



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

Imágenes en torno al constructo de lo femenino de Laura Méndez de
Cuenca. Del yo al *nosotros* a través del mito de Prometeo

Tesis para obtener el título de:
Maestría en Literatura Mexicana

Presenta:
Laura Elvira Sánchez Mosqueda

Asesor de la tesis:
Dra. Alicia V. Ramírez Olivares

septiembre 2014

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Hacia un acercamiento al constructo de lo femenino en México	
1.1 Teoría sobre la “naturaleza de lo femenino”	6
1.2 Breve biografía de Sor Juana Inés de la Cruz	10
1.3 Contexto social y literario de Laura Méndez de Cuenca	13
1.3.1 Clima social y educación de las mujeres en el siglo XIX	15
1.4 Biografía de Laura Méndez de Cuenca	17
1.5 Vinculación de teorías literarias feministas con el Círculo de Bajtin	
1.5.1 El acto de escribir. El romance de la <i>Doncella guerrera</i>	23
1.5.2 El silencio y la palabra	27
1.5.3 Teorías del Círculo de Bajtin	30
1.5.4 Vinculación de estudios literarios feministas con el Círculo de Bajtin	
1.5.4.1 Acercamiento al feminismo	33
1.5.4.2 Cuestiones sobre teoría literaria feminista	34
Capítulo II. Hacia la búsqueda de un fragmento de tradición femenina	39
2.1 Algunas imágenes en torno al constructo de lo femenino en <i>Divino Narciso</i> y <i>Primero Sueño</i> de Sor Juana Inés de la Cruz	42
2.1.1 Eco	43
2.1.2 Aretusa	48
2.2 Algunas imágenes en torno al constructo de lo femenino en <i>Nieblas</i> de Laura Méndez de Cuenca	57
2.2.1 Dafne	59
2.2.2 El Buen Salvaje	62
2.2.3 Prometeo	64
2.3 Hacia la búsqueda del lazo que une a Sor Juana Inés de la Cruz y Laura Méndez de Cuenca	
2.3.1 Evocación de diálogo en un mundo posible	66

Capítulo III Prometeo en la obra de Laura Méndez

3.1 Relación del constructo de lo femenino con el lenguaje durante el siglo XIX	72
3.1.2 Escribir: fundar un sentimiento	78
3.2.1 El “árbol” de Prometeo	81
3. 2. 2 Diálogo	83
3. 2.3 Imágenes de renovación	91
3.2. 4 Evolución del ser humano: <i>Al pasar el regimiento</i>	93
Conclusiones	99
Bibliografía	103

Introducción

Dice la sabiduría popular que nada sucede por casualidad. Al hacer esta investigación sobre algunos rasgos de la escritora mexicana Laura Méndez de Cuenca, hemos encontrado sincronicidades que confirman el dicho. Comenzamos con el estudio de la obra de una escritora, pero se fueron desarrollando otros tejidos para develar un nuevo tapiz. El hilo conductor es un entramado de textos que están en correspondencia con algunas imágenes elaboradas también por Manuel Acuña y Sor Juana Inés de la Cruz. Entre ellos hay distancia temporal y espacial considerable, sin embargo, los tres elaboraron la imagen de un árbol destruido. Esto nos llevó a preguntarnos sobre las razones de estas similitudes: ¿por qué Eco en *Divino Narciso* es un árbol hueco? ¿y Dafne en *Nieblas* es un árbol agonizante? A partir de la lectura de este último texto, nos interesamos en la obra de Laura Méndez al notar que en sus versos el “árbol” es un *axis mundi* como símbolo de Prometeo. El titán es el “vehículo” de los sujetos poéticos creados por la autora específicamente en su lírica. Nos interesa el texto *Nieblas* (1884) en el que se descubre un “ser femenino” en un proceso de renovación.

Hemos nombrado este trabajo: *Imágenes en torno al constructo de lo femenino de Laura Méndez de Cuenca. Del yo al nosotros a través del mito romántico de Prometeo*. El título generaliza uno de nuestros propósitos principales: mostrar que el arquetipo de Prometeo es fundamental para acercarnos a los motivos de su producción literaria en general (debido a que no sólo escribió lírica y narrativa, también investigación educativa y artículos

precursores del feminismo en nuestro país), pero también nos sitúa en los contextos y tradiciones de los que se nutre *Nieblas*, texto que consideramos es el más representativo de sus primeros escritos y que guió posteriormente algunos de sus rasgos permanentes.

Varias investigadoras consideran que las escritoras de sociedades patriarcales tenían conocimiento o intuición de otras autoras en circunstancias similares y que creaban estratégicamente imágenes alternativas femeninas. Tomando en cuenta que Ignacio M. Altamirano en *Carta a una poetisa*, no recomendaba a las escritoras tomar a Sor Juana como modelo: “De todos los peligros que ella y otras han corrido, puede usted librarse con sólo buscar la inspiración en la naturaleza”. (413). Este pensamiento fue la guía de muchas poetas; sin embargo, no fue la única visión sobre Sor Juana, Sergio López Mena, en *Sor Juana ante Sigüenza, Altamirano y Rosas Moreno: del ataque a la vindicación* explica que en esos días no todos pensaban de la misma manera: a la monja jerónima se le revaloraba a partir del genio. (414). Consideramos que probablemente Laura Méndez escuchó ambas ideas. Sin embargo, no podemos afirmar que haya escrito sus versos en total empatía con los de Sor Juana, sino que tal similitud de imágenes responde a otros factores como las que derivan de una tradición.

Al respecto, sobre la escritura realizada específicamente por mujeres, se han debatido distintas teorías. Porque, además, es apasionante leer las obras de Laura Méndez o Enriqueta Camarillo y descubrir que sus versos “guardaban”

voces de “seres femeninos” alternativos a los esperados socialmente y que estaban tejidos con otros tipos de diálogos imaginados. Gracias a los estudios de teóricas y críticas literarias feministas se puede formular interpretaciones de estos textos con nuevas herramientas.

Como mencionamos, uno de los rasgos de sus textos está basado en el mito de Prometeo, parte primordial de la cultura del siglo XIX. Laura Méndez se “apropió” de él durante el segundo romanticismo, es decir, formuló esta imagen en un punto de transición al modernismo. Autoras anglosajonas e hispanoamericanas también se inspiraron en el mito para crear otras voces (como Gertrudis Gómez de Avellaneda o Cecilia Böhl). Cuando se esperaba que una escritora no se identificara con un arquetipo de rebeldía, la lectura de sus textos permitió descubrir otros horizontes en nuestra literatura. Este trabajo pretende dar continuidad (especialmente) a las investigaciones anteriormente realizadas por Pablo Mora, y ofrecer otra lectura de ellos buscando rasgos generales y aportes de sus textos; por tal motivo, consideramos que esta lectura es significativa porque su obra aporta múltiples sentidos a la literatura de nuestro país.

Entre otras características, encontramos que hay imágenes de diálogos de árboles destruidos relacionados con el constructo de lo femenino. Nuestros objetivos principales están encaminados a comprender la presencia de Prometeo en sus textos, principalmente en *Nieblas*, texto que escribió en 1887 y que, consideramos, marca una vertiente sustancial en su obra y en nuestra literatura.

A continuación presentamos una orientación sobre la forma en que hemos organizado el texto. Consta de tres capítulos. En el primero hacemos un acercamiento al constructo de lo femenino de los siglos XVII y XIX en México buscando su origen en el estudio que hace Gilbert Durand tangencialmente sobre la teoría de “doble naturaleza de lo femenino”. Como siguiente paso, recordamos los contextos y vidas de Sor Juana y Laura Méndez para comprender los efectos y causas de esas representaciones en la vida cotidiana de las escritoras. Y por último, vinculamos la filosofía del lenguaje de Mijail Bajtin con teorías literarias feministas, considerando la perspectiva de género como herramienta. Elaboramos un acercamiento al concepto de “palabra” para comprender “árbol” como parte significativa de Prometeo en sus versos. Por otro lado, retomamos el estudio de Juan Senís sobre el mito artístico de lo femenino y lo relacionamos con los aportes de Myriam Díaz-Diocaretz en la escritura elaborada por mujeres y la correspondencia entre el constructo de lo femenino y el lenguaje.

El segundo se titula: “Imágenes en torno al constructo de lo femenino en versos de Sor Juana Inés de la Cruz y Laura Méndez de Cuenca”, donde la intención es solamente mostrar principalmente a Eco y Aretusa, en textos de Sor Juana, y Dafne, el Buen salvaje y Prometeo, en los de Laura Méndez, quienes se relacionan de manera diferente con la palabra en tres momentos con respecto a la teoría de “doble naturaleza de lo femenino”: como intermediario o lugar de pureza donde hay recepción y creación de sentidos. Ambas utilizan la alusión para crear un “ser femenino” que utiliza -o no- un lenguaje de amor en un

“mundo posible” donde se evocan diálogos, por eso, al final del capítulo buscamos el lazo que las une para tener bases al analizar *Nieblas*.

En el último capítulo: “Prometeo en la obra de Laura Méndez”, nuestro análisis también muestra imágenes en torno al constructo de lo femenino decimonónico desde la relación literaria de Manuel Acuña y Laura Méndez, en el contexto de la *fundación* del sentir de la nación. Nuestro objetivo principal es la lectura de *Nieblas*. Mientras la voz de este texto mantiene diálogo con un poema de Manuel Acuña, construye una imagen femenina a partir de una renovación con Prometeo (por eso recapitulamos antes los conceptos del “ángel del hogar” y los discursos de la norma de la *diferencia* y la norma de la *igualdad*), para finalmente analizar *Nieblas* tomando en cuenta el dialogismo de Mijail Bajtin: desde la alusión al “árbol” simbolizado en Dafne y Prometeo.

Ese texto tiene múltiples sentidos que aporta una veta para posibles lecturas. Este es uno de los principales motivos por los cuales nos acercamos a *Nieblas*: por su riqueza y porque es el inicio de uno de los rasgos de su escritura: la presencia de Prometeo, que culmina a principios del siglo XX en textos como *Al pasar el regimiento* (1916), que muestra una transición de *yo* a *nosotros* con ideas basadas en Nietzsche. Así, podemos ver que son múltiples las vertientes que confluyen en su escritura con respecto al arquetipo romántico de Prometeo, y es la lectura que a continuación proponemos.

Capítulo I

Hacia un acercamiento al constructo de lo femenino en el siglo XIX.

1.1 Teoría sobre la “naturaleza” de lo femenino

Toda cultura posee mitos que responden a cuestiones sobre la vida. El titán Prometeo fue parte primordial de la cultura del siglo XIX; su huella está en la poesía de los escritores románticos como figura de palabra profética, rebeldía y progreso. Al realizar una lectura a poemas de Laura Méndez encontramos estos rasgos, pero, en ese contexto, cuando no se esperaba que una mujer escritora se identificara con este arquetipo, la reelaboración del mito en voz femenina generó otros aspectos en nuestra literatura.

Como lo explicamos en líneas anteriores, esta investigación comenzó con el estudio de la obra de Laura Méndez, dicha lectura reveló otros textos que contienen similitudes en imágenes femeninas elaboradas por Sor Juana Inés de la Cruz. Ambas autoras elaboraron dichas imágenes, especialmente, alrededor del “aire semántico” de Prometeo y Aretusa. Nuestro objetivo principal es el poema *Nieblas* (1887), pero, al notar las semejanzas, nos dimos cuenta que necesitábamos contextualizarlo más allá de sus contemporáneos y también considerar la perspectiva de género para comprender dichos rasgos. Por eso, nuestro propósito en este capítulo es acercarnos al constructo de lo femenino en el siglo XIX. Para apreciar los factores que influyeron en sus vidas, haremos primero un acercamiento a sus contextos, y después nos sustentaremos en un marco teórico sobre la filosofía del lenguaje de Mijail Bajtin, y con ello poder advertir aspectos sobre cómo se relaciona la palabra con lo femenino.

Buscaremos también comprender cómo es el lazo que une sus textos precisamente con Sor Juana y con Manuel Acuña. En esta tarea se ha asimilado la distancia temporal y espacial que nos aleja de sus momentos históricos, los cuales tenemos ahora para comprender cómo se fueron forjando las identidades de mujeres y hombres mexicanos.

Si damos un vistazo hacia los días en que en las tertulias se compartían textos de tradición popular ya sea cantando o leyendo en voz alta, es posible imaginarnos a las mujeres y a los hombres de los siglos XVII y XIX inmersos en intercambios de ideas y de conceptos, siendo parte y resultando de la cultura de la época. Las voces de cada uno fueron parte de un todo y confluyeron en lo que somos ahora; sin embargo, los niveles de comunicación entre hombres y mujeres no fue horizontal, situación que respondió a múltiples factores que se fueron arraigando en la mentalidad y sensibilidad de los mexicanos; por eso, intentar definir “mujer” y “hombre” es una tarea que representa complejidades. En esta conjunción intervienen factores culturales, de mentalidad y sensibilidad, de ahí que podemos decir que el origen de estas relaciones son estructuradas. La elaboración de símbolos es un proceso de “mediación” con el cual históricamente se ha comparado a lo femenino junto a otras figuras con características únicas y funcionales para los seres humanos. Al respecto, específicamente sobre lo femenino, hay una teoría que Gilbert Durand en el libro *La imaginación simbólica* (2007) explica:

Pero esta gnosis, puesta que concreta y experimental, siempre tendrá la tendencia a figurar al ángel en mediadores personales de segundo grado: profetas, mesías y sobre todo la mujer. Para la gnosis propiamente dicha “los ángeles supremos” son Sofía, Barbeló, Nuestra Señora- Espíritu- Santo, Helena, etc., de las cuales la caída y la salvación figuran las mismas esperanzas de la vía simbólica: la reconducción de lo concreto a su sentido iluminante. Pues la Mujer, como los Ángeles de la teofanía plotiniana posee en oposición al hombre una doble naturaleza que es la doble naturaleza del “symbolon” mismo: *creadora* de un sentido y a la vez *receptáculo* concreto de ese sentido. La femineidad es la única mediadora porque es a la vez “pasiva” y “activa”. Eso era lo que ya había expresado Platón, y lo que expresa la figura judía de Shejiná, así como la figura musulmana de Fátima. La Mujer es por tanto como el ángel, el símbolo de los símbolos, tal como aparece en la mariología ortodoxa bajo la figura de la Theotokos, o en la liturgia de las iglesias cristianas, que se identifican voluntariamente como intermediaria suprema con “La Esposa”. Ahora bien, es significativo que todo el misticismo de Occidente abrevará en estas fuentes platónicas. (18).

Así, podemos observar que lo femenino es considerado una “vía”, un camino, un “ángel”. Estas imágenes dieron como resultado un conjunto de representaciones que a lo largo de siglos fueron evolucionando en nuestro país, por ejemplo, la vía hacia la destrucción de Eva o el camino hacia la vida de María “formaron” a finales del siglo XIX, por ejemplo, la mujer fatal o la mujer abnegada.

En las prácticas cotidianas, se estructuraba el silencio como una virtud femenina. Las mujeres no podían usar su voz en determinadas circunstancias y con ciertos contenidos. A pesar de ser distintas épocas, de estas ideas se alimentaron las sociedades de las escritoras; por lo tanto, son otras palabras y diferentes prácticas sociales, sin embargo, tienen en común la continuidad de la representación católica del marianismo, en nuestro país: la Virgen de Guadalupe. En el siglo XVII, ésta figura que ayudó a unificar a negros, mestizos, indígenas y criollos por culto a la maternidad, tuvo relevancia en el siglo de Laura por las mismas razones. Dichos hechos, si lo analizamos desde la perspectiva de

género, son fáciles de comprender y nos proporciona sustento para la lectura de *Nieblas*. Marta Lamas explica en su artículo: “La perspectiva de género” en *Hablemos de sexualidad* (1996), donde dice que a diferencia del término “sexo”, palabra relacionada con lo biológico, el “género” es un constructo, es decir, algo elaborado. Explica:

Al tomar como punto de referencia la autonomía de mujeres y de hombres, con sus funciones reproductivas evidentemente distintas, cada cultura establece un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que atribuyen características específicas a mujeres y a hombres. Esta construcción simbólica, que en las ciencias sociales se denomina género, reglamenta y condiciona la conducta objetiva-subjetiva de las personas. Mediante el proceso de constitución del género, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que se supone es "propio" de cada sexo. (2)

“Prácticas”, “ideas”, “discursos” y “representaciones” basado en la “doble naturaleza” de lo femenino: creadora y receptáculo al mismo tiempo de sentidos, pasiva y activa, destructiva y constructiva. Reconocemos las imágenes de creadoras y receptáculos *al mismo tiempo* de sentidos, y también la de pasiva, por ejemplo, en representaciones católicas de la Virgen María en nuestra sociedad. Y de ellas, los discursos que en el siglo XIX propiciaron que las mujeres pudieran escribir.

Tomando lo femenino como vía destructiva, también encontramos múltiples representaciones, porque de acuerdo a Estela Serret en “Identidad de género y nacional en México”, en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*.(1999): “Lo femenino, además de naturaleza, caos, exclusión [...] organiza el conjunto de imaginarios a ella referidos, incluyendo la identidad de las mujeres, a partir de ese complejo asociativo: otredad-atracción-peligro-subordinación-desprecio.” (245). Como ejemplo, esto lo podemos notar en

los discursos producidos en la estructura eclesiástica de la época de Sor Juana de la que se ha ejemplificado y nombrado muchas veces.

Podemos notar que, tomando en cuenta al género para comprender estos fenómenos, que las imágenes derivadas de la *unión* o *división* de la “doble naturaleza” (creadora y receptora), de lo femenino son constructos simbólicos. De estas distintas variantes se nutrieron las formas femeninas de las sociedades de Laura Méndez, Sor Juana y Manuel Acuña. En las siguientes líneas nos acercaremos a los contextos y vidas de la monja jerónima y Laura Méndez con el fin de comprender sus contextos.

1.2 Breve biografía de Sor Juana Inés de la Cruz

Y como nadie era más silencioso
en la sociedad colonial que las
mujeres, quizás sólo una mujer
pudo darle voz a esa sociedad
Carlos Fuentes

La vida de un ser humano es un constante fluir de acciones que se van renovando. Es así que se puede seguir los pasos de una persona reconstruyendo sus acciones; cada una de ellas guía a la otra sucediéndose así hasta que es posible contar su historia. Las acciones funcionan, entonces, como un punto en el que se cruzan en tiempo y espacio, circunstancias e intenciones que generados en un momento irrepetible dan cuenta de nuestra existencia. A su vez, cada acción que logra ser repetida o no con cierta constancia crea un ritmo que no se pierde, queda ahí, latente, para continuar siendo escuchado. En el ritmo de Sor Juana podemos distinguir la relación ruido- silencio enmarcadas en una de las características del pensamiento del siglo XVII: la

incertidumbre. Carlos Fuentes en *El espejo enterrado* (1992), describe así el entorno social y literario de Sor Juana:

¿Cuál era nuestro lugar en el mundo? ¿A quién le debíamos lealtad? ¿A nuestras madres quechuas, mayas, aztecas o chibchas? [...] ¿Qué idioma íbamos a hablar, el de los conquistados, o el de los conquistadores? El barroco del Nuevo Mundo se hizo todas estas preguntas. Pues nada expresó nuestra ambigüedad mejor que este arte de la abundancia basado sobre la necesidad y el deseo; un arte de proliferación fundado en la inseguridad, llenando rápidamente todos los vacíos de nuestra historia personal y social después de la Conquista (206).

