el entorno de origen y los postulados de libertad, derechos individuales, valor de la democracia, etc., enarbolados por el siglo de las luces, los que al mezclarse darían por resultado la lucha insurgente de las colonias españolas en América.

Si bien es cierto que la aristocracia criolla recibió la influencia de las ideas ilustradas y supo aplicar parte de ellas en la reivindicación de su posición frente a la metrópoli española, sería muy arriesgado asegurar que los criollos se hicieron revolucionarios a causa de la Ilustración. En realidad ésta actuó como catalizador en un momento político e históricamente coyuntural; las condiciones estructurales coloniales en lo que compete al tiempo largo conformaron una identidad americana, que unida a las condiciones económicas y políticas desfavorables para los criollos, generó la respuesta independentista. Esta búsqueda encontró su complemento ideal en el aporte femenino en la lucha por las conquistas políticas y los derechos dentro del movimiento independentista mexicano lo que permite dar un aval diferente y otra dimensión al conocimiento de la historia.

Indudablemente la Ilustración les proporcionó recursos ideológicos para legitimar la lucha emancipadora, de los que asimilaron aquellos elementos que fortalecían su posición y aspiraciones de sustituir el poder peninsular en la América Española. Las obras de John Locke, Jean Jacques Rousseau y Adam Smith, tuvieron una influencia importante en el desarrollo de las ideas revolucionarias y en la legitimación de la lucha reivindicatoria criolla. La aristocracia americana se vio identificada con el crecimiento del comercio libre, la autodeterminación y el gobierno por los gobernados, el concepto de libertad económica, etcétera. Sin embargo, dichas aspiraciones se limitaban en un primer momento al grupo social criollo, que aspiraba no a un cambio radical del sistema, sino en todo caso a una sustitución en cargos y posición del grupo peninsular. En este sentido el origen español y el nacimiento americano daba a los grupos criollos la certeza de un destino por derecho natural sobre los peninsulares «extranjeros» y, por ende, carentes de derechos legítimos sobre la tierra americana.

Lo que realmente marcaba la diferencia entre «criollo» y «español» era su arraigo a la tierra; algunos peninsulares retornaban a la metrópoli una vez que se veían satisfechas sus expectativas económicas o cubierto algún cargo. Los criollos en cambio, manifestaban siempre una mayor identificación al territorio y consideraban su derecho a usufructuar las provincias ganadas por sus antepasados. Don José Miranda describe cabalmente este hecho al referir que: «La participación de los criollos y el gobierno despótico y egoísta de la metrópoli eran los más antiguos y considerables agravios de los americanos, y ahora en el comienzo de los movimientos de independencia, serán los inevitables ingredientes del discurso histórico que los revolucionarios mexicanos dirigirán contra España» (Miranda 29).

La participación de la mujer criolla en la guerra de independencia no fue algo novedoso históricamente, sólo es preciso hacer una relectura de la historia desde una forma más adecuada, más completa y democrática devolviéndole el lugar y la voz que desde un principio le correspondió a la mentalidad criolla en el imaginario femenino en la construcción de nuestra identidad como pueblo recuperado el pasado para poder explicar el presente.

Si bien los criollos pretendían la seguridad de la vida económica, la libertad política y la garantía de propiedad, no por ello compartían estos derechos con el resto de los grupos sociales americanos, como sería la igualdad de los mestizos indígenas, negros y castas en general. Es decir, se trataba de una lucha de clase particular en busca de privilegios, donde la coincidencia de aspiraciones por parte del resto de la sociedad americana enlazó el respaldo de las clases populares al movimiento independentista, aunque sin dar a éstas una garantía de cambio social. De ahí que en plena lucha y ante los desbordamientos de violencia de las masas revolucio-

narias, los criollos buscaron pactar con grupos moderados, apartándose de los radicales, es decir, se identificaron cautelosamente con el movimiento inicial del mismo origen.

Dentro de la guerra de independencia, como en cualquier otro conflicto bélico reivindicatorio, la participación de la mujer fue un elemento esencial, y al tiempo, tendió a transformarse en mito, en leyenda, o mejor aún, en ejemplo. Una primera consecuencia de la participación femenina en esta lucha fue la desaparición de las rígidas líneas que hasta entonces delimitaban las clases sociales, así como la barrera de separación de los sexos y la democratización del movimiento social demandante.

Si se indaga aunque con dificultades, encontraremos una larga nómina de mujeres de toda clase y condición que destacaron prestado sus servicios auxiliares de aprovisionamiento, de sanidad, de información, e incluso de reserva combatiente que en casos de apremiantes, colaboraron con decisión y valor.

Pese a la identidad que brindó el espacio regional, los criollos de La Nueva Galicia no formaron un grupo homogéneo constante. La mayoría de las veces el criollo neogallego respondió de manera titubeante y aun contradictoria ante las presiones internas y externas de que era objeto y según soplaran los vientos políticos, demostrando una gran habilidad para la negociación. Esta debilidad en su cohesión como grupo debió dificultar a las autoridades virreinales la identificación y militancia de algunos personajes en las filas insurgentes al momento de la independencia y anterior a ésta de aquellos simpatizantes de las nuevas ideas ilustradas y revolucionarias.

Se ha considerado que el papel de la mujer fue secundario y mayoritariamente alejado de las grandes líneas de fuego, pero esto no ha sido del todo cierto. En primer lugar cabe

hacer una reflexión en torno a los términos mujer y guerra que parece presentarse como opuestos o contrarios, ello después de recapacitar sobre los orígenes y obedece a nuestra condición patriarcal donde el modelo guerrero se asigna al espacio público - político y por lo tanto corresponde al hombre, quedando la mujer ubicada en los entornos domésticos privados, donde solamente se producirán acontecimientos de carácter cotidiano; de manera que desde esta disposición la mujer y la guerra se contraponen por tener espacios de proyección diferentes.

La contribución de la mujer en el movimiento social de independencia del occidente mexicano y más como anfitrionas ideológicas de la lucha revolucionaria fue sumamente valiosa en el desarrollo histórico de los acontecimientos, donde la entrega apasionada fue una constante en el movimiento desde sus albores y tanteos incipientes, hasta la etapa culminante de nación independiente. Estas mujeres reconocidas por su aporte y compromiso con la causa social, han pasado a la historia del hoy Estado de Jalisco como verdaderas heroínas regionales, afortunadamente algunos datos de ellas han llegado a nuestros días y hoy es posible identificar no sólo a la famosa Doña Josefa Ortiz de Domínguez, sino a otras más que comprometiendo su posición y estabilidad familiar se lanzaron al logro de sus ideales libertarios.

Entre estas mujeres con nombre y apellido emblemáticas ante todas aquellas que no fue posible recuperar sus datos para la historia, está doña Rita Pérez de Moreno originaria de San Juan de los Lagos, Jalisco, —región noroeste de Guadalajara— esposa de don Pedro Moreno, destacado caudillo regional, a quien respaldó en todo momento durante la lucha patriótica siguiendo la suerte de su consorte hasta las últimas consecuencias. Es conocida la narración que en torno al matrimonio Moreno se conoce que en el

fragor de la lucha, las fuerzas virreinales tomaron la hacienda donde ellos vivían y tomaran cautivos a los sirvientes y a una de sus hijas de dos años de edad la que ofrecieron a cambio de soldados realistas hechos prisioneros, La respuesta de doña Rita y don Pedro fue por demás elocuente: «Aún tenemos otros hijos para ofrecerlos a la patria» (Del Palacio 193). Amiga de Rita fue doña Feliciana López de Marín quien facilitó apoyo a los insurgentes, prestando al efecto su propia hacienda situada al interior de la sierra de la Comanja, —en la llamada «región alteña»— lugar donde se refugiaron los heridos y aún ahí fueron asediados por los realistas. Se dice que durante el sitio de la región doña Rita cubrió el puesto de enfermera y posteriormente al arreciar la lucha, ayudando y acompañando a bien morir a sus compatriotas, lo que le ganó el apodo de «ángel de la caridad». Mujer sumamente valiosa como muchas otras de sus compañeras que fueron capturadas por los realistas cuando acudían al río en busca de agua. Doña Rita fue hecha prisionera también y supo conjugar el amor a los suyos, el sentimiento patriótico hasta llegar al sacrificio con aplomo y heroísmo. De esta misma región destacaron Casimira Camargo y sus hijas Ana María y Trinidad Ortega en una localidad llamada hacienda Cerro Gordo, que hoy da nombre a un municipio del estado de Jalisco. Estas mujeres destacaron por su directa participación en el suministro de armamento a las fuerzas insurrectas (Del Palacio 201).

Por su parte las cuñadas de doña Rita, hermanas de don Pedro Moreno en número de cinco, tres de ellas sirvieron a la causa insurgente a saber, doña Isabel, Ignacia y Nicanora; las otras dos Antonia y María de Jesús permanecieron a favor de la monarquía española. Las insurgentes entraron a la lucha revolucionaria donde se sabe que sufrieron vejaciones e insultos de palabra al momento de caer en manos

realistas siendo torturada doña Ignacia a quién le vinieron a mostrar la cabeza de su esposo (Rivera 27).

Sobre la participación de otras mujeres valerosas jaliscienses se tiene el dato de que en la Mesa de los Caballos, —zona norte de Guadalajara—, se celebraba una misa en el Fuerte de este lugar a favor de los insurgentes donde algunos de ellos contrajeron matrimonio y siendo sorprendidos en el acto por los realistas, fueron objeto de una terrible masacre donde a decir de el Historiador Agustín Rivera: «en ninguna parte se habían manifestado tan despiadados los vencedores; todos los que se encontraban en la Mesa de toda clase y sexo fueron pasados a cuchillo» (*ibid* 28).

Ni que decir de de doña Ignacia Apodaca ilustre patriota y de actuar resuelto, originaria de Tecolotlán —ubicado en la región SE de Guadalajara— a quien le correspondió pronunciar unas palabras en el discurso de la Jura de Independencia y que Agraz García de Alba recupera: «Señoras mexicanas, mis amadas compañeras: los sagrados intereses de la religión y de la patria me obligan dulcemente a deciros… caminemos por las sendas de aquellas ilustres matronas que llenaron de laureles a su patria…» (Agraz García De Alba 19).

No faltaron tampoco las aportaciones de mujeres de clase humilde que a sus medios y recursos se engancharon al movimiento revolucionario, como lo fue el caso de Doña Leoncia quien se sabe radicaba en la población de Tecolotlán de donde probablemente era originaria, quien se encontraba al servicio de cura del lugar F. Antonio Montes de Oca, al momento de la jura de independencia de México el 8 de julio de 1821, donde quedó testimonio de sus sencillas pero emotivas palabras: «yo la capetana (sic) de este ejército de inditas rosineras (sic) todas lo venimos a jurar… queremos dar la vida por nuestra onión (sic)…». (Agraz García De Alba 21), de igual manera doña Isabel Jiménez destacó como una

valiente insurgente colaboradora del cura José María Mercado en la región cercana a la costa del oceáno pacífico.

Antonia Barrera fue confinada durante varios años a la Casa de las Recogidas de Guadalajara por ser esposa de un soldado insurrecto (Del Palacio 185).

Son famosas en la región sur de Guadalajara las llamadas «Las mujeres de Tamazula». Gertrudis Palomera, María Gertrudis Tapia, María Petra Ramírez, María Antonia Ramírez y maría Marcelina Chacón de quienes Celia del Palacio refiere que fueron apresadas por ser «adictas a la insurgencia» (*Íbid* 192).

Como lo destaca Edmond Cros la creación de «clubes de amigos», la organización de tertulias o saraos de las élites sociales tenían como finalidad de conocer , discutir y difundir las nuevas concepciones ideológicas tanto políticas como económicas y sociales que campeaban en la convulsa Europa. Este fenómeno de repetía en muchos de los confines de la Nueva España y en particular en la Nueva Galicia, siendo sus promotoras y anfitrionas damas pudientes y educadas de los grupos criollos de avanzada, también en los escritos de intelectuales y curas regionales que por su formación se encontraban en posición de acceso a obras europeas, acrisolando aquellas ideas a una realidad particular y propia. Entre estos personajes cabe destacar un cura de pueblo de nombre Francisco Severo Maldonado y Ocampo llegó a afirmar por ejemplo que «La piedra de toque en que habrán de probarse todas y cada una de las leyes publicadas por el Congreso Nacional, será la de la conveniencia o repugnancia con las verdaderas leyes naturales […]» (Maldonado y Ocampo 9) este mismo clérigo reconoce el aporte de las mujeres en la mejora de las propuestas criollas e insurgentes de la época al afirmar: «El amable y bello sexo tiene un interés decidido en la propagación y triunfo de las ideas que forman el objeto de

esta obra importantísima, en la que se perora enérgicamente la causa de su felicidad. Desde este número comenzarán las señoras a ver con placer las primicias del zelo con que nos consagramos á promover la educación e ilustración de la más hermosa y sensible mitad del género humano, como el medio mas seguro y eficaz de corregir y mejorar a la otra mitad. Así, no dudamos tener muchas suscriptoras entre nuestras ilustradas americanas; y en la lista que publicaremos de los suscriptores, pondremos por separado el catálogo de las Señoras que nos honraren con sus suscripciones» (Maldonado y Ocampo 15).

La disposición geográfica fue utilizada por los oriundos a su favor un ejemplo que ilustra esto fue como los puertos que inicialmente resultaron de gran importancia estratégica en la expansión de los dominios coloniales por la determinación de la ruta transpacífica hacia las islas Filipinas y el comercio con el Perú, logrando alcances no sólo de tipo económico también por efecto de la interacción humana, el criollismo se vio reforzado en los ámbitos de la cultura y las letras, la generación de espacios sociales de gran alcance para estos grupos. Se tiene referido que en la Nueva Galicia los puertos de La Navidad, San Blas, Puerto Vallarta, Santiago de Buena Esperanza de la bahía de Manzanillo, etc. (en el litoral del occidente de México), se constituyeron en estaciones portuarias gracias a su ubicación geográfica estratégica. La Navidad[1], fue en sus inicios un puerto que funcionó como enlace entre California, la Nueva Galicia y la Nueva España; además, uno de los primeros donde se organizaron las empresas para explotación de bancos de perlas.

1 «La Navidad, enclavado en el valle de Cihuatlán, Jalisco quedó precisamente entre los límites de la Nueva España y la Nueva Galicia, descubierto por Juan Fernández de Híjar en 1535» (Olveda 1994).

Si bien es cierto que algunos puertos del occidente mexicano no figuraron por su importancia económica, cubrieron una función de respaldo del comercio interoceánico, ya que se convirtieron en estaciones permanentes de abasto de agua y víveres para los recorridos marítimos. Por ejemplo, que la nao de China en el trayecto Acapulco-California contaba con estaciones donde podía arribar para reparaciones y descarga de sobrepeso. «Por tal motivo los puertos modestos como Salagua, La Navidad, Chacala, Matanchén, San Blas, etc., ejercieron una función complementaria muy importante en el comercio transpacífico» (Olveda 18).

En tales fondeaderos se aprovechaba posiblemente para el desembarco de enfermos y polizontes, pero también de artículos de contrabando entre los cuales figuraban publicaciones prohibidas, libros y pasquines censurados por su contenido subversivo. Desafortunadamente, por tratarse de un comercio ilícito no se cuenta con un documento de registro, pero se hace evidente por la diversidad de productos disponibles para los mercados locales. La Ilustración con seguridad llegó a la Nueva Galicia en retazos: un libro ahora, una noticia después, una revista más tarde. Por las distancias, la censura o el idioma, las ideas ilustradas debieron ser pocas y fragmentadas pero, no obstante de gran impacto. Los conceptos de libertad, intrínsecos en el ser humano, tuvieron avanzado el siglo XVII campo fértil en los inicialmente pocos pero escogidos criollos de la Nueva España y particularmente, neogallegos. Abandonando en círculos cerrados de colegas y amigos las abúlicas posturas provincianas, aderezadas de tradición y religión, se volcaban en ideas de cambio, soñaban con un feliz mundo futuro controlado por la razón y la libertad personal. Toda novedad, idea, libro o periódico que llegaba a la lejana Guadalajara, traída por aventurados viajeros o el rústico correo, era motivo de amplios comen-

tarios en reuniones, tertulias o veladas muy exclusivas de los clubes de amigos y al amparo de damas de sociedad, clubes que no eran otra cosa sino el crisol en donde se fraguaban y consolidaban las directrices del nuevo mundo. La realidad cambiaba en boca de estos criollos hombres y mujeres de brillante cultura y mediana fortuna, entusiastas admiradores de las ideas ilustradas, de Estados Unidos y de la revolución francesa. Cuando lejos se encontraba la independencia, la clase media de la Nueva Galicia gozaba de los triunfos libertarios de otros. La emancipación norteamericana y la caída de la Bastilla eran celebradas en alegres pero reservadas fiestas, con muchos meses de retraso, con noticias fragmentadas y alteradas, pero que hacían evidentes los hechos: el mundo se estaba transformando en otro lado, ¿por qué no en América?

A fines del siglo XVIII el sistema colonial español había dado de sí. El estatuto se presentaba caduco, decrépito e inoperante. Como lo comprenderían otras metrópolis más de cien años después, un sistema de explotación indiscriminada de los recursos naturales y humanos de un lugar terminan agotando la riqueza y la paciencia de los pobladores locales. No se puede depredar un lugar ni impune, ni permanentemente sin pagar un precio ante la humanidad y ante la historia. El viejo discurso de que a las colonias se les daba cultura y civilización a cambio de oro, ya no convencía a nadie y a la larga, la idea de mantener indefinidamente un ejército y un aparato burocrático en una colonia agotada, resultaba más una carga que un beneficio. Eso ocurrió con la Nueva España; el añejo propósito de evangelizar al indio y enriquecer al conquistador enfurecía a los criollos y mestizos que no obtenían nada de ver a fugaces señores españoles distantes y soberbios llegar empobrecidos a gobernar en puestos burocráticos como premios de lotería, para poco después irse

del lugar con las arcas llenas de riquezas y su conciencia sin remordimientos.

Pero las novedosas ideas procedentes de Europa, así como el surgimiento del sentido de *nacionalidad* ya se habían formulado, por ende la *nacionalidad mexicana* fue asumida como distinta de la identidad española y de la indígena (Villalpando 27); una nacionalidad procedente de la oriundez del continente y portadora del derecho a disfrutar de sus riquezas, de una nacionalidad mestiza, o de una nacionalidad criolla. En este ámbito se proyectaron los trabajos de Clavijero que constituyen una verdadera defensa de las riquezas y potenciales americanos, de Maneiro y otros más, cuyo interés principal fue resaltar las grandezas americanas. Ideas que fueron seguidas por intelectuales de las provincias y regiones, no solo varones sino también mujeres.

No obstante las actuaciones y aportes de tanta valía por parte de las mujeres en los diversos ámbitos de la cultura y la lucha social, se cuenta con pocos datos y existe un silencio histórico y social que es necesario romper, solamente han llegado a nosotros algunos retazos, algunos nombres que sin duda fueron en mayor número de aquellas de quien tenemos noticias, mujeres que brindaron sus capacidades, medios e inapreciable ayuda no solamente en el campo de batalla, sino en los espacios sociales y de la cultura. Es una deuda pendiente de la historia y de las diversas disciplinas la revaloración de los papeles y aportaciones de uno y otro género, en la conformación de la identidad nacional mexicana.

Bibliografía

Agraz García De Alba, Gabriel. *Jalisco y sus hombres*. Guadalajara, Jalisco, México: UNAM, 1958.

Cros, Edmond. Conferencia. En Congreso Internacional de Sociocrítica. Guadalajara, México. 5 de octubre 2000. Universidad de Guadalajara.
Harver, R. *Los Libertadores; La lucha por la independencia de América Latina (1810-1830).* Barcelona: RBA Libros, 2002.
Del Palacio, Celia. *Adictas a la Insurgencia.* México: Punto de Lectura. Santillana Ediciones Generales, 2010.
Maldonado y Ocampo, F. S. *Contrato de Asociación para la República de los Estados Unidos del Anáhuac.* México: Imprenta de la viuda de D. José Fructo Romero, 1823.
Miranda, J. *Las ideas y las instituciones políticas mexicanas.* México: Imprenta Universitaria UNAM, 1978.
Olveda, J. *Los puertos noroccidentales de México.* México: INAH, Universidad de Colima, El Colegio Jalisco, 1994.
Rivera, Agustín. *Viaje a las ruinas del Fuerte del Sombrerero*. México: Casa de la cultura de Lagos de Moreno, 1875.
Tanck de Estrada, D. *La Ilustración y la educación en la Nueva España.* México: SEP, 1985.
Villalpando, J. M. *Miguel Hidalgo.* México: Planeta Agostini, 2002.

Leona Vicario en la Novela Histórica Contemporánea

Elsa Leticia García Argüelles
Universidad de Zacatecas

> La frontera entre ficción y realidad no es unívoca, sino tenue y permeable: depende de la creencia, no de los hechos. La ficción aparece cuando un autor o un lector lo deciden; un texto puede ser considerado como no-ficción por quien lo escribe y como ficción por quien lo lee, y viceversa. Uno puede leer a Freud o Marx, como si fueran novelistas, como sugirió Borges.
>
> (Jorge Volpi).

Rescate y recreación del pasado histórico en la ficción

La presencia de la historia en la literatura es, en primera instancia, una reflexión de la reescritura del pasado, entre los olvidos, los silencios, las enunciaciones del yo y del conocimiento de la memoria colectiva. La evocación narrativa del pasado histórico abre muchas posibilidades de invención y reinvención novelística, tal como lo demuestran tres nove-

las históricas, publicadas en 2010 con motivo del Bicentenario de la Independencia, novelas protagonizadas por Leona Vicario, una mujer intelectual, una heroína insurgente, que se ha convertido en una figura privilegiada por la ficción histórica más contemporánea.

Esta nueva novela histórica, a semejanza de la novelística tradicional como la «nueva», se encuentra ligada a un referente histórico dentro de un marco que se originó en el siglo XIX y que se ha renovado en el siglo XXI en medio de una reflexión general sobre la novela. El género se ha reinventado y construido a partir de una tensión entre dos discursos distintos —la literatura y la historia— que se influyen mutuamente y que se alimentan de otros géneros tales como el ensayo, la biografía, los documentos históricos, el relato de viajes o el género epistolar.

Junto con la novela del dictador y la novela social, en Latinoamérica ocupa un lugar destacado, por su proliferación y su calidad, la novela histórica. Seymour Menton en *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992* (1993), enfoca un género donde predominan las nuevas técnicas narrativas y experimentales (monologo interior, el dialogismo, la parodia, la multiplicidad de puntos de vista, la reflexión metatextual del proceso de escritura y la intertextualidad, por nombrar algunos), a la vez que sugiere la aparición de «un nuevo género» (Mentón 25); cuando en realidad lo que sucede, como afirma María Cristina Pons en su libro *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX (1996)* habla de innovación a partir de presupuestos tanto formales como ideológicos:

> Las novelas históricas latinoamericanas del siglo XIX se constituyen, en cambio, en discursos de legitimación de la ideología liberal, de ratificación del poder y de una búsque-

> da para confirmar la identidad de las nacientes repúblicas frente a esa otredad que era el pasado colonial. La novela histórica latinoamericana del siglo XIX no sólo tenía que colaborar a construir el futuro de esas nacientes repúblicas, sino que también tenía que participar en la construcción del pasado (Pons 88).

La revisión contemporánea de la Independencia ha reavivado el concepto tradicional de la historiografía, con su nostalgia por las grandes sagas históricas del siglo XIX. En su versión romántica y realista, esta novelística decimonónica se proponía construir una identidad nacional, iniciando a los lectores en la Historia de México. La historia y la novela presentaban la «realidad» de los acontecimientos históricos bajo un pensamiento positivista, que implicaba una voluntad de verdad absoluta. El siglo XX ha modificado la percepción literaria de la historia hacia una consciencia menos fija, menos inamovible:

> Desde esta perspectiva, lo que la novela histórica a finales del siglo XX se propone es afectar esta memoria histórica colectiva desde una percepción del cambio. Para ello buscan recuperar lo particular, lo singular, lo heterogéneo y la dimensión del tiempo histórico en el cual el pasado no es un tiempo fijo y concluido, sino cambiante que se conecta con un presente también cambiante, inacabado, en su contemporaneidad inconclusa [...] Se trata más bien de destacar su posicionalidad, en términos espacio-temporales e ideológicos, desde donde se produce el discurso y la (re)escritura de la Historia (Pons 262-263).

Como factor de cambio literario, la revisión historiográfica actual ha revalorado el lugar de la identidad femenina dentro de la historia, como lo demuestra *Las mujeres de la*

Independencia en América Latina (2010), un libro que revisa el papel de las mujeres en esa guerra, desde un amplio marco temático y crítico. Por otra parte, los estudios sobre el bicentenario permitieron revisar el «acto de independizar» tanto el pensamiento como la escritura. A partir de estas nuevas perspectivas, el presente ensayo se propone analizar quién escribe y desde dónde se escriben estas novelas: qué estrategias textuales proponen, qué postura histórica adoptan, hasta qué punto sus personajes femeninos trascienden los límites de su historicidad.

La novela histórica en los albores del siglo XXI busca a su lector y establece un eje entre el concepto de historia y la propuesta discursiva literaria que enfoca el escritor/a. Si bien, en el XIX y el XX esta prosa forma parte de un proyecto mayor como una verdad unidimensional, apoyada por un sentido de «compromiso social o nacional de identidad», esto se ha relajado y relativizado, dando paso a otras formas de concebir una narración de carácter histórica.

Para ello, el presente trabajo analizará el personaje femenino central en cada una de estas tres novelas, que buscan conmover al lector contemporáneo exponiendo la situación de la mujer durante la época novohispana y el proceso de la Independencia, contraponiendo puntos de vista múltiples —críticos o nostálgicos— en torno a una de las más reconocidas figuras de nuestro calendario cívico —«junto con Josefa Ortiz de Domínguez, no obstante que ambas fueron integradas desde 1981 en el calendario cívico»— (Tecuanhuey 77-83). El proceso de ficción en la novelística remite a la construcción de las identidades del referente histórico de Leona Vicario, dando lugar a distintas posicionalidades: insurgenta, mujer y heroína (ya sea desde la memoria histórica oficial, desde su humanización o su desmitificación, como veremos más adelante).

La figura de Leona Vicario ha recibido varios homenajes y ha sido representada en numerosas ocasiones, desde la telenovela que protagonizaron Diana Bracho y María Rivas hasta la obra de teatro *El juicio de Leona Vicario* con María Inés Pintado y Leonor Cortina.

Leona: la visión femenina, el espejo y la máscara

Antes de discutir las características de la nueva novela histórica, analizaremos tres obras que fueron concebidas con esa intención: *La Insurgenta* de Carlos Pascual publicada por Grijalbo, *Leona* de Celia del Palacio por Editorial SUMA, y *La Insurgente* de Eugenio Aguirre Carrasco por Editorial Planeta.

Celia del Palacio es una reconocida historiadora. Su *Leona* está formada por 25 capítulos, un epílogo y un apéndice biográfico de figuras históricas. Cada capítulo anuncia el espacio y el tiempo de cada relato, comenzando por el primero, que ocurre en «Ciudad de México, octubre de 1808». La estructura formal es tradicional, con un orden cronológico histórico y una prosa casi decimonónica por su corte realista y sus minuciosas descripciones. La novedad consiste en que Leona usa su voz y su perspectiva para contar su propia vida, desde la perspectiva de su subjetividad. Concibiendo la Historia como una fuente «fidedigna», la estrategia narrativa de Celia de Palacio construye la biografía apoyándose en la versión oficial. El narrador omnisciente recrea un contexto de tal modo que el lector recibe la mirada del discurso, concéntrica y a veces monótona, que acompasa el ritmo narrativo.