Su nombre fue Juana Inés de Asuaje y Ramírez. Su papá fue vasco y su mamá mexicana. Nació en San Miguel de Nepantla, Amecameca el 12 de noviembre de 1648. Aprendió a leer a los tres años y comenzó también muy joven a crear versos. Su figura paterna fue Pedro Ramírez, su abuelo, con quien compartió sus libros. Con apenas siete años pidió ser vestida de hombre para poder estudiar en la Universidad. Después, a los catorce años fue elegida como dama de honor de Leonor Carreto; ocasión de hacerse famosa en la Corte por su ingenio. Ingresó al Convento de las Carmelitas Descalzas, pero no continuó por la rigidez de sus hábitos; poco después entró en el la Orden de las jerónimas, donde escribió poemas líricos, profanos, filosóficos, comedias, obras religiosas y villancicos. Le quitaron sus libros e instrumentos, y nuevamente le obligaron a dejar sus estudios. Abjura diciendo: "Yo, la peor de todas". Murió de peste el 17 de abril de 1695.

Para el momento histórico en que nació estaba cerrándose el proceso de fundación social y forjándose la identidad de la Nueva España, caracterizándose por madurez cultural en arquitectura y otros elementos como: la comida, el vestido, el lenguaje popular, la música y la danza, que fueron frutos de mezclas

indígenas, asiáticas, africanas, españolas e indígenas: voces que formaron paulatinamente lo mexicano. El eje rector fue la religión, principalmente determinado por la ideología de los jesuitas. El estudio de los clásicos griegos y latinos formaron parte de la construcción de paradigmas en esa época de contrastes entre los intereses de la Reforma y la Contrarreforma.

Hubo un grupo literario de monjas portuguesas con las que Sor Juana mantenía correspondencia llamado *La casa del placer*. Juntas, a la distancia, se divertían con los *Enigmas*. Construir sus propios momentos de placer, de arte, sin embargo, lo que caracteriza a Sor Juana es vulnerabilidad al momento de escribir, dado el desprecio que la rodeaba (como hemos visto el desprecio forma parte del “complejo asociativo” de lo femenino), de autoridades eclesiásticas. En *Respuesta a Sor Filotea* narra esta situación:

Yo confieso que me hallo muy distante de los términos de la sabiduría y que la he deseado seguir [...] Pero todo ha sido acercarme más al fuego de la persecución, al crisol del tormento; y ha sido con tal extremo que se me prohíba el estudio. Una vez lo consiguieron con una prelada muy santa y muy cándida que creyó que el estudio era cosa de la Inquisición y me mandó que no estudiase. (837)

Rosalba Ugalde González en *La filosofía del amor de Sor Juana Inés de la Cruz* (2009), explica que: “... en el patriarcado la misoginia forma parte del *statu quo*, es decir, y sin pretender exagerar, constituye su columna vertebral”. (77). Y eso es visible en los actos de Francisco de Aguiar y Seixas, su confesor Antonio Núñez de Miranda y Manuel Fernández de Santa Cruz. Este era su contexto: instituciones que tenían poder para prohibirle escribir lo que quisiera. Cuando refiere el momento que le prohibieron estudiar en los libros cuenta que su espíritu la obligó a observar su entorno donde estudiaba *en todas las cosas*, aún:

Señora mía, que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego [...] y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta (839).

Y en este punto explica que al conocer a través de “humanas letras y letras divinas”, le permitió “ver” mujeres sabias tanto de la Biblia como de otros ámbitos y hace un recuento de ellas, desde Ester a Reinas sabias (859), defendiendo su derecho al conocimiento. Esta acción: unir letras humanas con divinas durante un proceso simbólico de soñar, es uno de los rasgos de su obra. De acuerdo a Rosalba Ugalde González en *La filosofía del amor de Sor Juana Inés de la Cruz* (2009)...“la filosofía del amor de Sor Juana es un camino directo que lleva precisamente a esta meta: deconstruir el paradigma femenino de inferioridad que se basa en la religión católica patriarcal”. (110). Al referirnos a filosofía del amor, se habla del uso de un lenguaje de semejanza, sincrético, como búsqueda de una respuesta ante su contexto de silencio e incertidumbre.

1.3 Contexto social y literario de Laura Méndez de Cuenca

Dice Octavio Paz en *Los hijos del limo* (2008), que la Independencia : “...inauguró la desolación que ha sido nuestra historia desde el siglo XIX hasta nuestros días (57). Hacia la mitad del siglo XIX había desaparecido la división colonial de criollos, mestizos, negros e indígenas. Los principales grupos se habían mezclado hasta formar al “mexicano”. Si bien las costumbres y los modos de vivir se fueron forjando paulatinamente, durante ese siglo, la búsqueda de identidad mexicana comprendió la reestructuración de la sociedad. Se estaba

forjando un país independiente, entonces los escritores proyectaron en sus textos los ideales de la nación.

La idea de belleza literaria en México se fue forjando a partir del siglo XVIII con las tendencias ideológicas, los movimientos independentistas y las revoluciones económicas; especialmente con el movimiento alemán *Sturm und drang* que replantea la Belleza en la literatura orientándola hacia la concepción que la humanidad está siempre en búsqueda de la Armonía perdida, libertad, amor y pureza.

Las corrientes que coexistieron durante la vida de Laura Méndez fueron: el segundo romanticismo, surgido en la literatura a partir de 1867; realismo con variantes costumbristas y naturalistas; modernismo y decadentismo. Octavio Paz considera que los románticos en su oposición al racionalismo redescubrieron la tradición de la analogía: "... la visión del mundo como un sistemas de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo" (2). Este aspecto es importante para nuestra lectura porque es la tradición en que consideramos la palabra "árbol" de los versos de Laura Méndez (y de Manuel Acuña), tomando en cuenta para la lectura de *Nieblas* que ésta fue "... transmitida por el neoplatismo renacentista y las sectas y las corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII , atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX" (1-2). (Los cual nos dice que recorre el tiempo de Sor Juana). Pero, aún más importante es que el contexto de Laura Méndez se caracterizó por este complejo diálogo en el diálogo dentro de otro diálogo del pensamiento y poesía moderna. (2), como afirma Paz en su texto. Así podemos concluir en este acercamiento que la Belleza literaria se buscó en el alma de los escritores, es

decir, en las impresiones causadas en su interior; por eso se podría decir que no hubo *una sola* concepción de Belleza, sino *la* Belleza de cada uno de los escritores de ese siglo. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo fue la búsqueda de Belleza de Laura Méndez en el poema *Nieblas?*, pero, antes de encontrar respuestas, primero necesitamos conocer el ambiente social de la escritora, el cual presentamos a continuación.

1.3.1 Clima social y educación de las mujeres

Así como el romanticismo se caracterizó por las contradicciones, también el clima social, esto se debe a que en México había una predisposición a la expresión romántica. En esos días las personas se reunían en tertulias que variaban formalmente a partir del nivel económico y cultural, pero en todas se acentuaba lo artístico: la música y el arte de conversar se convirtieron en algunas de las prácticas sociales que se realizaban en el interior de las casas y en las calles.

Mílada Bazant en *Laura Méndez de Cuenca* (2010) , refiere que:

El boom literario invadió muchos de los espacios de la vida urbana. La mejores plumas podían verse por las tardes en la concurrida calle Plateros: el *Maestro* Ignacio Manuel Altamirano, Guillermo Prieto (Fidel) y el joven José Juan Tablada. Muy cerca donde se vendían las novelas más comentadas del momento, y la gente se apuraba a comprar el periódico con los “papeleritos (86).

Los intelectuales comparaban el hogar con la patria y la familia con el pueblo, dado que tras las luchas constantes, el núcleo familiar y lo privado fue sinónimo de felicidad. Las mujeres de clases sociales que tuvieron acceso a la educación fueron las principales receptoras y productoras del Romanticismo. Ellas serían quienes velarían por la espiritualidad de los hogares. De acuerdo a Monserrat Galí i Boadella en *Historias del bello sexo :la introducción del*

romanticismo en México (2002), se consideraban como rasgos de la mujer: “sensibilidad, intuición, sentimentalismo, capacidad de sufrimiento y espiritualidad” (27); por tal motivo, una mujer que rompiera alguno de estos esquemas teniendo hijos fuera del matrimonio o negándose al embarazo, difícilmente era considerada virtuosa.

La educación femenina se estableció a partir de las diferencias “naturales” entre hombres y mujeres. Así, se propugnaban: el desarrollo del alma, las virtudes morales y buena conducta no por medio de la razón, sino por el lado afectivo. Las mujeres se valoraban en cuanto sus actos fueran para “el otro”. Los hábitos de conducta y buenas maneras no sólo eran una cuestión superficial, sino que la apariencia era considerada expresión del estado interior de una persona.

Esta configuración de lo femenino era indispensable para la creación del espíritu nacional; así podemos vislumbrar la relación entre la imagen de lo femenino con la formación del país. En los próximos capítulos hablaremos sobre esta correspondencia tan importante durante el siglo XIX, que necesitamos comprender para la lectura de *Nieblas*. Y en las siguientes líneas hablaremos sobre la vida de Laura Méndez para desembocar en un panorama integral sobre su contexto y obra en el capítulo III.

1.4 Biografía de Laura Méndez de Cuenca

Si miramos al pasado buscando algún puente que nos lleve a los días en que vivían los mexicanos del siglo XIX, lo encontramos en las palabras. Los diferentes factores sociales influyeron en las relaciones de las mujeres con el acto de escribir, por eso, las escritoras románticas de las primeras generaciones expresaron sus experiencias como madres, entrando en el proyecto social que vinculaba su papel en la familia como elemento para el desarrollo de la nación, pero poco después, desarrollaron estrategias para expresarse y crear nuevos espacios. Una de las participantes de este escenario fue Laura María Luisa Elena Méndez Lefort. La amplia perspectiva que tuvo al vivir en esa etapa de transformaciones, aunada a su inteligencia y creatividad, determinaron que dejara plasmado en varios ámbitos conceptos que dieron algunas bases a nuestro país.

Este es el siglo en que nació, el 21 de agosto de 1853 en la Hacienda de Tamariz, Amecameca, Estado de México. Habían pasado treinta y dos años desde que México iniciaba la búsqueda del rumbo que debía tomar durante la última etapa de la presidencia de Antonio López de Santa Anna; su niñez y juventud transcurrieron durante la intervención francesa y el gobierno de Benito Juárez. Su vida empezó justo a la mitad de un siglo que se caracterizó por la sucesión de luchas constantes de intereses políticos y definiciones de instituciones e individuos por medio de la literatura. Fue una etapa crítica donde se hacían esfuerzos por conjuntar elementos distantes y heterogéneos; y en esto la literatura fue fundamento para la cimentación del México que proyectaban algunos sectores de la sociedad.

En esos días las mujeres privilegiadas adquirían formación privada dentro del hogar con maestros particulares, y las demás, estudiaban en escuelas que generalmente estaban establecidas en casas particulares. Laura primero recibió educación en una de estas escuelas llamadas *Amiga*, de larga tradición en México y concebidas para que las mujeres recibieran instrucción básica, catecismo y preparación para el matrimonio. Después, entró a una escuela particular donde aprendió francés y leyó a grandes pensadores. Cuando apenas tenía 16 años participó en tertulias literarias con los escritores más influyentes del país. Sobre su forma de ser, dice Mílada Bazant :

inquieta y apasionada, con un impetuoso carácter que fácilmente podía convertirse en mal humor. Siempre quería hacer cuanto le dictaba su real voluntad y muy difícilmente se sometía a la ajena [...] Para entonces, ella era una joven de aire sensual y una mirada dulce [...] Laura, sin embargo, no era el prototipo de la mujer que mostraba el talante romántico[...] sino que su aspecto era mucho más atrevido (80).

Gracias al nuevo sistema educativo estudió en la Escuela de Artes y Oficios y también en el Conservatorio Nacional de Música donde pudo asistir a clases especializadas de historia, música y fisiología, teatro, declamación (89). Ahí conoció a Enrique de Olavarría y Ferrari y Guillermo Prieto.

Ella y su hermana Rosa eran afines al pensamiento liberal. Rosa también se interesó por el arte: fundó una compañía de zarzuela con la que viajó por el país (94). Alejadas, sobre todo de su madre, muy jóvenes se independizaron de su familia. Laura tuvo varios pretendientes. Entre ellos probablemente: Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Agustín F. Cuenca, Agapito Silva y Manuel Acuña, quienes le dedicaron versos.

Cuando tenía 19 años comenzó una relación amorosa con Manuel por un periodo corto. Según Mílada Bazant Bazant expone que: “Desafiando los convencionalismos y los prejuicios sociales, ambas fueron madres solteras; se ganaron la censura social, que las llamó “perdidas”, y la exaltada condena de la familia”(94). Se cree que uno de los motivos del suicidio de Acuña es el embarazo de Laura; desafortunadamente poco después también murió su bebé. Lilia Granillo y Esther Hernández Palacios explican en “De reinas de hogar y de la patria” en (2005) que: “Gracias a los comentarios de Prieto y de Peza -que así pretendían limpiar el honor del futuro marido, también contertulio-, pasó a la historia oficial la versión de que el amor desahuciado por Rosario de la Peña causó el célebre suicidio” (145). Se refieren a Agustín Fidencio Cuenca Coba, poeta, periodista y activista, quien la tuvo en depósito. Tres años después se casó con él , quien la apoyó en los momentos duros, pero “la pareja no vivió en armonía” (130). Tuvieron varios hijos, pero sólo sobrevivieron dos: en 1878 nació Alicia Cuenca Méndez y dos años después Horacio, quien murió muy joven. Finalmente, Laura quedó viuda a los 31 años, de un hombre, quien : “la apasionada Laura reconoció que lo había amado” (161).

Tras lo ocurrido, hubo diferentes versiones, pero la verdad se mantuvo en secreto por los involucrados, aunque, no por eso pudieron evitar que hablaran mal de ella ya que esa sociedad no aceptaba a una mujer embarazada antes del matrimonio. Dichas suposiciones y críticas afectaron la vida laboral de Laura, sobre todo, en el ámbito del magisterio. Se dedicó a éste entre 1876 y 1911. El proyecto de nación permitió que las mujeres fueran maestras ya que hacer esta actividad era una extensión de ser madre. Pero aun así, las condiciones laborales

no aseguraban posibilidades de crecimiento económico. Tuvo logros importantes: se convirtió en Directora de varias escuelas en poco tiempo, debido a su preparación. Sin embargo, su pasado continuaba impidiendo que tuviera una vida normal y tranquila; además de excesiva carga laboral. Por eso tuvo la idea de trasladarse a otro lugar: “Apestada”, como se sentía en su contexto, el exilio pareció ser la única opción” (181). Comenzó en San Francisco, sin hablar inglés y con dos hijos pequeños, con la intención de elaborar comparaciones pedagógicas entre México y Estados Unidos (195). Se dedicó a dar clases de Español y a escribir.

Se convirtió en editora de la *Revista Hispano-Americana*, publicación bilingüe en 1895, pero no prosperó porque se lo impidieron; y regresó a México, donde Justo Sierra le ofreció estudiar el sistema educativo de Estados Unidos, en San Louis Misssouri en 1900. Mílada explica que en ese lugar : “... ganaría un premio, publicaría una novela, dirigiría una revista para mujeres, se desempeñaría como una de las cabezas de un incipiente movimiento feminista, y alcanzaría el máximo grado en el escalafón del magisterio...” (260). Fue su época más productiva.

Nuevamente en su tierra, la nombraron inspectora. En cuanto a su labor como miembro de la “Sociedad protectora de la mujer”, uno de los proyectos en que participó fue la publicación de la revista *La mujer mexicana. Revista mensual consagrada a la evolución y perfeccionamiento de la mujer mexicana* en 1904, junto a Dolores Correa Zapata, (quien fundó la revista), Mateana Murguía de Aveleyra, y más mujeres comprometidas.

Justo Sierra la designó como Miembro del Consejo Superior de Educación Pública. Su labor fue importante en varios sentidos, uno de ellos dicen Lilia Granillo y Esther Palacios: “Combatió las teorías pedagógicas que difundían la incultura femenina, al afirmar que el peligro más grande que corre una mujer es saber demasiado, ya que la erudición femenina conduce a la neurosis y la soledad.” (146).

Viajó a Alemania para estudiar las escuelas primarias y pudo recorrer otros lugares como: Berlín, Milán, Bruselas, Francfort, Le Maine y Londres con el mismo fin, mientras anotaba sus impresiones en las crónicas que podían leerse en periódicos de México. En 1910 se encontraba otra vez en nuestro país como directora e inspectora y después sólo ayudante, (tuvo grados inferiores, debido a haber pertenecido a becarios del gobierno porfirista), mientras estudiaba en la Escuela de Altos Estudios desde 1916 donde conoció a maestros como Federico Gamboa.

Durante la administración de Vaconcelos, fue comisionada para escribir obras didácticas en 1921, pero las autoridades se lo impidieron. Una explicación ante esta injusticia la explica Bazant: “Sin duda, su perfil contestatario y sus ideas feministas no agradaban a muchos hombres, pero tampoco a las mujeres tradicionales [...] Se la difamaba, se la segregaba, y sus amores de juventud y su vida tan libre seguían siendo el cotilleo del magisterio” (425). Así transcurrieron sus últimos años de vida, entre estas situaciones y enfermedades, pero aun así continuó estudiando idiomas, filología, lingüística, sánscrito y literatura indostánica (debido al interés por las creencias espirituales de esa parte del mundo y su afiliación a la obra de Rabindranath Tagore). Se jubiló en 1926, dos años antes de

su muerte el 1° de noviembre de 1928 en San Pedro de los Pinos en México. Hizo de su profesión la escritura bajo las condiciones en que las se desarrollaban las demás mujeres que intentaban aportar sus ideas a la cultura del país, pero tuvo como recompensa a su trabajo la oportunidad de conocer muchos países e ideologías.

Brevemente describiremos su obra: comenzó muy joven a escribir, en 1874 publicó sus primeros poemas; escribió cuentos, traducciones de poemas, artículos periodísticos y feministas, ensayos, semblanzas, estudios educativos y crónicas en secciones de periódicos que llamó: *Crónicas de viaje* entre 1907 y 1910, recuento de sus once años en el extranjero. Fue jefa de redacción de varias revistas y colaboró con distintas publicaciones como *Revista Azul* y también fue editora. También publicó : *El hogar mexicano. Nociones de Economía doméstica* (); un libro de cuentos: *Simplezas* (1910), una novela corta: *La confesión de Alma* (1896), y una novela por entregas: *El Espejo de Amarilis* (1902), en 43 secciones . Hay dos textos perdidos: un libro para niños: *Vacaciones*, y una obra teatral: *Hacia la dicha*.

Con esto hemos terminado el recorrido por su vida. No pretendemos que su biografía sea la base para interpretar sus poemas, sino lo hacemos para ubicar en tiempo y espacio sus actos el poema *Nieblas* (1887), principalmente. Dado que el rescate de su obra ha sido realizada en las antologías de Gonzalo Pérez González, Raúl Cáceres Careño y Milada Bazant, quienes han hablado extensamente sobre su vida y han aportado datos sobre rasgos de sus obras, queremos continuar con ese trabajo aportando ideas sobre características del poema que hemos mencionado.