Este texto da prioridad a una investigación seria, que se compromete con sus fuentes, para restituir el lugar de Leona Vicario como mujer de carne y hueso, con un discurso que da prioridad a la perspectiva femenina, pensando en

un público de lectoras. Aún así, el *yo* femenino cede ante otros sujetos más poderosos como el histórico: la ficción se «calla», sin adentrarse en la voz y la identidad de su heroína. El texto al final le otorga mayor fuerza a Andrés, como personaje de ficción, que a Leona. El proyecto en sí no es innovador en términos de la novela histórica del siglo XXI. Aunque retoma el género epistolar y la novela de folletín, lo hace con un tono apologético, sin crítica hacia la historia y con un discurso romantizado:

> En medio del dolor y de la angustia pensaba Andrés que estaba donde debía estar […] ¿Había valido la pena? Ese país no era el que había soñado. La Independencia no trajo la libertad. No había podido dejar de luchar nunca, ¿Se realizaban los sueños alguna vez? […] No había nada que temer. Juntos iban a brindar por la memoria, por el futuro y por la historia. Por lo que no fue y por lo que debió ser, por lo que faltaba por hacer y por las generaciones futuras a quienes les tocaba aprender a usar la libertad que a ellos les costó la vida (Del Palacio 377).

El «cuerpo presente» de Leona sufre, tiene miedo y hambre, es decir, su cuerpo está humanizado acorde con las líneas biográficas de Genaro García,[1] intelectual e histo-

1 Su mención aquí me parece inevitable, pues Genaro García escribió acerca de la condición de las mujeres en una etapa temprana y su trabajo ha sido recopilado por Carmen Ramos Escandón, bajo el título *Apuntes sobre la condición de la Mujer: La desigualdad de la Mujer*. Esta obra, compuesta por dos ensayos publicados en 1981, lo ubica como un precursor del feminismo a principios del siglo XX. En «Genaro García, historiador feminista del fin de siglo», Ramos Escandón refiere cómo este intelectual defendió el lugar de la mujer en la vida pública, comparando los derechos femeninos con los masculinos, la ubicación de la mujer dentro de la familia y el matrimonio, situación bajo la cual estaba limitada en sus derechos: «[…] su posición sumamente original con relación al contexto de su época, cuando

riador que nació en 1867 en Fresnillo, Zacatecas, y falleció en México en 1920; quien escribió la biografía más completa y reconocida de la vida de Leona Vicario, y desde un punto de vista más humano e individual, le devuelve a la heroína un sitio valioso en su posición como mujer. La novela *Leona* restituye el lugar de Vicario, sin duda, pero sin despegarse del canon tradicional. Al inicio, el espejo muestra cómo se mira a sí misma, aunque al final su identidad como personaje de ficción no trasciende la máscara de lo biográfico.

Leona Vicario, La insurgente: La fórmula histórica y el proyecto editorial

Anunciada como *best seller,* esta novela de Eugenio Aguirre sugiere desde la portada —afortunada y coherente con la editorial— la presencia de un busto de Leona Vicario sin revelar su rostro, dando a entender que se trata de una mujer oculta, un enigma a resolver. Aguirre se dirige a los lectores que posean un conocimiento general histórico y que gusten de los relatos ligeros. El autor no realiza una reflexión crítica sobre la actual historiografía y utiliza como fuentes una bibliografía enfocada a las anécdotas concretas de la vida de su protagonista. La fórmula narrativa funciona, pues la agilidad del diálogo, el cambio de la acción y de atmósfera crean un relato fácil de digerir, gra-

---

el favorecer los derechos femeninos era poco común. La segunda novedad es más importante: se trata de su coincidencia con las tesis del feminismo actual, sobre todo en su idea central de que la ley, al excluir a la mujer, lo hace con base en la diferencia sexual, y al hacerlo, contribuye a la creación, instrumentación y reproducción de la diferencia genérica» (Ramos 103). Su trabajo aborda una postura historicista, al advertir las circunstancias de las consideraciones y experiencias individuales.

cias a una estrategia narrativa lineal, dividida en doce breves apartados que inician en 1809 y termina con la muerte de Leona Vicario.

La protagonista de la novela está mediada casi siempre por un narrador, lo cual le quita fuerza y pasión a Leona como personaje literario. Para darle «carácter» Leona adopta el cliché de la mujer devota que reza para tomar sus decisiones: «Llegó ante el reclinatorio que utilizaba para sus oraciones, frente al que estaba colocado la imagen de la Virgen Guadalupana […] Leona ya había tomado una decisión: pondría sus recursos y sus conocimientos al servicio de la causa de la Independencia de México» (Aguirre 26-27). Se le muestra también como una devota mujer que ama a su esposo y a su patria, pero que además lee, pues para referir a una intelectual afirma la lectura de cartas, su conocimiento del francés, y la lectura del libro «Las aventuras de Telémaco, hijo de Ulises»:

> El silencio permitía a la señorita Vicario enfrascarse en la lectura. En su mente, las imágenes sugeridas por el libro se entrelazaban con la desafortunada situación en que tenían a la Nueva España sus gobernantes, dependientes de la Corona española (Aguirre 14).

Es notorio que Aguirre utiliza la palabra «insurgente» en masculino, al igual que la palabra «héroe» y jamás muestra la intención de darle voz y reflexión a su personaje. Su énfasis en la lucha armada busca propiciar en el lector una pasión por la historia de México y por la patria (a manera de continuidad con las celebraciones oficiales del 15 de septiembre).

La Insurgenta de Carlos Pascual: escenario y pandemonium

El camino que elige Carlos Pascual para narrar la vida de Leona Vicario parece buscar un lector más reflexivo. Revisa las «fabulaciones» de la historia oficial para deslegitimar una verdad histórica única, y desde luego, desacredita la versión oficial. Compara en varios momentos el trabajo del novelista y del historiador donde ambos «engañan» o «mienten» sobre lo que escriben. Al inicio de la novela, Vicario está muerta, por lo tanto, la novela trata de recrear su vida mediante una polifonía que da voz tanto a los personajes ilustres y conocidos, como a la gente del pueblo (la escritura desde el poder es descentralizada, pero no borrada). Al aparecer como un «cuerpo presente» a través de la palabra de los «otros» que la relatan y la nombran, la muerte deja a Leona Vicario legitimarse como heroína.

La dedicatoria de la novela le permite al autor dar lugar a «otras mujeres» que han sido menos reconocidas que Vicario, y en el epílogo —titulado «*Habeus Corpus*»— se pregunta por la «madre de la patria», en el sentido de que se habla de un «padre de la patria»; desde el inicio notamos que pone en crisis conceptos ubicados casi en un sitio de lo sagrado. Su postura crítica frente a la historia oficial y a la historiografía tradicional deja claro que, en su concepto, la novela histórica actual posee un acento ambiguo que le impide fijar una verdad única. Su estrategia polifónica en torno a la figura de Leona Vicario, muestra una personalidad escindida, fragmentada por las otras voces que dan forma al texto. En este sentido, y de un modo posmoderno, Pascual da cuenta de la ruptura con los discursos hegemónicos que determinan o esencializan tanto la historia, la narrativa histórica, y la feminidad de Leona. La clara estrategia narra-

tiva sugiere el formato teatral a través de diálogos fluidos, las apreciaciones de la voz del narrador dan unidad y eje a todas las intervenciones de otras voces, pero además guarda un carácter colectivo (Audiencia, autoridad oficial que convoca, escucha y organiza); así como las intervenciones de personajes notables como Lucas Alamán, Andrés Quintana Roo, Benito Juárez o Santa Anna, y de otros más cotidianos, casi invisibles como Rita Vega, la cocinera.

Por supuesto, la mayoría de los narradores convocados por la novela terminan contando su propia vida, aproximando los recursos de la oralidad, el testimonio y las historias de vida, como fuentes para narrar la historia desde voces subalternas que no excluyen la voz del poder, aunque consiga borrar sus jerarquías. Vicario resulta ser un pretexto para deconstruir la forma lineal, referencial, y univoca de contar a través de un solo narrador, no obstante quien detenta un lugar central es la Audiencia, quien sí tiene el poder de afirmar, negar, citar, dar la voz a los testigos con un tono «objetivo», formal y en mayúsculas:

> HOY 22 DE AGOSTO DE 1842, SE CONVOCA CON CARÁCTER URGENTE, AL H. AYUNTAMIENTO DE ESTA CIUDAD DE MÉXICO A SESIÓN EXTRAORDINARIA CON MOTIVO DEL LAMENTABLE DECESO AYER DÍA 21 DE AGOSTO, DE DOÑA MARÍA DE LA SOLEDAD LEONA CAMILA VICARIO FERNÁNDEZ DE SAN SALVADOR DE QUINTANA ROO, DE CINCUENTA Y TRES AÑOS, ACAECIDO EN ESTA CIUDAD (Pascual 9).

La estrategia narrativa genera un texto híbrido como un ejercicio teatral y dramático. Mientras la Audiencia es una figura de autoridad, a manera de un personaje anónimo y colectivo que cita testigos para decidir si Leona Vicario debe

ser nombrada Benemérita antes de realizar sus funerales de Estado, al tiempo que proporciona algunos datos breves de los personajes convocados. La puesta en escena comprende sólo tres días de la acción y no pretende plantear ni una saga épica ni resolver el enigma de la identidad nacional. Tal evento resulta ser una artimaña política de Santa Ana, quien es gobernante en ese momento y manda realizar dicha Audiencia para que la muerte de Vicario sea «aprovechada». Notamos el contraste entre la solemne presentación, y posteriormente, su voz de alto mando en primera persona (denotando el acento en la representación teatral):

> HABLA EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR PRESIDENTE GENERAL DON ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANA, BENEMÉRITO DE LA PATRIA, HÉROE DE LA REPUBLICA Y MÁRTIR DE LA LIBERTAD Y LA SOBERANÍA (Pascual 222).

> ¿¡Se puede saber que están ustedes esperando para publicar el bando que les pedí? […] ¡Explique usted el origen de tanto lío y dígame porqué carajos se han tardado tres días en hacer un nombramiento que yo pedí desde la noche del domingo (Pascual 223).

Al final se convierte en un *pandemonium* que cita nombres para desafiarlos desde una visión posmoderna de la construcción del texto histórico, desde las posibilidades de la creación literaria. Finalmente, la Audiencia capta un poder de atracción concéntrico del discurso, provoca, limita, suelta y ensaya un poder disfrazado de democracia:

> La audiencia le informa al Sr. Ortiz [pintor de los retratos de Leona Vicario] que éstas no son las tierras de la «Nueva España» sino las de una nación independiente./ *Bueno,*

> *pero… ¿ya tienen el reconocimiento de España?* Se le informa que sí, desde el año 1836 (Pascual 35).

La figura de Leona Vicario tiene que enfrentar todas las críticas por su carácter, por su fortaleza, por ser mujer, por ser transgresora e intelectual. No hay una imagen univoca de ella, sino por el contrario el lector es quien decide con cuál que se queda. No obstante, el autor hace una crítica a la diferencia social entre ricos y pobres y al lugar de lo femenino. En este sentido, es notable el testimonio La Güera Rodríguez:

> ¿Porqué quieren nombrar Benemérita a la señora Vicario? ¿Porqué esta patria, antes tan abierta y diáfana, necesita ahora una «Dulcísima Madre» ¿Por qué no le dan mejor una buena amante? Sería una nación más despierta y menos dramática. ¡Y no hablo de mí, por cierto¡ Yo soy una… una mujer entrada en años. Pero habría aceptado con gusto el tratamiento: ¡Doña Ignacia Rodríguez¡ ¡La Dulcísima Amante de la Patria? (Pascual 116)

El concepto *Habeas corpus* (o «un cuerpo que sea libre») puede tener varias interpretaciones. La novela de Carlos Pascual es quien lo utiliza como una forma de cobijarse en un derecho jurídico de libertad personal, al enunciar su postura ideológica y su enfoque de lo femenino. De hecho las tres novelas mantienen diferentes posturas ideológicas frente a la historia, al concepto historiográfico, y además, de la concepción de la novela histórica actual. La dicotomía entre un cuerpo presente y el cuerpo muerto transforma la idea del sujeto histórico que se representa: Leona Vicario tiene una identidad en cada novela, pero esta identidad se rige por las diversas ideas que existen sobre la novela tradicional y sobre la novela más experimental. Finalmente, las divergencias

entre los modos de enunciar la historia desde la ficción histórica y los modos de construir un imaginario de la memoria colectiva, hacen visibles los olvidos y los silencios significativos de los sujetos sociales históricos.

Bibliografía

Aguirre, Eugenio. *Leona Vicario*, *La Insurgente*. México: Editorial Planeta, 2010.

Del Palacio, Celia. *Leona*. México: Suma de Letras, Santillana ediciones Generales, 2010.

García, Genaro. *Apuntes sobre la condición de la Mujer: La Desigualdad de la Mujer*. (Edición y Prólogo) de Carmen Ramos Escandón, México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social (CIESAS), Porrúa, 2007.

Guardia, Sara Beatriz. *Las mujeres en la Independencia de América Latina*. Lima, Perú: Ediciones, Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL; Universidad de San Martín de Porres, y UNESCO Guatemala, 2010.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pascual, Carlos. *La Insurgenta*, México: Grijalbo, 2010.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica a fines del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

Ramos, Carmen Escandón. «Genaro García, historiador feminista de fin de siglo», *Signos Históricos*, enero-junio, núm. 005, 2001: pp. 87-107.

Tecuanhuey, Alicia. «La imagen de las heroínas mexicanas». *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Eds. Chust, Manuel y Víctor Mínguez. España:

PUV/Universidad de Valencia, UAM, El Colegio de México y Universidad Veracruzana, 2003. 71-90.
Volpi, Jorge. *Mentiras contagiosas*. México: Editorial Páginas de Espuma, 2008.

La Monja Alférez y sus representaciones en México a lo largo de más de cien años

Josefina María Moreno de la Mora
Universidad de Guadalajara

> A veces me parece que no soy una sola persona sino una colección de individuos sin mucha relación entre sí, personas, que, muchas veces, están en guerra unas con otras…
> Gloria Durán. *Catalina, mi padre* (156-157).

Atrayente y controversial como ningún personaje femenino de su época tanto en España como en Hispanoamérica, destaca la presencia singular de Catalina de Erauso (San Sebastián 1585 [¿1592?]-Veracruz 1650), conocida como la Monja Alférez, en la literatura y en el imaginario colectivo.

Los innumerables textos que se han producido a lo largo de los siglos en diversas latitudes, que van de la novela al ensayo con perspectiva de género, pasando por el teatro, el cine y otras manifestaciones, tienen como fuente común *Historia de la Monja Alférez*, autobiografía que data de 1626, así como otros documentos de la época que han proporcionado

la materia prima para las múltiples versiones y adaptaciones. Es así que pasa del discurso colonialista español del siglo XVII, que la equipara con Juana de Arco, a ser considerada en la actualidad un icono de la comunidad LGBTTTI.

Desde la perspectiva de la literatura mexicana contemporánea, el narrador, cronista, poeta y ensayista José Joaquín Blanco, uno de los principales ideólogos y de los primeros activistas de los movimientos de reivindicación de la diversidad sexual en México[1], no duda en denominarla con ironía «la santa precursora de las lesbianas», en «La monja catedrática y la Monja Alférez», una entrada de su blog *La Iguana del Ojete*, fechada el 7 de enero de 2010.

Algunos años antes, en 2004, la escritora méxico-americana Gloria Durán, en su novela *Catalina, mi padre* tuvo la más impredecible de las osadías: proponer la supuesta filiación de Sor Juana Inés de la Cruz (quizá la figura más cargada de simbolismos para los movimientos feministas y lésbicos en México), con Catalina de Erauso, quien cumple a cabalidad con el rol del padre ausente e idealizado que aquella necesita con desesperación.

Entre los ensayos que abordan su representación desde distintas perspectivas y disciplinas, para los estudios de género se ha convertido en un objeto recurrente. Uno de los trabajos más completos y conocidos es el de Sherry Velasco: *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire and Catalina de Erauso* (2000), en el que analiza la figura de la Monja Alférez al hacer una recapitulación de los textos sobre ella que se han generado a lo largo del tiempo y en distintos

1 Su ensayo «Ojos que da pánico soñar», publicado originalmente el 17 de marzo de 1979 en el diario mexicano *UnoMásUno* y recogido con posterioridad en el libro *Función de medianoche: ensayos de literatura cotidiana* (México, Era, 1981), es considerado el parteaguas del movimiento denominado Homo-resistencia Mexicana.

lugares. Sus conclusiones apuntan a la maleabilidad de Catalina de Erauso como símbolo, del cual se han apropiado para fines diversos y hasta opuestos:

> The hybrid nature of the Lieutenant Nun allowed both the liberal Republicans as well as the opposing fascist Francoists to evoke Erauso as a symbol of their political ideology. For the first group, the Lieutenant Nun represented a challenge to repressive patriarchal control while the latter saw Erauso as a symbol of conservative nationalistic and religious ideals. After Franco´s death, the Basque government was also motivated to reappropiate Erauso´s story as an example of the regional pride that was suppressed under the dictatorship (169).

Este trabajo inicia con una recapitulación sobre cuatro textos generados en México a lo largo de más de un siglo (entre 1877 y 1986), que relacionan intrínsecamente la figura de la Monja Alférez con la Nueva España, aunque retoman solo algunos de los elementos que caracterizan a Catalina de Erauso.

El objetivo de este trabajo es identificar las estrategias discursivas que diferentes autores mexicanos utilizaron desde el inicio del Porfiriato hasta el último cuarto del siglo XX para representar a la Monja Alférez, si bien el previsible resultado es que cada deconstrucción constituye un documento sobre el contexto sociocultural del momento en que se escribe.

La Monja Alférez, la mujer vestida de hombre y la mujer varonil

En el segundo tercio del siglo XX, al sistematizarse las investigaciones sobre el teatro del siglo de oro español, se

realizan estudios específicos sobre la recurrencia de personajes femeninos que adoptan el traje masculino. Entre otros autores, Carmen Bravo Villasante (1955) caracteriza a «la mujer vestida de hombre», la cual deviene en la figura de la «mujer varonil».

Tal epíteto no se utiliza en un sentido de demérito; antes bien, la autora considera que al lograr la perfección en las virtudes femeninas, la mujer se asimila al hombre: «el adjetivo varonil no solo se aplica cuando era el caso de aplaudir el valor, la osadía o la inteligencia femenina, sino también […] la bondad, la abnegación y la constancia en el amor» (102).

Siguiendo la misma línea, años después Malveena McKendricK (1974), hace aún más específica la definición del concepto:

> By *mujer varonil* is ment here the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteen and seventeen centuries. She can take the form of the *mujer esquiva* who shuns love and marriage, the learned woman, the career woman, the female bandit, the female leader and warrior, the usurper of the man´s social role, the woman who wears masculine dress or the one who indulges in masculine pursuits (ix).

Así, esta autora, tras establecer en primera instancia un listado de las diversas categorías en que puede presentarse tal estereotipo, concluye: «the mujer varonil of the Golden Age drama represents a fusion, in time and place, of nearly all the manifestations of the extraordinary woman which history, mythology and literature, from the days of classical antiquity down the 17th century itself, can offer» (276).

Carmen Bravo Villasante considera que entre las mujeres que en el teatro del siglo de oro español adoptan la vestidura masculina sobresalen dos categorías; la enamorada, que por

lo general adopta el rol de paje, y la guerrera heroica: «la primera, muy femenina y normal y la segunda, hombruna y de una anormalidad casi siempre patológica» (33).

Uno de los supuestos que explora esta autora es el surgimiento de personajes reales que transgredieron los estrictos cánones que en la época imperaban en cuestión de roles de género. Entre otros, cita el caso de Catalina de Erauso, junto con la reina Cristina de Suecia y Juana de Arco. Concluye así, «nosotros nos inclinamos a creer que más bien sea una bella creación literaria, y que posiblemente los pocos casos que se dieron en la realidad fueran determinados por la influencia del arte» (183-184).

Es evidente que los textos que constituyen el corpus de esta aproximación no pertenecen al teatro del siglo de oro; no obstante, se partirá de estos conceptos para observar su funcionamiento en textos culturales mexicanos generados entre el último tercio del siglo XIX y el del siglo XX.

Catalina de Erauso en sus propias palabras: *Autobiografía de la Monja Alférez*

Texto publicado en París en 1829, aunque la versión más conocida data de 1894, cuando el poeta franco-cubano José María de Heredia (1842-1905) lo traduce al francés, con un estudio preliminar y con otros documentos de la época.

Catalina de Erauso escribe (o tal vez dicta) en primera persona los sucesos de su vida desde su nacimiento hasta el año 1626, cuando recibe del papa Urbano VIII el permiso para seguir vistiendo el traje varonil.

Como es costumbre de la época, inicia indicando su patria y sus padres, para narrar después como es llevada al convento a la edad de cuatro años. A los quince años, antes de profesar, tiene un pleito con una monja y huye. Adapta

su ropa para que parezca un traje varonil y comienza su vida como hombre. Hasta este punto de la narración, se refiere a sí misma utilizando el género gramatical femenino:

> Nací yo, doña Catalina de Erauso, en la villa de San Sebastián de Guipúzcoa, en el año de 1585, hija del capitán don Miguel de Erauso y de doña María Pérez de Galarraga y Arce, naturales y vecinos de aquella villa. Criáronme mis padres en su casa, con otros mis hermanos, hasta tener cuatro años (10).

A partir de ese momento, lo hace en masculino:

> Entrado en Valladolid, donde estaba entonces la Corte, me acomodé en breve por e paje de don Juan de Idiáquez, secretario del rey, el cual me vistió luego bien. Allí me llamé Francisco de Loyola y estuve bienhallado siete meses (13).

Nueve amos. Un viaje al Nuevo Mundo. Cinco temporadas en prisión. Tres condenas a muerte, que elude. Siete muertos tras batirse a duelo (entre ellos su propio hermano), tres de ellos por desavenencias de juego. Tres campañas militares: una contra los indígenas araucanos, una contra un militar español insurrecto y una contra los piratas holandeses. Un nombramiento como alférez. Tres compromisos matrimoniales con mujeres (que no llegan a concretarse). El rescate de una dama en apuros. Dos ocasiones en que, a las puertas de la muerte revela su verdadera identidad a un clérigo (a un fraile para salvar su alma, a un obispo para salvar su vida). El regreso a un convento y al hábito femenino. El retorno al Viejo Mundo y al traje varonil. Un encuentro con el rey y otro con el papa.

Hasta ahí queda el relato en la propia voz de Catalina de Erauso. El resto de su historia la conocemos por medio de

voces masculinas que completan la información proporcionada en la obra mediante crónicas, testimonios y documentos oficiales que fungen como anexos. Es así como se tiene noticia de la pensión que le otorga el rey por los servicios prestados a la corona española, que decide hacer efectiva en el virreinato de la Nueva España, a donde llega en 1630. Se asienta en Veracruz, en donde por el resto de su vida se dedica al negocio del transporte de mercancías a la ciudad de México. Muere en 1650, en el cumplimiento de su oficio.

Juan Antonio Mateos y su drama *La Monja Alférez* (1877)

Anterior a la edición de José María de Heredia, presenta una versión más alejada de la autobiografía. Es el único de los textos aquí analizados en que se cambia el nombre de la protagonista, aunque hay elementos que remiten claramente a la diégesis original.

El autor lo denomina «drama en cuatro actos y en verso» (87).

En el primer acto, Andrea, hija del Conde de Cifuentes, está recluida en un convento. Las monjas le temen por su carácter irascible y rebelde. Su madrastra le confiesa que la ha encerrado porque que ambas aman a Don Félix de Montemar, y que ha propiciado la boda de éste con Doña Beatriz de Lara, para que ninguna de las dos pueda tenerlo. Andrea provoca un incendio en el convento y huye en traje de caballero.

En el segundo acto, llega de incógnito al banquete de bodas de su amante. Se hace pasar por su propio hermano, Don Carlos. Revela a su padre la infidelidad de su madrastra (a quien éste confina en el convento), narcotiza a los invitados y rapta a Doña Beatriz para fingir su deshonra.

En el tercer acto, Don Carlos/Andrea llega a una posada con Doña Beatriz, quien huye. Don Juan de Saldaña, su

antiguo amante, llega para rescatar a Beatriz y se bate a duelo con su captor, quien lo mata. Llega Don Félix y lo reta a duelo, pero al llegar la autoridad civil, huye.

En el cuarto y último acto, la Condesa de Cifuentes muere en el convento. Doña Beatriz llega para denunciar a Andrea ante el Santo Oficio, puesto que ha ido a la guerra en traje de hombre y ha alcanzado el grado de alférez. Don Félix de Montemar llega para batirse con Don Carlos. Así, Andrea muere a manos (y en brazos) de su amado, tras confesar toda la verdad.

El texto mantiene la estructura y características propias de una comedia de capa y espada, en donde el final no puede ser feliz. Conserva el esquema básico de la historia original (monja que huye del convento en traje de hombre y logra el grado de alférez), aunque hay elementos que se modifican.

Por ejemplo, el rapto de doña Beatriz y su estancia con ella en una posada, se corresponde de manera inversa con la anécdota referida en su autobiografía en que Catalina de Erauso rescata a doña María de Dávalos, dama que es descubierta en adulterio por su marido, quien está a punto de matarla. Huyen y pernoctan en una posada, hasta donde llega el ofendido, quien cree que el raptor es el amante de su mujer. La Monja Alférez logra depositar a doña María en un convento, pero se bate a duelo con el marido y se hieren mutuamente.

Al recurrir a los conceptos explicados con anterioridad sobre la mujer vestida de hombre y la mujer varonil, es evidente que en el personaje de Andrea representa una transición entre la enamorada y la guerrera heroica. La primera se viste de hombre de manera temporal, hasta lograr su objetivo (generalmente, recuperar el amor de un hombre); la segunda, lo hace al renegar de su condición femenina. Por supuesto, al final cobra fuerza el rol de la guerrera.

Si se toma en cuenta la clasificación establecida por McKendrick (1974), Andrea presenta rasgos de vengadora (la mujer que adopta el traje de hombre para confrontar a su burlador y lograr la reparación de su honra):

> Woman's capacity for revenge is by no means a discovery of seventeenth century Spanish dramatists, but in the context of seventeenth century Spanish society female vengeance acquires the peculiar importance it must have in any society which recognizes revenge as a social weapon and at the same time accords woman no social responsibilities other than those based on her sex. […] Honour was his, and his the revenge when honour was lost. […] she had no honour of her own that was distinguishable from virtue, but upon her virtue depended the honour of her male relations.[…] By taking the revenge upon herself she not merely usurps the role played by the male in the maintenance of social order, but more important, reveals herself to be as sensible of honour as man himself, thereby presenting a direct challenge to the superiority of the male (261).

Sin embargo, Andrea no es burlada, sino que su amante se casa con otra al saber que ella profesará como religiosa, y su objetivo no es que el pérfido cumpla con su palabra de matrimonio (lo cual sería imposible, porque ya ha desposado a Beatriz). Su único propósito es la venganza y la esposa resulta víctima inocente de una mujer despreciada que va mucho más allá de los niveles alcanzados por sus congéneres de los siglos XVI y XVII, ya que su objetivo es arrebatarle el honor a su antiguo amante, aunque sea solamente en las apariencias. A pesar de que esta acción es considerada condenable en el contexto de la obra, denota un cambio en los roles de género que se ha dado de manera paulatina a lo largo de más de dos siglos.

Como también es común en las comedias del siglo de oro, el hecho de que una mujer adopte temporalmente el traje varonil tiene una especie de compensación cuando un gracioso viste de mujer. En este caso, estando en la posada uno de los sacristanes del convento usa el traje de doña Beatriz para que ésta pueda huir, en una escena cuyo humor (como es usual) está basado en la ejecución por parte de éste, de acciones totalmente impropias para una dama. Pero la última vuelta de tuerca resulta en la escena VII del acto cuarto, cuando los representantes de la ley (advertidos de la presencia de una mujer vestida de hombre) aprehenden a otro gracioso bajo la sospecha de ser la Monja Alférez:

ALGUACIL ¡Esta sí es la Monja Alférez;
Y ya en mi poder la tengo!
¡Venid por aquí, señora!
MACHETE ¡Qué señora, ni qué cuerno!
Si yo tengo unos bigotes
Más ariscos y más tiesos…
ALGUACIL Que os ocultéis es en vano
Se adivina vuestro sexo.
MACHETE ¿Mi sexo? ¡Voto a Judas!
¡Si sabré yo lo que tengo! (110)

La acumulación de transgresiones por parte de Andrea (desafío a la autoridad paterna, actitud rebelde e irascible en el convento, provocar un incendio en el mismo con el propósito de que sus habitantes mueran, rapto y aparente deshonra de su rival, desafío a las buenas costumbres al adoptar el traje varonil y hasta ir a la guerra siendo una religiosa), predice un castigo inevitable desde la primera escena del primer acto:

SACRISTÁN DOS ¡Qué señor tan bueno!
¡Pobre señor!... ¡Esa hija
Es un castigo del cielo!
¡Qué violencias, qué arrebatos
Una furia es del infierno!
Desde que ha pisado el claustro
Es un desorden tremendo.
La regla nunca obedece
Y con ademán severo
Nos domina y aturrulla
Vamos la tenemos miedo.
SACRISTÁN UNO *In nomini patri et fili…*
(Todos se persignan)
ABADESA ¡El diablo está en el convento!
Comienzan a sublevarse
Las novicias con su ejemplo (89)

A lo largo del texto aparecen reiteradas expresiones en boca de los otros personajes, en que se reprueba la conducta de Andrea por no sujetarse a lo considerado como propio para el género femenino en su época; de manera constante se le reprocha el adoptar conductas propias de los roles masculinos y, aún peor, la posibilidad de corromper con su ejemplo a otras mujeres.

En el México de la época, la clara definición de los roles de género adquiere incluso rango legal, al describirse con detalle en el artículo 15º de la *Ley de Matrimonio Civil*, que data de 1859: la totalidad de este artículo corresponde un documento conocido como la *Epístola* de Melchor Ocampo, que de manera obligatoria fue leída en las bodas civiles mexicanas desde su promulgación hasta bien entrada la última década del siglo XX:

> Que el hombre cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y dará a la mujer, protección,

> alimento y dirección, tratándola siempre como a la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte debe al débil, esencialmente cuando este débil se entrega a él, y cuando por la Sociedad se le ha confiado. Que la mujer, cuyas principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo, tratándolo siempre con la veneración que se debe a la persona que nos apoya y defiende, y con la delicadeza de quien no quiere exasperar la parte brusca, irritable y dura de sí mismo propia de su carácter. El uno y el otro se deben y tendrán respeto, deferencia, fidelidad, confianza y ternura, ambos procurarán que lo que el uno se esperaba del otro al unirse con él, no vaya a desmentirse con la unión. Que ambos deben prudenciar y atenuar sus faltas. Nunca se dirán injurias, porque las injurias entre los casados deshonran al que las vierte, y prueban su falta de tino o de cordura en la elección, ni mucho menos se maltratarán de obra, porque es villano y cobarde abusar de la fuerza (3).

Es así como se explica la intención didáctica de la obra, cuyo objetivo es evidenciar la reprensible conducta de una mujer que no solo transgrede todas las expectativas depositadas en su género, sino que al hacerse pasar por hombre traspasa también los límites de lo que se considera socialmente aceptable en un México que a partir de ese momento aspira a su plena integración en el orden y progreso de la civilización occidental, como establecieron los principios que se desarrollaron (o por lo menos se intentó hacerlo) durante el gobierno del General Porfirio Díaz (1887-1911).

«La Doña» también es La Monja Alférez (1944)

Película mexicana dirigida por Emilio Gómez Muriel, producida por CLASA Films, escrita por Max Aub y Marco Aurelio Galindo. Los roles protagónicos están a cargo de María Félix, José Cibrián y Ángel Garasa. Tiene una duración de 88 minutos.

Un apuesto caballero (quien claramente es María Félix en traje de galán) es condenado a muerte por haber asesinado a un hombre en el Perú del siglo XVII. En su última confesión, cuenta su historia a un fraile y declara ser Doña Catalina de Erauso, quien nació en Valladolid, Nueva España. Su padre, Don Miguel, la crió como si fuera un varón hasta la pubertad. A la muerte de este su tía la recluye en un convento para apropiarse de su herencia. Escapa al enterarse que Don Juan de Aguirre, quien desde niños le dio palabra de casamiento, va a desposar a su prima Beatriz.

En traje de caballero y bajo el nombre de Don Alonso Guzmán, llega al Perú a buscar el testamento de su padre para recobrar su fortuna. Es asediado por varias mujeres. Llega también su amante, como alférez del ejército español para someter a los indígenas araucanos. Por azares del destino, Don Alonso (Catalina) entra al ejército bajo el mando de Don Juan, y llega a obtener también el grado de alférez por los servicios prestados. Mata a un hombre en un lance de honor y es condenado a la horca. Antes de su ejecución, Don Alonso (Catalina) es rescatado por Don Juan, y se viste como mujer para recuperar el testamento de su padre y regresar a la Nueva España. Ya como Doña Catalina, recobra su herencia y el amor de Don Juan (quien hasta ese momento, no la había reconocido).

Una vez más, en la caracterización de la mujer varonil se mezclan la enamorada y la guerrera, en el único texto en que

se da una explicación coherente a las habilidades propias del género masculino que posee Doña Catalina (ya que al ser educada como varón hasta la pubertad, su padre le enseñó las artes de la esgrima y la equitación). Sin embargo, en esta ocasión triunfa la faceta de la enamorada. Además, se plantea un incipiente equilibrio en la relación entre ambos géneros, ya que Catalina rescata del cautiverio a su amante y después él la rescata de la horca.

Destaca la presencia de Roger, un picaresco criado que es enviado por doña Úrsula para matar a Catalina, lo que ella aprovecha para tenerlo a su servicio y bajo su vigilancia. Roger personifica a la tía de Catalina en una reunión con el virrey, y conserva la indumentaria femenina como disfraz hasta embarcar hacia la Nueva España. En la escena final, sorprende a quien cree Don Alonso vestido de mujer, besando a don Juan, en una escena que rompe con el estilo desarrollado a lo largo de toda la película, al presentar elementos más relacionados con las comedias de enredos de la época.

Realizada un año después que la película que marcaría el rumbo de la carrera de María Félix, *Doña Bárbara* (1943), basada en la novela de Rómulo Gallegos (quien escribió el guion) y que le deparó para siempre el mote de «La Doña», *La Monja Alférez* abona a la construcción del personaje masculinizado y transgresor que la diva representaría dentro y fuera de la pantalla hasta su muerte. En sus propias palabras, plasmadas en su autobiografía *Todas mis guerras* (1993):

> Quiero aclarar que a mi ningún productor me encasilló en un tipo de personaje. De lo mucho que me ofrecían yo seleccionaba lo que más me convenía en cada momento. Pero si le había gustado tanto al público […] ¿por qué no continuar por ese camino?

> […] De algún modo seduje a la gente, incluso a la que reprobaba la conducta de mis personajes. En el cine y en la vida, seducir es más importante que agradar. Empezaba a forjarse mi leyenda sin que yo moviera un dedo. La imaginación del público lo hizo todo por mi (27).

La Monja Alférez como personaje de telenovela (1986)[2]

Martín Garatuza fue una telenovela de época producida por Fernando Moret para Televisa en 1986, y dirigida por José Caballero y Federico Weingasthorfer. Se trata de una libérrima adaptación (realizada por J. M. Rubio) de las novelas de Vicente Riva Palacio: *Monja y casada. Virgen y mártir* (1869), y *Martín Garatuza* (1868), y consta de noventa capítulos de media hora. Fue una de las primeras telenovelas mexicanas en las que a la trama principal se añadieron varias subtramas para hacer más compleja la historia.

Producción de bajo presupuesto en que los guionistas introducen sin pudor alguno como personajes secundarios a la Princesa de Éboli como perversa villana, y como integrante destacado del grupo de espadachines que acompañan al héroe epónimo, a Don Antonio de Erauso. Sin embargo, en los primeros capítulos este valeroso caballero solamente aparece de noche para unirse a sus compañeros. Durante el día, en el convento, es la devota Sor Catalina.

Cuando escapa definitivamente del convento, es conocida como la Monja Alférez y el grupo acepta su condición femenina a pesar de su traje varonil. En secreto vive enamorada de Martín Garatuza. Después de innumerables peripe-

2 Si bien en el momento de su transmisión original se tuvo la oportunidad de conocer este texto cultural en su totalidad, para la realización de este trabajo solamente se tuvo acceso a la ficha técnica de la telenovela y a algunos fragmentos que se encuentran en internet.

cias, es juzgada por el Santo Oficio por fingir ser hombre y es condenada a muerte.

Tras una larga historia de amor imposible con otra mujer, Martín Garatuza descubre que está enamorado de Catalina de Erauso y la rescata al pie de la hoguera, pero caen en una emboscada y ella muere defendiéndolo sin nunca lograr consumar su amor. El héroe desaparece para siempre.

El personaje de Catalina/Antonio de Erauso fue representado por Cecilia Toussaint, una cantante de rock y jazz, y actriz, más identificada con la escena cultural alternativa del México de los años 80 y 90, que con la televisión comercial. Por sus facciones angulosas y su figura alta y delgada logra una apariencia andrógina bastante más convincente que (por ejemplo) María Félix, en una época en que las melenas largas y rizadas, las camisas blancas y holgadas con cinturones anchos y los chalecos estaban a la moda para ambos sexos.

La caracterización de la mujer varonil corresponde a la guerrera que adopta de manera permanente la vestimenta, y con ella la identidad masculina; aunque con posterioridad se enamora y muere defendiendo a su amante. De alguna manera, se trata de la relación más equitativa que se presenta en los textos estudiados.

Es evidente la evolución que se da en la concepción de los roles de género. Habiéndose realizado la primera marcha del orgullo gay en México en 1979, y tras el temblor ocurrido en el Distrito Federal el 19 de septiembre de 1985 (que constituye el inicio del fortalecimiento de varios grupos la sociedad civil mexicana en busca de la democracia), la Monja Alférez de Televisa representa una incipiente apertura a la aceptación de la diversidad sexual en el país.

Luis González Obregón y su leyenda «La Monja Alférez» (1922)

Se ha hecho una recapitulación de obras de ficción escritas en México que tienen como referente la autobiografía de Catalina de Erauso. Ahora se realiza una aproximación a un texto que tiene características tanto literarias como históricas, y que inicia desautorizando la validez de *Historia de la Monja Alférez*, a la que tacha de «autobiografía apócrifa».

Al más puro estilo historiográfico de una época en que no se habían establecido los criterios metodológicos actuales, el autor alterna la propia redacción con citas entrecomilladas en las que no siempre se indica la fuente, pero que utiliza como recurso para dar validez a su texto.

Retoma aspectos bien documentados de la biografía del personaje (mientras omite otros muchos), que aprovecha como contexto para relatar una anécdota ocurrida en la última etapa de su vida.

Enumera de modo sucinto su nacimiento, patria y padres; su entrada al convento, su huída, y lo que sin más explicaciones llama «la vida romancesca de tan célebre mujer» (43). Hasta entonces narra con algún detenimiento un suceso de la biografía de Catalina de Erauso: su encuentro con el papa y como éste le da permiso de vestir el traje varonil de manera permanente.

Continúa indicando la manera en que el rey le otorga una pensión en pago a sus servicios y llega a la Nueva España en 1630, bajo el nombre de «el Alférez Doña Catalina de Erauso» (44) o Antonio de Erauso.

Procede entonces con el relato de la anécdota que da sustento a la leyenda. El alcalde mayor de Jalapa se entera que Antonio de Erauso es mujer, y decide hacerlo espiar en el

baño para corroborarlo, y entonces solicitarle que escolte a una de sus hijas hasta la ciudad de México, en donde profesará como religiosa. Llegan a México, pero antes de que la joven entre al convento un hidalgo la pide en matrimonio. Al saberlo la Monja Alférez, «cuitada y celosa» (45), le pide que no se case, y le ofrece entrar al convento junto con ella y darle la mitad de sus bienes. No obstante, la joven contrae matrimonio. Catalina de Erauso enferma de celos.

Comienza a visitar a su amada en casa de su esposo, pero al demostrar celos de las otras damas que la rodean, ésta tiene que pedir a su marido que impida la entrada a la Monja Alférez, lo cual toma ella como una ofensa y reta a duelo a su rival, quien se niega a batirse con ella por su condición femenina y le sugiere que mejor se dedique a procurar la salvación de su alma.

Tiempo después, Catalina de Erauso ve al marido de su amada luchando contra tres hombres y acude en su auxilio, derrotando a sus agresores. Su rival, agradecido, le pide disculpas y la acepta nuevamente en su casa.

El relato concluye con la referencia de la muerte de la Monja Alférez, ocurrida en Veracruz en 1650, mientras llevaba una carga de mercancía hacia la ciudad de México. La define como persona virtuosa y devota, que cumple con los preceptos eclesiásticos.

En apariencia el texto presenta aspectos contradictorios, ya que por una parte hace una conveniente elipsis de todo el historial picaresco y hasta criminal de Catalina de Erauso, para resaltar el modo en que es reconocida por el papa y por el rey; y, por otra parte, narra un suceso homoerótico que genera un conflicto que se soluciona cuando ésta demuestra su superioridad física y moral ante su rival.

La única explicación posible reside precisamente en el reconocimiento que le hacen las autoridades; el papa le per-

mite vestir el traje varonil, y el rey valida sus servicios como militar; por lo tanto, las autoridades aceptan su condición masculina. Así se valida la identidad de Catalina de Erauso como el epítome de la mujer varonil. Al ser reconocida su identidad como varón y como soldado, pasa a formar parte de la minoría dominante de los conquistadores.

Un peculiar ejemplo respecto de los intelectuales que en la época de la Revolución mexicana buscan con desesperación los elementos constitutivos de la identidad nacional, procurando la ruptura con la herencia colonial. Así, sería probable inferir que el autor utiliza una estrategia discursiva para demeritar el valor y la hombría de los conquistadores españoles al traer a colación a este controvertido personaje. Lo anterior, en contraposición con toda una tradición española que ha utilizado a la Monja Alférez precisamente para el propósito contrario.

A manera de conclusiones

La emblemática figura de Catalina de Erauso, conocida como la Monja Alférez, es retomada a lo largo de más de un siglo en cuatro textos culturales mexicanos que la deconstruyen y resignifican de acuerdo con el contexto político, social y cultural que corresponde a la época en cuestión.

Cada una de las obras toma como punto de partida *Historia de la Monja Alférez*, autobiografía a partir de la cual en cada caso se eligen algunos elementos y se descartan otros (resulta tan significativo lo que se retoma como lo que se omite).

En «La Monja Alférez» (1877), drama de Juan Antonio Mateos, se advierte la intención didáctica que busca reforzar los tradicionales roles femeninos que se requieren para la continuidad de una sociedad patriarcal ordenada que per-

mita el acceso a la civilización y el progreso, lo cual constituye el más caro anhelo del incipiente gobierno porfirista. No obstante, se plantea la posibilidad de una figura femenina más independiente y autosuficiente, aunque sea para denostar la transgresión que se lleva a cabo.

Se retoman (un poco en clave irónica) la estructura y funciones de la comedia de capa y espada del siglo de oro español, aunque con los toques característicos del drama romántico mexicano.

En *La Monja Alférez* (1944), película de Emilio Gómez Muriel, se siguen los lineamientos propios de la industria en la denominada «época de oro del cine mexicano» (1935-1958). Si bien contribuye en buena medida a reforzar las características del personaje que representó (dentro y fuera de la pantalla cinematográfica) María Félix a partir del éxito de *Doña B*arbara, presenta una evidente evolución en cuestión de la equidad de género, ya que en el propio contexto de la obra la conducta de la protagonista no resulta reprensible a pesar de transgredir los roles de género. Por supuesto, al final las cosas vuelven al orden considerado como natural y Catalina recupera su herencia y a su amante, con lo cual puede recuperar su papel como mujer de la clase privilegiada. Un panorama bastante prometedor en una sociedad que aún no permitía el voto femenino.

En la telenovela *Martín Garatuza* (1986) el personaje de la Monja Alférez, en rechazo absoluto y permanente a su condición femenina, asume una identidad masculina al adoptar la vestimenta y la conducta de un justiciero que vive al margen de la ley. No obstante, siente una atracción sexual y afectiva hacia Martín Garatuza, quien en principio solo la considera como un compañero de armas. Cuando finalmente sus sentimientos son correspondidos, la muerte impide la consumación de la relación.

A pesar de los indicios de una sociedad que en medio del conservadurismo se muestra más equitativa en cuestiones de género y más tolerante a la diversidad sexual, la falta de un final feliz para Martín y Catalina habla de que los avances que para la época se habían dado en tales temas aún no fueron suficientes.

Respecto de las clasificaciones de la mujer vestida de hombre y de la mujer varonil que proponen tanto Bravo Villasante (1955) como McKendrick (1974), es evidente que en los textos estudiados no funciona de manera tan tajante la división entre la enamorada y la guerrera heroica, ya que en los tres casos ambos tipos se mezclan. Esto denota el lento pero progresivo avance en cuestiones de equidad de género que ocurrió entre mediados del siglo XVI y finales del siglo XX.

Finalmente, en su leyenda «La Monja Alférez» (1922) Luis González Obregón utiliza un discurso pseudohistórico mediante el cual manipula los hechos consignados en los anexos de *Historia de la Monja Alférez*, para distanciarse de un pasado colonial que pesa en el discurso oficial como supuesto antagonista en la construcción de una identidad nacional. Es muy significativo que menosprecie de manera explícita la autobiografía como tal, mientras que toma los anexos como fuentes confiables.

Queda así Catalina de Erauso, polisémica y resignificable, para continuar siendo deconstruida durante el siglo XXI.

Bibliografía

Blanco, José Joaquín. «Ojos que da Pánico Soñar». *Función de Medianoche: Ensayos de Literatura Cotidiana*. México: Era. 1981.

Bravo Villasante, Carmen. *La Mujer Vestida de Hombre en el Teatro Español (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Revista de Occidente. 1955.

Durán, Gloria. *Catalina, mi padre*. México: Planeta. 2004.
Erauso, Catalina de. *Historia de la Monja Alférez*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2001.
Félix, María. *Todas mis Guerras. II La Doña*. México: Clio. 1993.
Onzález Obregón, Luis (1996) «La Monja Alférez». *Las Calles de México*. México: Porrúa. «Sepan Cuántos…» núm. 568. 43-46.
Mateos, Juan Antonio. «La Monja Alférez». *Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia. Vol. XVIII: Dramas Románticos de Tema Novohispano*. Héctor Azar (comp.). México: CONACULTA. 1993. 87-116.
Mckendrick, Malveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of Mujer Varonil*. Cambridge: Cambridge Press. 1974.
Velasco, Sherry. *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire and Catalina de Erauso*. Austin: University of Texas Press. 2000.

Fuentes audiovisuales

La Monja Alférez. Dir. Emilio Gómez Muriel. MaríaFélix, José Cibrián, Ángel Garasa. DVD. CLASA Films. México. 1944.
Martín Garatuza. Dir. José Caballero y Federico Weingartshofer. Manuel Landeta Mariana Levy Telenovela. 90 capítulos. Televisa. México. 1986.

Fuentes electrónicas

Blanco, José Joaquín. «La Monja Catedrática y la Monja Alférez». *La Iguana del Ojete*. México. http://iguanadelojete.blogspot.mx/2010/01/la-monja-catedratica-y-la-

monja-alferez.html. Consultado el 10 de noviembre de 2012.

Ley de Matrimonio Civil. México. 1859. http://www.senado2010.gob.mx/docs/cuadernos/documentosReforma/b11-documentosReforma.pdf. México. Consultado el 30 de junio de 2011.

No soy yo la que pensáis. Variables contemporáneas del personaje sor Juana Inés de la Cruz

Alberto Ortiz
Universidad de Zacatecas

No soy yo la que pensáis,
Sino es que allá me habéis dado
Otro ser en vuestras plumas,
Y otro aliento en vuestros labios.
Y diversa de mí misma,
Entre vuestras plumas ando,
No como soy, sino como
Quisisteis imaginarlo.

(Sor Juana Inés de la Cruz, *Romance en reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa que hicieron mayores sus obras con sus elogios*).

Las preguntas centrales que guían el presente trabajo son sencillas y lógicas de acuerdo al intento por establecer las diferencias entre los perfiles literarios que la narrati-

va mexicana contemporánea ha diseñado para explicar la vida, obra y pensamiento de sor Juana Inés de la Cruz; los contrastes entre esos intentos de recrearla frente a los datos netamente históricos que se conocen; y, en especial, la hipotética incompatibilidad de la persona real y su literariedad dispuesta en cada bosquejo literario: ¿Cuáles son los rostros que la novela mexicana contemporánea ha dibujado para representar a Sor Juana? ¿En qué medida estas recreaciones narrativas corresponden al personaje histórico elaborado poco a poco por la tradición crítica alrededor de la poetisa? Y aún más ¿es posible recrear a Sor Juana? Se da por sentado, de acuerdo a la autonomía literaria, que, —además del peso modificador que el tratamiento leyendístico y paradigmático le ha conferido por medio de los propios indagadores de su biografía a través del tiempo— la persona real, la mujer de carne y hueso no puede ser traducida a fidelidad por el arte; que todo trasunto de la realidad constituye un fenómeno diferenciado y a veces original por sí mismo; que el traslado estético que supone la traducción literaria de una persona debe medirse con las reglas del arte; y que cualquiera versión de ella, aún las de intención histórica, constituye una ficción parcial, una variación alrededor del personaje que todo traslado de la realidad fáctica al papel conlleva. Por lo tanto la sor Juana histórica es una identidad con algunas facetas de personalidad incognoscibles como todo ser humano y lo que se discute aquí son las personificaciones que por la intencionalidad autoral pretenden pasar por versiones probables de ella, contando siempre con las licencias de la creación artística.

De acuerdo a lo anterior, para intentar responder a estos cuestionamientos se describen y critican cinco novelas cuyo

personaje principal se presenta como sor Juana Inés de la Cruz[1].

Gloria Durán[2], autora de *Catalina, mi Padre*, convierte a sor Juana en la narradora omnisciente de primera persona y su voz se emite directamente al lector, además lo reconoce como tal. Por párrafos el léxico muestra más cercanía al estilo de habla estándar. Su tratamiento lexicográfico carece de uniformidad, por ejemplo la supuesta carta del personaje Catalina a veces tiene tono conceptual contemporáneo y a veces trata de imitar un indefinido estilo colonial, aunque domina la expresión de usanza actual. En cambio sí imita el habla de los personajes indios, especialmente el de Genoveva, quien tiene un papel importante en la trama.

Hasta la página 155 la novela trata de la vida de la poeta, luego sigue la que quiere sea historia de Catalina de Erauso, la monja alférez. Así que intenta relatar la conexión fabulosa de dos mujeres excepcionales pero no hay distancia estilística entre la narración que se supone hace la propia sor Juana y la de Catalina de Erauso.

En esta novela y las demás es posible, tanto reconocer el problema de ambigüedad que enfrentaron los autores, como comprender el encuentro del esfuerzo de verosimilitud y la libertad que la ficción les otorga. Y así entresacar por la vía

---

1 Se reseñan aquí parcialmente algunos de sus aspectos de acuerdo al interés central del tema en orden de edición: *Catalina, mi Padre* (2004) de Gloria Durán, *La Venganza de Sor Juana* (2007) de Mónica Zagal, *El Beso de la Virreina* (2008) de José Luis Gómez, *Yo, la Peor* (2009) de Mónica Lavín, y *Los Indecibles Pecados de Sor Juana* (2010) de Kyra Galván. Con el criterio de que sean obras narrativas escritas por autores mexicanos contemporáneos y recreen personajes de la época novohispana.

2 Aunque nació en E.U.A. la autora ha vivido muchos años en México, por lo que su novela se considera parte del corpus a analizar.

inductiva los problemas que dicha dualidad dejó como marca estilística en la narración.

Al respecto la novela de Durán presenta algunas inconsistencias e imprecisiones[3] que afectan la adecuada claridad emisora para la exégesis del texto. Entre otros problemas no es creíble el tuteo de una niña de 12 años del siglo XVII a su tío sacerdote, aunque en el futuro se convierta en sor Juana[4]. El caso se repite cuando aparece otro improbable tuteo a su padrastro que luego de pronto cambia a tratamiento tipo usted.

La autora introduce algunos rasgos anacrónicos en la idiosincrasia colonial, insiste en referir el pensamiento independiente como concepto-guía a la manera contemporánea y evidentemente sin arraigo durante el siglo XVII[5]. La vida autónoma de las mujeres en ese tiempo era un acontecimiento raro, fortuito, aunque la Juana cortesana diga: «También hablábamos de las injusticias que sufrían las mujeres de nuestra sociedad, de nuestra falta de oportunidades para la vida independiente, y de la forma en que podríamos poner remedio a todo eso» (111). Todo el párrafo es inverosímil. Hace afirmar al tío Miguel: «Nuestro país se está haciendo rico» (17). Durante una etapa inicial de crisis alimentaria que

3 El maíz del valle de México difícilmente era y es de color amarillo en elote. Ver p. 17. Las tortillas, aunque fueran de mediodía no estarían «frías y duras como piedras» cuando Juana las toca al llegar tarde para cenar. Las tortillas hechas a mano, tal cual se comían en ese tiempo, conservan suavidad, calor, tersura y sabor. Error de dedo, p. 48: «las» por «la». Raro que se sirva ponche en una fiesta de virreyes. Ver p. 61. Las guerras floridas mexicas de la época prehispánica no tenían nada que ver con flores, chinampas o Xochimilco. Ver p. 72. La virreina no pagaría por flores y tortillas. El mercado o tianguis en México no ocurre los sábados, sino los domingos. Ver p. 220.

4 Ver p. 14.

5 Ver pp. 93, 105, 151, y otras.

culminará en el famoso motín e incendio del palacio virreinal relatados por Sigüenza[6], sin considerar que el concepto de país prácticamente no existía entonces. Y aunque sea un rasgo poco estudiado, la opinión de sor Juana acerca del diablo suena improbable, de acuerdo a la idiosincrasia de la época, la opinión de los demonólogos y sus lecturas: «El diablo, dicen, asume formas placenteras. Yo no lo había creído hasta ese momento. En realidad, seguía teniendo dudas sobre la existencia misma de este monstruo creado por la Iglesia para asustarnos y hacer que nos comportáramos correctamente». (Durán 69)[7]. Lo más seguro es que la poeta creyera en la existencia del diablo, tanto como una entidad opositora a Dios como un concepto teológico.

Por último la vida de Juana al lado de sus tíos y primas semeja el cuento de Cenicienta y sus malvadas hermanastras. El personaje se reinventa alejado de sus funciones históricas, casi desaparece la sor Juana poeta, científica, diletante y contadora.

En suma es la menos afortunada de entre las cinco versiones acerca de la poeta personaje, parece una novela rosa forzada a una relación final con el *Primero sueño*, mediante el recurso común del manuscrito hallado en una botella; a pesar del intento afanoso, la conexión resulta blanda, poco firme. La autora llama a su novela «Esta carta increíble» (279), en el «Epílogo». Cierto, sí que lo es.

La Venganza de Sor Juana de Mónica Zagal quiere ser la historia de sor Juana desde un enfoque culinario, contada por el ex virrey Mancera a un fraile que la investiga. Al final

---

6 Ver Carlos de Sigüenza, «Alboroto y Motín de los Indios de México, del 8 de junio de 1692».

7 También es poco creíble que un personaje del siglo XVII afirme que «los fantasmas no existen», p. 232.

de un intercambio epistolar el padre jesuita Diego Calleja se entrevista con el viejo ex virrey porque quiere escribir la biografía de la décima musa. La novela es un diálogo entre esos dos personajes, acontece en Madrid, años después de su muerte.

Un hipotético recetario de cocina escrito por ella más su fantástica habilidad para cocinar motivan la transición narrativa, porque son los platillos del manual los que se preparan y sirven en cada entrevista entre Mancera y Calleja, y porque a través de la comida el personaje de sor Juana participará de la trama hasta vengarse de sus enemigos.

> El estilo de vida de sor Juana pendía de un hilo. La monja nunca quiso un enfrentamiento que pudiera llamar la atención de la Inquisición y desplegó una estrategia muy rebuscada, difícil de comprender para los extraños.
> La solución a la que había llegado Juana era inteligente: modelar el temperamento a través de los alimentos. El padre Núñez llevaba una vida de oración y continua mortificación. Necesitaba de ciertas compensaciones que le hicieran más llevadera su vida de trabajos y sacrificios. El recetario de sor Juana se las proporcionaba a cambio de su indulgencia y protección (Zagal 116-117)[8].