Además de la “tradicción femenina” de la que hemos hablado en la introducción, también, consideramos, estuvo inmersa en la visión romántica del universo como un todo en correspondencia, basada en la comunión y en el diálogo con todo lo que le rodea. El centro de la concepción analógica de Laura gira entorno a un arquetipo: Prometeo, el mito de los siglos XVIII y XIX. A través de su imagen la autora creó su romanticismo y modernismo. Por tal motivo podemos decir que su escritura deriva de varias tradiciones, que como ríos confluyen en mar. De acuerdo a esto, en las siguientes líneas abordaremos un acercamiento a teorías sobre escritura elaborada por mujeres.

1.5 Vinculación de teorías literarias feministas con el Círculo de Bajtin

1.5.1 El acto de escribir. El romance de *La Doncella guerrera*

Encontramos con un texto pequeño, pero importante por los significados que guarda, se trata del romance de *La doncella guerrera*. Arraigado en varias culturas, es de carácter universal. El personaje femenino pide a su padre que le dé sus armas para representar a la familia en la guerra. El hijo del rey se enamora de ella, y por eso, trata de comprobar si es un hombre o una mujer, poniéndole diversas pruebas que finalmente ella logra pasar. Después, la doncella y guerrera regresa a su hogar, cantando:

puentecito, puentecito
del río de mi lugar,
una vez te pase virgen,
virgen te vuelvo a pasar. (103-106)

La voz hace énfasis en su virginidad. La palabra “virgen” representa un estado primordial, lo cual significa que a pesar de las dificultades, ella luchó por conservar la pureza original. En los siguientes versos, con intención de despojarse del vestir de guerrero, evoca un intercambio de objetos-armas que representan su feminidad:

Madre, sáqueme las rueca,
Que traigo ganas de hilar,
Que las armas y el caballo
Bien los supe manejar. (107-110)

Es un traspaso de armas simbólicas: “caballo” y “armas”, que corresponderían al universo de la construcción de lo masculino, por “rueca” e “hilo”, que se encontrarían en lo femenino. “Rueca” e “hilo” cumplen una función determinada, si acaso son “silenciosas” en algún determinado contexto, no por eso menos significativas como armas, como veremos más adelante.

Tal vez, la espada y la armadura han tenido más peso culturalmente, pero el acto de tejer como signo de sabiduría está arraigado en nuestra cultura. Un texto es un tejido y podemos pensar que el hilo y la rueca son equivalentes a la armadura. Sherezada tejía sus cuentos durante la noche para salvar vidas, Penélope protegía pacientemente el reino con los hilos que tejía y destejía, Ariadna uso el mismo recurso para salvar a su pueblo del minotauro y Sancho Panza intentó alargar el tiempo con una historia que pretendía infinita durante una noche para evitar que su amo acudiera a una batalla.

Por otro lado, si tener derecho a las armas requiere de ritos de iniciación, el traspaso implica también otro acto de entrega. La doncella vela su femineidad y cambia; sin embargo no deja de “ser”, se convierte en el *otro* manteniendo su

origen y esto le posibilita realizar acciones y entablar diálogos debido a que comparte el mismo lenguaje que sus interlocutores.

Si hablamos de usar un nuevo *vestido* puede significar un motivo para realizar los actos que definen al ser que porta las prendas, por ejemplo, en el vestir de un guerrero forman parte de sus acciones: sus armas y su nombre. Jean Chavalier en *Diccionario de Símbolos* (1995) explica que: “Las armas significan poderes interiores...” (140). Así lo podemos ver, por ejemplo, cuando Don Quijote va transformado el suyo conforme ocurren sus aventuras. Después de enfrentarse a los leones, de ser *El caballero de la triste figura* transforma su nombre a *El caballero de los leones*. En la misma novela, en el caso de Marcela y demás personajes, el disfraz cambia en función también de sus actos: los zapatos, el vestido, el peinado tenían un fin específico para ejercer la voluntad que representaban. Otro ejemplo: Dorotea, vestida como la reina Micomicona, “venció” con sus palabras a Don Fernando mientras Don Quijote la respaldaba soñando la batalla con el gigante. Así, la doncella, por conservar su origen, logra franquear las pruebas, y al mismo tiempo, es la razón por la que finalmente delata su naturaleza y se consolida una unión. De acuerdo a la teoría que vimos anteriormente, un ángel se presenta como un ser que es intermediario, y que cede parte de sí mismo para fundirse con otro sentido, ayudando en un proceso de comunicación.

El acto de escribir es similar a la elaboración de un tejido, a la unión de sentidos. Ésta es considerada una práctica social ligada a la adquisición de

conocimiento. Pero, como hemos visto en líneas anteriores, lo femenino fue considerado signo de perdición, por relacionar la imagen de Eva como intermediaria del mal, es decir, como receptáculo de sentidos destructivos para la humanidad, puesto que fue tentada con conocimiento, lo que implica la disposición de sus sentidos para recibir y procesar palabras; y aún más, la transmisión de esos mensajes. Como “consecuencia natural” o “castigo”, se despojó de sabiduría a lo femenino, por tal motivo, la escritura¹ y su autoridad sobre el conocimiento fue una actividad negada a las mujeres. Tras este discurso estaban el miedo y la ignorancia y se traducían en las prácticas sociales. Por eso, si damos un vistazo hacia los días en que en las casas, en los templos, en las tertulias familiares cuando se compartían los textos cantando, recitando o leyendo en voz alta, es posible imaginarnos a las mujeres y a los hombres del siglo XIX inmersos en intercambios de ideas; las voces de cada uno formaron parte de un todo, pero, el diálogo entre hombres y mujeres no era horizontal, sin duda la voz dominante era la de los hombres. Su predominancia responde a múltiples factores que fueron arraigándose en la mentalidad y en la sensibilidad de los mexicanos de ese siglo. Laura Méndez y otras escritoras y escritores entre líneas, con lenguaje oblicuo, o doble voz, o con antónimos,

1. Margo Glantz en *¿Hagiografía o autobiografía?* (1995), dice: “Entre las labores de mano, está, sin lugar a dudas y asociada con ellas, la escritura. A diferencia del bordado, el deshilado, el labrado, labores de mano propiamente femeninas, catalogadas como actividades lícitas y normales, la producción de la escritura femenina es ambigua y sufre de vaivenes..”(174)

travistiéndose o con otras estrategias expresaron sentidos que gracias a nuevas lecturas podemos descubrir. En las siguientes líneas hablaremos sobre estas teorías con el propósito de enmarcar los conceptos que nos lleven a comprender cómo es la presencia de Prometeo en su obra.

1.5.2 El silencio y la palabra

Hay un concepto que Mijaíl Bajtín expresa en *Hacia una filosofía del acto ético* (1997) : “ el mundo está poblado de imágenes creados por otras personas (es el mundo de los otros, y yo he llegado a ese mundo)...”. (147). Este es el pensamiento en el que situamos como escritora a Laura Méndez. En la misma línea hay un punto que une a Sor Juana y Laura Méndez: el escribir en sociedades que promovían el silencio como una virtud femenina. Como parte del constructo, se asociaba a lo femenino con el silencio. Las imágenes femeninas provenían de esa relación , por eso, cuando nos encontramos ante textos escritos por mujeres de los siglos XVII y XIX, es necesario considerar esas construcciones porque al estar subordinadas por causas “naturales” y religiosas, las mujeres carecían de personalidad jurídica y, por consiguiente, la escritura de cualquier índole estaba controlada, sobre todo en la sociedad de Sor Juana.

Al hombre le era natural usar la palabra, pero a las mujeres no. Como ejemplo de ese precepto podemos encontrar en: 1° *Timoteo* 2: 11-12 en la *Biblia*, donde dice: “La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio”. El silencio, por definición es: ausencia sonido, de voz. Las mujeres, al

no tener posibilidad de emitir sonidos (de manera real y simbólica), les hacía falta lo que Aristóteles nombró: “aire semántico”, es decir, la palabra: *phoné semantike*. En *Mythos* escrito por Emilio Lledó publicada en el periódico *El País* explica que: “Ese aire decía cosas, señalaba los árboles, los mares, las estrellas, alumbraba ideas que, en principio, eran “lo que se ve” y en esas “visiones”, creaba comunidad, solidaridad, amistad. [...] también hacía respirar, alimentaba la vida, ampliaba el horizonte del existir, insuflaba alegría y esperanza. Pero sobre todo creaba libertad.” Como veremos más adelante, un ser sin autorización para emitir palabras, sin voz, es un ser desplazado de sí.

Las palabras están llenas de los sentidos que una comunidad ha usado. Son distintos períodos, sin embargo hay algo particular en el hecho que ambas, Sor Juana y Laura Méndez y, también Manuel Acuña, hayan escrito sobre la palabra árbol. Así, por ejemplo, “árbol” ha pasado de persona a persona en nuestro país, desde la conquista, con distintas relaciones dependiendo del contexto en que se ha pronunciado.

Pero, al respecto, Lledó también explica que: “Ese aire semántico, ese sopro de la vida, del cuerpo, empezó a llenarse de deseos, de sueños, de sentimientos, y el mito, la voz que entonaba los hexámetros sonoros, se cargó de contenidos en los que se roturaba el mágico, misterioso, territorio de la imaginación”. Los árboles sobre los que escriben los autores provienen de dicho “territorio de la imaginación”, y, consideramos, en *Nieblas* es donde se forja una identificación con personajes míticos con aspectos de lo femenino que usan la palabra libremente.

La palabra “árbol”, visto como “aire semántico” nos permite acceder a la visión que unifica todo, porque son las imágenes que los humanos tenemos en común. (Precisamente, uno de nuestros propósitos es identificar la raíz de esos versos: el canto emanado por Prometeo). Gilbert Durand explica en *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (1993) que:

existe también un mecanismo interno en el relato mítico [...] se expande en simple parábola, en cuento o fábula, y finalmente en todo relato literario, o también lleva incrustados, acontecimientos existenciales, históricos, y por allí va agotando su significado soberano en sus formas simbólicas de la estética, de la moral o de la historia. (30)

Esta “expansión”² con posibilidades generativas de voces encuentra su lugar en los textos elaboradas por escritores, independientemente si son hombres o mujeres en distintas circunstancias y siglos. Es importante decir esto, porque lo único que hace posible que unos u otros tengan derecho o no a escribir y, con ciertas restricciones o con libertad, es la autoridad sobre los discursos. Julia Kristeva explica en *El Lenguaje, ese desconocido* (1988), que un discurso es:

la manifestación de la lengua en la comunicación viva [...] implica, en primer lugar, la participación del sujeto en su lenguaje mediante *el habla del individuo*. [...] el sujeto se forma y se transforma en el discurso que comunica al otro. La lengua común a todos se convierte, en el discurso, en vehículo de un mensaje *único*, propio de la estructura particular de un sujeto (12).

1. En *El retorno del mito* (2000), José María Mordones explica que: La palabra “mito” procede de la griega “mythos”-que a su vez remite a la raíz indoeuropea “meudh” o “mudh”-, cuyo significado es cercano a “logos” y apuntala a la “palabra” en movimiento comunicativo, es decir, al “discurso” y también a “relato” y “narración”. (39)

Recordemos que la carta de Sor Filotea de la Cruz a Sor Juana, era un discurso social. Y durante mucho tiempo, la separación entre escritura femenina y masculina provenía también, principalmente, de palabras pertenecientes al campo de la biología y de la religión.

Desde que se inició el movimiento feminista se han buscado respuestas sobre el tema ya que al ser, lo femenino y lo masculino, constructos, las actividades cotidianas, como escribir, en el siglo XIX eran vistas desde la lógica de género. (Las mujeres pueden escribir sobre la base de que son ángeles cuidadores del hogar, y también, pueden hacerlo si utilizan palabras asociadas a la nación). Un teórico que estudia los discursos es Mijail Bajtin, de quien a continuación tomamos algunas ideas para nuestro marco teórico.

1.5.3 Teorías del Círculo de Bajtin

Precisamente, una fuente en la que se apoyan las teóricas literarias feministas es la filosofía del lenguaje elaborado por el Círculo de Bajtin porque conceptualiza los discursos como dialógicos. El Círculo lleva este nombre por Mijail Bajtin, lingüista ruso nacido en 1895 y muerto en 1975. Formaban parte del grupo: Matvej Isaevitch Kagan (1889-1937), Pavel Nikolaevich Medvedev (1891-1938), Lev Vasil'evich Pumpjanskij (1891-1940), el musicólogo Ivan Ivanovich Sollertinskij (1902-1944) y Valentin Nikolaevich Voloshinov (1895-1936). Su teoría del lenguaje ponderaba lo popular y argumentaban que el hombre construye socialmente una realidad, por eso sus obras no eran aceptadas por el gobierno de su país y sufrieron de persecución; ésta es una de las razones por las cuales se discute a quién atribuirle ciertos textos.

Su trabajo se enfoca principalmente en la filosofía del sujeto y en la teoría del lenguaje, ambos son la base de la que parten las demás ideas. Así, la “naturaleza” del ser, es comunicar. Sus investigaciones abrieron camino para las posteriores teorías sobre la posmodernidad y aportan ideas para deliberar sobre la constitución social. El tema central es el dialogismo. Lo desarrollaron en toda su obra por considerar que la vida es de naturaleza dialógica, es decir, todo está comunicado con todo.

Por lo tanto, el lenguaje no es neutro siempre está cargado de las ideologías que comparte una sociedad. Lo que lo lleva a situar el lenguaje enmarcado en el discurso. Une: texto y contexto con el término *enunciado* tomándolo como unidad mínima del discurso; y esto da como resultado que se considere tanto al texto y al contexto como dialógicos. En *Yo también soy* (2000), se dice que el dialogismo es, desde lo más básico: “La única forma adecuada de la expresión verbal de una auténtica vida humana es el diálogo inconcluso [...] Su ser entero se le va en la palabra, que se introduce en el tejido de la vida de los hombres, en el simposio universal.” (165). Por lo tanto, los seres humanos están integrados dialógicamente en la cultura. Sobre esto refieren:

Toda palabra (enunciado, obras discursivas y literarias), que no sea la mía propia aparece como palabra ajena. Yo vivo en el mundo de enunciados ajenos. Y toda mi vida representa una orientación en este mundo, una reacción a los enunciados ajenos (se trata de una reacción infinitamente heterogénea) (363).

Los conceptos de *lo dado* y *lo creado* son conceptos importantes para comprender esta heterogeneidad. Lo *creado* proviene de lo *dado* y éste se recrea de lo *dado*. La palabra es un signo abierto para cualquier esfera. Lo único que lo

diferencia es su *uso*. Aún en el *silencio*, la palabra se encuentra con el del otro, por tal motivo, al estudiar la palabra, Bajtin propone la *translingüística* (que forma parte de su teoría del discurso), entendida:

no en el sistema de la lengua ni en un “texto” sacado fuera de la comunicación dialógica, sino en la esfera misma de ésta que es la esfera auténtica de la vida de la palabra; la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica (295).

Por otra parte, en *Estética de la creación verbal* (2009), dice que el romanticismo se caracterizó por la palabra de sentido directo, sin ninguna orientación, sin mediatización ni refracción verbal ajena (293). Y también describió la palabra poética como carente de orientación hacia la palabra ajena porque lo “contestatario” quedaría en el objeto o en las emociones, ya que el poeta no reflexiona sobre su lenguaje, por estar sujeta a reglas canónicas; no “transgrede” el lenguaje oficial. Sin embargo, plantea algunas preguntas que nos van a servir de guía: “¿Qué palabra predomina en una época dada y en una corriente determinada, qué formas existen para refractar la palabra, qué se utiliza como medio de refracción?”(296). Por eso más adelante nos acercaremos a palabras que consideramos importante durante el romanticismo (entre ellas amor y árbol), como recuerdo de la palabra. También, desde esta perspectiva, lo que importa es el *ángulo dialógico*, desde el cual se refracta : “la actitud dialógica del hablante en su propio discurso” (265), donde propone el *enunciado*, es decir, la palabra en el nivel discursivo, que es donde tienen lugar las relaciones dialógicas.

1.5.4 Vinculación de estudios literarios de enfoque feminista con el Círculo de Bajtin

1.5.4.1 Acercamiento al feminismo

No es posible adentrarnos a hablar de teoría literaria feminista, sin dar a conocer los motivos de incluir como base teórica estos pensamientos. Para ser honestos, no estábamos seguros de utilizar estos postulados debido a que creíamos no se ajustaba a nuestros propósitos; nos cuestionábamos: ¿por qué relacionar “literatura” con “femenino”?, haciendo prácticamente una separación implícita, ¿no es una contradicción?, sin embargo, no queremos perder de vista que nuestro objeto de estudio es el poema *Nieblas*, del cual hicimos una lectura donde aventuramos que el yo poético se nombraba a sí mismo como femenino y usaba de determinada manera el lenguaje (con libertad); es decir, en el mundo posible creado por autora sí se establece una relación especial. Lo que nos motivó a estudiar lo referente a lo femenino.

Y fue escrito por una mujer. Y que esto nos lleva a reflexionar sobre: lenguaje / femenino durante finales del siglo XIX, pero no es posible establecer dicha correspondencia sin determinar qué es cada uno de ellos; en esta búsqueda anteriormente vimos que tanto lo masculino como lo femenino son construcciones sociales, que son factibles de analizar por el género, la cual proviene de un elaborado pensamiento feminista. Pero, ¿dónde se origina el feminismo? Juan Senís Fernández, en su tesis de doctorado: *Una aproximación al mito artístico. (Algunos arquetipos y mitos en torno a la mujer escritora)* (2003), explica que:

Esto supone remontar los verdaderos orígenes del movimiento feminista al siglo XVIII e incluirlo dentro de una serie de tendencias políticas, sociales y filosóficas que se conocen con el nombre de Ilustración. En este sentido, el feminismo sería uno más de los brotes que crecieron bajo las luces de aquel siglo de la libertad, la igualdad y la fraternidad y que empezó a dar sus primeros frutos importantes durante el XIX, para luego consolidarse durante el XX. Por tanto, es el feminismo tan hijo de las ideas ilustradas como las bases democráticas de nuestro tiempo, [...] Así, pues, creemos que sólo se puede hablar de verdadero feminismo cuando existe una aspiración extendida de igualdad, y eso sólo ocurre (o puede ocurrir) a partir del XVIII y, sobre todo, del XIX, momento en que empiezan a aparecer las primeras organizaciones feministas en Occidente. (98)

Es decir podemos entender el feminismo enmarcado en: libertad, igualdad y fraternidad. Palabras fundadoras de un nuevo lenguaje, de una nueva forma de ser sociohistórico. De ahí podemos también comprender los distintos discursos sobre lo femenino en los siglos XIX y XX; y por consiguiente las distintas búsquedas de las teóricas feministas en todos los ámbitos. De ahí que se puede hablar de una evolución: feminismo de la igualdad, de la diferencia, tercera ola feminista, y posfeminismo. De los cuales se han nutrido las investigadoras e investigadores que estudian textos escritos por mujeres.

1.5.4.2 Cuestiones sobre teoría literaria feminista

Se formularon nuevas categorías de análisis que las críticas y teóricas literarias feministas adaptaron al estudio de los textos escritos por mujeres con el objetivo principal de descentralizar los discursos patriarcales. Pero, como dice Raquel Gutiérrez Estupiñán en *Una introducción a la teoría literaria feminista* (2004) : “ no se trata de resolver el problema de la diferencia entre los géneros sexuales, sino de ver las formas en que la literatura la contiene como parte constitutiva”. (13). Entonces, a nuestra primer pregunta cuál es la razón la denominación: teoría

literaria feminista: Juan Senís explica: "... con él no nos referimos más que a una parte de los estudios literarios de signo feminista. Es, pues, una denominación metonímica." (100). Como habíamos comentado antes, en el enlace de *signo* está el considerar: *género, identidad, igualdad y diferencia* en el acercamiento a textos escritos por mujeres. A lo largo de la investigación hablaremos sobre ellas, pero consideramos que el género es la más importante por el momento para comprender las teorías literarias feministas, debido a que se refiere a una construcción simbólica. Como vimos en líneas anteriores, de acuerdo a lo dicho por Marta Lamas, lo importante del concepto de género es que al emplearlo se designan las relaciones sociales entre los sexos. (3), lo cual significa considerar los textos escritos en la sociedad en la que se produjo y las tradiciones de la que se nutren.

Se considera que hay dos principales pensamientos feministas: el anglosajón y el francés. Que también forman parte del estudio de textos escritos por mujeres. Pero, esta división, dicen tanto Senís como Raquel Gutiérrez, responden a una metodología en común. (165). Al respecto, Senís resume con esta pregunta las búsquedas de la rama anglosajona: "¿con qué obstáculos se ha topado la mujer escritora en su práctica de las letras y cómo han influido en su manera de escribir?" (94), en el reconocimiento de una tradición literaria. En la cual se consideran los estudios de Sandra Gilbert, Susan Gubar, Kate Millett, Ellen Moers, Elaine Showalter, por nombrar las más representativas.

Y, por su parte, Raquel Gutiérrez abrevia así el pensamiento de la rama francesa: "...se caracterizan por el antiesencialismo y el énfasis en el examen de la diferencia sexual..." (36). Donde podemos incluir a Hélene Cixous, Julia

Kristeva y Luce Irigaray, principalmente. Pero, Juan Senís considera que hay que atender también el trabajo de Iris Zavala, Myriam Díaz-Diocaretz y Rosa Rossi³. Él nombra a su trabajo: *crítica feminista hispánica*, y a la cual considera de : “eclecticismo metodológico” (167), más cercana a la anglosajona, y por consiguiente en la búsqueda de una tradición literaria, incluido el rescate de obras y su divulgación. Hace unas valoraciones interesantes sobre algunos análisis de investigaciones que estudian tradiciones literarias feministas de las cuales nos gustaría tomar sus aportes :

la crítica feminista hispánica anglosajona usa, por encima de todo, una estrategia que aquí vamos a llamar “ubicar desubicando”. Consiste en el esfuerzo continuado por poner de relieve lo que las escritoras de una generación o de un país tienen en común, dejando de lado al mismo tiempo sus posibles puntos de contacto con sus coetáneos o contemporáneos masculinos. Con este método, se ubica a las escritoras dentro de una tradición (la femenina), mientras se las desubica respecto a otra (la de los escritores varones). (178).

-
2. Renate Lachmann en “Prosa, lírica y dialogicidad (Mijaíl Bajtín)” (1997) en *El círculo dialógico. Tendencias recientes en los estudios bajtinianos*, en *Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje*, dice que en ciertos casos el acercamiento a las teorías de Bajtín por parte del feminismo son forzadas, sin embargo, encuentra afinidades del teórico con Judith Butler: “Ambos proyectos funcionan dentro de un marco epistemológico amplio, cuya meta subyacente es mostrarnos los métodos o fundamentos filosóficos que utilizamos para comprender la subjetividad en el mundo cotidiano que nos rodea”. (230)

Discurrir sobre esto es importante para nuestra lectura, dado que nuestro objeto de estudio (el poema *Nieblas*), es un texto inmerso en varias tradiciones. Es considerar el lazo existente entre un poema de Sor Juana y otro de Laura Méndez, tomando en cuenta “los puntos de contacto” con sus contemporáneos (en específico con Manuel Acuña), porque creemos pertinente considerar la naturaleza dialógica del lenguaje, como lo plantea el Círculo de Bajtin; lo cual nos lleva a no excluir el poema de esos ámbitos. Al respecto, Raquel Gutierrez Estupiñán en *Una introducción a la teoría literaria feminista* (2004), explica que:

El reconocimiento de la naturaleza dialógica del pensamiento humano permite insertar sin problema las voces de las mujeres [...] A partir de las teorías de Mijail Bajtin, entonces, el lenguaje femenino puede ser visto como una zona de renovación donde esas voces no pueden ser silenciadas. (111-115).

Rosa Rossi, Iris M. Zavala y Miriam Díaz-Diocaretz, en el libro: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (1993) , sobre todo en el Volumen I, muestran influencia de las teorías del Círculo de Bajtin⁴. Como ejemplo, Myriam Díaz-Diocaretz propone en “La palabra no olvida de donde vino. Para una poética dialógica de la diferencia”, en el libro antes mencionado, situar el texto en un contexto dialógico e interdisciplinar:

Para analizar lo específico en el discurso (poético) de la mujer, el factor de género sexual – esa constante de la matriherencia o de la memoria histórica- ha de ponerse en correlación con los otros elementos textuales internos,[...] Así, a mi juicio, nociones aisladas como las de *clase, el género sexual o la raza* resultan insuficientes si no se sitúan en un marco más multi-dimensional, en el cual la producción cultural de la mujer forme parte del discurso social y de la vida discursiva. ()

3. Pero esto lo veremos en el siguiente capítulo. Raquel Gutiérrez, al respecto de esta idea resume que: “Según la misma autora, lo dialógico favorece un análisis que incluya tanto el horizonte verbal (el texto) como lo extra-verbal (lo social) (112). Quien propone una metodología para los textos escritos por mujeres: el sociotexto, el cual no vamos a tomar en cuenta para leer *Nieblas*, sino, solamente algunas ideas

De esta forma debemos preguntarnos si usamos o no el concepto de tradición literaria feminista para buscar el lazo que consideramos existe entre los versos de Sor Juana y Laura Méndez (y también los de Manuel Acuña), para desembocar en nuestra lectura de *Nieblas*. Ella acude al término *slovo* de Bajtin, que se refiere tanto al enunciado como al discurso. Que sitúa lo dialógico en el contexto de las construcciones simbólicas. Y propone el discurso dialógico en la sociedad, que entre otras características, presupone la especificidad de la palabra.

En líneas anteriores hablamos sobre la teoría de doble naturaleza de lo femenino: creadora y receptora de sentidos al mismo tiempo, la cual vista de esta perspectiva nos da posibilidades para considerar la palabra dialógica porque conceptualiza la *simultaneidad* de voces. Y desde este concepto, podemos comprender cómo influyó esto en la construcción de lo femenino.

Por el momento sólo podemos considerar como conclusión que el vínculo que hay entre las teorías literarias feministas con las del Círculo de Bajtin, es en tomar la palabra como centro de partida para analizar lo “verbal” como lo “extra-verbal”. El mismo título de Myriam Díaz-Diocaretz nos proporciona esa idea, con la que buscaremos sustento en la lectura de *Nieblas* en el tercer capítulo. En las siguientes líneas analizaremos cómo es la red que une a los versos de Sor Juana y Laura Méndez en cuanto a la relación: femenino / lenguaje.

Capítulo II

Imágenes en torno al constructo de lo femenino en versos de Sor Juana Inés de la Cruz y Laura Méndez de Cuenca

Como habíamos visto en el capítulo anterior, sobre cómo analizar obras escritas por mujeres se han discutido distintas posibilidades. En el caso específico de las escritoras decimonónicas, después de muchas revisiones a los textos, varias investigadoras concluyeron que, de forma implícita, tenían conciencia de una tradición discursiva femenina, por ejemplo, Susana Montero en *La construcción simbólica de las identidades sociales* (2002), afirma que:

las escritoras mexicanas se empeñaron sistemáticamente, desde mediados del siglo, en marcar la continuidad discursiva existente entre ellas y las autoras de otras épocas y países, sobre la base de una implícita conciencia de su comunidad genérica(110).

Pero, ¿desde qué visión (o visiones), podría darse esta continuidad en los versos de Laura Méndez con respecto a los de Sor Juana?, buscar la respuesta es el propósito de este capítulo. Como habíamos mencionado antes, tras las lecturas que hemos realizado consideramos que las autoras construyen voces poéticas en mundos posibles donde lo que simboliza lo femenino usa las palabras libremente.

Una tradición, de acuerdo a Johannes Kabatek, en *Algunas reflexiones sobre las tradiciones discursivas*: “es un lazo entre dos elementos históricamente relacionables” (1). Hay un lazo, entre las dos escritoras quienes utilizaron estrategias similares en situaciones específicas: el reconocimiento de distintas voces a partir de imágenes míticas y la utilización del lenguaje como herramienta para la construcción de un “ser femenino”. Este lazo es una palabra:

árbol. El propósito de este capítulo es buscar un fragmento de tradición. La manera que queremos hacerlo es, primero mostrando las imágenes femeninas que consideramos revelan esto, y después compararlas buscando algún lazo que nos lleve a la lectura de *Nieblas*.

La tradición literaria de la que forman parte es la analogía, y en otro nivel, hay un lazo de continuidad discursiva sobre la teoría de doble naturaleza de lo femenino, construcción simbólica de la que hemos hablado. Pero, antes de continuar con este punto, encontramos que en el contexto de Laura Méndez se veía la obra de Sor Juana de dos maneras: Altamirano la detractaba principalmente desde la posición liberal, y por otro lado, José Rosas Moreno la consideraba desde el genio romántico. Esto lo afirma Sergio López Mena en *Sor Juana ante Sigüenza, Altamirano y Rosas Moreno: del ataque a la vindicación* (2014), la visión de la monja jerónima fue desde la: "...fuerza del destino, de la pasión, y el sufrimiento obligado" (420), ideales que se usaban en ámbitos literarios y cotidianos; podríamos deducir, por tanto, que hay ciertas afinidades a partir, primero, de aspectos culturales, y después desde esta visión romántica propuesta por algunos escritores de su época.

El dialogismo nos permite observar que existe una dinámica donde se recuperan los espacios olvidados (en nuestro caso, los diálogos imaginados). Tomando esto en consideración sobre el poema *Nieblas*, en una lectura previa notamos similitudes con versos de Sor Juana en la palabra *árbol*: que ambas utilizaron en alusiones en imágenes femeninas. Helena Beristaín en: *Alusión, referencia e intertextualidad* (1996), explica que básicamente: "...se da al manifestar sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que

no se dice.” (14). Así, como habíamos visto antes, está vinculada con el principio dialógico elaborado por el Círculo de Bajtin, donde está implícito el concepto de alusión. Por tal motivo, no podríamos hablar de una tradición, sino de la escritura como acto en una situación específica. Dice Domingo Sánchez- Mesa en “Una teoría en expansión: la poética social dialógica del círculo de Bajtin”, en *Sociología de la literatura* (1996) “Las literaturas pasan así a ser consideradas en tanto que procesos que recuperan en su dinámica de lectura / escritura el hueco de los olvidos (las voces silenciadas) [...] una suerte de memoria textual” (214). Así, se coincide con lo dicho por Myriam Díaz- Diocaretz en cuanto a que los textos escritos por mujeres son prácticas textuales.

Nuestro propósito es “desnudar” estos textos alegóricos. Los mitos son el terreno que comparten en relación con un símbolo del lenguaje en los poemas *Primero Sueño* (1692) y *Divino Narciso* (1689), de ahí la selección de estos poemas. Para después realizar nuestra lectura a *Nieblas*. Nuestro punto de partida para hacer esto es el mito. Juan Senís en su estudio recapitula algunos de sus atributos:

se encuentra en un punto intermedio entre realidad y ficción, por un lado, y posee un carácter narrativo, por otro. Vayamos más adelante: alegórico – simbólico.[...] Tienen en común el hecho de que tanto un símbolo como una alegoría constituyen maneras indirectas de nombrar y de explicar una realidad.().

Así pues, mostraremos imágenes femeninas que usan el lenguaje pertenecientes al este terreno alegórico-simbólico que son los mitos. En las siguientes líneas comenzaremos con los versos de Sor Juana.

2.1 Imágenes en torno a constructo de lo femenino en *Divino Narciso* y *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz

Todo ha de corporeizarse
y la palabra ante todo.
María Zambrano

En el capítulo anterior vimos cómo derivado de distintas creencias sobre lo femenino en diferentes culturas y etapas a las mujeres se les impuso como norma de conducta el silencio. Es significativo que para Sor Juana Inés de la Cruz y Laura Méndez las imágenes femeninas de ausencia de palabra estén representadas en un árbol destruido. En *Nieblas* es un árbol de laurel agonizando, similar al tronco hueco en *Divino Narciso de Sor Juana*. Después, las autoras escriben estratégicamente y eso les permite, por un lado, a Méndez elaborar un “ser femenino” que se identifica con el mito Prometeo y Sor Juana otra con Aretusa, es decir, con seres que utilizan libremente las palabras. Ambas escritoras utilizan como estrategia la alusión a metamorfosis de mitos femenino. En este apartado nuestro propósito es solamente mostrar dos imágenes en torno a lo femenino de Sor Juana: Eco y Aretusa.

Si bien las obras de Sor Juana en su complejidad tienen significados profundos con bases teológicas y filosóficas, nuestro propósito no es abordar esas cuestiones, sino solamente revelar las imágenes y acercarnos lo más posible a las voces de sus versos que crean imaginarios sobre lo femenino, tomando en cuenta a Rosalba Ugalde en su tesis: *La filosofía del amor de Sor*

Juana Inés de la Cruz (2008), cuando dice que el tema central de toda su obra es el amor (8), y desde esta perspectiva buscar las imágenes.

2.1.1 Eco

En líneas anteriores hablamos de voces poéticas que cambian de *vestido* para realizar acciones. En el siguiente apartado nos enfocaremos en mostrar la imagen de Eco elaborada por Sor Juana en el auto sacramental *Divino Narciso* escrito en 1689⁵, en el cual, Naturaleza angélica réproba pretende elaborar una metáfora para convertirse en Ninfa y corroborar si le conviene tomar el “vestido” de Eco para seguir a Narciso, si es que: “...concuerdan / verdad y ficción /el sentido y la letra.” (). En este texto Sor Juana no alude a Eco, dice su nombre directamente tejiendo con el hilo de los mitos de *Narciso* y *Eco* de Ovidio en *Las Metamorfosis* donde se cuenta que Eco distraía hábilmente con su conversación Juno para que no se diera cuenta del engaño de Júpiter con las demás ninfas; por eso fue castigada: “Se te concederá un uso muy limitado de esta lengua por la que he sido burlada; un brevísimo uso de la palabra [así] ella dobla las voces emitidas al final y repite las voces oídas” (40). Y triste se esconde de las personas. Se enamora de Narciso, pero él no le corresponde:

!Oh, cuántas veces quiso acercársele con tiernas palabras y dirigirle dulces súplicas! Se lo impedía su naturaleza, que no le permitía dar comienzo a la conversación. Más ella está dispuesta a esperar los sonidos, a los que contestará con sus palabras. (41).

5. Para esta lectura tomamos los versos de la editorial de Porrúa: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (2010), 16° edición, compilada por Francisco Monterde.

Pero, en el auto sacramental ⁶, Eco no ama a Narciso, sólo quiere ser igual él, sin crear un lazo de semejanza; no es un amor puro y desinteresado por eso éste la rechaza. Eco se llena de odio y se diluye quedando muda, pierde el lenguaje. En la escena XI, en el cuarto cuadro, podemos ver que ni siquiera puede comunicarse con las personificaciones de Soberbia y Amor Propio, sus compañeras y reflejos, por eso, la guardan:

En el estéril hueco de este tronco:
la ocultemos, porque el gemido ronco
de sus llorosas quejas
no llegue de Narciso a las orejas;
y allí tristes los dos la acompañemos,
pues apartarnos de ella no podemos (v.v. 1455-60)

El gesto de “ocultar” en un “hueco”, es equivalente a enterrar a alguien. Esta muerte simbólica es por la pérdida del lenguaje, es decir, al no tener capacidad de comunicación, deja también de existir. Como habíamos visto en el primer capítulo, el “aire semántico” representa vida. Sólo quedan de ella “llorosas quejas”, el lamento. Y así se convierte en Eco.

Soberbia y Amor Propio quieren evitar que llegue a los sentidos de Narciso, principalmente: vista (por eso la esconden), y oído (dado que es “estéril” en palabras). En *Las Metamorfosis* de Ovidio, Eco se transforma en un receptáculo

6. *Divino Narciso* tiene una loa que lo precede, alegoría en la que dialogan: Occidente, América, Religión y Cielo. En este auto sacramental hay personajes mitológicos y bíblicos y explica el Sacramento de la Eucaristía.

de sonidos, sin ningún espacio definido, sin embargo en el texto de Sor Juana, por un momento queda en un árbol destruido. ¿Por qué un árbol hueco? en *Léxico de los símbolos* (1995), de Olivier Beigbeder, retomando a Eliade, dice que un árbol:

expresa ante todo la idea de renovación, de vida abundante y multiplicada, incluso de familiaridad con el hombre, de estrecha interdependencia con él. El árbol que toca al cielo, equivalente del eje cósmico y cuyas raíces se hunden en los infiernos, es concebido como centro sagrado, un “centro del mundo”. (49)

Al ser “hueco” significa que, además de solamente tener corteza, es decir, un *vestido*, no posee la materia de la que están hechos los árboles; y al estar vacía, puede retener un instante un sonido y regresarlo, pero no conservarlo. No tiene forma, ni contenido, de tal forma que la ninfa Eco sólo puede repetir la última palabra de su interlocutor y formar un discurso diferente apropiándose o asimilando esos signos, desviando así el propósito del intercambio de palabras. Como podemos ver en los siguientes versos en la escena XII, durante su encuentro con Narciso, Eco refleja el sonido de las palabras que él emite:

Narciso
Mas ¿quién, en el tronco hueco,
Eco
Eco
Narciso
Con triste voz y quejosa,
Eco
Quejosa
Narciso
Así a mis voces responde?
Eco
Responde (v.v.1573-78)

El último sonido de la voz de Narciso “rebota” en el tronco vacío, quedando de la siguiente manera: hueco / Eco, quejosa / quejosa, responde / responde. Duplica el sonido, más no proviene de una sustancia, de un “ser” con ideas propias, con contenido semántico. ¿Recuerdan que habíamos visto en el primer capítulo la teoría de la “doble naturaleza de lo femenino”? se refiere a la creación y recepción de sentidos. En otro nivel de lectura, podemos observar que la división de esta “naturaleza” propicia que Eco sólo sea receptáculo de sentidos. A la pregunta de Narciso: “¿quién, en el tronco hueco...?” (565), y Eco responde: “eco”. Es también, un juego de palabras: eco-ego, lo que explica la presencia velada de Amor Propio y Soberbia en esta ausencia de diálogo. En estos versos, lo femenino como creadora de sentidos es anulado porque, Eco no crea, sólo recibe en calidad de “pasiva”.