Sin embargo esta caracterización, aunque sensorial, nos aleja del perfil literario de la poeta; cuesta trabajo imaginarse a sor Juana ocupada por largo tiempo en los hornillos conventuales, preparando «montones de golosinas» (98) para los visitantes y dignatarios. Si añadimos que además era la contadora del claustro, leía y escribía, no hay forma de hacerlo verosímil. Por otro lado resulta algo chocante escuchar a un viejo ex virrey hablar de recetas de cocina, de cómo se pre-

8 Esto es parte de la hipótesis e idea narrativa.

para tal o cual platillo, de cuáles son sus ingredientes y cómo deben mezclarse, como si en lugar de haber sido caballero de corte real y estadista fuese un pinche retirado. (97) A tal grado que en ocasiones la plática entre Calleja y Mancera se vuelve tediosa, parece un pretexto para presumir al lector actual que la autora conoce datos precisos de los personajes históricos[9], y de la gastronomía colonial.

Pero si el personaje de la poeta se aleja de las versiones históricas en cambio describe a un Antonio Núñez de Miranda creíble de acuerdo a sus funciones y personalidad. Destaca la importancia que se le confiere en la trama. Lo cual es relevante debido a que en las demás novelas su participación y carácter siempre tienen rasgos negativos, satanizados o minimizados.

También hace algo de «leyenda negra» al afirmar: «Hasta los virreyes debían cuidarse al tratar con la santa Inquisición» (133). Exagera, en Nueva España, como en otros lugares donde actuaba el tribunal nadie salía afectado por él si los jerarcas en turno no lo querían[10].

La novela plantea el cierre de la trama recapturada mediante la conversación Calleja-Mancera con la sugerencia de que sor Juana, armada de sus habilidades gastronómicas, asesinó con alto grado de sutileza al padre confesor Arella-

9 Ver pp. 82-85, por ejemplo.

10 Hay alguna que otra inconsistencia de este tipo, por ejemplo Dice: «la despidió con caras destempladas», p. 117, la frase adverbial correcta dice «cajas» no «caras», se despide a alguien con cajas destempladas, por alusión al ruido estridente de tambores no templados, no afinados. Es raro que Calleja, siendo un jesuita letrado no sepa qué es la grana cochinilla, p. 137, ni que los indígenas americanos no eran procesados por la Inquisición. Además de dos detalles formales: Error de coordinación, línea 5, p. 37. Parece faltar una palabra al menos en la frase. Repetición innecesaria de «comprendía» en p. 116.

no[11], a su sucesor Castellanos[12], y al propio Núñez de Miranda[13]. Lo que pretende ser un clímax de novela tipo *thriller*, asentado desde el título.

El Beso de la Virreina de José Luis Gómez muestra rasgos del estilo tipo prosa poética con tintes irónicos y satíricos como parte de la narración. Encadena frases cortas, por lo general metafóricas, hilando un ritmo similar al formato de periodo cortado ciceroniano. El léxico está cargado de coloquialismos insertos en oraciones de pretensión poética: /guzga/, /verijona/, /meona/, /sonsa/, /hartas/, etc[14].

Las descripciones de Juana adolescente son inusitadas, logra una caracterización intimista del personaje por medio de detalles sicológicos y fisiológicos, como su problema de enuresis, al parecer causado por un acontecimiento traumático que incluyó azotes y agresión sexual ocurrido durante la niñez.

Es casi un largo poema, al menos relato poetizado, tiene constantes y consecutivas metáforas cortas, adjetivaciones y alegorías; el adjetivo y no el verbo domina las frases líricas dispuestas en retahíla sin atención a las acciones. Lo que la frase poética dice no depende necesariamente de la continuidad de la trama.

Cuando se centra en la historia el autor recurre a la relación fantástica con ribetes irónicos, los pasajes narrativos están ambientados en un microcosmos bucólico-pedestre, o preciosista hasta el neobarroco, marcados por descripciones decididamente hiperbólicas.

---

11 Ver pp. 135-136.
12 Ver p. 159.
13 Ver p. 193.
14 Escribe México con /j/, sin explicación.

No hay concreción de historicismo, los referentes, si los hay, —un nombre, un lugar, un tiempo— no corresponden a la realidad histórica, sólo sirven al encuadre lírico-fantástico. No es, a pesar de la acotación editorial de la portada, una novela histórica, en sentido estricto.

En suma esta novela presenta a un personaje Juana que termina siendo la menos sor Juana de todas, tal vez porque el tratamiento histórico contextual se pierde o se elimina intencionalmente entre el formato narrativo libérrimo para dar paso a la atmósfera subjetiva y a los acontecimientos más próximos al realismo mágico que a un intento por reproducir la vida de la poeta.

La novela *Yo, la Peor* de la literata Mónica Lavín toma su nombre del auto vejamen, fórmula o frase de cuño monacal que la monja jerónima solía utilizar; aunque no aparece a guisa de ante firma se relaciona comúnmente con el episodio de su protesta de fe y petición causídica que como acto de contrición obligada realizara al renunciar a sus libros e instrumental poco antes de morir[15]. Mediante este dramático juego antitético de palabras frente a la vida y obra de Sor Juana, la autora se suma a la teoría de la conspiración, idea trabajada por varios autores y capitalizada por Octavio Paz en *Las Trampas de la Fe*[16].

Hay varios aspectos sobresalientes en torno a la semántica narrativa: de entrada la primera carta a la virreina de las tres que componen el bloque narrativo titulado «Los lobos» suena herética. Si sor Juana hubiese escrito algo semejante se exponía a una acusación formal del Santo Oficio con toda

15 Ver: Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y Obras Póstumas,* pp. 230-237. La frase también ha sido utilizada para el título de la película argentina *Yo, la Peor de Todas*, de 1990, dirigida por María luisa Bemberg.

16 Aunque también rebatida, últimamente por Alejandro Soriano Vallés en *La Hora más Bella de Sor Juana.*

razón. Luego es notorio que la autora incluyó en la novela expresiones lingüísticas, preocupaciones personales y tratamientos sociales de la actualidad llevados al siglo XVII.

La novela confirma las dificultades para suplantarle la voz a la poeta, aunque Lavín intenta cederle espacio locutivo genuino cuando el personaje Juana Inés niña va anunciando frases y temas de sus poemas más conocidos en cada parlamento, Juana siempre es un personaje distante después de doscientas páginas. Se encuentra instalado en una tercería escénica, un «ella» en la historia contada, nunca un «yo» o un «tú». Incluso se le atribuyen pocas frases[17]. Esto lo explica la autora al señalar: «Opté por escoger los ojos de otras» (373).

La obra se ha encuadrado en el esquema de la literatura escrita por mujeres, contiene descripciones y énfasis en ámbitos simbólicos femeninos, si bien la mayoría de carácter tradicional en la división de géneros: cocina, costura, hijos, afectos, sensibilidad, menstruación, parto. El contexto externo a la obra también ayuda a clasificarla así pues la mayor parte de las novelas actuales acerca de sor Juana y paradigmas femeninos en general fueron escritas por mujeres.

No está exenta de problemas de diseño, nótese que Leonor Carreto y María Luisa Manrique provienen del mismo modelo de personaje, son mujeres muy parecidas, lo mismo ocurre con los virreyes, sus relaciones conyugales y modo de gobernar son similares; hay una satanización gratuita de Núñez de Miranda; y casi por sorpresa se narra el desenlace del conflicto histórico-intelectual de sor Juana en el capítulo «La falsa hermana»[18]. Además de algunas pequeñas incongruencias, por ejemplo «Apearse» significa bajarse del caba-

17 Ver pp. 173, 244, 218, 158, 169, etc.

18 Ver pp. 318-325.

llo, o de algún lugar alto, no subirse[19], la frase «apearse en la canoa»[20] no tiene sentido. Formalmente el texto tiene uno o dos errores de dedo o de edición, uno que otro giro sintáctico rebuscado, una o dos cacofonías[21].

La novela en suma es una especie de recorrido por una galería de retratos de mujeres que arman un mosaico diseñado en semicírculo, cuyo eje común es la sor Juana personaje moviéndose del centro de la acción hacia el punto de fuga. Mónica Lavín parece desarrollar un hiper-esfuerzo de verosimilitud que cierra en apología repetida, sor Juana se dibuja como heroína, líder, feminista, escudo, ejemplo; y todo ello funciona para describir el concepto moderno de lo femenino mediante voces, dolencias, amores, intereses, colores y tonos.

En *Los Indecibles Pecados de Sor Juana*, escrita por Kyra Galván, la Inquisición es de nuevo una institución represora de agilidad y cobertura asombrosas, el enfoque acerca de su función se presenta sin más desde la leyenda negra. «Pero, maestro, tiene que venir conmigo. ¿Acaso no teme el salvajismo y la ignominia de un interrogatorio como al que quieren someterlo? ¿No ha escuchado las negras historias? Si se lo llevan, y prueban cualquier cosa de la que le quieran acusar, puede no vivir para contarlo» (11)[22]. La autora parece desconocer que en realidad las diligencias judiciales no

19 Ver p. 191. Además hay error en la edad de Bernarda en relación a Juana Inés. Se dijo antes que ella tenía 20 y Juana 16, la diferencia no es de 2 años, p. 148. Dice «horcadas» por error, en lugar de arcadas en la p. 146. Y es poco creíble que una partera atienda a la virreina y no los médicos del Protomedicato, p. 276.

20 p. 233.

21 Por ejemplo la cacofonía del primer párrafo de la p. 277 y el error de dedo (falta una /a/) en la línea 3 de la p. 292.

22 Hay hombres encapuchados allanando domicilios, es decir comisarios inquisitoriales, ver p. 12.

eran expeditas, el aparato inquisitorial novohispano era poco efectivo y cargado de trámites burocráticos[23].

Al igual que Durán en *Catalina, mi Padre*, la autora recurre al gastado recurso de la «historia encontrada dentro de una botella», narra de inicio que una joven mexicana de nuestro tiempo llamada Laura Ulloa que estudia en Sevilla encuentra un manuscrito entre libros de contabilidad en el Archivo General de Indias, cuya autora es Isabel, la sobrina de sor Juana. El supuesto manuscrito no remeda la escritura barroca, ésta parece moderna y organizada desde el comienzo de su relato, como si no fuera un borrador de una niña ingenua del siglo XVII.

Galván lucha, como casi todos los otros autores, por darle realismo, tintes de verosimilitud al relato. Tropieza con la difícil dualidad de la historia y la fantasía desde el personaje conductor de la trama, Laura ya tiene un proyecto de tesis doctoral en marcha, y no es de literatura, descubre el manuscrito entre los documentos que revisaba ¿y quiere cambiar de objeto de investigación? La realidad no es así. De entrada estudia un tema relacionado con economía e historia de los virreyes de la Nueva España y su correspondencia epistolar. No se salta fácil a diarios de monjas, ni mucho menos a vida y obra de sor Juana[24].

Mediante una sensación de desdoblamiento autoral se nota que las reflexiones acerca de la época y la vida de sor Juana que Laura hace, asimilando a Kyra Galván, son de una

23 El desconocimiento de la institución se extiende pues la supuesta confesión inquisitorial de sor Isabel no tiene el formato ni la expresión de una.

24 Otro tanto le acontece frente al personaje de Isabel, por ejemplo cómo puede Isabel saber que eran «azulejos sevillanos» los que recubrían la sala del locutorio si ella es una niña rural y la autora aclaró antes que «Tiempo después sabría que a ese lugar se le denomina locutorio, […]» p. 33.

interesada sentimental[25] nunca de una doctorante, no tiene enfoque teórico, no son dudas de investigadora, en todo caso mediocre, pues pretende investigar el tema en internet[26], por supuesto no encuentra algo relevante y conserva su visión simple pero al menos intimista y empática: «Qué difícil era la vida en ese entonces para las mujeres, pensó Laura […] En verdad no tenían muchas opciones. Si la vida de Sor Juana fue trágica en cierto modo, la de su sobrina Isabel la conmovía aún más» (53).

Un rasgo común entre las novelas es la violencia sexual, En *La Venganza de Sor Juana* el personaje Sandoval intenta violar a Juana, en *Catalina, mi Padre*, un caballero español la viola en complicidad con la virreina Leonor. Aquí se reitera la obsesión de las autoras por hacer de sor Juana una mujer mancillada. Galván también recrea un asalto sexual en su contra:

> Una noche, al regresar a casa en la carroza, mientras recitaban versos de Ovidio y de Catulo, Juan de Mata no pudo resistir más y la tocó. La besó, la abrazó, la manoseó. Forzó la entrada a su boca, esa boquita virginal, con la fuerza de su lengua avezada de hombre mayor. Sus brazos apretaron todo lo que pudieron entre el forcejeo que se desató. Le levantó las enaguas, le tentaleó las medias, trató de tocar aún más arriba de los muslos tibios y firmes. Ella se congeló, intentó defenderse pero no supo qué hacer, no supo qué decir, donde poner las manos, ella, que siempre lo sabía todo (64).

---

25 Por ejemplo cuando el personaje dice: «¡Qué está pasando aquí!» p. 38, la pregunta cliché más tonta que una mujer de la madurez de Laura puede hacer cuando descubre a su novio «Meno» teniendo sexo con otra en su cama. Este hecho identificó a Isabel con Laura: «Se sintió huérfana, con esa soledad subterránea que todo lo socava y recordó a aquella niña Isabel del México colonial.» p. 38. Por otro lado la historia paralela, que acontece en el presente, entre Laura y Epigmenio, no pasa de ser una novela rosa.

26 Ver pp. 70-71.

Y luego acontece la consumación de la violación: «Unos meses después, ocupándose la joven Juana de sus quehaceres, su tío, enfermo de lujuria por ella, la atacó sin piedad y sin que ella pudiera defenderse,. Le tapó la boca, le rasgó la ropa y, finalmente, sin poderse detener, mancilló su atesorada doncellez» (65).

En todos los casos el episodio impacta angustiosamente al personaje, pero en él y sobre él, la Juana ficticia mantiene incólume su capacidad intelectual y su ánimo de espíritu, frente a las miserias de sus depredadores.

Desde las voces de Laura e Isabel, la personalidad de sor Juana muestra dimensiones descritas apologéticamente[27]. La novela muestra un retrato ideal, en el personaje de Galván sor Juana es creativa, sabia, protectora, humilde, cariñosa, generosa, trabajadora, inteligente, etc., suma de todas las virtudes femeninas que se contraponen a la vileza supuesta de los hombres que la persiguieron.

Si bien este rasgo, es decir, el sentimiento de solidaridad con la mujer histórica, más el inevitable tratamiento apologético de su carisma inmanente, sumado a los mitos que la han eternizado y transformado de mujer a arquetipo, resulta ser en conjunto un aspecto común en las narraciones, no son las únicas coincidencias o acuerdos tácitos en el corpus comentado[28], existe además cierta similitud en:

---

27 Al referir la muerte de sor Juana, su sobrina repite el epíteto famoso que usara la poetisa: «Al apagarse sus ojos se nublaban los míos, pues ya no tendría su guía. Pobre de sor Isabel María de San José, la peor de todas, la más solitaria.» p. 43. La voz narrativa fundamente al respecto: «La peor de todas» era una fórmula de autohumillación utilizada comúnmente entre las monjas de esa época.» p. 43.

28 Lo cual daría pie a investigaciones más amplias que este modesto comentario, entre otros aspectos cabría preguntarse: ¿Qué indica la presencia de personajes lesbianas en las novelas acerca de sor Juana? En la de Lavín la sobrina de sor Juana, en la de Durán la virreina Leonor Carreto, en la de

- Referencia y explicitud en escenas de violencia contra Juana.
- Redición de la «leyenda negra» acerca del tribunal inquisitorial.
- Referencias, datos, ambientaciones y justificaciones históricas.
- Paralelismos, circunloquios y polifonías para explicar al personaje principal.
- Conceptos contemporáneos aplicados al pasado.
- Condena tácita o expresa a la idiosincrasia, cultura y sociedad novohispanas.

En las obras indicadas prevalece el problema de la verosimilitud. Una complicación teórico-argumentativa doble, pues en tanto los autores pretenden novelar con datos y personajes históricos, la crítica a su propuesta recreativa conlleva exigencia de valoración mediante las confrontaciones entre historia y ficción; pero además el propio concepto tiene dificultades funcionales en la teoría literaria y en la obra en sí. Todo acercamiento analítico exigiría, de cualquier novela de este tipo, congruencia interna y apego a las reglas del microcosmos narrado para que cada aspecto particular esté en función de la explicación global que dirige el sentido paradigmático de la narración. A tal grado que el lector puede preguntarse si tales recreaciones libérrimas, acaso intencionalmente mal informadas son recreaciones históricas fallidas o variantes ficticias exitosas.

En todo caso, la figura de sor Juana, reconocida desde cualquier enfoque, queda en medio del funcionamiento

---

Zagal insinuaciones acerca de ella misma y en la de Galván hay Murmuraciones de «relaciones deshonestas» entre la virreina y Juana, ¿se trata de un fortalecimiento del uso de su imagen como ícono de la homosexualidad femenina?

narratológico, en tanto poeta-tópico literario, referente textual y paratextual, personaje, mujer ícono, y muchos más sentidos semánticos, para finalmente reconocerse o desconocerse en el espejo de la literatura contemporánea que la retrata, pues a fin de cuentas será al menos parcialmente incognoscible. O como lo diría su admirador peruano:

> Aunque imperceptible sois,
> Si del todo no he podido,
> Al tamaño de mi idea
> Os he dibuxado en chico (Cit. en Cruz 254-255).

Bibliografía

Cruz, sor Juana Inés de la. *Fama, y Obras Posthumas del Fénix de México.* Ed. facsimilar de Fedro Arias de la Canal. México: Frente de Afirmación Hispanista A. C., 1989.

Durán, Gloria. *Catalina mi Padre*. México: Planeta, 2004.

Galván, Kyra. *Los Indecibles Pecados de Sor Juana*. México: MR Planeta, 2010.

Gómez, José Luis. *El Beso de la Virreina*. México: Planeta, 2008.

Lavín, Mónica. *Yo, la Peor.* México: Grijalbo, 2009.

Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. «Alboroto y motín de México, del 8 de junio de 1692» en *Relaciones históricas*. México: UNAM, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1992.

Soriano Vallès, Alejandro. *La Hora más Bella de Sor Juana.* México: CONACULTA, 2008.

Zagal, Mónica. *La Venganza de Sor Juana*. México: MR Planeta, 2007.

Mujeres ante la Inquisición en la narrativa mexicana: de Sara de Córdova a Crisanta Cruz de *Ángeles del abismo*

José Carlos Rovira
Universidad de Alicante

Judías judaizantes, brujas, alumbradas, visionarias, beatas embaucadoras e ilusas forman parte de una casuística inquisitorial que tiene en los archivos conservados de aquellos tribunales un reguero de actuaciones procedimentales de la infamia, similar al de los reos masculinos, pero con la específica condición de mujeres de las encausadas, que entraban un día en siniestros subterráneos para interrogatorios, torturas, confesiones, abjuraciones *de levi* o *de vehementi* y, en caso contrario, autos de fe con el final determinante en varios casos de la hoguera. Es lo que ha narrado la historia, y me sirve aquí para afirmar que las mujeres ante la Inquisición forman una nómina amplísima con facetas propias: cuando entraban en las cárceles secretas, un mundo de comisarios, calificadores, jueces, inquisidores, letrados, verdugos…un mundo totalmente masculino, las rodeaba y se ensañaba con

su culpabilidad pretendida…Planteó ya esta misma idea, en un libro importante, Mary E. Giles (2000), y yo la recojo para ampliarla a su determinación en el interior de los discursos de género: el extremo de las manifestaciones de la sociedad patriarcal afloraba en aquellos castigos que, a fin de cuentas, eran decisivos para el control, aquí no solo de la sociedad, sino de las mismas mujeres que podían distorsionar el orden de la misma. El arzobispo e inquisidor Fernando de Valdés Salas, publicaba en 1537 sus *Excelencias de la Fe*, obra en la que leemos:

> La mujer, por sabia que sea, en los misterios de la fe y de la Iglesia ponga un candado de silencio a su boca. Pues es cierto lo que dijeron los antiguos, que la joya que más alinda a la hembra es el candado de silencio a las puertas de sus labios para todas pláticas, y particularmente para los misterios de santidad y para no ser maestra de doctrina de Escripturas Santas (cit. Giles 2000 24).

La palabra es el motivo de común intervención de los inquisidores en el ámbito de las mujeres: lectoras de *La Torah*, practicantes de ritos no cristianos, reveladoras de visiones de lo indecible, falsas místicas…un entramado que envuelve la palabra, en boca de la mujer, y crea una persuasiva mordaza para devolverla al silencio.

Me surgían estas reflexiones cuando me planteé hablar, en nuestra perspectiva de personajes femeninos controversiales y de reconstrucción de la historia de Nueva España, de Crisanta Cruz, la protagonista de *Ángeles del abismo*, la novela de Enrique Serna publicada en México en 2004 y que ha sido lanzada en España hace poco más de un año por la editorial Espasa. Advertiré que tuve dos sensaciones contradictorias sobre la novela en tiempos diferentes: una primera de recha-

zo, en la que la situaba en los intentos de *best seller* que la novela histórica estaba generando (siempre comento la idea que un día convine con Giuseppe Bellini —creo que la idea era suya- sobre el daño que Umberto Eco, con su para mí excepcional *El nombre de la rosa*, ha creado en la narrativa contemporánea; tantos han querido moverse luego entre dominicos, franciscanos, referencias culturales y misterios; tantos han querido ser luego Umberto Eco…); una segunda lectura, más atenta, quizá en otra circunstancia que la primera, me provocó otra sensación: en cualquier caso se trata de una novela bien escrita, históricamente casi bien construida, que sabe guiar a los lectores por referencias culturales importantes. Mis dudas sobre otras cuestiones de esta obra surgirán más adelante.

La tradición literaria en México de la mujer ante la inquisición

Lo importante es que esta novela cierra por el momento un ciclo de obras de narrativa inquisitorial protagonizadas por mujeres. En México, como sabemos, éstas tuvieron un protagonismo esencial desde Sara de Córdova, allá por 1838, cuando una mala novela breve, *El Inquisidor de México*, de José Joaquín Pesado, inició en la literatura hispanoamericana el motivo literario. Se trata en cualquier caso de una indicación eficaz de lo que van a ser los elementos más frecuentes que integran este tipo de obras: judíos perseguidos por el Tribunal, la figura severa del inquisidor, la delación por venganza, los interrogatorios de los acusados, la recreación del auto de fe, el castigo en la hoguera, son elementos que se combinan en las obras del período. En la novela de Pesado, tras la delación contra una mujer, Sara de Córdova, realizada por un pretendiente despechado, que arrastra también al

marido de ella, aparece un aporte de intriga con la revelación por un misterioso familiar de que Sara es hija del inquisidor general Domingo Ruiz de Guevara, quien la salvará *in extremis* cuando ya está en la hoguera, aunque la mujer morirá al final por las heridas recibidas en el tormento y el fuego, tras convertirse al cristianismo.

La ficción y la historia adquirieron una fusión más complicada, no compleja, en la obra de Vicente Riva Palacio (2002), cuyo papel político y militar le llevó a tener muy cerca, en su propio domicilio, los documentos inquisitoriales que nutrieron una parte de su obra: su novela más difundida, la extensa *Monja y casada, Virgen y Mártir* incrementa el espacio ficcional, mientras una reconstrucción documental dio cuenta de la persecución a una familia notable acogida a la ley de Moisés, *La historia de la familia Carabajal. Un tétrico y abominable caso de la Santa Inquisición en México* (en 1871, en el interior de la recopilación documental realizada con Manuel Payno, *El libro rojo* (Payno/Riva Palacio 2002).

Monja y casada…, publicada en 1868, *es* una trama irresumible de amores, venganzas, familias criollas en 1615, y odios entre las mismas, figuras del poder virreinal como el virrey Gelbes, fanatismo, arzobispo corrupto, ejecuciones de esclavos negros en el Auto de Fe de 1632, a través de una trama que confluye en el libro cuarto y último en una novela de la Inquisición, con la narración de los suplicios a los que es sometida Blanca (personaje basado en un proceso real, el de «la llamada Blanca de Mejía en el siglo o sor Blanca del Corazón de Jesús, profesa en el convento de Santa Teresa…», según transcribe en la novela Riva Palacio desde un documento inquisitorial) y cuya sustitución por la malvada Luisa, la mulata (personaje representativo de maldad, intriga y amores múltiples a lo largo de toda la obra) le permite

salvarse, mientras el conjunto de más de ochocientas página es, en los tres libros primeros y como dice el subtítulo de la obra, «una historia de los tiempos de la Inquisición», con pasos varios de personajes por sus cárceles secretas.

En *Martín Garatuza*, novela que sucede también en 1868 a *Monja y casada* de la que se puede considerar una segunda parte, Riva Palacio asume otra figura procedente de los archivos del Santo Oficio, el falso clérigo y pícaro Martín Garatuza, pero entremezcla la historia con la de doña Juana y su hija doña Esperanza Carbajal, de la familia judía cuyo proceso publicó Riva después de la novela. *Las dos emparedadas. Memorias de la inquisición*, narra, entre múltiples historias, la de doña Inés, sometida a proceso durante un año y usurpada de sus bienes por el Tribunal (Riva Palacio 2011).

La función social de estas novelas de Riva Palacio fue consolidar, mediante relatos de historicidad ampliada por tramas ficcionales, una visión crítica de la sociedad colonial, en la que el Santo Oficio había significado un duradero y omnímodo poder. Las mujeres que adquirían protagonismo en estas obras lo eran en una narración en la que lo que importaba era construir el peso del tribunal en la vida de la sociedad. Se pregunta una vez Riva Palacio, en el prólogo a su obra sobre Guillén de Lampart, sobre la abundancia del material inquisitorial en su obra y responde sobre ello: «»Me preguntarás, lector (…) ¿por qué en la mayor parte de mis novelas hablo de la Inquisición? Te contestaré que en toda la época de la dominación española en México, apenas puede dar el novelista o el historiador un solo paso sin encontrarse con el Santo Tribunal, que todo lo abarcaba y todo lo invadía; y si encontrártelo en una novela te causa disgusto, considera qué les causaría a los que vivieron en aquellos tiempos, encontrar al Santo Oficio en todos los pasos de su vida, desde la cuna hasta el sepulcro, desde la

memoria de sus ascendientes hasta el porvenir de su más remota generación» (Riva Palacio 2000 XV). Una situación invasiva que crea la posición del liberalismo decimonónico sobre la Inquisición, tema de amplitud ideológica que ahora sólo puedo apuntar. En el ámbito global americano, recordemos que es la misma actitud que en Perú, en el espacio de la crónica histórica, sustentó Ricardo Palma en sus *Anales de la Inquisición de Lima* (1863), prestando una atención deliberada a sesenta y dos mujeres con frecuentes procesos de hechicería o brujería y con cinco muy interesantes de místicas e ilusas.

El origen en un proceso de la Inquisición: de Teresa Romero a Crisanta Cruz

Teresa Romero, en sus iluminaciones llamada Teresa de Jesús, es un relato procedente de la documentación inquisitorial novohispana, conocido tras las intervención de Julio Jiménez Rueda (1946), al publicar las actas de un acontecimiento acaecido en 1649, y tras la interpretación de Solange Alberro (1993) en su imprescindible monografía. La alumbrada Teresa de Jesús surge en la farsa histórica del virreinato tras la canonización en 1622 de la verdadera Santa Teresa, la de Ávila, con veintisiete años de diferencia temporal entre el proceso de la Inquisición mexicana y aquella canonización, pero en medio de una fama y una literatura hagiográfica que llenaba ya todos los rincones del Imperio y todas las actitudes de su configuración religiosa.