Y, además, con los últimos sonidos que acaba de recibir forma otro discurso: “Eco / quejosa / responde” (572). Un árbol *comunica* “vida” al ser un “eje cósmico”, por lo tanto es un *intermediario* de sentidos. Al tener esa carencia, no puede formar parte del diálogo, por lo tanto, no responde a la naturaleza del pensamiento de acuerdo a la teoría del Círculo de Bajtin. Así lo podemos ver en la escena X, donde Eco explica su condición:

Pues siento en ansia tanta
un áspid, un dogal a la garganta.
Si quiero articular la voz, no puedo
y a media voz me quedo,
o con la rabia fiera
sólo digo la sílaba postrera;
que pues Letras Sagradas, que me infaman,
en alguna ocasión muda me llaman (v.v 1343- 50)

Hay dos vertientes: la “mudez” y el reflejo de las últimas sílabas. En líneas anteriores abordamos ideas básicas en relación con el acto de repetir sin sentido. Y también, como vemos en los versos 1345-46 la voz poética hace énfasis en la ausencia de “voz”. La inexistencia de palabra es representado por la anulación de voz: la mudéz. Voz, vox: “sonido de la voz”. Al no tener materia, su voz sufre de interrupciones y divisiones, (a manera de Torre de Babel). Representa carencia de sustancia y por lo tanto, no hay unión entre el sentido y letra ⁷.

Si invertimos estos aspectos: mudéz y ausencia de contenido, en voz (sonido) y contenido semántico, tendríamos como resultado una palabra. En este caso: árbol. Su sustancia es la madera. En el *Diccionarios de Cirlot* (2006), explica que es: “símbolo de la madre” (298), es decir, principio generativo. De acuerdo a la teoría de “doble naturaleza” de lo femenino (creadora y receptáculo *al mismo tiempo* de sentidos), que vimos en el primer capítulo, Eco no se ajusta a ser un “símbolo de símbolos”. Naturaleza angélica réproba quiso “vestirse” de ninfa, pero su ambición le hizo fallar. Dice Verónica Grossi en *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz* (2007), que: “Su infracción [...] es haber pretendido alcanzar el conocimiento absoluto, sin intermediación divina...” (77). Eco no puede comunicarse porque a diferencia de Naturaleza Humana (quien buscó ayuda de Gracia), rechazó mediadores.

7. Jorge Checa en *Divino Narciso y la redención del lenguaje*, () refiere que: “...uno de los aspectos doctrinales más importantes del auto sacramental: [es] la naturaleza contaminada del signo y la palabra en nuestro mundo histórico ...” (202).

Eco no es árbol como tal, no tiene su forma ni contenido, por lo tanto, no es lo que simboliza un árbol: un eje que comunica mundos, un intermediario; no crea un lazo, lo que representaría un lenguaje de semejanza. ¿a qué nos referimos con esto? Al odiar a Narciso no crea un discurso de amor, es decir, de unión, por tal motivo, la naturaleza dialógica del pensamiento es anulado. Como lo plantea Aida Beaupied en *Narciso Hermético* (1997): “Con su deseo de poseer a Narciso, Eco pone énfasis en la diferencia y no en la semejanza. (219). Es así que mostramos la imagen femenina de Eco. En las siguientes líneas se hablará sobre Aretusa, otra ninfa de quien Sor Juana sí elabora una alusión al igual que lo hace con una serie de emblemas, pero el caso de Aretusa es especial, como veremos a continuación.

2.1. 2 Aretusa

“...el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen...”
Octavio Paz

Como vimos anteriormente, en el imaginario colectivo sobre lo femenino han estado presentes figuras de personajes dedicados a crear textos para transformar , posteriormente evitar un acontecimiento peligroso y buscar una unión: como Dorotea y Don Fernando en *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, la Doncella guerrera con el príncipe o Penélope y Ulises. Quienes usaron el *tejido* de palabras como armas simbólicas. Así, en el auto sacramental *Divino Narciso* (1689), un tema primordial es la unión de sentidos elaborada por Naturaleza Humana, personaje que tiene el propósito de buscar el amor uniendo

letras divinas con letras humanas. Nuestro objetivo es solamente mostrar esta imagen.

Naturaleza Humana es madre de Sinagoga y Gentilidad e interactúa con ambas dialogando. Su propósito es buscar que con tiernos cantos Dios la escuche, pero, para lograrlo tiene que conciliarlas ya que tienen conceptos distintos sobre la esencia del ser que esperan. Su propósito es vestirse con la voz de una ninfa uniendo ambas voces. Las alabanzas son diferentes: una dirige sus palabras a una divinidad, la otra a un hombre.

Por un lado, Gentilidad canta con Letras Humanas la materia de la historia de Narciso: “¡Aplaudid a Narciso, Fuentes y Flores!”. (v.v.10), elementos constituyentes de la naturaleza: “fuente” y “flores”, representan la sustancia. Y por otro lado, Sinagoga canta con Letras Divinas tomando versos de profetas para dar cuerpo a la idea: “Sinagoga: ¡Alabad al Señor todos los Hombres!”. (v.v 9) Quiere unirlos para formar un solo canto y busca un medio para representar su anhelo: una Fuente. Para lograrlo, une cláusulas y llantos dulces, constantemente repetidos. El agua de su llanto se mezcla con la pureza de la Fuente que a diferencia de los llantos quejosos de Eco, representa agua limpia, en la que se quiere reflejar. Su ruego es: “... Oh, quiera el Cielo / que mis esperanzas topen / alguna Fuente que, libre / de aquellas aguas salobres, / represente de Narciso / enteras las perfecciones!” (255-260). Así, Naturaleza Humana sigue a Narciso vestida de otro sentido y por tal motivo, puede dialogar con Gracia sobre cómo llegar a Narciso, como podemos ver en la escena VII:

[...] ¿Cómo? Siguiendo mis plantas,
y llegando a aquella Fuente,
aquésta es de los Cantares
aquella Fuente Sellada,
que sale del Paraíso,
y aguas vivílicas mana. (v.v. 1047-57)

[...]
Naturaleza Humana:
Ya sé que ahí se entiende Esther
y que, en Esther, figurada
está la imagen divina (v.v 1066-68)

[...]
vuelve tú la imagen clara
de la beldad de Narciso,
que en ti sola se retrata
con perfección Su belleza,
sin borrón Su semejanza. (v.v 1077-81)

Las “aguas” vivas de la Fuente es donde Naturaleza Humana va a reflejar la unión de los cantos de la materia: “flores y fuentes” y del “vestido”: los versos humanos, y también, el rostro de Gracia, formando un grupo de triadas sucesivas hasta llegar a Narciso. El agua, como podemos ver es el medio. En el *Diccionario de símbolos* (2007), Chevalier y Gheerbrant, explican que:

Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuentes de vida, medio de purificación y centro de regeneración[...]. En las raíces judías y cristianas el agua simboliza ante todo el origen de la creación. El *men* (M) hebreo simboliza el agua sensible: es madre y matriz-[...] El agua es fuente de vida y fuente de muerte creadora y destructora (52-54).

Como podemos ver, en el agua se encuentran cualidades compartidas con la teoría sobre la “doble naturaleza de lo femenino”: creadora y receptáculo *al mismo tiempo*: es símbolo de intermediación que posibilita la comunicación.

Por otra parte, la voz poética parte de la narración mítica hasta llegar a la narración bíblica y esto ocurre cuando llega a la Fuente, punto de reunión, como podemos notar en los versos: “aquésta es de los Cantares” (v.v. 1044) y en “y que, en Esther, figurada / está la imagen divina” (v.v.165-66), donde crea un lazo con estos dos libros pertenecientes a la Biblia. Al juntarlos a su voz forma un canto *que une* esos conceptos míticos con bíblicos a través del lenguaje amoroso similar al *Cantar de los Cantares*⁸. Una de las imágenes principales en *Divino Narciso* es la transformación de Naturaleza Humana en un “ser femenino” similar a la Amada de dicho libro. En él, el Amado llama así a su Amada en la Biblia en el *Cantar de los Cantares* en 4:12: “Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa mía; fuente cerrada, fuente sellada”. , en la que los Amados son dos sentidos viéndose en las mismas palabras.

Para comprender este proceso de transformación, necesitamos leer *Primero Sueño* porque en él Sor Juana escribió sobre Aretusa, ninfa relacionada a través de la imagen de una fuente con Ester, personaje bíblico sobre el que escribe en *Divino Narciso*, como vimos en líneas anteriores. Al respecto, Aída Beaupied en *Narciso Hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima* (1997), explica que hay intertextualidad y que la escritora elaboró dichas obras con la intención de que una tuviera respuestas de la otra y así se complementaran :

8. De acuerdo a Watchman Nee, en *Cantar de los Cantares* (2011) Colombia, CLC. Se le atribuye a Salomón. El Cantar tiene tanto una case histórica como un contenido espiritual. Es una descripción alegórica de la unión matrimonial que existe entre Cristo y la Iglesia. (5)

De manera que cuando el alma del *Sueño* se pregunta cómo puede ser posible que alguien como ella puede dar una respuesta a ese misterio, debemos tener en cuenta que una de las más importantes obras de Sor Juana, *El divino Narciso*, ofrece una explicación teológica al misterio de las fuentes y de las flores.(63)

En *Divino Narciso*, Naturaleza Humana busca una fuente, y también en *Primero Sueño* el Alma en su recorrido se pregunta sobre una fuente. Brevemente describiremos parte de este de este texto. María Andueza, en “Analogía y correlación entre la visión náhuatl del mundo y el Primero Sueño de Sor Juana, flor y canto” en *Cuadernos de Sor Juana* (1995), explica que *El Sueño* es la: “Cotidiana batalla de la luz contra las tinieblas, protagonista de la lucha cósmica,[...] comienza con la invasión de la noche” (52), donde los seres míticos poco a poco van minando los sentidos del alma. Por ejemplo, Nictiminé apaga los “faroles sacros”, es decir, los ojos, la mirada, y así sucesivamente personajes femeninos y masculinos apagan cada sentido del alma.

La anábasis es en búsqueda de diferentes vías para alcanzar el conocimiento. Primero toma como modelos a Ícaro y Faetón, pero, ve en su osadía y soberbia los detonantes de su fracaso al intentar alcanzar el sol. Como habíamos comentado, elabora alusiones, en este caso de Ícaro:

Del claro joven la atención volvía
-auriga altivo del ardiente carro-,
Y el, si infeliz, bizarro
Alto impulso, el espíritu encendía:
Donde el ánimo halla
-más que el temor ejemplos de escarmiento-
Abiertas sendas al atrevimiento,
Que una vez ya trilladas, no hay castigo
Que intento baste a remover segundo
(segunda ambición , digo). (v.v 781- 795)

Helena Beristáin en: *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, explica que “...generalmente ha sido descrita como una estrategia expresiva que consiste en apuntar hacia una idea con la finalidad de presentarla al receptor a guisa de insinuación” (14). Podemos notar que al nombrar: “joven”, “auriga” del “ardiente carro”, nos sugiere el mito de Ícaro, que como sabemos falló en su intento al conducir la carroza del sol ⁹.

El alma continúa en su búsqueda. Más adelante, la voz poética fija su atención en otro ser que se convirtió en agua sagrada. Al respecto, en *Sor Juana y la tradición mística* (1998), Rocío Olivares Zorrilla explica que: “El alma de Sor Juana, sin embargo, tiene un objetivo constante, aunque aparentemente inalcanzable: la Fuente de la Gracia que inunda al intelecto” . Esto lo podemos ver en los siguientes versos:

quien de la fuente no alcanzó risueña
El ignorado modo
Con que el curso dirige cristalino
Deteniendo en ambages su camino (v.v. 712-15)

La voz poética habla de una fuente que hace un recorrido por lugares oscuros:

-los horrorosos senos
De Plutón, las cavernas pavorosas
Del abismo tremendo, (v.v. 716-18)

9.Verónica Grossi en *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz* (2007), también explica que: “al igual que en la *Respuesta*, en el *Primero Sueño* encontramos alusiones metaliterarias; en la *Respuesta a Sor Filotea* Sor Juana cita el *Sueño*; en el *Primero Sueño* Sor Juana repite las alusiones políticas de la carta; ambas obras retratan o aluden al proceso creador (32).

Hasta llegar a un lugar de luz y avisar sobre el paradero de su hija:

Las campañas hermosas,
Los Elíseos amenos,
Tálamo ya de su triforme esposa,
Clara pesquisadora registrando
(útil curiosidad, aunque prolíja,
Que de su no cobrada bella hija
Noticia cierta dio a la rubia Diosa,
Cuando montes y selvas trastornando,
Cuando prados y bosques inquiriendo,
Su vida iba buscando
Y del dolor su vida iba perdiendo)-; (v.v 719- 29)

La voz describe las acciones de un personaje femenino que se transforma en una fuente, pero no revela su nombre. La califica con un transcurrir “cristalino”, por lo tanto, habla de su cualidad principal: su pureza, que pasa por el abismo de Plutón, y que por último dio a conocer a una Diosa sobre el lugar donde está su hija.

Sor Juana utiliza la alusión. Aida Beaupied explica que en esta parte de la silva: “La descripción de la fuente continúa y desarrolla una alusión al mito de Aretusa, la ninfa metamorfoseada en fuente.” (61). Sugiere (o inspira), al mito de Aretusa que después se convirtió en fuente sagrada, como podemos ver a continuación: ella es una ninfa que un día decide bañarse en un río que resultó ser de Alfeo, quien se enamora de ella. En *Las Metamorfosis de Ovidio* Aretusa narra su transformación:

Encontré un río que discurría mansa y calladamente, tan cristalino hasta el fondo que podía contar todos los guijarros de su lecho [...] percibí no sé qué murmullo bajo la profundidad de las aguas y, aterrorizada, pongo pie en la margen más cercana de la fuente. [...] “¿A dónde vas, Aretusa tan de prisa?”, me grito Alfeo desde sus aguas [...] Hui como estaba sin vestidos.(73)

Recorrió un largo camino hasta que suplicó ayuda:

¡Auxíliame, me coge, ¡oh, Diana! A mí, que te llevo las armas, a la que siempre concediste el llevar tu arco y las flechas encerradas en el carcaj”. La diosa se conmovió y, llevando con ella una de las densas nubes, la echó sobre mí. [...] Un frío sudor recorre mis miembros y unas gotas azules caen por todo mi cuerpo, y en donde he movido un pie se cubre de agua, de mis cabellos resbala un rocío y en menos de lo que te cuento, me convierto en manantial. (74)

Así narró Aretusa su transformación. Como habíamos mencionado en el primer capítulo, aquéllos portadores de armas de divinidades, adquieren la significación de ellas: “arco” y “flechas” fueron su defensa en su recorrido, y su metamorfosis en agua también tiene este sentido de tejido, ya que, como veremos más adelante, lo que utiliza son palabras. Aretusa se *viste* de agua. Juan Eduardo Cirlot en *Diccionario de símbolos* (2006), refiere que la fuente:

deviene simbólica del “centro” y del origen en actividad [...] Por ello se considera que su significación (agua en surgimiento) simboliza la fuerza vital del hombre y de todas las sustancias [...]Jung ha estudiado el simbolismo de la fuente [...] se inclina por asimilarla a una imagen del ánima como origen de la vida interior y de la energía espiritual (217).

Y sobre cómo vio a la hija de la Diosa cuenta:

La tierra abierta me ofreció un camino y, llevada por profundas cavernas, levanté entonces la cabeza y contemplé unas estrellas que no conozco. Por lo tanto, mientras me deslizaba bajo tierra por el remolino de la Estigia, vi con mis propios ojos allí a Proserpina. Estaba triste y el espanto no había desaparecido todavía de su rostro, pero, sin embargo, es reina, es la soberana de mundo de las sombras, es la poderosa señora del rey que gobierna los infiernos. (72)

Como dijimos anteriormente, lo que caracteriza a este “ser femenino” es su pureza (como la doncella guerrera), lo que le permitió atravesar la oscuridad y obtener “noticia cierta” sobre el origen de la Primavera: Proserpina, quien probó una granada, fue castigada y raptada para ser tomada como esposa por Plutón.

Aida Beaupied explica que el: “...eje central y móvil de *Primero Sueño* [es] el acto de conocer...” (26), lo cual es consistente con las acciones de la ninfa, la cual es el modelo que toma el Alma para atravesar la Noche, quien utiliza plenamente el lenguaje en una situación adversa. Los personajes oscuros quitan los sentidos, pero en esta cotidiana batalla, las armas de Aretusa, son definitivas en el combate.

Como habíamos visto en el primer capítulo, de lo femenino se hablaba de una doble naturaleza, es decir, como símbolo de intermediación. Verónica Grossi afirma que “...la fuente virginal es también la *mediatrix* del lenguaje por excelencia” (86). Así vemos que Eco es un árbol destruido, es decir, símbolo de ausencia de vida y de palabra. Por otro lado, la fuente, Aretusa, comunicó dos mundos (como el árbol “eje”), siendo parte del proceso de la Primavera.

En la imagen de Eco es significativo que sea una imagen femenina condenada al silencio. Son los versos en los que no utilizó figuras oblicuas en su representación. Y al igual que Ícaro y Faetón su objetivo era la obtención de conocimiento (y por lo tanto de poder), fraccionando o dividiendo el lenguaje.

Por otro lado, en *Primero Sueño* es Aretusa (mítico) quien corresponde a Gentilidad, es decir, el sentido, (letras humanas) y en *Divino Narciso* es Ester (bíblico), interceptora de su pueblo que corresponde a Sinagoga, que es la forma (letras divinas). En ambas obras el conocimiento de lo más sencillo y profundo es sobre la flor y la fuente; lo cual es simbólico porque los textos se observan de la misma forma en que lo hacen ambos. Forman metáfora de agua pura; dicha transparencia es el lenguaje poético con el cual se comunican y forman la historia

de amor entre la Amada y el Amado, es decir, la unión de Polis y Eros, sobre la que profundizaremos en el capítulo III.

Para terminar esta lectura, nos gustaría recordar las palabras de Carlos Fuentes, quien dice sobre Sor Juana: “Y sin embargo, derrotó a quienes la silenciaron. Su poesía barroca tuvo la capacidad de abrazar, para siempre, las formas y las palabras de la abundancia del Nuevo Mundo, sus nuevos nombres...”. (216). En las siguientes líneas continuaremos con el mismo propósito de solamente mostrar imágenes míticas, pero ahora en el poema *Nieblas*, para después buscar el lazo: la palabra dialógica “árbol”.

2.2 Algunas imágenes en torno al constructo de lo femenino en *Nieblas* de Laura Méndez de Cuenca

El propósito de este capítulo es hablar de un fragmento de tradición que une a Sor Juana y Laura Méndez. En las siguientes líneas continuaremos mostrando este tipo de imágenes míticas en un texto de Laura: *Nieblas* (1887), pero antes de buscar estas imágenes y analizarlo ¹⁰, es necesario explicar que la razón de esta elección, primero por motivos personales al encontrar en el tono del yo poético actitud de esfuerzo y determinación en algunos de los versos; pero después, en otro nivel de lectura, para comprender la presencia de Prometeo, el buen salvaje y Dafne, que son precisamente las imágenes que consideramos se

10. Para este análisis se tomará de la edición que presenta en la antología coordinada por Mílada Bazant (), que fue tomada de *La Juventud Literaria*, t. I, núm. 22. 7 de agosto de 1887, pp. 174-175; con el mismo título en *Poetisas mexicanas*, 1893, pp.86-89. Donde también se menciona que hubo algunos cambios, en: “1893: ahogo a solas del dolor los gritos, por a solas ahogo del dolor los gritos, ...” (58).

relacionan con lo femenino. También con el propósito de conocer si es el lazo que une a los versos de Sor Juana. La autora también recurrió a la alusión con la imagen de Dafne, que además nos dice mucho sobre la relación con versos de Manuel Acuña.

Nuestro propósito es “desnudar” la presencia de los seres míticos en el poema *Nieblas*, que consta de ochenta y un versos endecasílabos divididos en tercetos y la última estrofa es un cuarteto. Francisco Montes de Oca en *Teoría y Técnica de la literatura* (2006), explica que: “dicha construcción se utiliza por lo general en poemas de grave contenido ideológico”. (117). Efectivamente, desde el título, podemos ver que muestra afinidad a la estética del romanticismo: el paisaje interior. Para su lectura consideramos dividirlo en tres partes: en las primeras once estrofas la voz poética otorga una característica de impotencia ante el sufrimiento que devora en una lucha constante. En la segunda parte es donde encontramos una alusión sobre un árbol de laurel, y en la tercera parte otra metamorfosis en Prometeo. Por esta razón, creemos el método de acercamiento es el mismo que utilizamos en el caso de Sor Juana: sólo mostrando las imágenes relacionadas con la mitología. En una lectura básica, en la primera parte, consideramos que “Corazón” y “pensamiento” unidos como un escudo ante el “humano sufrimiento” muestran:

En el alma la queja comprimida,
y henchidos corazón y pensamiento
del congojoso tedio de la vida;

así te espero humano sufrimiento.
¡Ay! ni cedes, ni menguas, ni te paras:
¡alerta siempre y sin cesar hambriento! (vv 1-6)

El rasgo más importante es el calificativo que da a lo femenino como débil, pero, a pesar de que la voz dibuja esa característica, también enuncia una actitud de lucha y esfuerzo. Así continúa en los siguientes versos:

Pues ni en flaqueza femenil reparas
no vaciles, que altiva y arrogante
despreciaré los golpes que preparas. (vv 7-9)

Como podemos ver en el adjetivo: “flaqueza” se refiere a una cualidad inherente a lo femenino en estos versos y que la voz poética contrarresta con “altiva” y “arrogante”. (Altivez, más cercana a orgullo que soberbia, y arrogancia más a valentía, que a altanería). La segunda parte es la que más nos interesa en este capítulo porque es donde encontramos una alusión a un árbol.

2.2.1 Dafne

Como brota del árbol el renuevo
en las tibias mañanas tropicales
al dulce beso del amante Febo (vv 34- 36)

Como podemos ver no menciona de qué tipo de árbol se trata, pero sí expresa que es de Febo, es decir, Apolo, Dios del Sol. Helena Beristáin explica que: “Aludir es referirse a algo, sin nombrarlo, sin mencionarlo, sin expresarlo.” (14). En *Metamorfosis* de Ovidio, se narra que un día Apolo, Febo, quedó enamorado de Dafne por intervención de Cupido quien le disparó una flecha de oro; a ella le lanzó una de plomo, por eso, para él, el amor era tan ligero como su metal, sin embargo, para la Ninfa sus súplicas eran tan pesadas que huía incansablemente de sus rayos. Pidió ayuda a Peneo para conservar su virginidad:

“Auxíliame, padre mío, si los ríos tenéis poder divino; transfórmame y haz que yo pierda la figura por la que he agradado tan excesivamente” (13). Explica que finalmente, se transformó en un árbol de laurel, el Sol pudo amarla y ella conservó su pureza, de tal manera que triunfó la fuerza del amor. La conversión en madera es de la siguiente manera:

“Apenas terminada la súplica, un pesado torpor se apodera de sus miembros, sus delicados senos se ciñen con una tierna corteza, sus cabellos se alargan y se transforman en follaje y sus brazos en ramas; los pies, antes tan rápidos, se adhieren al suelo con raíces hondas y su rostro es rematado por la copa; solamente permanece en ella el brillo.”
(13)

En líneas anteriores hablamos que las cualidades de un árbol se relacionan con generación de vida. Sobre el árbol de laurel en *Diálogos de Amor*, de León Hebreo donde Filón platica con Sofía sobre las características de Apolo. Como Dios del Sol domina en el corazón rigiendo sobre: la Sabiduría, Medicina, Música, la adivinación por medio de sueños verdaderos y su árbol es el laurel que es:

caliente, aromático y siempre verde, y porque se coronan con él los sabios poetas y los emperadores [...] y del laurel se escribe que, durmiendo el hombre con la cabeza rodeada con sus hojas, sueña cosas verdaderas, y los sueños participan adivinación(106).

Es un árbol de sabiduría que a través de sus hojas de laurel otorga en los sueños conocimiento y se usaba como medio para profetizar; y con ellas se coronaban de victoria a los poetas y guerreros. Una característica que tienen en común las imágenes femeninas como Aretusa o Dafne es el proceso de persecución, transformación y posterior unión; en el caso de la última, Apolo va detrás de ella y la convierte en su materia-madera con la unión de tres elementos: la tierra de Daphne, el agua de Teseo y el fuego de Apolo. Un

árbol de la vida también es la imagen del *axis mundi*, contacto entre la tierra y el cielo. Su elemento es la madera: “mater”, “madre”; por eso, al beso de Apolo, Dafne es la materia de los sueños y la poesía. De esta manera, como habíamos comentado antes, se consideraba lo femenino como uno de los conductos, al igual que los ángeles, para hacer posible esa transmisión de mensajes. Esta unión metaforizada por el beso es la imagen del árbol de sabiduría que a través de sus hojas de laurel otorga en los sueños conocimiento. Pero en las siguientes seis estrofas elabora una descripción de destrucción:

Ya se asoma, ya llega, ya ha pasado;
ya consumió las castas inocencias,
ya evaporó el perfume delicado. (49-51)

El árbol poco a poco muere. Es significativo que lo que parece es la inocencia.

Ya ni se inquieta el alma por ausencias,
ni en los labios enjutos y ateridos
palpitan amorosas confidencias.(52-54)

Se termina un diálogo amoroso. Hay una metáfora de lenguaje de amor y corazón, como nos muestra la palabra “palpitan”, de un diálogo de amor. Las palabras son latidos. Y en la siguiente estrofa:

Ya no se agita el pecho por latidos
del corazón: y al organismo activa
la congoja febril de los sentidos. (55-57)

El árbol de la vida en decadencia representa el fin de la relación entre Apolo y Dafne, la separación entre forma y contenido; y la imagen de lo femenino

como intermediaria. Como explica Edgar Tafoya Ledesma en *La simbólica del buen salvaje en el imaginario romántico de Rousseau*: “Un mito tiene sentido, precisamente, porque encuentra lugar en el relato.” (97). Al terminar la vida del árbol, Dafne pierde parte de su sentido, la materia de los sueños se transforma.

Hemos hecho énfasis en el “árbol” desde todos los aspectos posibles, pero aún falta uno muy importante que da pie a las siguientes líneas y son las que tienen que ver con el romanticismo. Octavio Paz afirma que en esta corriente: “Sensibilidad y pasión son los nombres del ánima plural que habita las rocas, las nubes, los ríos y los cuerpos.” (25). La identificación del yo poético con el espíritu de vida de este árbol en transformación como veremos a continuación.

2.2. 1 El Buen salvaje

El árbol de laurel se destruye hasta quedar solamente un tronco hueco, el cual, como habíamos comentado, representa carencia de sentido:

Voluble Amor, desecha la guarida
en que arrulló promesas de ternura
y busca en otro corazón cabida. (v.v 70-73)

La voz poética dice “Voluble Amor”, y le otorga ese adjetivo: inconstante, cambiante, incompleto, intermitente a este sentimiento con un significado especial durante el romanticismo. Al respecto Lilia Granillo Vázquez en: *Amar mucho, amar poco: Mitos de andróginos y magdalenas*, estudia el dialogismo en el verbo amar en la literatura del siglo XIX y principios del XX, y porque que: “cierta dimensión cuantitativa del amor[...] se desplaza entre dos seres míticos: María Magdalena y el andrógino”. (183), cuando analiza el soneto de Laura: *Magdalena*

, que termina así: Clama la pecadora con espanto, / y alzándola Jesús, dijo clemente: /“Te perdono, mujer, amaste tanto...” (12-14). La autora concluye que: “Hablar de un ser que ama mucho se contrapone semánticamente con hablar de otro que ama poco. Como se verá, tal oposición binaria trasciende la categorización del antónimo para convertirse en un discurso de género” (186). Para nosotros es importante este estudio porque la voz poética en *Nieblas* se dirige a un “voluble Amor”, cercano a la escala mucho o poco amor.(Por otro lado, nos hemos referido a que un tema importante en los versos de Sor Juana es el amor, que comparten desde la analogía). Estos versos hablan de un cambio y que dan pie a los versos relacionados con la construcción de un “ser femenino” alternativo que se encuentra en la último estrofa donde la voz habla como “espíritu salvaje”, identificándose con la *hýbris* prometeica.

La última estrofa dice así:

¿Y esto es vivir?... en el revuelto oleaje
Del mundo ya no sé ni lo que creo;
Ven, oh dolor, mi espíritu salvaje
Te espera como al buitre Prometeo (82-85)

La correlación entre Dafne y Prometeo se da a partir de “espíritu salvaje”. Tafoya explica que, en el contexto decimonónico: “la forma de la imaginación moderna requiere postular un *punto de partida y de llegada*, por decirlo así, un centro originario sobre el cual se refunde el orden social. Y este nuevo orden está relacionado con la imagen mítica del salvaje.” (93). Y esto es lo que representa el buen salvaje; a través de las raíces de su nombre (laurel- Laura), se funde con Prometeo a través del arquetipo romántico.

2.2. 3 Prometeo

El poeta es realmente
ladrón de fuego.
Arthur Rimbaud

Como vimos en líneas anteriores, los últimos versos de *Nieblas* hablan del titán Prometeo. Eusebio de Lorenzo en *Prometeo y la poética del idealismo en P.B. Shelley*, resume así el mito.

Desde la obra de Esquilo, *Prometeo encadenado*, en adelante, el mito de Prometeo ha sido el telón de fondo para la exploración literaria o artística del enfrentamiento entre tiranía y revolución. [...] Prometo, uno de los titanes, logra robar el fuego el carro del sol, para luego entregárselo a los humanos. Prometeo es castigado por el robo y la afrenta, y Zeus ordena que sea encadenado a una montaña en el Cáucaso, donde sufrirá agonía diariamente cuando un águila venga a devorar su hígado, que, dada la inmortalidad de Prometeo, crecerá de nuevo cada noche (8).

La autora elabora una analogía de la promesa revelando otras palabras asociadas a lo femenino. Acude a esta figura para regresar a un origen y unirse a otro mito, es decir, traslada sus significados, y a partir de estas relaciones renueva la imagen de lo femenino identificando “mujer” con otros símbolos de Prometeo, como el hígado que constantemente devora el buitre. Luis Chiozza en *Psicoanálisis de los trastornos hepáticos* (2008) explica que : “...La constante y tenaz regeneración del hígado representa en el mito de Prometo un proceso que puede denominarse genéricamente “materialización” (116), es decir, el logro de un ideal. Es la construcción de un nuevo lenguaje para formar un nuevo “ser femenino” esforzado y valiente, como veremos adelante.

Por otro lado, en el mito hay otros personajes femeninos: las Oceánidas acompañan su canto e lo sigue su destino de acuerdo a las profecías que robó; es decir, el fuego no sólo guardaba las artes y los oficios, si no, también la posibilidad de conocer el futuro, palabras de profecía, conocimiento. Por eso es significativo que lo escondiera en un tallo hueco, imagen similar a la de un útero. Al respecto, Luis Chiozza explica que : “El lugar de la mujer es en parte ocupada en el mito por el hígado [...] Se vincula al hígado con el proceso de materialización y con representaciones referentes a la madre...” (113). Una mujer embarazada está generando vida, llevando una promesa. De ser un árbol de laurel, se renueva en otra imagen ¿cómo es esta imagen nueva? La respuesta la encontramos en las primeras estrofas: “Pues ni en flaqueza femenil reparas, / no vaciles, que altiva y arrogante/ despreciaré los golpes que preparas” y “Yo firme y tú tenaz; sigue adelante; / no temas, no, que el suplicante lloro / surcos de fuego deje en mi semblante”. La voz poética habla de esfuerzo, de lucha. Nuevamente, recurrimos a Chiozza, quien dice que: “El proceso mediante el cual Prometeo consigue lo divino, el fuego de los dioses, a expensas de quemarse en su propio *self*, que corresponde a la expresión habitual “consumirse” o “quemarse en aras de un ideal” y tiene carácter mesiánico y estoico...” . El concepto del beso de una nueva idea formándose en una nueva madera, en este caso representa el árbol de higuera. Es la construcción de un nuevo “ser femenino”, en la que la voz poética crea un imaginario de un ser femenino valiente, esforzado, capaz. Lo cual significa que en su renovación, la voz poética cierra un ciclo. Es reiterativa en este poema la presencia de los árboles como femenino, como habíamos visto en

el capítulo anterior, representa un centro del mundo, un eje que comunica, es decir, cumplen una función intermediaria; de lo femenino como palabra.

La voz poética crea un imaginario de un ser femenino valiente, esforzado, capaz. Lo cual significa que en su renovación, la voz poética cierra un ciclo. Es reiterativa en este poema la presencia de los árboles como femenino, como habíamos visto en el capítulo anterior, representa un centro del mundo, un eje que comunica, es decir, cumplen una función intermediaria; de lo femenino como palabra.

2.3 Hacia la búsqueda del lazo que une a Sor Juana Inés de la Cruz y Laura Méndez de Cuenca

“...llévame al otro lado de esta noche,
a donde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados...”
Octavio Paz

2.3.1 Evocación de diálogo en un mundo posible

Recordamos que dos ideas corrían por el ambiente literario de nuestro país sobre Sor Juana durante el siglo XIX: Altamirano opinaba que no era un modelo de escritura y, por otro lado, José Rosas Moreno la reivindicaba desde el “genio” romántico. No podemos afirmar que desde esta visión se origine el lazo que las une, sin embargo, nos dice algo sobre las aspiraciones de su generación: el de Altamirano, por un lado, por el compromiso social en la escritura, y por otro, el proceso de una subjetividad. Además, Octavio Paz en *Las trampas de la fe* (1997), dice que: con *Primero Sueño* principia una actitud –la confrontación del alma solitaria ante el universo– que más tarde, desde el romanticismo, será el eje

espiritual de la poesía de Occidente. (482), es, en cuanto a esta actitud (dialógica), que podemos encontrar similitudes.

Dice Susana Montero, cuando reflexiona sobre las escritoras decimonónicas, que en cuanto a la construcción de lo femenino: “por cuanto a ellas a diferencia de los autores, partían de una tradición discursiva femenina fragmentada en tiempo y espacio y apenas reconocida entonces.” (110). Creemos que es posible encontrar un lazo entre Sor Juana y Laura Méndez, al tomar al árbol como símbolo del lenguaje, pero, como hemos visto, no significa que esto sea un rasgo exclusivamente femenino de escritura. La distancia temporal y entre Sor Juana Inés de la Cruz y Laura Méndez es significativa y hay diferencias en la concepción de la palabra, sin embargo, al respecto Bajtin afirma que :

No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos *pasados*, es decir generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados; siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del dialogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y vivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo (392).

Podemos acercarnos a un lazo entre ambas autoras si consideramos en un contexto dialógico la reelaboración de la teoría sobre lo femenino: creadoras y receptoras de sentidos, generada muchos siglo antes del XVII, y también durante el siglo XIX. Johhannes Kabatek explica sobre una tradición:

se puede formar a base de cualquier elemento *significable*, tanto *formal* como de *contenido*, cuya evocación establece un lazo de unión entre actualización y tradición textuales; cualquier relación que se pueda establecer semióticamente entre dos enunciados, sea en cuanto

al acto de enunciación mismo, sea en cuanto a los elementos referenciales, a ciertas características de la forma textual o a los elementos lingüísticos empleados (1).

Así, en la construcción simbólica de lo femenino, la relación femenino / lenguaje va en el sentido de esta correspondencia. Este es el espacio donde consideramos podemos comparar sus versos, en cuanto a la evocación de un diálogo en mundos posibles¹¹ creados por las autoras. Encontramos tres aspectos sobre esta evocación de diálogo en *Nieblas*, *Divino Narciso* y *Primero Sueño*: imposibilidad de diálogo, imágenes de renovación y consumación del amor. En “Imposibilidad de diálogo” las imágenes femeninas como árboles destruidos carecen de capacidad de comunicación. La relación Narciso- Eco es inexistente al faltar un elemento que los una: el lenguaje. Por otro lado, en los versos de Laura Méndez, hay una alusión a Dafne, y al morir se termina la relación con Febo, lo cual significa que dejan de comunicarse, y por consiguiente, deja de ser imagen intermediaria. En ambos textos la imagen de lo femenino no es un eje que comunica mundos porque no existe el mecanismo del lenguaje que permite articular un diálogo.

11. Manuel Fuentes Vázquez en *La aurora y el poniente. (Borges 1899-1999)*, (2010), recapitula que un mundo posible literario es: “un conjunto semántico de carácter ficcional que se expresa lingüísticamente. [...] son mundos habitados por unos individuos dotados de unas determinadas cualidades desde el preciso instante en que una voz arranca a hablar y lo funda: en el acto de esta fundación esta voz ya se instaura como hablante (y, por lo tanto, como individuo que puebla aquel mundo) y a medida que describe el modelo de mundo (con el mismo lenguaje con que lo construye) le da realidad plena.” (146)

Las imágenes de renovación tienen símbolos de pureza y simbolizan un origen ¹². En la relación intertextual de *Divino Narciso* y *Primero Sueño*, la *mediatriz*, es la Fuente. El objetivo del recorrido de la Amada, incluye llegar a ésta y unirse a Narciso. Por otro lado, en *Nieblas*, Dafne, alma romántica, queda en un estado puro: el “buen salvaje”. Sobre esto, Octavio Paz explica que: “ la revolución de la edad moderna consiste en el movimiento de regreso de la sociedad a su origen, al pacto primordial de los iguales.” (40). Ese lugar es el lenguaje poético, un lenguaje de unión, semejanza.