Una joven, de una familia numerosa de padre labrador, con tres hermanas también procesadas por el Santo Oficio, y hasta doce hermanos en total, vive un proceso de diez años como alumbrada por una práctica que un largo y minucioso expediente de la Inquisición explica bien a lo largo de

muchas páginas. Sintetizo ahora algunas actitudes esenciales a través de los documentos:

1. «trataba de revelaciones llenas de cosas increíbles y contra toda buena teología, con proposiciones expresamente heréticas (…) engañando a muchas personas, vendiéndose por espiritual, afirmando tener dichas revelaciones del cielo, y pláticas muy de ordinario con Jesucristo Nuestro Señor y y con su Santísima Madre la Virgen María Nuestra Señora y con otros muchos santos de la Corte Celestial, en cuyos nombres daba respuestas a diversas cosas que le preguntaban diferentes personas que la tenían por santa, trayéndolas engañadas porque la regalasen y le diesen dádivas, aprovechándose por este camino de sus haciendas, recibiéndolas con título y nombre de limosnas; y comer y beber esplendidísimamente…» (Alberro 493).
2. Sigue el documento narrándonos su historia: «siendo constante que un indizuelo pilguanejo (que en dicho pueblo servía a cierto religioso morador del convento que allí hay), la había estuprado y que estaba en mala amistad con ella; que después se lo trujo esta rea a la ciudad y lo tuvo en su casa en continuación de su amancebamiento» (Alberro 495). No nos cuenta la Inquisición que tuvieron dos hijos hasta más adelante; el segundo, Juan, cuando estaba ya en las cárceles inquisitoriales.
3. «y echando por allí el traje humilde, vistió después galas con profanidad, paseando en carrozas, asistida y regalada a título de Santa de muchas personas, llevándola a sus casas y teniéndola por muchos días y meses consigo, donde se arrobaba y aún robaba, pues a título de santa pedía lo que no le daban; haciéndola banquetes y convocando gente para verla arrobada, como si fuera una come-

dia, ya en su propia casa ya en otras, donde iba el dicho su padre, que la llevaba…» (Alberro 496).

Estos pocos datos documentales crean un personaje que, en la ficción de Enrique Serna, se determina de esta manera: «Aunque mi proyecto inicial fue narrar la vida de Teresa Romero con apego a la información disponible, desde el primer esbozo de la novela me concedí todas las libertades de la ficción, empezando por rebautizar a la heroína. Desembarazada de los documentos, la historia tomó un rumbo imaginario: reinventé de cabo a rabo los antecedentes familiares de la beata para vincularla con el mundillo del teatro, y su amante, una figura incidental en las actas del proceso, adquirió un perfil protagónico». Sigue hablándonos del papel del escritor Sandoval y Zapata en la novela (a quien Serna dedicó su tesis de grado) para concluir sobre el proceso desarrollado que «Como resultado de tantas licencias, casi nada quedó en la novela del proceso inquisitorial, salvo la descripción de algunos arrobos y raptos vocales de Crisanta» (535-536)

Historia y ficción de nuevo, como término último de un debate que rodea la novela histórica contemporánea, y aquí, en la construcción precisa de *Ángeles del abismo*, utilizadas la historia y sobre todo la ficción por un narrador omnisciente, que se arma con estructuras de la picaresca, de la comedia de enredo, de la novela histórica inquisitorial y hasta de un principio de construcción del *best seller* que se manifiesta por una escritura que, con el máximo respeto llamaré periodística, repleta de referencias culturales de varia procedencia que articulan una trama complicada, que no quiere decir compleja, en la que se desborda la narración en mil episodios unificados por la vida de la protagonista.

No puedo ahora iniciar una reflexión sobre la historia y la ficción que sería un argumento previo. Sólo puedo

plantear que unos pocos datos de la historia crean aquí una ficción amplia sobre la que me planteo en primer lugar su eficacia. El nivel inverso, aunque emparentado con éste, es el que planteó en 1996 Antonio Rubial en *Los libros del deseo*, novela ahogada por el riguroso seguimiento documental de unos personajes femeninos surgidos del Archivo de Indias de Sevilla y publicada años antes de la novela de Serna, pero sobre este tema ya escribe Víctor Manuel Sanchis Amat en este mismo libro. La historia tuvo también otros testimonios no narrativos, sino indicadores de algo parecido a la «autobiografía» mediada por una narrador, Antonio Rodríguez Colodrero, su director espiritual, en los procesos de María Rita Vargas y María Lucía Celis trasladados desde documentos inquisitoriales del siglo XVIII (Ramírez Leyva 1988).

Crisanta Cruz

La novela de Enrique Serna tiene dos personajes centrales, siendo el principal sin duda el de Crisanta, una bella joven, casi niña, hija de un tramoyista teatral llamado Onésimo y de una actriz, Dorotea, que abandonó a su padre por otro hombre dándose a la fuga con él. Los diez capítulos iniciales van trazando, alternándose los protagonistas en cada uno de ellos, la vida de Crisanta, su pasión por el teatro prohibida por su padre, y la de un indio, Tlacotzin, cuyo padre, Axoécatl, quiere introducirlo en la antigua religión azteca, contra la opinión de la india y muy cristiana madre, Ameyali. Creo que son los diez mejores capítulos de un libro que luego va a ser muy extenso, quizá excesivamente extenso a lo largo de sus más de quinientas páginas.

La vida de Crisanta Cruz está orientada por la palabra: primero la teatral, después la anulación de la misma en los arrobos místicos y, por último, la expresión del proceso

inquisitorial. El acceso a la palabra y a la gestualidad teatral conlleva el aprendizaje de sus iluminaciones visionarias y embaucadoras. El primer acceso a la palabra, prohibido por su padre como respuesta al abandono sufrido por la huida de su mujer, la actriz Dorotea, significa un aprendizaje clandestino y admirado en el que las fugas tras el colegio para ver a los actores del corral de comedias, generan la fantasía y, tras la reiteración de la actuación en su casa, la violenta violación del padre borracho.

En el nuevo colegio al que asiste tras el traslado domiciliario, la representación de un auto del martirio de Santa Tecla, la lleva a un aprendizaje de santidad transida de eros. Los recuerdos de la pasión calderoniana de una actriz del corral, la vida de la Santa y las imágenes de su martirio, la conducen a un primer fingimiento de pasión hacia Cristo que conmueve a su violento padre que, sin embargo, sigue con el maltrato a su hija hasta el momento, capítulos adelante, en que ésta huye para dedicarse al teatro en la compañía de Luis de Sandoval Zapata, escritor real que la ficción pone en medio del relato.

La peripecia teatral de la compañía ambulante pone a Crisanta en contacto con Tlacotzin, que sufre la agresión del siniestro fray Juan de Cárcamo. Tlacotzin y la propia actividad de la compañía de Sandoval lleva a la fórmula que da título a la novela: «Ángeles del abismo» que son los personajes que aparece en el auto perdido de Sandoval, «El gentilhombre de Dios», en cuya representación se unen Crisanta y Tlacotzin. La prohibición de la misma por acción de la Inquisición en Puebla nos lleva a la ruina del escritor y al fin de estos episodios teatrales.

Tres años después, la historia central se orienta a la conversión de Crisanta, ayudada por Isabel, una compañera de la antigua compañía teatral, en una famosa iluminada que gana

cada día más presencia, en sus arrobamientos y elevaciones, ante los poderosos de la ciudad, mientras su amante Tlacotzin, vinculado a la antigua religión azteca y a una hechicera, inicia una tarea sacrílega como es arrancar niños dioses de figuras de vírgenes en los altares de las iglesias. Otras tramas entran aquí, como los cuidados de Crisanta al enfermo Marqués de Selva Nevada, el amor de su hija Leonor por fray Juan de Cárcamo y el juego de los criados con falsas cartas en las que, con la lógica cultural que preside la novela, utilizan para enamorar a Leonor el *Cántico Espiritual* de San Juan de La Cruz, con aventura nocturna de entrada en el convento de Cárcamo que es sustituido, en la relación erótica con Leonor y en peripecia difícil, por un empobrecido Sandoval y Zapata refugiado en aquella clausura. Todos los episodios están supeditados a la imagen de santidad de Crisanta que aceptará por consejo del jesuita Pedraza, enemigo de Cárcamo quien se ha convertido en personaje principal de la Inquisición, profesar como carmelita descalza, para evitar una persecución de quien sabe que la beata es una antigua actriz, amante de un indio que además acaba de ser detenido tras descubrirse sus profanaciones en la última que intenta. La ceremonia de la consagración como carmelita de Crisanta, de gran relevancia popular, concluye con un desmayo de ella en el que se descubre que está embarazada.

La tercera parte de la novela, «El proceso», la más breve, unas cincuenta páginas, es la resolución inquisitorial de toda la novela. En las cárceles secretas están Crisanta y Tlacotzin; ella, por falsa beata y él por hereje sacrílego. Crisanta tendrá allí al niño, Tlacotzin se comunicará con ella mediante billetes que transporta un gato, Cárcamo tendrá que solventar que se incluya en la persecución de Tlacotzin a todos los judíos detenidos por la profanación de las vírgenes ya que la Inquisición se ha hecho con sus riquezas y no puede volver

atrás; se prepara un auto de fe en el que deben ser quemados nuestros amantes con los judíos y, en la víspera del auto de fe, una trama urdida por el escritor Sandoval y Zapata y el padre de Crisanta, perdido muchos capítulos antes, los pone fuera de las cárceles, tras arriesgada fuga, y en camino de Cuba, donde debía vivir la madre de Crisanta, la actriz Dorotea. Final feliz en el barandal de la popa del barco que los lleva a La Habana, abrazados, mientras Tlacotzin piensa que los ha salvado Coatlicue, pero no se lo dice a la falsa iluminada para no molestarla en sus convicciones, aunque piensa que cuando llegue a La Habana encenderá a la diosa azteca el imprescindible copal.

Una parte final de dudosa construcción

La tercera parte de la novela, la más breve, la dedicada al proceso inquisitorial, la condena y la fuga, está construida con aciertos narrativos, pero también con torpezas. Señalaré un primer error como importante: en los créditos de la obra, señala el autor que el capítulo 38 contiene un texto basado en un edicto inquisitorial auténtico que procede de *Monja y casada…* de Vicente Riva Palacio. Se trata de un momento narrativamente significativo, en el que el siniestro fray Juan de Cárcamo va a redactar el edicto inquisitorial por el que se condena a la hoguera a los dos enamorados, junto a los judíos que habrían dirigido la profanación de Tlacotzin, trama que la Inquisición sabe falsa; el texto del edicto va alternándose con el estado del propio Cárcamo, al que antiguos vicios anales y unas lavativas han puesto en una situación infecciosa lamentable. Del edicto utilizado por Riva Palacio, solo reproduce la entrada habitual: «Nos los inquisidores apostólicos contra la herética pravedad y apostasía, en esta ciudad de México, etc.», que no hay que decir que puede

tener su fuente en millares de edictos similares. El resto es una larga historia de la vida perversa de los amantes que son condenados, en donde se cuenta pormenorizadamente todo lo que han hecho o se suponen que han hecho.

Hay también fuertes errores de construcción en este relato final: el capítulo 39 convierte a la novela, mediante un fragmento, en una celebración erótica. Crisanta y Tlacotzin, desde celdas próximas, realizan verbalmente y a distancia un encuentro sexual que enardece a los presos de las celdas vecinas y hace que estos culminen con aplausos y silbidos el agotamiento de los dos enamorados. El lenguaje asume una procacidad directa y no insinuante y se llena de palabras como miembro erecto, pechos autoacariciados y peticiones mutuas de penetración («Métemela, por Dios, la quiero toda adentro», dice a distancia Crisanta) que tienen además excesos retóricos como la solicitud jadeante de Tlacotzin cuando grita «Ábreme las puertas de la gloria», como extremo de una situación que no crea más nivel narrativo que el de un mensaje imposible. El lector se ruborizará seguramente, no por lo narrado, sino por la pretensión de crear una secuencia de serie X, reclamando su atención, en la situación sórdida de las cárceles inquisitoriales.

Las escenas de referencia cultural adquieren una sorprendente insistencia. Recuerda la pareja de presos a una niña que los sorprendió hace años, cuando estaban en la gira teatral, haciendo el amor en una biblioteca de la casa que los alojaba, y la niña no le dio importancia, y nos están remitiendo, al afirmar que aquella niña «será ya una lumbrera», a una escena del capítulo catorce en la que una infantil Juana de Asbaje les enseña luego la biblioteca, y la loa para el Santísimo Sacramento que está escribiendo en español y náhuatl, lo que resulta material de relleno que no tiene nada que ver con el relato, ni sabemos muy bien qué hace Sor Juana Inés de la Cruz en él.

La torpeza constructiva tiene que ver sobre todo con el lenguaje. En las escenas finales, un encapuchado que ha hecho presos a los guardias, lleva el niño a Crisanta, que descubre que es su odiado padre cuando se quita la capucha. Crisanta le pregunta si se ha enmendado de sus maldades pasadas, y este responde: «Te lo aseguro, hija, soy un hombre nuevo, cuando toqué fondo volví a ver la luz. Una noche de copas, con aires de fanfarrón, me puse (a) injuriar a otro bandido por un asunto de faldas, y el belitre me cosió a puñaladas» (513). Este efecto de uso de un lenguaje coloquial muy de otro siglo, del nuestro, es frecuente en la novela. No pedimos a la novela basada en otro tiempo y otra historia que imite lenguajes, pero sí que no incurra en extremos de coloquialismo tan de nuestro tiempo.

¿Reconstrucción de la sociedad?

Como neonovela, novela postmoderna o novela paródica se ha clasificado *Ángeles del abismo* (Aida Nadi Gambeta Chuk, plantea estas clasificaciones en un trabajo académico sobre la novela con el enunciado de «Amores iconoclastas novohispanos»). Mis limitaciones taxonómicas me llevan a calificarla sólo como novela aceptable y bastante tradicional, en cuanto no hay casi ningún trámite constructivo que dote al largo relato de otro recurso que una línea cronológica continua, de la que salimos sólo mediante recuerdos de personajes hacia situaciones que ya se han narrado. La parodia sí podría ser en cualquier caso uno de los elementos originales de construcción, parodia de la novela histórica inquisitorial, por ejemplo, parodia de las comedias de enredo, parodia de una extensa documentación del Santo Oficio que aquí es tratada solo mediante la ficción o casi solo mediante la misma. Es evidente que a la novela, incluso

a la histórica, no podemos negarle que su valor principal tiene que ver con el lenguaje y la invención narrativa.

¿Reconstruye la sociedad novohispana del siglo XVII? Sería muy difícil no hacerlo de alguna manera en quinientas y pico páginas, y diré que es eficaz en el tratamiento ambiental del mundo del teatro y en la atención ciudadana hacia los arrobos místicos de Crisanta como dos centros bien trazados de visión de aquella sociedad. Pero inventar una historia no es suficiente para reconstruir la sociedad en la que la insertamos. Creo que determinados trucos desdibujan el sentido final de la historia y una prueba es el exceso de referencias culturales que van apareciendo y de las que el autor hace gala. Me refiero finalmente a ellas.

La novela, como he dicho, está basada en la ficción sobre un dato mínimo y un recurso intertextual, a través de la figura de Luis de Sandoval Zapata, y de textos del mismo, de Calderón o de Lope, de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, que nos obligarían a hacer acopio de sabiduría o de búsquedas en Internet, si no fuera por la tabla de «Créditos de salida» donde el autor nos indica sus fuentes reales y sus juegos, sus personajes de la tradición novelesca, o el origen último de la obra en el proceso inquisitorial a Teresa Romero, y pormenorizadamente nos sitúa luego las fuentes literarias capítulo por capítulo y página por página, tras una advertencia que dice: «Los lectores familiarizados con la literatura ascética, el teatro del Siglo de Oro, la poesía náhuatl, la novela colonialista y las crónicas de los misioneros evangelizadores seguramente habrán descubierto ya esas alusiones (se refiere a las literarias que va a establecer). Pero quizá otros lectores no hayan podido identificarlas y para ellos las ofrezco a continuación» (536).

No sé si soy de los lectores que conocían previamente las referencias indicadas o de los que no pueden identificarlas,

pero a estas alturas de siglo XXI pido a los escritores siempre un respeto al lector de novelas. Por supuesto que la palabra novelista para mí forma parte de un universo mayor que tiene que ver con la tradición y con la creación literaria. Y esto ya son palabras mayores entre las que utilizamos.

A Enrique Serna habría que pedirle unas «Apostillas a *Ángeles del abismo*» quizá, más que una muestra de erudición literaria que da cuenta de la gran cantidad de referencias que utiliza. Creo entonces que *Ángeles del abismo,* cuya construcción narrativa está casi a la altura de las novelas de mi paisana Matilde Asensi —de eficacia indudable en la construcción del *best seller*: veinte millones de ejemplares vendidos de sus obras—, es una novela fácil, intrascendente y, a medias, bien narrada. En otras apostillas famosas, bajo el epígrafe «Construir al Lector», Umberto Eco (1984 53-57) nos dejó claro que las grandes obras son las que han intentado crear lectores que se van formando a partir de las mismas, ese lector nuevo, deseado y difícil, y no el que busca el escritor que intenta anticiparse a los deseos del lector cuando escribe, es decir el autor que busca los gustos del público para conformar su obra a través de ellos.

Bibliografía

Alberro, Solange. *Inquisición y Sociedad en México 1571-1700*. México: FCE, 1993.

Eco, Umberto. *Apostillas a* El nombre de la rosa. Barcelona: Lumen, 1984.

Gambetta Chuk, Aída Nadi. «Amores iconoclastas novohispanos: Ángeles del abismo (2004) de Enrique Serna». *Actas del XIV Congreso del Alfal*, http://www.mundoalfal.org/cdcongreso/cd/analisis_textos_literarios/gambetta.html. Consultado el 20 de enero de 2014.

Giles, Mary E. (ed.). *Mujeres en la Inquisición. La persecución del Santo Oficio en España y el Nuevo Mundo*. Barcelona: Martínez Roca, 2000.
Jiménez Rueda, Julio. *Herejías y supersticiones en la Nueva España (Los heterodoxos en México)*. México: Imprenta Universitaria, 1946.
Palma, Ricardo (1863). *Anales de la Inquisición de Lima*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2000.
Payno, M. y Riva Palacio. V. *El libro rojo*. México: Conaculta, 2006.
Pesado, José Joaquín (1838). *El Inquisidor de México* y *El amor frustrado*. México: Ed. Jus, 1999.
Ramírez Leyva, Edelmira. *Beatas embaucadoras de la Colonia*. México: UNAM, 1988.
Riva Palacio, Vicente (1868). *Monja y casada, virgen y mártir. Historia de los tiempos de la Inquisición*, prólogo de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 2002.
Riva Palacio, Vicente (1868). *Martín Garatuza,* prólogo de Antonio Castro Leal. México: Porrúa, 2011.
Riva Palacio, Vicente (1872). *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México*, prólogo de Antonio Castro Leal. México, Ed. Porrúa, 2000.
Rubial, Antonio. *Los libros del deseo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Ediciones del Equilibrista, 2006.
Serna, Enrique. *Ángeles del abismo*. México: Seix Barral, 2009.
Sarrión, Adelina. *Beatas y endemoniadas. Mujeres heterodoxas ante la Inquisición. Siglos XVI a XIX.* Madrid: Alianza, 2003.
Valdés Salas, Fernando. *Tratado Clamado Excelencias de la fe: aventado de muchas flores de los libros de los excelen-*

tes varones ... colegido por un religioso de la orden de los menores de la provincia de Santiago. Valladolid: Juan de Junta, 1537.

Dos Leonas para el siglo XXI

María Guadalupe Sánchez Robles
Universidad de Guadalajara

La figura femenina es, sin lugar a dudas, una de las representaciones textuales de la realidad a las que nuestra cultura otorga un sitio preponderante, al mismo tiempo que las devalúa o problematiza. En consecuencia, si se considera que una de las labores del crítico y del analista literario es exponer de la manera más clara y eficaz posible los mecanismos mediante los cuales se despliegan dichas representaciones textuales, será de gran valía que construyamos un corpus sólido de las variadas posibilidades que la mujer adquiere en las manifestaciones artísticas y culturales.

Una de ellas es la representación literaria que linda con lo histórico o se envuelve de su discurso, evidentemente revestido de una gran importancia, puesto que se trata de una enunciación que implica la narrativa de colectivos como grupos, pueblos o naciones:

> Si en el proceso de universalización del feminismo lo que se busca es «una política de la presencia»… los personajes de los que tratamos aquí, sean o no reales, destacan por su alto grado de visibilidad… Para realizar una breve reflexión sobre esta novela nos centraremos en el análisis de rasgos como la motivación (histórica e individual), la documentación y la identidad (microcosmos)… (Almela Boix 119).

¿Cuál es la visión que tal enunciación propone de la mujer? ¿Qué tanto se aleja o se reviste del mito? ¿Hay una humanización de la figura hagiográfica? ¿Cómo funciona el tratamiento del personaje histórico?

En la novelística mexicana de la celebración del Bicentenario de la Independencia encontramos obras cuyas protagonistas son mujeres célebres novohispanas. Una de ellas es Leona Vicario, una suerte de mujer-límite que sirve como ejemplo de práctica de la escritura de mujeres y sobre mujeres.

Edmond Cros, desde la Sociocrítica, señala:

> Si admitimos que un texto de ficción está constituido por un complejo juego de representaciones que actúan las unas sobre las otras, debemos tener igualmente presente que esos conjuntos, lejos de ser inertes, aislados o fragmentados, están dotados de una coherencia y de una organización que les son propias. Esta organización y esta coherencia implican un núcleo unificador que no se refiere a la temática, ni a la narratología, ni a ninguna otra categoría textual, sino a una convergencia semiótica, es decir a relaciones que establecen varios elementos, entre ellos (signos o conceptos). La representación sólo existe en la medida en que es producto del funcionamiento de estas relaciones (Cros 7).

Se pretende en este trabajo llevar a cabo un rápido atisbo a dos novelas mexicanas contemporáneas: *Leona*, de la historiadora Celia del Palacio , editada por Suma y *La Insurgenta*, del dramaturgo Carlos Pascual, Premio Bicentenario Grijalbo de Novela Histórica, ambas publicadas en el año 2010. Preocupada ella por añadir pasión a su documentadísima verdad histórica y entretenido él en salpicar de humorismo y desenfado los datos consignados por el tiempo, nos entregan una representación propuesta desde lo femenino y otra desde lo masculino, puesto que de ambos se nutre la abstracción, la idea de lo genérico. Con base en sus comportamientos textuales profundos, se buscará luego proponer una lectura coherente de la representación del sujeto femenino en la escritura orgánica específica de estas obras. Como menciona Edmond Cros, mediante la búsqueda de la organización y de la coherencia en los juegos de representaciones novelescas, localizar la convergencia semiótica que unifica y produce sentido a través de los propios funcionamientos textuales no evidentes.

Ilustrada ideóloga, Leona Vicario fue una de las insurgentes novohispanas más reconocidas por su participación en la lucha armada de 1810. Hija de un peninsular de gran abolengo, María de la Soledad Leona Camila Vicario Fernández de San Salvador, nació en 1789 y murió en 1842. Poseedora de una esmerada educación, puso su intelecto y su fortuna al servicio de la causa emancipadora: en compañía de Andrés Quintana Roo, quien después sería su esposo, participó activamente en la conspiración a favor de la autonomía de la Nueva España, editó periódicos, organizó el correo de los insurgentes y padeció persecución por parte del ejército realista, de la Inquisición y de gobiernos posteriores. A su muerte, el presidente Antonio López de Santa Anna decretó que se le hicieran funerales de estado y se le nombró Madre Benemérita de la patria.

En su libro de biografías de mujeres que participaron en la guerra de Independencia *Adictas a la Insurgencia*, Celia del Palacio cita este fragmento de la carta aparecida en el periódico *El Federalista*, en la que Leona Vicario defiende su derecho a pensar por sí misma:

> Por lo que a mí toca, sé decir que mis acciones y opiniones han sido siempre muy libres, nadie ha influido absolutamente en ellas y en este punto he obrado siempre con total independencia… Me persuado de que así serán todas las mujeres, exceptuando las muy estúpidas y a las que por efecto de su educación hayan contraído un hábito servil. De ambas clases hay también muchísimos hombres (Cit. en Del Palacio *Adictas* 35).

Luego de este paréntesis histórico y para entrar de lleno en el terreno literario, en un primer momento me acercaré a la novela *Leona* de la escritora Celia del Palacio. En este *corpus* trabajaré con tres características relevantes que el mismo objeto de estudio manifiesta, según mi acercamiento analítico: el aspecto del espejo, el determinismo como idea, y lo aparente.

La sistemática reiterativa del *espejo* y su función surge en repetidos registros en relación con el establecimiento de las características de la protagonista. El espejo como signo implica la significación del doble, y por lo tanto de una identidad en conflicto, por principio (Chevalier y Gheerbrant 474-477). La instancia narrativa nos aporta:

> La imagen de una muchacha que no llegaba a los veinte años se reflejaba en el enorme espejo, en cuyo marco, cubierto de mil pequeños espejos ovalados, también se multiplicaba su rostro…El espejo dejaba ver el torso exuberante bajo un escotado vestido de raso azul celeste, así como los zarcillos

> de oro que sobresalían de los anchos rizos color miel (Del Palacio *Leona* 9).

Aparte de la idea de la cuestión especular, encontramos la abundancia o exceso de esa misma reflexión. No basta con que la instancia narrativa aporte la presencia del signo espejo, sino que además lo pluraliza. El espejo, en sus manifestaciones textuales, sirve aquí como un elemento que proporciona una confirmación que se despliega en relación con la apariencia física, con el arreglo estético personal de la protagonista, como lo evidencian los siguientes registros que cito:

> El espejo dejaba ver el torso exuberante bajo un escotado vestido de raso azul celeste, así como los zarcillos de oro que sobresalían de los anchos rizos color miel (Del Palacio *Leona* 9).
> Diez veces se miró al espejo para revisar que ni un solo cabello estuviera fuera de lugar (Del Palacio, *Leona* 31).
> El Espejo una vez más fue testigo de su arreglo impecable: el vestido de raso turquí y el sobretúnico de gaza azul claro (Del Palacio *Leona* 31).

Es de llamar la atención que el signo espejo adquiera en ciertos momentos la capacidad de actuar por sí mismo («El espejo dejaba ver», «El espejo una vez más fue testigo») y que en otros sean signos distintos los que actúen («diez veces se miró al espejo», «también se multiplicaba su rostro»). La actividad forma parte de las características del elemento espejo que entra en relación con lo femenino. Sólo que en unas ocasiones dicha actividad se manifiesta en el espejo y en otras, en lo que se refleja en el espejo.

La insistencia textual sobre este aspecto del mirar y de la reflexión especular no sólo implica la idea de la imagen femenina en términos de los afeites, el ornato o lo superficial;

podríamos considerar que esto tiene que ver con un sistema que va más allá de la simple confirmación o reconocimiento a través del espejo. Puede resultar más complejo, ya que en un momento dado se nos dice que: «De tanto mirarse, los ojos de la joven se perdieron en el trasfondo de la propia imagen». Esto es, hay una completa identificación entre el sujeto y la imagen especular. Pero si volvemos al asunto de la confirmación, podremos afirmar que en realidad se presenta un sistema textual que valida una presencia o una identificación; la protagonista es comparada, igualada en un par de registros, con elementos de gran jerarquía en términos estéticos y culturales:

> además de la diadema de plata con chispitas de rubí que la hacían ver como una diosa griega (Del Palacio *Leona* 31).
> …aquella altiva joven que se erguía frente a él como una estatua de Afrodita (Del Palacio *Leona* 32).

La figura de Leona Vicario es puesta al nivel de «una diosa griega» y «una estatua de Afrodita»; más que la posible igualdad con lo divino, lo anterior expresa que la instancia enunciadora de la novela le aplica un discurso que certifica la calidad de la misma figura femenina. La partícula «como» lleva a cabo una comparación que iguala los elementos (la protagonista y «una diosa griega», «una estatua de Afrodita»).