12. Este tema de dualidad como condición del espíritu enmarca un conocimiento que probablemente escribió en doble voz y que forma parte de una tradición mística, porque al mismo tiempo que aborda la vulnerabilidad del ser humano da a conocer la *Nada* como contrapeso a esa condición “¿Qué nada es la razón si a nuestro lado/ surge con insistencia incontrastable/la tentadora imagen del pecado. En la siguiente estrofa: “Nada es la voluntad inquebrantable,/pues se aprisiona la grandeza humana/ entre carne corrupta y deleznable.” (v.v.). Podría leerse también de la siguiente manera: (Sé) “que Nada es la razón” y (sé) que “Nada es la voluntad inquebrantable”. La *Nada* es momento en que se consume. Siglos antes Sor Juana Inés de la Cruz, quizá, utilizó el mismo recurso en *Primero Sueño*:“...de un mar de asombros, la elección confusa- /equivoco las ondas zozobraba;/y por mirarlo todo, nada vía...”.. Así mismo, las voces de Soberbia y Amor Propio, responden qué es lo que se entendería escuchando a Naturaleza Humana: “Eco: / Pues, y bien, ¿qué inferís de ellas?/Soberbia:/ *Nada*, porque sólo yo/ conozco que me molestan,/ como la Soberbia soy,/ las alabanzas ajenas.” La palabra *Nada* continúa con la tradición del que forma parte el poema visual de San Juan de la Cruz. Durante el Sueño, el alma busca diferentes vías para alcanzar el conocimiento. Toma como modelos a Ícaro y Faetón, pero, ve en su osadía y soberbia los detonantes de su fracaso al intentar alcanzar el sol (conocimiento). Y hace alusión a Aretusa quien atravesó la oscuridad, observó la luz en medio de las tinieblas, salió intacta en su pureza y contempló el conocimiento. Descartando a Ícaro y Faetón, la ninfa es el modelo que toma el Alma de *Primero Sueño* para atravesar la Noche y así despertar.

En la “consumación del amor “consideramos la conjunción de: Naturaleza Humana y Gracia, como la Amada, con Narciso. La voz de la Amada dialoga con el Amado, por medio de la Fuente en intercambio de sentidos. Por otro lado, Prometeo (arquetipo de amor a la humanidad), en *Nieblas*, las palabras de la voz poética están orientadas hacia un objetivo diferente, el cual queremos abordar en el próximo capítulo. Por el momento, podemos acercarnos a conclusiones sobre los propósitos que nos hemos hecho: la tradición poética a la que pertenecen es la analogía, y su producción textual de sentido coincide en recordar un contexto dialógico en un mundo posible donde imágenes de lo femenino que no pueden unirse a otro, es porque son receptoras de sentidos; por otro lado, cuando son *creadoras* y *receptoras* simbolizan el lenguaje. En siguientes líneas realizaremos una lectura de *Nieblas* utilizando las deducciones de este capítulo como base.

Capítulo III

Prometeo en la obra de Laura Méndez

En la mesa redonda: “La cuadratura del triángulo romántico” presentada en el Primer Coloquio Nacional de Investigadores de Poesía Mexicana, de la Universidad de Veracruz, se hizo lectura de ponencias sobre tres poetas: Agustín F. Cuenca, Laura Méndez y Manuel Acuña. El título nos dice mucho sobre los objetivos de los autores, por ejemplo, Georgina Trigos refiere que Acuña y Laura Méndez elaboraron un diálogo escritural: “despojados de su dimensión literaria”,() menciona, por ejemplo que: *Adiós* (1874) “responde” a *Nocturno a Rosario* (1872), y *Nieblas* (1887) a *A Laura...* (1872), y también que hay relación entre el *Adiós* de Acuña con *Adiós* de Laura (1874). Nuestro objeto de estudio es *Nieblas*, pero al realizar su lectura observamos que la alusión al árbol de laurel refiere al origen del nombre de la escritora, que es precisamente el título del poema de Acuña: *A Laura...* , y encontramos relación también con *Adiós* , donde la voz poética habla sobre un árbol. Consideramos necesario para nuestro propósito buscar el lazo que los une en su dimensión literaria. Primero presentaremos la relación del constructo de lo femenino con el lenguaje durante el siglo XIX, y cuáles fueron los discursos sobre ésta para acercarnos a las palabras que forman un lazo en *Nieblas*. Después haremos lectura de textos relacionados con las imágenes del ángel y Prometeo.

3.1 Relación del constructo de lo femenino con el lenguaje durante el siglo XIX

En el capítulo I hablamos del contexto de Laura Méndez, sobre las teorías literarias y las ideas sociales que predominaban en su siglo. Uno de nuestros propósitos es comprender la relación de lo femenino con la palabra, por eso, unido a eso, a continuación, presentamos un poco más en relación al ámbito de escritura en la que autora vivió: la época que Lilia Granillo y Esther Hernández Palacios llaman “dorada” porque tuvieron un cauce de expresión gracias al pensamiento liberal. (135) .Como vimos en el capítulo II, hubo continuidad en textos de Laura Méndez, dentro de la tradición de la analogía, sobre el discurso de la relación femenino / palabra= creación y recepción de sentidos. En el que lo femenino (y masculino), *recibe y crea* palabras para comunicar mensajes. (Como aparecen simbólicamente Sancho Panza, la Amada, Prometeo o Aretusa). En ese contexto, las escritoras tuvieron cierta autoridad sobre las palabras. Así lo afirma Susan Kirckpatrick en *Las Románticas* (1989) quien explica que:

las mujeres comenzaron a afirmarse como autoras de un discurso escrito precisamente en la cresta del movimiento romántico [...] en el momento en el que un nuevo lenguaje para representar al sujeto individual y definir la diferenciación sexual ofrecía a la mujer una justificación para sentarse a escribir (12).

Al definir ese lenguaje es necesario acercarnos a los discursos sobre los constructos de lo femenino y lo masculino, ya que durante el siglo XIX, la producción y recepción de las obras fluctuaron entre puntos definidos por roles de género. Lilia Granillo y Esther Palacios afirman que: “Durante el siglo XIX existió una dialéctica cultural, una corriente alterna de ruptura y continuidad en las

relaciones literarias de género.” (150). Los cuales oscilaban entre: la norma de la *diferencia* y norma de la *igualdad*. El primero es sobre el esencialismo en la escritura de las mujeres, es decir: hacer viva la imagen del “ángel del hogar”¹³, con poemas maternales. Por otro lado, las independencias latinoamericanas fueron propicias para extender su escritura a lo social. Dicen: “En esta coyuntura se inserta el otro discurso de género dominante, el de la *igualdad*” (130), como poemas a los héroes de la Independencia. En ambos discursos consideraban que las mujeres escritoras tenían obligaciones sociales específicas en sus versos: la protección a la familia, la propagación de valores y la construcción de la nación ¹⁴.

En esta evolución, las autoras de “De reinas del hogar y de la patria...” nombran dos escritoras: Laura Méndez y Josefa Murillo quienes dejan atrás los poemas del “ángel del hogar”. (14). La figura del ángel fue utilizada para expresar indefinidamente asociaciones a la felicidad y al dolor.

13. Laura en el artículo *El decantado feminismo* (1907), escribe sobre esta figura: “...téngase bien entendido que, en el concepto del hombre, el ángel del hogar de sus sueños ha de ser una bestia de reata, sin individualismo, ni responsabilidad ni nada [...] Pero he aquí que el ángel del hogar se ha cansado de cargar con esas alas estorbosas que le han pegado” (216)

14. Afirman que autoras como Esther Tapia logran:“...inscribirse en el discurso de la *igualdad* desde la *diferencia*. Así, paradójicamente se vale del canon masculino para expresar su sensualidad y su *eros* auténticamente femenino.” (131).

15. En una lectura a *Antología de poetisas mexicanas* (1893) formada por José Ma. Vigil, encontramos que en los textos es posible leer que cantaban al amor, a la naturaleza, a la virtud, a la belleza, al amor filial, al dolor, la soledad, la muerte y a la esperanza. Podemos observar que tanto *ángel* como *hogar* funcionan en el mismo horizonte de significaciones, actúan como generadores de protección contra lo que provoque dolor. Y que las principales figuras arquetípicas en el lenguaje poético son las del ángel y Prometeo.

De acuerdo a lo expuesto anteriormente, se infiere que los poemas pertenecientes a los discursos *de la diferencia*, el *yo poético* se encontraba identificado con la figura del ángel. Para este punto, es importante diferenciar la imagen religiosa del ángel de la entidad literaria; sin embargo, en el imaginario de mujer del siglo XIX, ambas están fuertemente relacionadas. Matilde Battistini en *De Símbolos y alegorías. Los Diccionarios del Arte Electa* (2003), explica que: “El ángel cristiano es una síntesis en forma antropomorfa de los animales sagrados venerados en las religiones orientales (águila, cisne, y el Ave Fénix, símbolos de pureza y espiritualidad, de potencia y penetración intelectual)”(150). Su característica principal es su *esencia* incorpórea y lo sutil, opuesta a la del ser humano, pero con figura humana, lo que implica que se une a lo que simbolizan: rostro, brazos, piernas, dando como resultado que tienen un lenguaje con el cual pueden comunicar la pureza y espiritualidad con lo humano.

Su nombre deriva del griego *angelos* que significa “mensajero”, es decir, portador de un sentido, intercesor o mediador. Como vimos en el primer capítulo, derivado de la teoría de doble naturaleza de lo femenino, el “ángel” era un mediador entre lo terreno y lo divino; intermediario en el proceso de la creación; en la relación entre el *umbravit* y el *obradit*; y un punto de encuentro entre dos dimensiones donde todo se resuelve mediante el diálogo ¹⁶.

16. Como vimos en *Divino Narciso*, Gracia, efectúa las fases graduales de un proceso gnoseológico, es decir, su labor es: misión angélica, salutación y coloquio angélico. Y Naturaleza Humana, los cinco estados del Oyente : *cogitatio*, *interrogatio*, *humiliatio*, *meritatio*.

Por otra parte, en el espacio literario, en la instauración de “tipos nacionales” femeninos, surgió principalmente el “ángel del hogar”. Donde se “mantuvieron” esas características. Susana Montero explica que: “en la figura ángel- mujer se integraron [...] sus rasgos: “hermosura, levedad, pureza, indefensión y tendencia a un no-lugar determinado desde el hombre y su espacio” (). Además del ángel, la investigadora identificó en los textos de ese siglo: “la mujer ilustrada” y “la heroína” ()¹⁷. Pero, ¿cómo comprender la coexistencia y al mismo tiempo transición de estos tipos? Primero desde la norma del discurso de *igualdad*, la cual no los explica en su totalidad, pero sí refiere un punto intermedio.

Al respecto, no podemos dejar de lado los aportes de Gilbert Durand sobre la influencia de las narraciones míticas en: *En Mitos y sociedades: introducción a la metodología* (2003), el autor, menciona que: “Una sociedad vive al menos sobre dos mitos: un mito ascendente y que se agota, y por el contrario, una corriente mitológica que se va a saciar en las profundidades del *ello*, del inconsciente social” (130). En la evolución de la escritura de mujeres del siglo XIX, en el rompimiento de esos parámetros aparece otra figura como epítome rebelde romántico. Influenciados principalmente por los románticos alemanes e ingleses: el Titán rebelde que de acuerdo a Durand : obsesiona a las almas románticas entre 1780 y 1865..” (33). Es el mito fundacional de la cultura occidental, en el que se

17. En los textos narrativos de Laura Méndez encontramos estos tipos, por ejemplo: el cuento “Heroína de miedo”, o en *La confesión de Alma*.

presentan la oposición de contrarios: el poder contra la subyugación, el súbdito contra el poderoso y el bien contra el mal; es el arquetipo del humano que lucha y evoluciona. Los intelectuales y artistas románticos recuperaron esa figura, que se transparenta en el yo romántico y sus tres arquetipos anteriormente mencionados.

Bajtín en *Problemas de la Poética de Dostoievski* (2005), afirma que :

Dos discursos dirigidos hacia un mismo objeto, dentro de los límites de un contexto, no pueden ponerse juntos sin entrecruzarse dialógicamente, no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o, por el contrario, se contradicen o se encuentran en una relación dialógica de algún tipo (por ejemplo , relación pregunta- respuesta). Dos discursos equitativos con un mismo tema, en el caso de confrontarse, deben emprender inevitablemente una reorientación mutua. Dos sentidos encarnados no pueden estar uno al lado del otro como dos cosas; han de confrontarse internamente, es decir, han de entablar una relación semántica. (275)

Los discursos de la norma de la *igualdad* y la norma de la *diferencia*, estaban dirigidos hacia el mismo objeto: la relación femenino / lenguaje, de ahí que se entrecruzan dialógicamente. Así podemos acercarnos a comprender la coexistencia y trascendencia del ángel del hogar a Prometeo en cuanto a la escritura elaborada por mujeres. En líneas anteriores hablamos sobre los aspectos míticos, místicos e históricos del “ángel del hogar” y Prometeo. En varias culturas se creía en un espíritu que cuidaba el *hogar* de sus casas, y en los templos había personas dedicadas a mantener el fuego encendido, generalmente, mujeres vírgenes. Así, podemos encontrar una relación (básica): el ángel del hogar es el que cuida el *hogar* y Prometeo es el que lo da, el que

porta y proporciona fuego a los humanos. Una hilación de metáforas del fuego recrearon estas posibilidades de imágenes en apariencia disímiles durante esta etapa de independencias y revoluciones. En este proceso de creación de nuevos sentidos la palabra *fuego* revela la relación de Prometeo con el ángel del hogar, y por otro lado, con lo femenino decimonónico.

La escritura ejecutada por hombres y mujeres del siglo XIX adquirió otra dimensión, gracias a los mecanismos de la sociedad que propiciaron nuevos horizontes para la construcción de una subjetividad ¹⁸. La naturaleza fue motor de la sociedad, y provocador de movimiento en la configuración de los sujetos. El yo romántico surgió como principio de esa organización. Iris Zavala en *Historia y crítica de la literatura española. VOL. 5. núm 1*, explica que su estructura descansaba entre las relaciones entre deseo – objeto y :

se concebía en tres en tres arquetipos interrelacionados a los que correspondían casi todos los héroes e imágenes poéticas del movimiento: el transgresor prometeico de las barreras del deseo, el individuo superior y alienado socialmente, y la conciencia autovidada (59).

Pero, una imagen de alineación, o autovidada, o aún identificado con la *hybris* prometeica, no se ajusta al constructo de lo femenino representado en el ángel del hogar, por no ser “conciliadora”. De acuerdo a los discursos de las normas de la *diferencia* y de la *igualdad*, usar una voz poética que hiciera esto, nos dice algo más sobre la relación femenino/ lenguaje : si no es desde un

18. Un ejemplo de la poética romántica es la recomendación que hace Ignacio M. Altamirano en “Carta a una poetisa” en *La misión del escritor: ensayos mexicanos del siglo XIX* (1996), siguiendo los lineamientos de *Ensayo de la poesía sentimental* de Schiller, Altamirano aconseja “... hable usted el lenguaje del dolor o de los deseos, pero sin llevar por más guía que a la naturaleza”. (249).

imagen “unificadora”, entonces ¿desde qué visión se ven?. Estos parámetros nos ayudarán a situar también los versos de Manuel Acuña, los cuales consideramos también fluctuaron entre los discursos de la *diferencia* y de la *igualdad*. Por eso. a continuación, hablaremos sobre el acto de escribir ¹⁹.

3.1. 2 Escribir: fundar un sentimiento

Si miramos al pasado buscando algún puente que nos lleve a los días en que vivían los mexicanos del siglo XIX, indudablemente los encontramos en las palabras. A la distancia podemos conjeturar cómo eran sus conversaciones, los términos que usaban en la cotidianidad. Muy joven Laura Méndez participó en tertulias literarias que se realizaban, por ejemplo: en la Sociedad Nezahualcóyotl y el Liceo Hidalgo. Estas prácticas sociales, dice Mílada Bazant: “...daban identidad a sus asistentes...” (116). Empapada de ese ambiente, sus textos formaban parte de la dinámica de los escritores decimonónicos liberales. Susana Montero en *La construcción simbólica de las identidades sociales* (2002), explica que :

la tarea estaba clara para la mayoría de ellos: era necesario *fundar* el sentimiento, los símbolos y la imagen colectiva de nacionalidad, [...] aprovechando [...] los modelos románticos en cuanto a los temas históricos, la fijación de tipos populares, los tópicos de moda del “buen salvaje” y el “bandido heroico”, la incorporación de elementos fantásticos en medio de circunstancias verosímiles, el culto al victimismo y las idealizaciones extremas. (27-28).

19. Noé Jitrik en *Producción literaria y producción social* (1975), dice que la escritura es un : “ conjunto de operaciones que transforman lo dado de la palabra-como reglas, connotaciones e imágenes verbales- en un nuevo acontecimiento caracterizado por la aparición de una nueva significación.” (53)

Juan Carlos Mansur en “La unión cuerpo y alma desde el lenguaje analógico”. *En Imagen, signo y símbolo* (2000) afirma que: “Existe otra forma de interpretar la realidad, es una forma en la que se considera al mundo como un texto que algo nos dice de sí mismo, pero también apunta, hace referencia, da el sentido de otra cosa.” (252). Si leemos la sociedad decimonónica con esta visión, podemos asumir los actos de escribir como posibilidades de expresión del *ser* que la realiza, es decir, el acto de escribir como el deseo de fundar por medio de un imaginario nacional ²⁰. Si los hombres se sacrificaban en las batallas, las mujeres debían llevar esa función en los hogares. Así, el punto de relación de todos era la patria-hogar. Incluyendo en ella las imágenes de las que hemos hablado, y el idioma. En “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” en *Hacia una filosofía del acto ético: y otros escritos* (1997) de Bajtin (y/o) Valentín Voloshinov explican que:

Sólo aquello que *nosotros* los hablantes sabemos, amamos y reconocemos, en lo que estamos unidos, [es] parte sobreentendida de una enunciación. Luego, lo social [...] se trata antes que nada de la unidad material del mundo [...] y de la unidad de las condiciones reales de la vida, que generan *la comunidad de las valoraciones*: pertenencia de los hablantes a una misma familia, profesión o clase social, a algún grupo social y, finalmente, a una misma época (106-136).

Había un deseo de instaurar una unión. En el reconocimiento de un “nosotros”, orientado principalmente por la ideología liberal, se sobreentendían

20. Albert Béguin en *El alma romántica y el sueño* (1992), dice: “El romántico no hace gesto alguno ni experimenta pasión alguna en que no están interesadas todas las regiones de su ser; y más allá de su ser, los destinos universales, los abismos cósmicos y los esplendores celestes aparecen como el origen o el término de todo acto” (19).

las imágenes femeninas y masculinas en nuevas relaciones de palabras. Por su parte, Doris Sommer escribió en *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina* (2004), sobre las novelas que durante el siglo XIX funcionaron como alegorías para consolidar la nación a través del amor. La autora explica que: “... el canon literario del siglo XIX da cuenta de la inversión apasionada que ese yo / nosotros tenemos en el nacionalismo[...] estos libros construyen seductoramente el Eros y la Polis el uno sobre la otra.” (14). Esa relación se puede forjar a través del tejido de palabras, es decir, a través del diálogo amoroso de unos novios y en la consolidación de un matrimonio. Una historia que evoca ese ideal es *El Zarco* () de Ignacio Manuel Altamirano. Así, Pilar, alegoría de patria ²¹, se fortaleció a lo largo de la narración realizando actos de amor.

Nicolás comprendió que la joven había hecho mil gestiones a su favor [...] Desde aquel momento, algo como la confianza en un ser divino se hizo lugar en su ánimo. Había un ángel que le protegía, y por más que el herrero supiese que Pilar era una niña oscura, débil, tímida, sin relaciones poderosas, algo le decía íntimamente que esa niña, inspirada por el amor, se había convertido en una mujer fuerte, atrevida y fecunda en recursos. (145)

La voz literalmente la denomina como “ángel”, y esto posibilita el

21. Los humanos compartimos arquetipos que después reelaboramos de acuerdo a nuestra cultura, así, en otro sentido, la nación es un ángel y la polis. La imagen de un ave devorando un hígado está relacionada también con el escudo de México.