En relación con esta sistemática anterior, encontramos también la conjunción de factores que dan lugar a la sistemática de *lo aparente* (lo que parece una cosa, pero en realidad es otra). Encontramos un doble despliegue: de lo simulado y de lo real. Registros que tratan sobre la protagonista o sobre algún factor en relación con ella, evidencian esta recurrencia:

> Al ver a Leona, con grandes muestras de afecto la alejaron de sus acompañantes, pretendiendo decirle un secreto de amores (Del Palacio *Leona* 73).
> La elegante mujer acompañó las palabras con unas palmaditas en el dorso de la mano de Leona y una sonrisa que quería aparentar seguridad (Del Palacio *Leona* 74).
> …No harás cosas buenas que parezcan malas… (Del Palacio *Leona* 94).
> Y si te interrogan, di que tú no sabías nada hasta llegar aquí y que no quisiste quedarte y ser cómplice del delito. Di que yo declaré ser inocente y haber huido por miedo (Del Palacio *Leona* 80).

Los verbos «pretender», «aparentar» y «parecer» y el hecho de instruir para la mentira, dan lugar (entre otras muchas marcas) a un conglomerado abstracto, el cual nos dirige hacia la preocupación textual de lo ontológico (de lo que se es y de lo que no se es). Asimismo, a la sistemática de la apariencia podemos oponerle su contrario, ya que contamos con registros que sacan a la luz la contraparte de dicho comportamiento en la novela. A lo aparente se le contrapone lo real, lo verdadero:

> La madre de sus damas, comenzó a alarmarse de verdad (Del Palacio *Leona* 77).
> -¡Qué Jamaica ni que ocho cuartos!- estalló Leona por fin. Vengo huyendo de la justicia (Del Palacio *Leona* 77).
> Todos andan ciegos entre la bruma buscándose. Sólo tienen ojos para el sueño de la libertad y no ven lo que está enfrente (Del Palacio *Leona* 94).

La función y el desarrollo de lo aparente cede y el texto exhibe la faceta contraria, lo verdadero, lo real, que en los casos mostrados se revelan literalmente como afirmación («alarmarse de verdad»), confesión-exabrupto («ven-

go huyendo de la justicia») y reclamo («no ven lo que está enfrente»).

Otro comportamiento textual en la conformación de la mujer protagonista en *Leona* de Celia del Palacio, es la presencia de un cierto *determinismo*. Curiosamente encontramos también una insistencia sobre este factor en las menciones que aparecen sobre el destino y lo prefigurado en la diégesis. A continuación, unas marcas relativas a este asunto:

> Más tarde o más temprano, llega un momento en la vida en el que el destino parece definirse y el pasado se presenta como un mero ensayo, una preparación para lo que habrá de venir (Del Palacio *Leona* 11).
> Cada acto insignificante, cada palabra irreflexiva, aquel pensamiento de una tarde de infancia, ese deseo insensato de la primera juventud, todo parece conducir a un solo día, el día que marcará el futuro de una manera irrevocable. Para Leona ese día fue el nueve de septiembre de 1807, el día de la muerte de su madre (Del Palacio *Leona* 11).
> Ahora aquel cuadro le parecía premonitorio (Del Palacio *Leona* 33).
> Entonces supo que esa mujer sería para siempre la dueña de su corazón y de sus sueños y que su voluntad ya no le pertenecía (Del Palacio *Leona* 33).
> Dos mundos se unen en ti, Leoncilla, como en toda la Nueva España y nadie podrá separarlos jamás (Del Palacio *Leona* 19).

Estos ejemplos ponen de relieve que la enunciación textual manifiesta unas estructuras de representación, y por lo tanto de valoración, que prefieren un sistema cerrado y férreo de control y orden, en donde causa y consecuencia no pueden sino encontrarse en términos de una lógica indestructible. Una causa no podrá dar lugar más que a una

consecuencia acorde y nada más. Una frase reta hasta cierto punto la presencia tan fuerte y consistente del determinismo: «Cada quien escoge su destino»; y sin embargo, se halla conflictuado tal registro puesto que, como dice la línea arriba citada, hay opción pero por «su destino», esto es, por la idea del fin, de la meta, de algo prefijado, o pre-buscado. Lo femenino es desarrollado por la enunciación novelística en un ambiente aceptado como preconcebido, y algunas de sus características también son construidas por esta predeterminación totalizadora.

En segunda instancia, se mencionarán ciertos comportamientos textuales (también tres, como en el caso de la novela de Celia del Palacio) identificados en la novela *La Insurgenta* del autor Carlos Pascual, en relación con el trazo de la protagonista, nuestra Leona Vicario. Comentaré entonces las cuestiones de una identidad desestabilizada por la enunciación, la recurrencia de lo aparente y la presencia del destino (el determinismo).

Encontramos primero el despliegue particular de una identidad problematizada, una identidad que el mismo texto representa como inestable. De reiterada manera, se nos va a aportar una serie de registros que señalan la preponderancia de lo aparente sobre lo real, una artificialidad en cuanto a la identificación de la protagonista, o que existe una especie de irresolución relativa a quién es Leona Vicario.

En cuanto a la preponderancia de lo aparente destaca el siguiente registro: «que aun siendo ella mi sobrina, la amé como si fuera una hija» (Pascual 11). El «como si fuera» nos permite establecer esta relación entre lo que es y lo que compara y condiciona al elemento en conflicto; es «sobrina», pero es amada como «hija».

Por cuanto toca a la artificialidad de la concepción de la protagonista contamos con los registros:

> Fabulando una patria, fabulando un *pantheon* para esa patria (Pascual 13).
> Ya fabularon a su «padre», a Miguel Hidalgo, y ahora quieren fabular a su «dulcísima madre» (Pascual 13 - 14).

Podemos entender la palabra «fabular» como sinónimo de «inventar», «forjar», «imaginar», «fraguar», «urdir», incluso «ficcionalizar». Leona es considerada como parte de este panteón ficticio que se construye artificialmente para una patria también creada del mismo modo, según la mención de un personaje. Para dar lugar a una instancia (la patria), se necesitan orígenes, y Leona Vicario será una de esas fuentes, como si de una familia se tratase. Pero todo bajo la idea de lo construido o creado artificialmente.

El proceso de considerar a la protagonista bajo una valoración constituida por la irresolución de la identidad es consistente. Leona Vicario es representada bajo los comentarios:

> ¿No era esta muchacha, hija o sobrina del señor Agustín Pomposo Fernández de no sé qué? Si era hija, sobrina o su ahijada, no sé ni me importa (Pascual 18 - 19).
> Pidiéndole que, en lugar de los calabozos de la Inquisición o de la cárcel pública, su hija o sobrina que más da, cumpliera su condena en un convento… (Pascual 19).
> ¡La paz de los sepulcros es la única paz que se vive en esta patria! Y de eso tiene la culpa la tal… la… Leona, o como se llame... (Pascual 20).

La novela de Carlos Pascual, en un momento textual del íncipit seleccionado considera a la protagonista en términos sumamente ambiguos, no termina por definir específicamente a la mujer, sino más bien al contrario, abunda en la indefinición y en aseverar la carencia de información o que dicha indefinición no es relevante para quien lo comenta o

que incluso dé lo mismo quién o qué sea; Leona puede ser «hija o sobrina», «Si era hija, sobrina o su ahijada, no sé ni me importa»; «su hija o sobrina qué más da»; «la tal… la… Leona, o como se llame...». La situación familiar de la protagonista, así como su denominación están sujetas a esta inestabilidad identitaria en la representación novelística.

Otro proceso que encontramos es el de la validación, el cual se realiza en cuanto se le aplican a la protagonista criterios jerárquicos de valoración: ella es considerada «benemérita», forma parte de un *pantheon* civil patriótico, es «valiente y entera», se le nombra como «señora», es «frágil pero firme», es «valiente» y poseedora de «cojones», no tiembla ante la presencia de los inquisidores, es «una pequeña fiera» y «un espíritu de fortaleza y magnitud». Se va construyendo así un conjunto significativo en términos muy positivos, muy distinguidos.

Aparte, el solo hecho de que la novela de Carlos Pascual se halle conformada como una serie de entrevistas hechas a personajes que son llamados a dar testimonio y a votar su apoyo u oposición, para que la protagonista Leona Vicario sea nombrada «benemérita» (y por lo tanto identificada como tal), ya implica con gran evidencia un sistema de validación. Los personajes dan su testimonio ante una Audiencia sobre las magnificencias físicas y políticas de la protagonista. La enunciación novelística funciona y se despliega como una organización de cualidades de la mujer representada que da lugar a un discurso cuyo desempeño no es otro sino el de reafirmar; y lo que se reafirma es la entidad femenina de una pretendida figura histórica considerada bajo las directrices de un discurso casi «hagiográfico».

La siguiente cuestión es el destino; esto es, las formas de representación que adquiere el destino en su relación con la protagonista y los personajes que interactúan con ella y

los asuntos que construye en su conexión con el personaje de Leona Vicario. A continuación presento una serie de registros que contienen la marca o manifiestan este funcionamiento determinista (la idea de lo prefijado, de que el presente y el futuro están ya creados, ya existen «escritos» o forjados, de que el presente es regido precisamente por el pasado y el futuro, a su vez, lo está por el pasado y/o el presente):

> Perdonen la sonrisa en mi cara que no pretende ser una burla, pero han despertado a una fiera… y ya conocerán de sus zarpas… (Pascual 15).
> Qué pena que ella ofrendara su valor a la empresa equivocada, por no hablar de la pena insalvable de haber nacido mujer (Pascual 22).
> Dicen que todo está escrito; unos dicen que en el Cielo, otros que en las estrellas, pero el destino de Leona era huirse de su casa y lanzarse a la revolución (Pascual 31).
> La muy zafia habla sin saber y naturalmente ignora que son las Musas las que guían nuestras manos (Pascual 33).
> Pero la pintura, señores, nace de la mano del pintor y no habrá de morir jamás… (Pascual 34).
> Pareciera que el nombre ha signado el carácter de esa pobre criatura… (Pascual 36).
> ¡Pero si siendo una niña era incorregible! Y ya sabéis lo que dice el refrán: «Árbol que nace torcido, jamás el tronco endereza.» (Pascual 37).
> Pues cierto es que las manos de las mujeres deben dirigirse al cuidado y crecimiento de los niños, al cuidado y al amparo del esposo y sólo éste será la guía intelectual, no sólo de su mujer y de su familia sino de su patria (Pascual 38).
> Y ya tenía yo a mis cinco hijos que son lo que yo fui y son lo que yo soy: arrieros (Pascual 41).
> Pero quiso el mal destino que, allá por Chiluca, me agarrara el Capitán Anastasio Bustamante, que pa´ que vean que no

> les hablo falsedades en lo que al destino respecta, ése es otro que confirma mis dichos (Pascual 42).
> Así que unos por malos y otros por buenos, unos por héroes y otros por traidores, los ricos siempre han sido ricos y los jodidos siempre seremos los jodidos (Pascual 43).

En los registros anteriores podemos observar cómo el determinismo (a través del signo del destino) se despliega en varias aspectos, como una advertencia — afirmación («eso pasará»), en considerar como negativa la condición femenina (haber nacido mujer es una pena insalvable), la vida considerada como una escritura pre — realizada (un texto que se cumple palabra por palabra), el destino considerado como el manejo o control de lo humano por fuerzas míticas y superiores (las musas guían la mano del pintor), la condición en la cual se encuentra un personaje es y será permanente («no habrá de morir jamás»), el nombre genera y condiciona forzosamente el carácter de la protagonista («Leona»), no hay cambio de una situación inicial («jamás el tronco endereza»), la circunstancia familiar es vista como una condición obligatoria *per se* («Pues cierto es que las manos de las mujeres deben…»), el determinismo implica necesariamente una reiteración de las condiciones del status quo («…mis cinco hijos que son lo que yo fui y son lo que yo soy: arrieros»), el destino es representado como una entidad autónoma, una personificación de algo abstracto («quiso el mal destino»), y la inmovilidad se considera como una condición necesaria («los ricos siempre han sido ricos y los jodidos siempre seremos los jodidos»).

Evidencian estas marcas deterministas un juego generador de sentido que relacionado con la figura femenina de la protagonista, muestran un universo de representaciones basado en circunstancias prefijadas, consideradas de ante-

mano como positivas o negativas. Es un mundo cerrado y fijo en el cual el control es férreo, donde causa y consecuencia dan lugar a una sola opción de comportamiento o circunstancia; la jerarquía y el orden prefijan y disponen lo que sucede y la idea que se tiene de lo femenino y de su realidad. En esta organización de elementos, la predeterminación no permite la libertad.

Conclusiones

El acercamiento analítico a la representación profunda de estos dos ejemplos de narrativa mexicana del siglo XXI, *Leona* de Celia del Palacio y *La Insurgenta* de Carlos Pascual, genera varias coincidencias que se manifiestan a la hora de explicar los mecanismos con los cuales los textos producen sentido. Las dos novelas, muestras del trabajo literario de la celebración del Bicentenario de la Independencia de México, dan lugar, a través del estudio del íncipit de cada una de ellas, a funcionamientos muy similares, aunque con matices muy particulares. En los dos textos encontramos una identidad femenina problematizada.

En el primer caso, *Leona*, el espejo y sus implicaciones (el doble, la apariencia física, el determinismo) llevan a una confirmación o reconocimiento y a que no haya opciones de comportamiento. Y esto se manifiesta a tal grado que se puede llegar a afirmar que la protagonista podría decir «yo soy la imagen» (identificación entre la protagonista y su reflejo).

En el segundo caso, *La insurgenta*, la identidad se problematiza por los factores puestos en juego: la apariencia, la irresolución y la artificialidad, el determinismo (un elemento es considerado como si fuera otro, la calidad de la mujer no se resuelve, su estatus oficial es construido por una autoridad y se encuentra sometida a un férreo designio).

En ambos casos se presenta una validación; en la primera novela, al igualarla con signos provenientes de la estética mitológica griega (estatua, diosa) y en la segunda, al concederle toda una serie de valoraciones que justifican y conforman a la mujer «histórica» como una figura oficial («señora», «benemérita», «valiente», etc.), bendecida por la autoridad del poder civil («Audiencia»).

El determinismo se consolida como una presencia textual de gran relevancia, puesto que coloca a la mujer protagonista en un sistema cerrado, cuya concepción sólo puede darse mediante la idea de un control total del tiempo, de las causas y los efectos; Leona Vicario, como personaje, se mueve en un ambiente prefijado y por lo tanto rígido, ideológicamente hablando.

Con la información obtenida y citada arriba podemos afirmar que la representación de una importante figura histórica, como lo es Leona Vicario, en estos dos ejemplos de narrativa mexicana del siglo XXI se encuentra en una encrucijada semiótica. Su identificación linda entre lo físico y lo moral, pero dependiendo de una gran problematización, ya que su definición no termina por establecerse; se encuentra más cercana al mito histórico, al modelo oficial de la Historia de bronce que a una idea renovada de la mujer y del personaje histórico; es validada por un poder civil y se encuentra dentro de un sistema cerrado que promueve el determinismo como forma de entender la realidad. Las características profundas encontradas en este rápido acercamiento a Leona Vicario hablan más de los conflictos socioculturales contemporáneos mexicanos que de la figura femenina histórica; pero ésta sirve como vórtice para que dichos conflictos (el problema de la identidad, la división entre lo físico y lo moral, la validación por el poder, el determinismo) se expresen. La figura femenina novelística de Leona Vicario es representada

por estos conflictos y además padece esos mismos apremios en la diégesis. Los conflictos citados antes «hablan» más del Mundo representador (época de la escritura novelesca) que del Mundo representado (Historia) (Cros 189 - 196); es decir, la representación de la figura femenina histórica obedece a las interacciones socioculturales del México de mediados de los años noventa del siglo XX, más que a las ideas preponderantes en el México de principios del siglo XIX (aunque a veces resulten muy semejantes). Los elementos que dan lugar a la representación femenina de Leona Vicaro generan una visión sumamente problematizada, la cual produciría una renovada mitificación, más que una imagen crítica o un intento de refrescar y humanizar la consideración de la mujer histórica.

Bibliografía citada

Almela Boix, Margarita, et al. *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*. Madrid: UNED, 2010.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1995.

Cros, Edmond. *La Sociocrítica*. Madrid: Arco/Libros S. L., 2009.

Del Palacio, Celia. *Adictas a la Insurgencia*. México: Punto de Lectura, Santillana Ediciones Generales, 2010.

— *Leona*. México: Suma de letras, Santillana Ediciones Generales, 2010.

Pascual, Carlos. *La insurgenta*. México: Grijalbo, 2010.

La construcción del personaje femenino a través de un auto inquisitorial en *Los libros del deseo*, de Antonio Rubial

Víctor Manuel Sanchis Amat
Universidad de Alicante

En un ambiente dispuesto y gestionado por hombres, como fue el de la Ciudad de México del periodo virreinal, y a lo largo del siglo XVII, cuando el cumplimiento de las férreas imposiciones de la Contrarreforma había llevado al desarrollo del Santo Oficio en ese siglo de excesos y prohibiciones, de fiestas y de apariencias y del inicio de las sangrantes disputas entre criollos y peninsulares por el timón del poder, Antonio Rubial sitúa en su novela histórica *Los libros del deseo* un mosaico de personajes, en su gran mayoría femeninos, que configuran literariamente el relato del auto criminal contra una monja, sor Antonia de San Joseph, víctima de su propia desobediencia y de las luchas internas por el poder virreinal.

En las líneas que siguen se expresan algunas consideraciones teóricas sobre la posición del relato y de su autor frente al género de la novela histórica, para analizar a continuación la plasmación literaria de un auto inquisitorial real que construye un personaje femenino controversial a través de siete perspectivas diferentes que componen las voces de los distintos estratos de la capital virreinal del siglo XVII.

Los libros del deseo y Antonio Rubial frente a la novela histórica: la historia de un manuscrito

No es posible plantear ninguna reflexión sobre el sentido de *Los libros del deseo* sin atender primero a la trayectoria profesional y a los postulados que el propio Antonio Rubial ha reiterado en numerosas ocasiones acerca de su quehacer como novelista. El historiador mexicano, miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia desde 2010 y catedrático de Historia de la Edad Media y la Nueva España en la UNAM, ha dedicado su dilatada carrera investigadora a rescatar aspectos muy concretos de la vida cotidiana del virreinato, vinculados sobre todo con la religiosidad de la sociedad novohispana de los siglos XVII y XVIII, con títulos tan paradigmáticos como *La santidad controvertida* (1999), *La vida religiosa en México* (2000) o *Monjas, cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de sor Juana* (2005), centrando su atención en la caracterización de la religiosidad de personajes femeninos.

Precisamente por la incursión en un género que no era el suyo, Antonio Rubial ha redactado en varios trabajos sus propias reflexiones sobre la vinculación entre historia y literatura y sobre el proceso de construcción de su novela histórica en textos como «En busca del tiempo perdido» (2004b),

«¿Historia literaria *versus* historia académica?» (2000), o en la entrevista que le realiza Constanza Toquica, «¿Historia literaria o literatura histórica?» (2000).

En este sentido, y aprovechando las explicaciones del propio autor, es imprescindible para un acercamiento crítico a la novela partir del debate sobre cuál es la deuda que *Los libros del deseo* tiene con la larga tradición de la novela histórica latinoamericana, tanto en su conformación estética como en su posicionamiento ideológico.

El autor ha sido lo suficientemente explícito en sus reflexiones teóricas para entender *Los libros del deseo* como una novela construida, frente a postulados estéticos determinados, a partir de las herramientas y los vicios del historiador. Es sintomático en esta línea que de las investigaciones realizadas por el autor respecto al auto criminal contra sor Antonia de San Joseph hayan visto la luz, además de la novela histórica y un artículo (Rubial 2002), «otro libro sobre la vida cotidiana en la época de sor Juana Inés de la Cruz y un texto sobre la orden agustina en el siglo XVIII» (Rubial 2004b 111).

Antonio Rubial parte de la consideración de la novela histórica como:

> subgénero en el cual entran en juego lo real y lo ficticio y en la que es válido construir y reconstruir personajes en situaciones posibles y crear interacciones que no sucedieron pero siempre que el argumento y la recreación de época estén lo más apegado posible a la documentación que refleja la realidad que se pretende narrar; para ello, este tipo de narrativa debe alimentarse de las investigaciones y de los aportes documentales que le brinda la historia analítica. No hacer esto sería caer en esos productos híbridos, bastante comunes tanto en la novela como en el cine, donde lo histórico es un mero pretexto mercadotécnico y en los que a

> menudo se prefiere sacrificar la verdad histórica en aras de un artificial suspense narrativo (Rubial 2004b 108).

Frente al modelo evocador de la narrativa de Walter Scott, uno de los padres del género, las reflexiones de Antonio Rubial apuntan hacia una posición de apego al documento y a la fidelidad histórica heredada en gran medida de las primeras grandes novelas históricas latinoamericanas del siglo XIX, como *El Inquisidor mayor*, *La novia del hereje* o los relatos de Vicente Riva Palacio. Beatriz Aracil rescata las palabras inaugurales de Vicente Fidel López a este respecto en la carta-prólogo de *La novia del hereje*, de 1854, que todavía hoy mantienen su vigencia en los postulados propuestos por Rubial: «una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos» (Aracil 2004 57). En esta línea se inscribe *Los libros del deseo,* siguiendo el tópico del archivo que Daniel Orizaga en su artículo sobre la novela de Rubial ha recuperado y definido de la siguiente manera:

> El recurso del *Archivo* de los documentos sobre Indias como memoria primordial de América, su modelo y semillero de núcleos ficcionales al cual la narrativa latinoamericana ha de volver para elaborar y re-elaborarse. No sólo la apelación al documento sino la reconstrucción de temas y personajes previamente tomados por la ficción, y al decir ficción quiero decir también a las «mitologías» o *imaginario colonial* (Orizaga 2008).

Dentro del marco de la narrativa latinoamericana contemporánea y de los debates sobre el renacimiento del género histórico, que autores como Seymour Menton (1993) han bautizado como «nueva novela histórica», *Los libros del deseo* se sitúa formalmente en una de las dos orientaciones

con las que Celia Fernández define el género en la actualidad, aquella que parte, además del respeto al documento, de una consideración pedagógica de la historia:

> aquella que, aun aportando importantes innovaciones formales y temáticas (como la subjetivización de la historia o la ruptura de los límites entre el pasado y el presente), mantiene una actitud tradicional respecto a la historia (lo que implica el respeto al documento histórico, la verosimilitud en la configuración de la diégesis y una intención de enseñar historia al lector) (Aracil 2004 68).

Por otro lado, más allá de reflexiones formales como la de la fidelidad histórica de la literatura, o como analizaremos más adelante, la de la focalización del relato en personajes históricos centrales, desde los inicios de la novela histórica latinoamericana moderna el género ha estado vinculado inevitablemente a reflexiones ideológicas determinadas. A lo largo de los diferentes procesos históricos y artísticos, el tratamiento de la historia ha respondido a unos intereses y a unos objetivos concretos atendiendo sobre todo a los diversos factores coyunturales de los que pudiera partir la argumentación. Así, si el surgimiento de la novela histórica latinoamericana en el siglo XIX, coincidiendo con la Independencia de las repúblicas, estuvo ligado íntimamente en un momento inicial «al problema de la identidad de las naciones independientes» (Aracil 2004 54), y a la conformación de las historias nacionales, para convertirse, parafraseando a Noe Jitrik, en un ejercicio de búsqueda en el pasado de las soluciones de los enigmas de los diferentes presentes latinoamericanos (Aracil 2004 54), el *boom* de la novela histórica de final de siglo XX ha supuesto «una vuelta a los orígenes del género en cuanto a la preocupación

por el problema de la identidad en relación con las vinculaciones entre pasado y presente, al interés por los personajes destacados de la historia o a la atención detenida al documento histórico» (Aracil 2004 61).

En este sentido, *Los libros del deseo*, en la encrucijada del siglo XXI, como bien apunta Daniel Orizaga (2008), ofrece al lector una sensibilidad diferente en las vinculaciones tradicionales entre el pasado y el presente, superadora en gran medida de las reflexiones ideológicas que cercenaban el pasado de la Colonia y que centralizaban los postulados estéticos del relato en la dicotomía entre los negativos personajes españoles y los idealizados vencidos (Aracil 2004 58). Así, el texto de Rubial se plantea como un fresco de la sociedad mexicana de finales del siglo XVII pretendidamente objetivo, motivado principalmente por la perspectiva historicista del autor, que trata de integrar en la conformación de la historia la construcción de un mundo virreinal alejado de las máscaras y los radicalismos ideológicos.

El argumento me parece de una relevancia fundamental para la caracterización del posicionamiento ideológico del relato y de su autor, puesto que frente a los discursos de ruptura del pasado colonial, punta de lanza de muchas de los reflexiones identitarias del siglo XX latinoamericano, Rubial aboga por la convivencia y por la construcción, a partir de la reconstrucción histórica, de la sociedad criolla en toda su crudeza.

Las encarnizadas disputas de poder entre criollos y peninsulares no estipulan ya un mundo de buenos y malos, sino que contribuyen a la configuración de un discurso histórico-literario de una sociedad que en el siglo XVII ha trabado una fuerte ligazón interna entre los actores que la conforman. Los papeles de vencedores y vencidos se reparten ahora atendiendo a los contrastes entre el mundo de los

depositarios del poder, peninsulares algunos pero también acaudalados criollos, y la influencia decisiva que ejercen en los estratos más humildes de la ciudad mestiza. La historia de la protagonista de la novela, sor Antonia de San Joseph, como veremos, se convierte en un ejemplo evidente de las tensiones y las dependencias morales y económicas de las diferentes clases sociales de la sociedad mexicana del siglo XVII.

En otro orden de cosas, y continuando con las reflexiones teóricas sobre la novela, podemos situar *Los libros del deseo* dentro de uno de los subgéneros más trabajados en la narrativa histórica, vinculado a los relatos cuyo motivo principal tienen que ver con los procesos de la Inquisición. José Carlos Rovira (2011 166) ha caracterizado los elementos clásicos de estas novelas en un trabajo reciente al referirse a la primera novela del género, *El Inquisidor de México* (1838), de José Joaquín Pesado, que aplicados al contexto del siglo XVII novohispano y a la historia de los protagonistas de *Los libros del deseo* definen también los caracteres del texto de Antonio Rubial:

> Hay en ella en cualquier caso una indicación eficaz de lo que van a ser los elementos más frecuentes que integran este tipo de obras: judíos perseguidos por el Tribunal, la figura severa del inquisidor, la delación por venganza, los interrogatorios de los acusados, la recreación del Auto de fe, el castigo en la hoguera, son elementos que se combinan en las obras del período (Rovira 2011 165).

El argumento de *Los libros del deseo* está supeditado, como expone el propio Rubial en la entrevista de Constanza Toquica, al hallazgo de un documento inquisitorial en el Archivo de Indias de Sevilla titulado *Autos y papeles de un*

caso criminal de oficio de la justicia eclesiástica (México, 316). El expediente recoge el sumario de las investigaciones, confesiones y sentencias del proceso criminal a una monja, Sor Antonia de San Joseph, y a todos sus cómplices, por la violación de los votos de castidad y clausura.

La novela, estructurada en nueve libros a partir del suceso central de un juicio eclesiástico llevado a cabo en la Ciudad de México en el año de 1693, transcrito en el libro VIII, reconstruye la genealogía y la historia de los personajes antes de enfrentarse al proceso inquisitorial. En este juicio convergen las tres tramas diferentes que se desarrollan en el relato. Paralelamente a la historia de amor entre una monja, sor Antonia de San Joseph, y un fraile agustino, fray Pedro Velásquez, Rubial narra la prehistoria y el gobierno novohispano del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas, iluminado y misógino, y las disputas internas de la orden de San Agustín entre criollos, encabezados por Diego Velásquez de la Cadena y peninsulares, al mando del fraile reformador fray Joseph de Sicardo, en un mosaico de personajes que muestra el esplendor y las miserias la Ciudad de México del siglo XVII.

La construcción del personaje femenino a través de los documentos y las voces de los protagonistas

Los personajes femeninos de *Los libros del deseo* no responden a los parámetros canónicos sobre la elección de los protagonistas de la nueva narrativa histórica, que generalmente se han configurado en torno a figuras principales. Así, frente a la focalización historiográfica y literaria habitual de las grandes heroínas vinculadas a los episodios de conquista (la reina Isabel la Católica de *El arpa y la sombra* o las diferentes recreaciones literarias de la Malinche, por ejemplo) o de los siglos del virreinato (Sor Juana Inés de la Cruz, sobre

todo), los personajes de Rubial, Sor Antonia de San Joseph, sor María de la Trinidad, Nicolasa de Tlatelolco, Juana, Eduviges, Ana del Río, Francisca Xaviera conforman un conjunto de figuras femeninas anónimas que definen los diferentes arquetipos de la sociedad de la Ciudad de México de finales del siglo XVII, la época de sor Juana.