22. Adela Pineda en “Imágenes femeninas en el pensamiento decimonónico” en *Historia / Literatura / Teoría: la otra mirada* (2006), dice que a finales del siglo XIX: “la figura femenina también se diversificaba, manifestándose, ya no exclusivamente como símbolo nacional u objeto artístico, sino como prueba fehaciente de su ingreso a las esferas públicas. La mujer dejó de ser ángel o esfinge, porque como prototipo artístico ya no podía asegurar todas las idiosincrasias ni conciliar todos los sistemas. (64).

diálogo amoroso, con nuevos sentidos para la creación de una comunidad ²². En el primer capítulo, reflexionamos sobre que escribir es como la elaboración de un tejido, es decir, la unión de sentidos, así, el acto de escribir a finales del siglo XIX podría ser visto como una expresión de fundar un sentimiento. Sobre este mismo pensamiento, dejamos para el final una las características del “ángel del hogar”: la “celebración del amor ideal” ²³, es decir, en la escritura se buscaba esta imagen conciliadora. En las siguientes líneas hablaremos sobre un diálogo entre los versos de Manuel Acuña y Laura Méndez en una dimensión literaria, donde no encontramos continuidad en imágenes de diálogos sobre el amor ideal, por eso en el segundo capítulo, sobre la consumación amor, no mencionamos *Nieblas*, dado que presenta otra característica sobre ese punto. En este texto se termina este tipo de amor.

3.2.2 El “árbol” de Prometeo

Además de investigaciones pedagógicas y narrativa, la producción que mantuvo constante Laura Méndez a lo largo de su vida fue la poesía. También tradujo versos de autores como Ovidio, Horacio, Edgar Allan Poe, Byron, Heine, Safo y lírica hindú. Varios investigadores hablan sobre desde qué tradiciones escribió Laura Méndez, sin dejar de lado que tenemos como guía lo que afirma Octavio Paz sobre la tradición poética de la analogía, hablaremos de lo que dice Pablo Mora en *Impresiones de una mujer a solas* (2006), quien lo describe así:

23. Yvette Jiménez de Baez en “Entre fronteras: la poesía de María Enriqueta”, en *Literatura mexicana del otro fin de siglo* (), cita a Héctor Valdés en esta característica del “ángel del hogar”: “celebración del amor ideal”(552).

A la luz de la tradición poética mexicana, la obra de Laura,[...] se ha colocado dentro de la generación romántica [...] Esta clasificación, pensamos, está equivocada porque,[...]su escritura trasciende dicha época e inclusive se separa de poetas de su generación [...] como Juan de Dios Peza. [...] la podemos identificar, en todo caso, con la de escritores como Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Luis G. Urbina, Juan José Tablada, [...] supieron incorporar elementos modernos y críticos de la poesía. (19)

El anhelo de fundar un sentimiento es una de las características de su contexto; en este proceso Laura Méndez tejió diálogos con versos de Manuel Acuña ²⁴. Como habíamos visto anteriormente, consideramos que *Adiós* (1874) “responde” a *Nocturno a Rosario* (1872), y *Nieblas* (1887) a *A Laura...* (1872), también hay relación intertextual con *Adiós* de Acuña ²⁵.

Ángel José Fernández en *Ensayo de una poética para Laura Méndez de Cuenca* divide en tres etapas su obra: la primera que va de 1873- 1875, etapa inicial de búsqueda, la segunda de 1884- 1905: la etapa creativa, y la tercera: 1915- 1928, que incorporó nuevas temáticas y formas. (45-46). En este apartado se elaborará una propuesta de lectura de esta relación entre los poemas, por eso

24. En *Laura Méndez de Cuenca. Su herencia cultural I*, () Pablo Mora dice que Laura enlazó la tradición de románticos anglosajones a los clásicos españoles (13), y la ubica también junto poetas como: “... el italiano Josué Carducci, el inglés Thomas Hardy o la estadounidense Emily Dickinson, autores que desde su propia tradición enfrentan la modernidad”. (5)

25. Susana Montero la sitúa junto a Dolores Correa, Laura Méndez de Cuenca y Laureana Wright: “el discurso de ellas resultó contestatario al ideal hegemónico, por cuanto los rasgos típicos de éste- su desvinculación de lo real, su satisfecha dependencia con respecto al hombre y su falta de relevancia en todos los aspectos- resultaron subvertidos por la imagen que de sí mismas o de su género modelaron dichas escritoras” (109).

situamos este *diálogo* durante esta segunda etapa creativa ²⁶. Así, nos imaginamos el momento en que la escritora escuchó en voz de Manuel en el Liceo Hidalgo el poema *A Laura...* el 29 de abril de 1872. () Pensando en este momento, retomamos a Bajtin quien expone que:

Todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despoblada de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz del otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos; su propio pensamiento la encuentra ya poblada. (295)

Como veremos un poco más adelante, los versos de Acuña están permeados por el imaginario de lo femenino de su época, el cual relacionaba lo femenino con lo etéreo y angelical como clave para la comprensión de la fecundidad y del lazo que hay entre lo divino y lo humano.

3.2.3 Diálogo

A Laura... El título, al ser una dedicatoria a un nombre de mujer, se acerca al constructo de lo femenino del que hemos hablado. Acuña elaboró estas estrofas en las cuales el yo poético invita a esforzarse con cualidades femeninas para emanciparse del oscurantismo ²⁷.

26. Leticia Romero Chumacero en *Ambiguo Modernismo chez* dice que: “se involucró con proyectos editoriales de tendencias estéticas claras,[...] las retomó, pero no las acató sin más.”

27. Acuña escribió un drama llamado *El pasado* (1872), Milada Bazant explica : “... el cual abordaba el tema de la redención de una mujer de la vida galante, asunto caro a la literatura del siglo XIX” (107).

Tiene 26 estrofas divididas en tercetos y el último es un cuarteto. En las primeras ocho menciona sus cualidades: “Yo te lo digo, Laura... quien encierra/ valor para romper el yugo necio/ de las preocupaciones de la tierra” (). Podemos ver que el acto de “romper” el “yugo” de “preocupaciones de la tierra”, es una de una cualidad femenina que pertenece a otro plano: el etéreo.

Después, la incita a utilizar sus habilidades líricas, a no callar como una obligación de quien tiene esos atributos: “culpable es, y su lira no merece / si debiendo cantar, rompe su lira / y silencioso y mudo permanece...” (25- 27), y a utilizar el lenguaje para alcanzar lo sublime. Nuevamente en esta estrofa la voz poética usa la palabra “rompe”, que se contrapone semánticamente a “unir”, pero en este caso se trata de una invitación a usar su “lira”.

Separa el “silencio” de lo femenino, es decir, le otorga una cualidad de lenguaje. A partir de la estrofa 15 la invita a utilizar un medio para obtener ese mundo anhelado: “... Sueña, ya que soñar te satisface / y que es para tu pecho una alegría / cada ilusión que en tu cerebro nace.” (43-45). Así esa condición de lenguaje está en relación con el *sueño*. Albert Béguin también habla de la analogía universal en la concepción del romántico, la búsqueda de comunión con todo a través de sucesiones de analogías, del que forma parte el mito del sueño, que:

no es ya sólo una de las fases de nuestra vida en que volvemos a estar en comunicación con la realidad profunda; es más todavía que el modelo precioso de la creación estética, y ya no nos contentamos con recoger aquellos innumerables metáforas espontáneas por medio de las cuales el genio onírico pone en relación momentos separados por el tiempo, y seres y objetos distantes en el espacio . (485)

En un intento por abandonar las apariencias. Del cual, la voz poética, al otorgar esta cualidad a lo femenino se acerca a la imagen de doble naturaleza. Finalmente, la voz dice que le es necesario un avivamiento de su espíritu para cumplir con su tarea redentora: "... Sí Laura... que tu espíritu despierte para cumplir con su misión sublime, / y que hallemos en ti a la mujer fuerte / que del oscurantismo se redime..." (64-66)²⁸. El despertar al que se refiere es a través de la poesía²⁹. El espacio de lo femenino es ser intermediaria de ese lugar de sueño. Marco Antonio Campos en *Manuel Acuña. La desdicha fue mi Dios* (2001) considera que él:

solía dividir el mundo en dos: uno, el de la razón y la conciencia, y el otro, el de la fantasía y el sueño. Laura pertenece al segundo. Según estos versos, la muchacha tiene como tarea superior [...] transcribirnos lo que hay de más profundo en la naturaleza. La misión que debe cumplir la joven, gracias a sus múltiples dones, no es de este mundo: es sublime: debe redimir a la mujer de la oscuridad donde ha vivido a lo largo de la historia. (32-33).

Forma parte del imaginario de lo femenino decimonónico. Al relacionar lo femenino con el mundo de los sueños le atribuye capacidad creadora a través del lenguaje poético. Como vimos en el primer capítulo, se refiere a la "doble naturaleza" de lo femenino, una evocación de "mediador personal", de un ángel en el proceso de la vía de lo concreto a un sentido iluminante. El ser humano

28. Por otra parte, Mílada Bazant dice: "...que Manuel alaba la personalidad individualista, liberal y de grandes alcances de Laura. Evidentemente no se trata de un canto de amor, sino de la loa a una hermana del Parnaso a quien se admira. (104).

29. En otros sentidos, esta relación también es cercana a la leyenda de la mujer dormida, y otras narraciones en las que el "esperar" o la pasividad es un estado transitorio de lo femenino, para un renacimiento.

siempre ha buscado algo que los conecte con la divinidad. Como hemos visto se consideró lo femenino como uno de los conductos, al igual que los ángeles, para hacer posible la transmisión de mensajes con algo superior (la mujer vista como Theotokos o Shejiná).

La voz menciona “lira”, nombrando: “Laura”, que tiene raíces en la historia de Dafne y Apolo, Dios de la poesía. Es la imagen de Dafne convertida en laurel, es decir “Laura” como árbol de poesía. De esta manera, Acuña alude al mito para invitarla a utilizar el lenguaje de los sueños, a redimir lo femenino a través del despertar de su espíritu. En la concepción analógica está el deseo de “poner en relación” seres y objetos. La alusión al árbol de Dafne, un árbol de poesía, y al nombrar “Laura”, da idea de una imagen que comunica. Podemos situar estos versos de acuerdo a la norma de los discursos de la *diferencia* y de la *igualdad*, como podemos ver, está entre ambos, dado que relaciona lo femenino con el lenguaje, en correspondencia con el constructo de lo femenino de su época, en la que se le conceptualizaba como “intermediaria” entre los planos terrenal y etéreo.

Autores como Mílada Bazant mencionan que hay relación entre los textos de Manuel Acuña y Laura Méndez. Acuña escribió el poema en 1872 y Laura en 1887³⁰, hay distancia temporal considerable entre uno y otro³¹. Georgina Trigos, en su ponencia, explica que la respuesta de *A Laura* :

30. Encontramos este poema en el tomo 1 de la Antología de Laura Méndez, coordinada por Mílada Bazant, quien obtuvo el poema del *El Siglo Diez y Nueve*, año XXXII, t. 55, núm. 10283, 4 de marzo de 1873,p.2.

31. Dice Mílada Bazant, realmente, el poema es un adiós de Manuel bajo el falso velo de un adiós de Laura. (109).

está en “Nieblas”. Con una estructura métrica y rítmica similar [...] el poema de Laura contiene, sin embargo, una imagen inversa de aquella que pinta Acuña: cada uno de los rasgos positivos que aquel encuentra en la mujer lo tiñe ésta con su antónimo [...] de manera que la visión optimista y laudatoria de Acuña deviene la visión fatalista y descarnada de Laura.[...] Guardada toda proporción, el poema de Laura Méndez posee entrañas malditas.

La voz poética tiene características de un *yo prometeico femenino*, “lleno” de la *hybris* del titán; no así los versos de Acuña, que crea un “ser femenino” intermedio con el lenguaje de los sueños. También consideramos que hay otro hilo de la evocación de *diálogo* creado por la autora en *Adiós* de Acuña, la voz poética dice así:

Adiós paloma blanca, que huyendo de la nieve
te vas a otras regiones y dejas tu árbol fiel;
mañana que termine mi vida oscura y breve,
ya sólo tus recuerdos palpitarán en él (57-64)

Como podemos ver nuevamente nos encontramos ante la palabra *árbol*. La “paloma” (en el mismo conjunto imaginario del ángel), emigra: como dice el título, es una despedida. Trigos dice que: “...la paloma se ve forzada a abandonar un nido precario, incierto, y dejar desvanecer las ilusiones de la vida en pareja, que pudo ser presidida por la cuna del hijo. Los sueños de amor han concluido, y el adiós adquiere carácter de obligatoriedad...”. Éste inicia con la muerte de un “árbol” para culminar con la separación de la “paloma”.

El posible medio de refracción por parte de Laura Méndez es elaborado también con su nombre, es decir, a partir del título de *A Laura* derivan las imágenes con las ambos autores construyen un “ser femenino”. Vemos

que en este proceso una palabra dialógica del nombre “Laura”, que forma parte del constructo de lo femenino y es el hilo conductor de *Nieblas* con *A Laura* y *Adiós*. Pero, creemos, esta relación entre los textos responde también a otros factores. Al respecto, Susana Montero explica que la :

polisemanticidad, esta presencia en el discurso de varios niveles de significación a veces contradictorios entre sí, pudo ser en el siglo XIX un rasgo característico de la escritura femenina- tomando en cuenta los estrechos límites temáticos e ideológicos dentro de los que pudieron expresar las escritoras de entonces- y ese tipo de escritura oblicua, indirecta, pudo ser manipulado por los escritores de más alto magisterio social e intelectual [donde] podemos encontrar también esa estructura intradialógica.(19).

Esta polisemanticidad en el poema, la podemos encontrar en la alusión a la relación amorosa fallida entre Dafne y Apolo; en un nivel de significación es eros y polis separados; así mismo, es la renovación de una imagen femenina, dejando atrás la imagen del “ángel del hogar”. También, de su parte Romántica en transición hacia el Modernismo, elabora una alegoría con su nombre y subvierte la imagen debido a una separación de la narración mítica del cual proviene. El que haga esto con las raíces de su nombre es significativo porque la representación que elabora de un árbol en decadencia es de su vida personal.

En *Nieblas* responde a los textos: *A Laura...* sobre una visión unificadora, y a *Adiós* en una despedida, (ambas sobre la palabra *árbol*), pero, no sólo como réplica: esta separación corresponde a la subjetividad romántica.

De acuerdo al estudio de Susan Kirkpatrick: “este paradigma, que identifica lo femenino con el objeto de los poderes creativos, al centrar su yo creador en un deseo presuntuoso supuestamente ajeno a la mujer, difícilmente podía ser adoptado por las mujeres escritoras”. (27). Si se establecía al ángel del hogar

como imagen unificadora, como signo de amor, el yo prometeico configuraba otro sentido de la imaginación romántica en un ser alienado.

Alude a una separación entre Apolo y la ninfa, una alegoría del final de una historia de amor. En los siguientes versos podemos ver que los enunciados literarios están orientados al “árbol” de *Adiós*, que dice: “Adiós paloma blanca, que huyendo de la nieve/ te vas a otras regiones y dejas tu árbol fiel” (57-64). La palabra orientada en los versos de Laura Méndez es “guarida” en “Voluble Amor, desecha la guarida, / en que arrulló promesas de ternura / y busca en otro corazón cabida” , porque corresponde con la metáfora de corazón aludida a “árbol” del texto de Acuña.

La rebelión romántica se caracteriza por el deseo. Al no puede coincidir entre su deseo y el objeto, es también, en otro nivel, separación entre eros y polis, dado que Dafne y Apolo se dividen. En este punto termina la orientación dialógica, el tejido, con los versos de Acuña y comienza la renovación.

La metáfora “ángel del hogar” y el mito Prometeo son parte de la polifonía del siglo XIX en México. En los capítulos anteriores hablamos sobre los aspectos míticos, místicos e históricos del “ángel del hogar” y Prometeo. Una ilación de metáforas del fuego recrearon estas posibilidades de imágenes en apariencia disímiles durante esta etapa de independencias y revoluciones. Los humanos compartimos arquetipos que después reelaboramos de acuerdo a nuestra cultura, en este caso, el hígado es el fuego que constantemente se renueva como el águila que devorando el nopal.

En el poema de Laura el fuego besa la madera, pero se consume hasta purificarse y quedar como buen salvaje (estado primordial), el cual regresa en voz de Prometeo. Esta exaltación a la naturaleza, como explica Octavio Paz: “es tanto una crítica moral y política de la civilización [...] Pasión y sensibilidad representan lo natural: lo genuino ante el artificio, lo simple frente a lo complejo, la originalidad real ante la falsa novedad.” (25). En la construcción simbólica de lo femenino está el arquetipo del espíritu humano puro, el origen. En este proceso de creación de nuevos sentidos la palabra *fuego* revela la relación de Prometeo con el ángel del hogar, y por otro lado, con lo femenino decimonónico. Al identificarse con Prometeo, la voz poética de *Nieblas* es la continua acción de consumirse en ese ideal. La renovación es sobre la dualidad: fe/ razón. En los siguientes versos plantea el punto de partida de la búsqueda:

Tal vez necesidad de una quimera
tal vez necesidad de una esperanza,
del dulce alivio de una fe cualquiera. (76-78)

El mito de Prometeo, el arquetipo del progreso y que habla en tiempo futuro, también trajo la esperanza, así en la incertidumbre el sujeto poético vislumbra consumirse en ese ideal: el espíritu de esfuerzo, lucha y determinación; es el vehículo con el cual la voz poética comienza a construirse. En las próximas líneas veremos otros textos en los que Laura Méndez continúa con la voz de Prometeo, de la que no sólo tomó sus sentidos, sino que retroalimentó con nuevas tendencias filosóficas y vivencias y que podemos ver en el ojo crítico de sus crónicas, o los personajes femeninos en *La confesión de Alma* (1896) y

masculinos como Julián Suárez del Olmo, quien rechazó continuar con la tradición de su abuelo en *El espejo de Amarilis* (1902).

En su obra es constante ver que las relaciones amorosas no se concretan, (como en los ejemplos antes mencionados), en un contexto en que se anhelaba la unión. Lo que nos recuerda la dialéctica de *lo dado y lo creado*, planteado por Bajtín. Lo *dado*, es una intención donde se unen *eros* y *polis*. Sin embargo, esta intermediación, Laura Méndez la construye con el “vehículo” de un *momento* del mito de Prometeo.

Son varias las perspectivas de esto, básicamente desde una dualidad: mal / bien, el último representado por la imagen de un benefactor de la humanidad encadenado en un signo de árbol, en un acto de comunicación después de proteger y tener el papel de intermediario con los seres creados al entregarles el fuego.

En los versos de *Nieblas*, el *amor* no perece, se transforma, evoluciona; como dicen los versos: “Voluble Amor, desecha la guarida / y busca en otro corazón cabida...” habla de otro árbol, de otro *axis mundi*, en un proceso de intermediación.