En la elección de Rubial sobre la focalización de personajes marginales como protagonistas del relato tienen mucho que ver los postulados teóricos de filósofos de la historia como Hayden White, a quien el historiador mexicano cita directamente en su artículo sobre literatura e historia (Rubial 2004b 111). Atendiendo sobre todo a la consideración metodológica de construir un discurso narrativo histórico a partir del proceso que White denomina «prefigurar» (Rubial 2004b 111) y que establece la creación de una estructura narrativa previa a la interpretación académica, Rubial elige «el uso de la anécdota como un medio para ejemplificar situaciones o procesos históricos concretos» (Rubial 2004b 111). El autor se posiciona así claramente en el debate acerca de la conveniencia o no de focalizar este tipo de narrativa en personajes centrales de los procesos de la historia que han marcado también las reflexiones tradicionales acerca de la narrativa de corte historiográfico. Desde *Xicotencatl* (1826), la novela histórica latinoamericana ha tendido a centrar el discurso en las grandes figuras de los episodios de la conquista (Cuauhtémoc, Cortés, la Malinche, Moctezuma, Pizarro) de los virreinatos (Sor Juana, Guillem de Lampart, Moya de Contreras) o de la Independencia (como las diferentes rescrituras de Simón Bolívar). Sin embargo, Rubial continúa una vertiente del género que ha abogado por la inserción en el relato de personajes históricos reales pero marginales, como hicieran Vicente Fidel en *La novia del hereje*, Ramón Bilbao en *El Inquisidor mayor*, o, ya en el siglo XX, *Las lanzas*

coloradas de Uslar Pietri o *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier (Aracil 2004), que además aborda la reconstrucción del pasado desde el protagonismo femenino de una mujer y la intimidad de su mundo personal, que como en relatos tan conocidos como *Arráncame la vida* o *Como agua para chocolate*, contrasta con los grandes acontecimientos históricos del pasado mexicano.

Antonia de León, de Toluca, es el personaje central de la narración de *Los libros del deseo.* En un trabajo posterior a la novela, Antonio Rubial (2002) cuenta la historia real del personaje a partir del expediente inquisitorial encontrado en Sevilla. Por otro lado, en la reflexión sobre la novela histórica «En busca del tiempo perdido», que antes citábamos, el autor explica el proceso de ficcionalización del expediente (Rubial 2004b 106,107,108) a partir del cual trata de reconstruir la prehistoria de los personajes del juicio.

El trágico desenlace final de los encuentros de la monja con un fraile agustino, duramente castigada por desobediencia a los votos de castidad y clausura, propicia la convergencia de las diferentes historias narradas en la novela, arrastrando por un lado a sus cómplices a un encierro perpetuo y ofreciendo la oportunidad a los autoridades religiosas, por otro, de utilizar el suceso como modélico escarnio público en las intrigas de sus luchas internas.

El personaje de Antonia, recuperando las reflexiones con las que comenzábamos el estudio, es un personaje real, como casi todos los que aparecen en la novela, que se construye fielmente atendiendo a la genealogía y a la historia establecidas en el documento del auto criminal conservado en el Archivo de Indias. No obstante, el personaje femenino protagonista de *Los libros del deseo* se carga también de significados complementarios atendiendo a la mirada del resto de personajes que participan de esta novela coral

que se inserta en un espacio geográfico y social detallado al milímetro.

De los sesenta y tres capítulos en los que se divide de manera simétrica la novela, siete en cada uno de los nueve libros, ocho son los capítulos en los que Antonio Rubial focaliza la historia en la persona de sor Antonia. El autor nos presenta, en el capítulo que abre la novela, una genealogía de la protagonista a manera de prehistoria mítica de la heroína en la que la superación de los obstáculos iniciales va a definir el futuro del personaje. La madre, Petronila, ante las reiteradas ausencias de su marido, humilde comerciante, acude a una hechicera indígena, Juana, para tratar de salvar a la niña, aquejada de problemas graves de salud. Después de los remedios de la hechicera y de las peticiones a la virgen, la pequeña Antonia, que había estado al borde la muerte, sobrevive de manera milagrosa. Su madre promete entonces ofrecerla a la iglesia como compensación por la intervención divina. Antonio Rubial proyecta en este episodio inicial la prehistoria de su protagonista, que como los héroes clásicos, antes de alcanzar su destino, lo desafía.

El segundo episodio presenta a Antonia de León con la ingenuidad de una niña que no conoce todavía los grandes misterios de la naturaleza, la vida, la muerte o el amor, en una peregrinación hasta el monasterio de Chalma en compañía de su familia y de la figura telúrica de la hechicera Juana. Es este personaje mágico, que morirá a la llegada al monasterio, el que presenta a Antonia los misterios de la tierra, la superstición y las creencias ancestrales, y la que sitúa a la protagonista ante los dos obstáculos que acabarán con su vida. «¿Qué es el amor? —le pregunta a Juana—, —Ya lo sabrás cuando llegue el momento» (Rubial 2004a 74). Al final de la peregrinación, ante el cristo de Chalma, la niña se distrae y no presta atención a la ceremonia. Su madre le advierte:

«Antonia, si no estás con buena disposición ante el Santo Cristo, en lugar de premio y ayuda puedes recibir castigo» (Rubial 2004a 76).

El siguiente episodio, capítulo IV del libro III, presenta el espacio que acompañará a Antonia durante toda su vida: el claustro de un convento. La adolescente pasa los años previos al noviciado en el monasterio de San Joseph de Gracia, del que tomará su nombre, y en el que aprende a convivir en un ambiente de mujeres entre sus deberes religiosos y las relajaciones propias de la juventud. De nuevo la fuerza misteriosa de la naturaleza y sus símbolos cosmológicos aparecen reflejados en la prehistoria de Antonia, ahora en forma de cometa, presagio de mal agüero y signo de las futuras desgracias personales de la monja y también de una Ciudad de México que se verá acorralada por la corrupción, las inundaciones, las rebeliones, la carestía de alimentos y la peste.

La escena siguiente encierra a Antonia de San Joseph entre los muros del convento de Jesús María, probablemente el principal de la Ciudad de México de finales del siglo XVII. El convento define el voto de clausura que marcará el porvenir de sor Antonia y donde comienza una vida rutinaria de clases, amistades, enemistades y diferentes intrigas de poder interno que la llevarán a encontrarse con la monja de la enfermería, sor María de la Trinidad, a quien servirá y con quien compartirá celda y secretos hasta el desenlace de la historia. En estos años de convento, tras el casual encuentro en la procesión del Corpus, Pedro y Antonia comienzan sus conversaciones separados por una reja, que se mantendrán durante algunos años, con disputas, celos, encuentros y desencuentros que acabarán con el ansiado tropiezo carnal de los dos protagonistas en casa de sor María.

Por los mismos años, Juana de Asbaje tomaba el encierro de las Jerónimas para continuar su labor como humanista,

y no es casual que Rubial proponga en *Los libros del deseo* en varias ocasiones similitudes de la joven Antonia con la Sor Juana enclaustrada, con quien comparte sentimientos y experiencias: ambas pertenecen a esa amplia población de mujeres encerradas entre una sociedad y unos muros que chocan contra sus deseos de libertad.

En este sentido, Sor Juana se va a convertir en la narradora de las pasiones de sor Antonia, más cuando el autor rescata pasajes y sonetos de la obra de la Décima Musa en los momentos álgidos de la pasión amorosa entre Antonia y Pedro, y que ejemplifican claramente esa dialéctica entre el encierro forzado y la intimidad de dos mujeres jóvenes que se niegan a encerrar las sensibilidades de su edad, una violando la clausura y la castidad, la otra recorriendo el camino de las humanidades, reservado también a los hombres.

Los versos de Sor Juana aparecen después de la primera vez que Antonia y Pedro se tocan a través del agujero de la casa anexa al convento. La alegría del momento para la monja choca con las voces femeninas que arrullan a Pedro tras la despedida y que despiertan en sor Antonia un sentimiento de odio, engaño y celos:

> Amor empieza por desasosiego,
> solicitud, ardores y desvelos,
> crece con riesgos, lances y recelos,
> susténtase de llantos y de ruego.
>
> Doctrinánle tibiezas y despego,
> conserva el ser entre engañosos velos,
> hasta que con agravios o con celos,
> apaga con sus lágrimas su fuego.
> (...)
> ¡Quien en ajenos brazos viera a su dueño
> y con dolor rabioso se arrancara a pedazos

del pecho ardiente el corazón celoso.
pues fuera menor mal que mis desvelos,
el infierno insufrible de los celos!

Meses más tarde del episodio, Rubial sitúa a sor Antonia en el convento de Jesús María, en la tarde del jueves santo. Fray Pedro era ya un recuerdo lejano y confuso, cuando de repente el agustino aparece entre la multitud para requerirla de nuevo. La joven, aturdida, tiene dudas de cómo reaccionar. No obstante, el sentimiento de culpa y el odio por la infidelidad no logran aplacar el desasosiego de sor Antonia por las consecuencias de un encierro que solo la lleva a situarse entre falsas apariencias y luchas de poder interno. La única salida, la libertad de clausura, de nuevo, será Pedro.

Después de la conversación, sor Antonia está decidida: quiere ofrecer su cuerpo al agustino. El siguiente momento de la protagonista, por tanto, es por fin el del clímax amoroso, el primer encuentro carnal de los jóvenes amantes, que escapan de la clausura y la castidad para disfrutar en la casa anexa al convento de la atracción que les empuja al sexo. Rubial transcribe de nuevo los versos de sor Juana. «En el monasterio de San Jerónimo, a unas calles de la celda de Antonia, una religiosa escribió, quizá por esas fechas» (Rubial 2004a 259):

Detente sombra de mi bien esquivo,
imagen del hechizo que más quiero,
bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo.
Si al imán de tus gracias atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero
si has de burlarme luego fugitivo?
Mas blasonar no puedes satisfecho,

de que triunfa de mí tu tiranía,
que aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

A través de un hueco en la pared que conecta el convento con las casas aledañas, los encuentros sexuales entre la pareja se repetirán a lo largo de los meses, hasta que, pese a los remedios naturales que sor María procuraba recetar a su protegida, llega el desencadenante final del relato: el temido embarazo. A partir de este momento los protagonistas se ven obligados a tomar posición ante su destino. Sor Antonia, acuciada por la culpa y perseguida por los edictos arzobispales, toma la decisión de huir después del parto. Fray Pedro teme por su brillante porvenir profesional y decide poner distancia, aun ayudando a sor Antonia mediante el trato con los inesperados cómplices del proceso, el mundo mestizo de Nicolasa de Tlatelolco, que ayudará a la monja a tener a la niña.

La penúltima aparición de sor Antonia es ya en el libro VIII, después de conocido el suceso y ante un juicio criminal público contra los protagonistas y sus cómplices. Aunque Rubial ya había utilizado recursos documentales como cartas o fragmentos de obras de la época, es en este libro donde las cursivas con las que marca la transcripción del expediente inquisitorial destaca sobre manera. El lector se sitúa ante el episodio arquetípico de las novelas de inquisición: el juicio. El libro VIII conforma además un capítulo generador del relato, pues es a partir de las declaraciones de los acusados como Antonio Rubial reconstruye el mundo que les ha llevado hasta las sillas de la justicia episcopal. Como argumenta el propio autor, es a partir de este episodio cuando el lector

puede comprobar los hechos reales y los hechos inventados por la novela (Rubial 2004b 112). La historia de sor Antonia es relatada por la voz real de la Antonia de San Joseph, de Toluca, a la que le fue tomada declaración el 9 de diciembre de 1693, donde narra su genealogía y toda la historia amorosa que el lector conoce ya con todo lujo de detalles.

La novela acaba con los destinos de los personajes tras el juicio, reservando el último capítulo a la protagonista. Rubial cambia de registro narrativo y explota un monólogo interior que lleva al lector a la mente de una monja castigada a un encierro perpetuo en una celda secreta del convento de Jesús María, torturada por sus confesores con las admoniciones de la purga de sus pecados en el infierno, el recuerdo de la dicha y los tormentos de su relación con el fraile, la locura, la ceguera y el castigo de una sepultura en vida causada por la doble moral de su sociedad, dominada ahora por sus enemigas, que utilizaron el caso de sor Antonia como chivo expiatorio y como catapulta de sus ambiciones políticas.

Por otro lado, la construcción del personaje principal de *Los libros del deseo* se completa al contrastar su historia con la del resto de caracteres que conforman la novela coral de Antonio Rubial.

El personaje más próximo a Antonia es la monja sor María de la Trinidad. Ambas pertenecen al espacio geográfico y sentimental del convento y al igual que Antonia, su origen humilde la había llevado a la clausura como una de las pocas salidas posibles que tenía su padrastro y benefactor, el rico comerciante novohispano Diego del Castillo. A la muerte de este, sor María hereda una gran cantidad de dinero y las rentas de varios pisos anexos al convento, donde transcurre la historia de amor de su protegida y el fraile agustino. Sor María es la testigo muda de todo el relato, la que sufre en silencio la desobediencia de sor Antonia y la que ofrece

la libertad y la complicidad a su joven monja de compañía. Para sor María, el contacto con Antonia es lo más parecido a una relación fraternal o madre-hija que podrá tener durante su vida de clausura, y el miedo a perderla propicia la sumisión de los deberes de la fe a los encuentros prohibidos. En su persona se focalizan narrativamente las intrigas conventuales, los encuentros y desencuentros de los amantes, los pesares por permitir la relajación de las costumbres de su protegida y la reforma espiritual que quieren imponer los hombres del poder eclesiástico: por su persona asistimos a los sermones moralizadores de Núñez de Miranda y a los edictos del propio arzobispo Aguiar y Seijas.

Fray Pedro Velásquez de la Cadena focaliza durante sus momentos narrativos los deseos amorosos de sor Antonia. Ambos comparten de nuevo el origen humilde de su infancia, aunque fray Pedro, en la ficción, es hijo bastardo de un importante funcionario de la Audiencia novohispana, Pedro Velásquez de la Cadena, y sobrino del principal cacique agustino criollo, Diego Velásquez, que ha proyectado en él sus corruptas estrategias de poder. Por el hecho de ser hombre, heredero además de poderosos, su papel en la sociedad criolla novohispana estaba destinado al ejercicio del poder. Era ya maestro de teología en el colegio de San Pablo y antes del embarazo su brillante carrera auguraba futuros prioratos, cátedras y obispados. Por lo que respecta a sor Antonia de San Joseph, como decíamos, Pedro es el personaje que centra el punto de vista narrativo de los encuentros amorosos. En su persona se narra el primer encuentro entre ambos, aquella tarde en el paseo de San Agustín de las Cuevas en el que el aspirante a fraile se declara a la joven aspirante a novicia. También funciona como el personaje que aglutina el relato del encuentro casual en la azotea del convento de Jesús María durante la procesión del Corpus, el de los encuentros

amorosos con la monja y la escena decisiva en la que sor Antonia le confiesa su embarazo. Fray Pedro simboliza para sor Antonia ese anhelo de libertad de una juventud perdida por los azarosos designios del destino y de una sociedad que no le había permitido tomar decisiones. Es por eso en un primer momento, el momento de la pasión amorosa, un símbolo de rebeldía. No obstante, Pedro también sintetiza para sor Antonia el fracaso del esfuerzo por escapar del orden establecido, pues el fraile, aunque también será condenado, y muerto en una cárcel de Guatemala, no acepta el plan de huida de la monja precisamente por no renunciar a su prometedora vida profesional, abandonando a su suerte a sor Antonia.

Los personajes antagonistas de Diego Velásquez de la Cadena y fray Joseph Sicardo encabezan la trama de disputas internas en la provincia novohispana de la orden de San Agustín entre criollos corruptos y peninsulares reformadores, que se desarrollará paralelamente a la historia de amor. Ambos muestran una ambición profunda por sus objetivos, uno por mantener el patriarcado de la orden y el otro por infundir unas reformas en la profesión de la fe que nunca llegará a conseguir. Ambas figuras personalizan una lucha encarnizada de favores y desfavores en la que acabarán viéndose envueltos los jóvenes amantes. La historia de sor Antonia no fue ni mucho menos extraordinaria en la sociedad novohispana de su tiempo. Sin embargo, la vinculación familiar de fray Pedro con fray Diego Velásquez motivará que el proceso contra el fraile y la monja se utilice en un momento determinado como altavoz de los desmanes que fray Diego había realizado al mando de la orden. La historia de sor Antonia, por tanto, se convierte en un escarnio público en el que pesan mucho más las pasiones personales entre hombres poderosos que las faltas por su embarazo.

En la misma línea se sitúa el antagonista de la novela, el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas. Rubial relata con lujo de detalles su prehistoria y su ascensión al poder y muestra su profunda caracterización iluminada y misógina. La historia personal del prelado no es la historia de ninguna batalla de poder, sino más bien una lucha contra sus propios fantasmas interiores, simbolizados en la severidad moral y en la arraigada creencia de que la mujer era el símbolo del mal en la tierra. La clausura y la rigidez de costumbres son los pilares del proyecto religioso del arzobispo de México para las mujeres, patrocinando innumerables casas de acogida de mujeres abandonadas, dementes o castigadas. Aguiar y Seijas acaba firmando las duras sentencias del juicio de sor Antonia y fray Pedro también como castigo público para favorecer su proyecto espiritual. La figura del arzobispo funciona como antagonista de los anhelos de libertad de Antonia, ese inquisidor severo de la narrativa de inquisición, que se constituye como el instrumento de la justicia divina. El protagonismo final del arzobispo en el juicio lo convierte en el brazo ejecutor de esa moral pública y en juez final del albedrío de una monja víctima de las pasiones personales de un personaje demente e iluminado, amigo de los pobres y enemigo de las mujeres.

Por último, el personaje de Nicolasa de Tlatelolco y su mundo muestran al lector la vida cotidiana de la Ciudad de México. Nicolasa introduce en la novela el espacio popular, atravesado por sus calles y sus fondas y que se articula a partir de fiestas de carnaval, del Corpus, toros, exequias fúnebres o incluso la rebelión contra el poder de la ciudad en 1692, convirtiéndose en un espacio que enfrenta las miserias de la población mestiza contra el simbolismo del poder. Nicolasa y sus hijos son juzgados por la complicidad con el proceso de la monja, del que participaron por ese azar silen-

cioso que construye las relaciones sociales. Conocidos de fray Pedro desde la infancia del fraile, Nicolasa se ofrece a ayudar a sor Antonia en el parto y acaba involucrando a su familia y a sus amigos. Todos fueron duramente castigados. Frente a la cerrazón del convento y el mundo de sor Antonia, la historia de Nicolasa es la de un constante peregrinar por ganarse la vida, y muestra en gran medida como el destino de los débiles está en manos de los designios de los poderosos, que viven en una sociedad regida por las normas de la doble moral, por las apariencias y por los intereses ocultos. Para Nicolasa, sor Antonia no es más que una posibilidad de trabajo, para ella y para sus hijos, acorralados todos por las penurias económicas y por el hambre.

La novela termina con la escena de la monja bibliotecaria del convento de Jesús María, décadas después del suceso, recordando la fecha de profesión de Sor Antonia en 1685. La pluma de ganso transcribe la declaración de la muerte en soledad de sor Antonia: «Murió la madre Antonia de San Joseph, lunes a la una del día a veintiséis de junio del año de 1719» (Rubial 2004a 401), el mismo día que la Ciudad de México y sus autoridades eclesiásticas exhumaron los restos de Francisco Aguiar y Seijas, el misógino verdugo, para solicitar a la curia vaticana el proceso de beatificación del que fuera arzobispo de la Nueva España.

Así, con el contrapunto de la victoria del arzobispo sobre la soledad de la monja en la criba de la historia, Antonio Rubial termina una novela que pretendía hacer visibles a los personajes cotidianos del México de finales del siglo XVII: «construir sueños, forjar metáforas, imaginar diálogos y monólogos, describir emociones. Narrar se convertía así en un acto de ruptura, en un cambio de perspectiva para entender el proceso histórico a partir del individuo que lo vive, lo siente y lo sufre, en una recuperación humana de la historia»

(Rubial 2002 115). Esto es, convertir a sor Antonia de San Joseph, a Nicolasa de Tlatelolco o a sor María de la Trinidad, frente a los grandes protagonistas histórico-literarios de su tiempo, en esas heroínas mediocres de la historia del siglo XVII novohispano, en términos de Georg Lucáks, esos mismos personajes en los que Miguel de Unamuno, en sus reflexiones sobre el discurso historiográfico, cifraba el verdadero significado de la historia: «sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna».

Bibliografía

Aracil, Beatriz. *Abel Posse: de la Crónica al mito de América*. Alicante: Cuadernos América sin nombre, Universidad de Alicante, 2004.

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Orizaga, Daniel. «Narrar la Nueva España (a propósito de Los libros del deseo)». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 39, julio-oct., 2008.

Rubial, Antonio. «Historia literaria versus historia académica», en *El historiador frente a la historia. Historia y Literatura*. México: UNAM, 2000.

Rubial, Antonio. «Las santitas del barrio. «Beatas» laicas y religiosidad cotidiana en la ciudad de México en el siglo XVII». *Anuario de Estudios Americanos*, 2002, vol. 59, 13-37.

Rubial, Antonio. *Los libros del deseo*. España: Grijalbo, 2004a.

Rubial, Antonio. «En busca del tiempo perdido». Conrado Hernández, *Historia y novela histórica*: *coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*. Zamora: El colegio de Michoacán, 2004b.
Rovira, José Carlos. «Dos novelas sobre la Inquisición americana para reinventar la Independencia». *Philologia Hispalensis* 25 (2011), 163-179.
Toquica, Constanza. «¿Historia literaria o literatura histórica? Entrevista con Antonio García Rubial». *Fronteras de la historia*, vol. 5, 2000.

Salir del blanco y negro: Sor Juana Inés de la Cruz, de la historia a la ficción

Eva Valero Juan
Universidad de Alicante

Es la llama trémula
en la noche de piedra del virreinato
José Emilio Pacheco

«¿O no es la muerte la exposición pública de quien siendo monja parece haberse salido del blanco y negro de sus hábitos, siendo más cura que esposa de Cristo?», escribe Mónica Lavín hacia el final de su novela *Yo, la peor*, publicada en 2009. Efectivamente, Sor Juana Inés de la Cruz salió del blanco y negro de su condición religiosa a través de la inteligencia que se pregunta, de la duda que zahiere e inquieta, de la palabra que zozobra ante el peso de la realidad implacable: «el mundo iluminado y yo despierta», escribiría, exhausta, en el célebre desenlace de su deslumbrante «sueño». Los siglos posteriores la transmutarían en símbolo de

una nación, México. Ineluctablemente, la poeta excepcional que había escrito «hombres necios, que acusáis a la mujer sin razón…» no podía sino erigirse en modelo de futuro para una sociedad, en ejemplo de rebeldía ante los abusos e imposiciones del estatus patriarcal. Y para que el símbolo de Sor Juana perviviera traspasando siglos y llegara, viva, hasta nuestros días, no sólo la historiografía, sino también la literatura, habrían de dar ese paso más allá y habrían de reconstruir su figura. Como sintetiza Margo Glantz, en relación a la primera,

> el siglo XX ha demostrado en cambio un gran interés por ella y su obra volvió a frecuentarse y admirarse gracias a varios autores, entre los que se cuentan -para mencionar sólo a algunos- Amado Nervo, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Ermilo Abreu Gómez, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Dorothy Schöns, Ezequiel Adeadato Chávez , Karl Vossler, Ludwig Pfandl, Robert Ricard). Y a partir del trabajo extraordinario de Alfonso Méndez Plancarte —quien en 1951 inició la publicación de sus *Obras Completas*— Le incrementó el interés sobre la obra de la monja (Antonio Alatorre, Ramón Xirau, Dario Puccini, Giuseppe Bellini, Elías Trabulse, Sergio Fernández, Georgina Sabat-Rivers, Marie Cécile-Benassy, Rosa Perelmuter, Jean Franco...) que culmina con *Las Trampas de la fe* de Octavio Paz a principios de la década del 80. Debido en parte a la importancia que han adquirido los estudios de género y al cada vez más profundo interés por los estudios coloniales, esa cantidad de escritos ha engendrado distintas consecuencias, a primera vista, una producción de ruido, la de multitud de voces «desconformes», como decía la propia Sor Juana, o la erección de una nueva Torre de Babel para sembrar la confusión, semejante a la construida por Calderón en algunas de sus obras dramáticas. Nuevos aportes asimismo y muy valiosos para descifrar enigmas acerca del

> tiempo que le tocó vivir a Sor Juana y suscitar cuestionamientos sobre su obra que aunque parezca imposible aún no habían sido planteados (Glantz *Biblioteca Sor Juana*).

En el proceso de construcción de esa «nueva Torre de Babel», sin duda ha sido la literatura la que, en los últimos años, ha colocado el último eslabón[1]. Efectivamente han sido varias escritoras, y dos escritores, los que han sacado a la décima Musa del blanco y negro de la historia y de los documentos que, en esa escala de grises, nos legaron trazos de su portentosa vida. Para ello, en sus novelas han utilizado toda la paleta de colores con la que la literatura es capaz de vivificar la historia, ateniéndose a ella para rebasarla, penetrando por todos los huecos de vida que los documentos dejan al aire, e inventando, a partir de ellos, una nueva historia, cómo no, ficticia y novelesca. Me refiero a las obras que sucesivamente han publicado Mónica Zagal (pseudónimo de Héctor Zagal), *La venganza de Sor Juana* (en 2007), Mónica Lavín, *Yo, la peor* (en 2009) y Kyra Galván, *Los indecibles pecados de Sor Juana* (en 2010).

Un recorrido por estas obras permite trazar un hilo conductor que se desprende del objetivo final perseguido por las tres desde su base argumental, que permite concluir con una reflexión sobre el significado de la recuperación literaria de Sor Juana, esto es, sobre la motivación y el fin último que tal recuperación puede tener en (y para) la sociedad actual.

---

1 Cabe añadir, como apunta Paola Madrid Moctezuma, que «su brillante vocación cognoscitiva y escritural o su defensa del acceso de la mujer al conocimiento siguen suscitando renovado interés tanto en escritores como en investigadores o cineastas que, bajo miradas poliédricas —ya sean, entre otras, culturalistas, historicistas, feministas, cinematográficas y, por supuesto, literarias— se han acercado a la monja novohispana con más o menos acierto» (94).

Otras novelas sobre la vida de Sor Juana han aparecido también en los últimos años, tales como *Catalina, mi padre* de Gloria Durán (2004) y *El beso de la virreina* de José Luis Gómez (2011), que dejo al margen de estas páginas por escapar del hilo conductor que me permiten las novelas seleccionadas[2].

Partamos de una pregunta esencial para la reflexión sobre la novelística acotada: ¿por qué este interés en novelar la vida de Sor Juana? Para responder a esta pregunta, es preciso trazar la reflexión cronológicamente (en relación a los años de publicación de las obras) con el objetivo de ver, en cada una de las novelas, qué imagen se construye de la poeta y cómo esta evoluciona en una misma dirección. Pero antes de realizar ese recorrido, quiero partir de una idea inicial que lo encarrile y lo dirija, y que surge del planteamiento realizado por Eric Hobsbawm en su libro *La invención de la tradición*, que, aunque centrado en el mundo anglosajón, es útil en cuanto a la fijación de dicha idea:

> El término «tradición inventada» se usa en un sentido amplio, pero no impreciso. Incluye tanto las «tradiciones» realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mesurable, quizás durante unos pocos años, y se establecen con gran rapidez. (Hobsbawm 7).

En el prólogo, Hobsbawm construye una tipología de estas tradiciones inventadas, entre las que se encuentra una que me interesa resaltar para el objetivo de mi intervención:

2 El primer intento de novelar la biografía de Sor Juana lo realizó Dorothy Schons, en obra inacabada e inédita que lleva por título *Sor Juana, A Chronicle or Old Mexico*, en la que se entrecruzan la historia y la ficción.

«las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento» (Hobsbawm 16). En esta dirección, relativa a los valores y al comportamiento social, las novelas históricas que abordo reconstruyen un símbolo nacional como es la figura de Sor Juana para plantear un modelo. Digamos que lo redimensionan, superando la heroicidad por la que Sor Juana era hasta entontes conocida desde el punto de vista histórico y crítico. Avanzo que la superación se produce al salvar, en las tres novelas, el escollo del final de la vida de la escritora; ese desenlace de renuncia que la convertía finalmente en víctima de la historia, sojuzgada por el poder eclesiástico que la venció. Veamos pues cómo se da ese salto en cada una de las novelas.

Sor Juana vengadora: el triunfo de la inteligencia sobre la opresión

En *La venganza de Sor Juana*, Héctor Jesús Zagal, que firma la obra con el nombre de su hermana, Mónica Zagal, nos ofrece una novela histórica en la que conocemos a Sor Juana a través de quienes la rodearon, tales como el virrey Mancera o la virreina Leonor Carreto, interlocutores del jesuita Francisco Calleja que, tras la muerte de la poeta, trata de escribir su biografía. El hilo argumental se construye a través de la conversación que mantienen en España el padre Calleja y el Virrey, en el contexto de exquisitos banquetes que este le ofrece al jesuita y cuyos platos provienen del famoso recetario culinario de Sor Juana. La cocina se convierte así en la protagonista de la trama y eje de la misma, pues en la reconstrucción de la historia de la poeta, y de su relación con los diversos confesores que tuvo en vida —con la figura principal de Antonio Núñez—, las dotes culinarias

de la escritora (aprendidas de las indias que la instruyeron) se configuran como el arma principal con que manejó a quienes trataron de controlarla, hasta el punto de quedar en suspenso los motivos por los que todos los confesores murieron en circunstancias extrañas en el púlpito de la iglesia, oficiando misa. Así, un embrollo de rumores, que son los de las muertes de los confesores, los que afectan a la relación de Sor Juana con la virreina, o los de las brujerías de la criada india que la enseñó a cocinar, crean el clima de misterio que envuelve la trama.

La historia de sor Juana se construye así a través del recuerdo y desde la óptica de quienes la trataron de cerca, adquiriendo una especial relevancia el padre Núñez, su confesor a lo largo de casi toda su vida y figura determinante, como es bien sabido, de su destino. A través de la intriga culinaria, Zagal consigue una novela en la que la historia de Sor Juana se abraza con la ficción en algunos episodios (como el de la visita a sus aposentos en el palacio virreinal de quien fuera el elegido por los virreyes para contraer matrimonio con ella), en un contexto que se construye a través de los lugares comunes de la novelística sobre la América colonial: la persecución inquisitorial de libros prohibidos, la teoría de los climas en relación con las pretendidas diferencias entre peninsulares y criollos, la sociedad mestiza en el contexto colonial, las luchas por el poder en el seno de la iglesia a través de los personajes que rodearon a Sor Juana, tales como Manuel Fernández de Santacruz o el arzobispo Aguiar y Seijas…

Pero lo que me interesa destacar aquí es la configuración de la figura de Sor Juana que, desde el título de la obra, con la idea de venganza, se eleva sobre sus verdugos, desbaratando así la imagen de mártir de la historia que la Historia, con mayúsculas, nos ha transmitido. Dicha configuración se plantea a partir de esos huecos de vida que los documentos

dejan al aire a los que antes me he referido, y que Zagal hace explícitos en el primer capítulo de la obra:

> …el sacerdote comenzó a preguntar. Quería saber cómo era la madre Juana Inés. Cuáles eran sus aficiones y sus defectos. Por qué no contrajo matrimonio. Por qué ingresó al convento. ¿En verdad era tan inteligente como decían? ¿Y su relación con los confesores? ¿Por qué murieron tan de repente? ¿Era cierto lo que se contaba? ¿Por qué había vendido su biblioteca? ¿Qué pecado horrible había cometido la monja para verse obligada a dejar de escribir? ¿Alguien le había puesto esa penitencia? (Zagal 13).

Preguntas todas ellas que son, en realidad, los enigmas de una vida por los que ha penetrado la literatura para dar respuestas diversas y, con ellas, novelar la biografía de la poeta. En la que ahora estamos, *La venganza de Sor Juana*, la imagen que Zagal ofrece es la de la mujer dotada de una inteligencia con la que podía controlar a quienes la rodeaban, modulando el encanto, la dulzura, la expresividad, la ironía y el sarcasmo, el empuje, la cultura, el talento, al fin, que la convertía en mujer envidiada y centro de atención de la vida en el virreinato: «sabía halagar, disimular, callar, otorgar y pedir favores, tender trampas… Fue una mujer segura de sí misma, consciente de sus talentos, y por ello siempre la acecharon la tentación de la soberbia y el orgullo» (18). Se la presenta así como mujer maquinadora, capaz, incluso, de mentir sacrílegamente en el confesionario, lo cual se vincula con «las súbitas muertes de algunos de sus confesores» (18); y revestida de un poder que la hacía ser temida por su confesor principal, el padre Núñez:

> El jesuita temía a Juana de Asbaje. No le atraían sus pies, ni sus pechos, ni sus manos delgadas, ni sus ojos penetran-

> tes. Le atraía su inteligencia […]. Palpaba en el confesionario que él no era el único a quien perturbaba su ingenio. Detrás de las tentaciones carnales se levantaban otras más peligrosas: las de la soberbia, la envidia, la arrogancia de un hombre que se siente superado por una mujer. […] Se sentía «a gusto» cuando la escuchaba en el confesionario y eso lo atormentaba. Una noche se sorprendió pensando en ella… No era la carne sino el espíritu de Juana de Asbaje lo que seducía al sacerdote (Zagal 25).

Ante esa seducción angustiosa, Núñez reacciona a la contra, es decir, tramando una estrategia para doblegarla: «la quería acorralar, desangrar, devorar», escribe Zagal. Y esta estrategia, que la Historia había dado por vencedora, es volteada por el novelista como sigue:

> En un segundo momento, el confesor intentó apretar la red y encorsetar a Juana en el molde de la vida religiosa. No contó con la inteligencia de su penitente. Desde su celda de San Jerónimo, la madre armó una red de amigos poderosos que la apoyaban. Tales amistades no bastaban para protegerla, así que la monja explotó la debilidad del jesuita por la comida (Zagal 92).

Así, Zagal nos presenta finalmente a una Sor Juana que «sorteó las restricciones de un mundo hecho para los varones» (123), a quienes sometía a su embrujo y embeleso. Y reconstruye finalmente el episodio final de su vida, que parte de la publicación de su *Crisis de un sermón* (1690), que el obispo de Puebla llamó *Carta Atenagórica*, para encumbrar el heroísmo de esta mujer que se atrevió a criticar al famoso jesuita, el padre Vieyra (en medio de la disputa entre Fernández de Santacruz y Aguiar y Seijas), y concluir con el capítulo del despojo de la biblioteca de Sor Juana, que pareciera

cerrarse con la derrota: «Mi confesor me ha derrotado en mi propio terreno», escribe. Sin embargo, a esta frase la sucede el enigma de la desaparición de la india zapoteca sirvienta de Sor Juana que la enseñaba a cocinar, en el mismo día en que ésta anunció al padre Núñez que cambiaría de vida, es decir, en el día de la renuncia a las letras.

Concluye la novela con la imagen del padre Calleja que, obligado a abandonar la biografía sobre Sor Juana, aparece con el recetario de ésta en la mano, cuyo título reza: «La muerte dulce. Doce recetas de la india Ignacia». Estas recetas cierran el libro, dejando abierta la incógnita de las muertes de los confesores que se insinúa desde el título de la obra: *La venganza de Sor Juana.*

La peor de todas: el triunfo de «la loba sagaz» sobre «los lobos»

Con este título, «Los lobos», inicia Mónica Lavín la primera parte de su novela *Yo la peor,* publicada en 2009. Se trata de una carta que, con ese encabezamiento, habría escrito Sor Juana a María Luisa Manrique, condesa de Paredes, cuando esta regresó a España. La carta nos sitúa en los últimos años de vida de la monja novohispana, al relatar el capítulo que sucede a la publicación de la *Carta atenagórica* y convertirse en un «animal acorralado», cercada por el padre Antonio Núñez de Miranda (que junto al arzobispo de México, Aguiar y Seijas y el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santacruz, constituyen la tríada de esos «lobos» con los que arranca la novela[3]) y obligada a ser «otra de la

3 Véase el análisis del papel desempeñado por cada uno de ellos en la obra, en Madrid Moctezuma (2010 98).

que soy, que me corte la lengua, que me nuble la vista… que no piense» (Lavín 17).

Ante este episodio principal de su vida, esta carta inicial ya fija en su desenlace el objetivo de la novela, cuando Sor Juana revela a la virreina: «me abate el ánimo disfrazarme de otra; te reitero que he aceptado a mi antiguo confesor para sosegarlos y por lo mismo he pretendido el silencio. Me alegro, María Luisa, que tú sepas que sólo es fingimiento y que lo podamos demostrar» (Lavín 17-18). Tal demostración es la que me permite hilar la idea de Sor Juana triunfante que he propuesto desde el comienzo como hilo conductor de las obras seleccionadas, en las que otro elemento común es la relevancia dada a este final de la vida de la monja y sus misterios.

Para la demostración aludida, fijémonos en que Lavín incide a lo largo de toda la novela en la importancia del descubrimiento en 1968, por Enrique Martínez López en la Biblioteca Nacional de Lisboa, de *Los enigmas de la casa del placer*[4], veinte enigmas que sor Juana escribió para las monjas portuguesas cuando ya había sido despojada de su biblioteca y había prometido dedicarse exclusivamente a la vida conventual. Este es en realidad el eje de la novela, a través del cual Lavín reconstruye, restablece y redimensiona la figura de la poeta que jamás renunció a la palabra, a pesar de que quisieran, en efecto, «cortarle la lengua». Así, hacia la mitad de la novela, encontramos una nueva carta de Sor

4 «Desde la misma década de los ochenta, se han descubierto nuevos documentos de la monja, como la *Carta al Padre Núñez*, encontrada por Aureliano Tapia Méndez en una Biblioteca de Monterrey, y los *Enigmas a la Casa del Placer*, descubiertos por Enrique Martínez López en la Biblioteca Nacional de Lisboa en la década de los 60 y cuya edición crítica, a cargo de Antonio Alatorre, apareció en 1994». Margo Glantz, cit.

Juana a María Luisa, también titulada «Los lobos» y fechada en 1695, en la que la poeta se erige a sí misma en vencedora:

> Me regocijo suponiendo la sorpresa de los lobos cuando reciban de ultramar *Los enigmas de La casa del Placer* y se den cuenta que mi fingimiento fue absoluto, que fueron ellos las ovejas engañadas y yo la loba sagaz que —sabiendo que Dios la mira y la comprende— no ha renunciado a la palabra ni al deseo de conocimiento… Si muda me quisieron pensar y les concedí el espejismo, verán que fue un *engaño colorido* (Lavín 213-214).

El penúltimo capítulo de la novela corresponde a la tercera de las cartas, en la que Sor Juana insiste a la virreina en que *Los enigmas* «serán prueba de que el despojo de mis libros y la intención de matar a la que yo soy, no ha sido posible. Ya nada puede detener los vuelos de la palabra sobre el Atlántico». Y concluye, rotunda: «Los tres lobos no habrán de robarnos la libertad» (368); una frase con la que la novelista encumbra a Sor Juana como adalid de la libertad de la mujer frente a la jerarquía de los hombres.

La novela termina, a modo de epílogo, con «Escribir *yo, la peor*», un texto en el que Lavín nos da las claves principales de la misma, y explica cómo se construye la figura de Sor Juana a través de los ojos de las mujeres que la rodearon a lo largo de su vida. Una técnica similar por tanto a la que hemos señalado en la novela anterior y que enlaza con aquella genealogía de mujeres doctas, filósofas, santas, mártires… recorrida en la *Respuesta a sor Filotea*:

> Porque veo a una Débora dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo donde había tantos varones doctos. Veo una sapientísima reina de Sabá, tan docta que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría

> del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida, antes por ello será juez de los incrédulos. Veo tantas y tan insignes mujeres: unas adornadas del don de profecía, como una Abigaíl; otras de persuasión, como Ester; otras, de piedad, como Rahab; otras de perseverancia, como Ana, madre de Samuel; y otras infinitas, en otras especies de prendas y virtudes (Sor Juana 839)

Entre todas esas mujeres, adquiere especial relevancia su maestra (que aparece, auque innominada, en la *Respuesta*[5]), y a la que se da vida en esta novela bajo el nombre de Refugio Salazar, que es otro de los hilos conductores de la obra: «Me encontré con una cómplice perfecta, una mujer que pudiera cruzar e hilvanar todas las etapas de la vida de sor Juana, desde el descubrimiento primero de la palabra hasta sus últimos meses de despojos y ataques» (374). Respecto a este personaje, convengo con Paola Madrid Moctezuma en que

> es, además, la perfecta fusión del ansia de saber y las ganas de sentir, tan revalorizada por las narradoras de los últimos

5 «Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y puede testificarlo». Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz* (830).

> años; a mi juicio, es el personaje de esta novela que más entronca con el proyecto de la narrativa femenina pues su autoconocimiento proviene del propio cuerpo, del placer y del afán por aprender y enseñar; ella es quien más incita a Juana Inés para que continúe estudiando y la que más se aflige al pensar que le han cercenado la voz (Madrid Moctezuma 100).

A ella se suman Isabel, madre de Sor Juana, la abuela Beatriz, las hermanas Josefa y María, las virreinas Leonor Carreto y María Luisa Manrique, marquesa de la Laguna (de especial importancia en la novela), las esclavas negras como Juana de San José o Virgilia, o sus compañeras en el convento… Todas ellas, reales o probables, cobran un protagonismo en la obra a través del cual va surgiendo y creciendo la figura de Sor Juana para finalmente, con el motivo de la publicación de *Los enigmas*, adquirir, en palabras de la novelista, «su estatura guerrera, de una heroína y no de una mártir de la historia» (Lavín 377).

Sor Juana «pecadora»: el triunfo del amor sobre el cerco de la historia

Concluyamos con la última de las novelas seleccionadas, *Los indecibles pecados de Sor Juana* de Kyra Galván, publicada en 2010. Sin duda nos encontramos ante la obra que, sobre los vasos comunicantes entre la historia y la ficción, dimensiona a esta última sobre la primera para colorear, con la máxima intensidad, la vida de una Sor Juana mujer, amante, madre y poeta.

Ya de por sí la compleja trama nos sitúa ante una novela de intriga que impone la sorpresa al lector en cada capítulo. Laura, una estudiante mexicana de doctorado, descubre en el

Archivo General de Indias en Sevilla una serie de manuscritos secretos sobre Sor Juana Inés de la Cruz —en concreto un diario escrito por su sobrina y otros documentos como son cartas de la propia monja a diferentes destinatarios—, cuyo contenido revela la vida amorosa y secreta de la escritora: el abuso de su tío político en los primeros años de vida en la ciudad de México; su relación amorosa con el virrey, marqués de Mancera; y, finalmente, su historia apasionada con quien en la novela sería su verdadero amor, el pintor Cristóbal de Villalpando.

Este último aparece como el autor de un cuadro que es un desnudo de Sor Juana. Habiendo permanecido oculto durante siglos ante el asedio de la Inquisición, el cuadro es una de las pruebas que, al igual que el diario, nos presentan a una Sor Juana involucrada activamente en las intrigas palaciegas durante la transición de los Habsburgo a los Borbones. Tal cuadro le es revelado finalmente a Laura por parte de los herederos que lo custodiaron, con extremo celo, y que en realidad son los descendientes del hijo que tuvieron, en secreto, Sor Juana y Cristóbal de Villalpando. La bibliotecaria del Archivo resulta ser esta heredera que, al conocer el trabajo de doctorado de Laura, decide depositar en sus manos el diario secreto de Sor Isabel María de San José, la sobrina de sor Juana, que contiene la verdad de su vida, y que resuelve todos sus enigmas; los mismos que hemos visto expresados en la primera de las novelas tratadas y que son, al fin y al cabo, esos huecos de vida que dejan abiertos los documentos. Cada una de las novelas los resuelve de un modo distinto, introduciendo por ellos el aporte de la ficción.

En esta última novela, la ficción explica la decisión de sor Juana de entrega de su biblioteca a sus censores (y por tanto de su alma, de su voz, de su palabra), a través de esta

intrigante historia en la que surge la Inquisición, la tortura y la amenaza de muerte para el pintor si no cedía ante el cerco. Esta amenaza sería así el motivo principal de la famosa renuncia de Sor Juana a las letras. El salto de la historia a la ficción, en el interior de la novela, se hace explícito en estas líneas:

> Para Laura ya quedaba aclarado el por qué del radical cambio en la actitud de Sor Juana, precisamente en el año 1693. Los estudiosos siempre se preguntaron por qué, a pesar de los ataques tan agrios que había recibido, Sor Juana había sido capaz de seguir su vida como si nada, hasta que de pronto, sin ninguna razón aparente, accedió a reformarse, firmando por doquier acuerdos con sangre en los que aceptaba renunciar a todo y dedicarse por completo a la vida religiosa, e incluso hasta a martirizarse la carne, cosa que nunca antes había sido su materia favorita. Siempre se especuló que algo muy importante debió de haber pasado en su vida. Pero nunca se había encontrado nada. Este hallazgo explicaba con absoluta claridad por qué Sor Juana cedió sus propiedades como limosna, les regaló rezos, ayunos carne sangrante y los últimos dos años de su vida. Ella sólo sobrevivió para tener noticias de los dos Cristóbal (Galván 210-211).

Es decir, para tener noticias del padre, y del hijo que tuvo con él a los 40 años, y que hubo de confiarle a este nada más nacer. Este escandaloso contenido del diario pone en peligro incluso la vida de Laura, que se ve asediada a su vez por la Iglesia e incluso por el gobierno español, al punto de poner en peligro su vida. Pero más allá de esta intriga de conspiraciones que afectan tanto al siglo XVII como al actual, lo que me interesa una vez más es comprobar cómo, a través de la voz de la sobrina (si bien también de algunas cartas de la propia Sor Juana), se construye nuevamente el icono de

la mujer audaz que ejerció su poder (el de su inteligencia) sobre quienes la rodearon, a lo que en este caso se añade otro poder más alto, el de la capacidad de amar, sobre la que Sor Juana habría escrito:

> El amor es evasivo. Nos elude una y otra vez. Se esconde debajo de máscaras diversas y entre más lo buscamos, más se quiere subir de precio. Y en la juventud, pagamos mucho por el amor que creemos nos hará felices. Pero en la madurez, cuando tenemos edad suficiente para ver las cosas con más calma y menos pasión, descubrimos que el amor es tan valioso que se cuenta por instantes, minutos, que con suerte, pueden llenar horas. Lo demás, no es amor (Galván 207).

En definitiva, esta novela nos presenta no tanto a la monja como a una Juana de Asbaje que habría renunciado a la palabra, a la lectura y a la escritura, por amor. Y a pesar de tal renuncia, la idea de «mártir de la historia» de nuevo es superada en esta novela, si bien desde otra perspectiva, que es la de la propia ficción novelesca. Es decir, el triunfo de Sor Juana sobre sus verdugos se construye aquí mediante la propia trama: por un lado, con la pervivencia de la memoria de la vida de Sor Juana a través de sus herederos, que además consiguieron esquivar la persecución y custodiar el cuadro de Villalpando y los manuscritos secretos hasta la actualidad; y por otro, y más importante, mediante la novela misma, que se plantea en el desenlace como la obra que Laura, la doctoranda, impedida finalmente para dar a la luz de la Historia su descubrimiento, decide darlo a conocer como ficción. Esta sería la propia novela de Kyra Galván, que se erige así, finalmente, como el vehículo a través del cual se construye el icono de Sor Juana como vencedora del porvenir.

A modo de cierre o reflexión final

La contemporaneidad de la monja novohispana tiene ejemplos sobresalientes, tanto en el cine, como en la literatura como en los incesantes ensayos y estudios críticos que la escritora y crítica Margo Galntz ha compilado en el magnífico portal que dirige en el seno de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, portal que es mencionado por la propia Mónica Lavín al final de su novela, en ese epílogo titulado «Escribir *yo, la peor*», como fuente principal de estudio para la escritura de su novela, en tanto que contiene algunos de los ensayos principales sobre la obra de Sor Juana. Esa contemporaneidad tiene, en las novelas escogidas para el presente estudio, tres ejemplos fundamentales para visualizar la modernidad con la que se trata de recuperar su figura para, efectivamente, sacar su vida del blanco y negro y colorearla con el más variopinto abanico de colores de la fantasía literaria. Pero, como hemos podido comprobar, no se trata tan sólo de recoger una figura principal de la historia cultural mexicana para convertirla en protagonista de la ficción histórica; ni siquiera se trata tan solo de contribuir a la potenciación del mito que ya era antes de aparecer estas novelas.

Al margen de consideraciones de difusión editorial de ficción histórica escrita por mujeres, estas novelas coinciden en utilizar la vida de Sor Juana para ir más allá del mito: las tres ensalzan su figura como vencedora sobre el cerco que sobre ella impuso la iglesia. Sor Juana, triunfadora de la historia, emerge así en la ficción actual de las novelas escogidas como heroína de un mundo colonial que no consiguió someterla; y, por tanto, como icono de una nación en la que la voz de una mujer habría conseguido vencer la condena al silencio impuesta a las mujeres desde la esfera masculina y, con espe-

cial énfasis, desde el ámbito religioso, pues «lo propio de las esposas era callar, atender y obedecer al marido».

Juana de Asbaje, la rebelde que la Historia fijó como intelectual finalmente silenciada por el poder; la mujer excepcional que al fin habría de haber agachado la cabeza y renunciado a su don más preciado (sus libros, la escritura), aparece sin embargo en estas novelas como la que burló el asedio a través de su portentosa inteligencia. Siendo uno de los símbolos principales de la nación mexicana, la novelística actual la coloca, así, un peldaño más arriba, a través del instrumento más poderoso, la inteligencia y su vehículo: la palabra.

Bibliografía

Cruz, Sor Juana Inés. *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*. *Obras completas*. México: Porrúa, 2001: 827-848.

Hobsbawm, Eric. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2012.

Galván, Kyra. *Los indecibles pecados de Sor Juana*. México, Planeta, 2010.

Glantz, Margo, «Apunte bio-bibliográfico. Avatares de su obra y de su fama». *Biblioteca de autor: Sor Juana Inés de la Cruz*. URL: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/sorjuana/pcuartonivelc25d.html?conten=autor

Lavín, Mónica. *Yo, la peor*. México: Grijalbo, 2009.

Madrid Moctezuma, Paola. «Sor Juana Inés de la Cruz y el barroco novohispano a través de los modelos narrativos de la ficción histórica y del *boom* hispánico femenino». *América sin nombre* 15 (2010): 93-106.

Zagal, Mónica. *La venganza de Sor Juana*. México: Planeta, 2007.

Cuadernos publicados

1. OSORIO TEJEDA, Nelson, *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 1, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
2. HACHIM LARA, Luis, *Tres estudios sobre el pensamiento crítico de la ilustración americana*, prólogo de Nelson Osorio, Cuadernos de América sin nombre, nº 2, Alicante, Universidad de Alicante / Editorial Universidad de Santiago, 2000.
3. MATAIX AZUAR, Remedios, *Para una teoría de la cultura: la expresión americana de José Lezama Lima*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 3, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
4. MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, prólogo de Remedios Mataix, Cuadernos de América sin nombre, nº 4, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

5. GARCÍA IRLES, Mónica, *Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli*, prólogo de Carmen Alemany, Cuadernos de América sin nombre, nº 5, Alicante, Universidad de Alicante, 2001.
6. PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, prólogo de Nara Araújo, Cuadernos de América sin nombre, nº 6, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
7. VV.AA., *Desafíos de la ficción,* prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
8. VALERO JUAN, Eva Mª, *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América,* prólogo de Mª Ángeles Ayala, Cuadernos de América sin nombre, nº 8, Alicante, Universidad de Alicante, 2003.
9. ARACIL VARÓN, Mª Beatriz, *Abel Posse: de la crónica al mito de América,* prólogo de Carmen Alemany Bay, Cuadernos de América sin nombre, nº 9, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
10. PIZARRO, Ana, *El sur y los trópicos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 10, Alicante, Universidad de Alicante, 2004.
11. PELOSI, Hebe Carmen, *Rafael Altamira y la Argentina,* prólogo de Miguel Ángel de Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 11, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
12. CABALLERO WANGÜEMERT, María, *Memoria, escritura, identidad nacional: Eugenio María de Hostos*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 12, Alicante, Universidad de Alicante, 2005.
13. ALEMANY BAY, Carmen, *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX,* prólogo de José Carlos

Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 13, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

14. AYALA, María de los Ángeles, *Cartas inéditas de Rafael Altamira a Domingo Amunátegui Solar,* prólogo de Eva Mª Valero Juan, Cuadernos de América sin nombre, nº 14, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
15. VV.AA., *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*, prólogo de Pablo Rocca, Cuadernos de América sin nombre, nº 15, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
16. CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana,* prólogo de Trinidad Barrera, Cuadernos de América sin nombre, nº 16, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
17. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *«Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú*, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 17, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.
18. PELLÚS PÉREZ, Elena, *Sobre las hazañas de Hernán Cortés: estudio y traducción*, prólogo de José Antonio Mazzotti, Cuadernos de América sin nombre, nº 18, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
19. GARCÍA PABÓN, Leonardo, *De Incas, Chaskañawis, Yanakunas y Chullas. Estudios sobre la novela mestiza en los Andes*, prólogo de Virginia Gil Amate, Cuadernos de América sin nombre, nº 19, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
20. ORTIZ GULLÉ GOYRI, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, prólogo de Óscar Armando García Gutiérrez, Cuadernos de América sin nombre, nº 20, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.

21. GNUTZMANN, Rita, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, prólogo de José Morales Saravia, Cuadernos de América sin nombre, nº 21, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
22. SAN JOSÉ VÁZQUEZ, Eduardo, *Las luces del siglo. Ilustración y modernidad en el Caribe: la novela histórica hispanoamericana del siglo XX*, prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 22, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
23. GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope*, prólogo de Giuseppe Bellini, Cuadernos de América sin nombre, nº 23, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
24. LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña*, prólogo de Eduardo Becerra, Cuadernos de América sin nombre, nº 24, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
25. SÁNCHEZ, Pablo, *La emancipación engañosa, una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, prólogo de Joaquín Marco, Cuadernos de América sin nombre, nº 25, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
26. BONILLA CEREZO, Rafael, *Dos gauchos retrucadores. Nueva lectura del Fausto de Estanislao del Campo,* prólogo de Teodosio Fernández, Cuadernos de América sin nombre, nº 26, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
27. GRILLO, Rosa María, *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX,* Prólogo de Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 27, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.
28. CANO PÉREZ, Mercedes, *Imágenes del mito. La construcción del personaje histórico en Abel Posse,* prólogo de

Beatriz Aracil Varón, Cuadernos de América sin nombre, nº 28, Alicante, Universidad de Alicante, 2010.

29. MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica,* prólogo de J. Rodríguez Padrón, Cuadernos de América sin nombre, nº 29, Alicante, Universidad de Alicante, 2011.
30. GIL AMATE, Virginia, *Sueños de Unidad Hispánica en el Siglo XVIII. Un estudio de «Tardes Americanas»* de José Joaquín Granados y Gálvez, prólogo de José Carlos Rovira, Cuadernos de América sin nombre, nº 30, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
31. CASTANY PRADO, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges,* prólogo de Fernando Iwasaki, Cuadernos de América sin nombre, nº 31, Alicante, Universidad de Alicante, 2012.
32. CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel, *Cartografía garcilasista,* prólogo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Cuadernos de América sin nombre, nº 32, Alicante, Universidad de Alicante, 2013.

ISBN 978-84-9717-297-4

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante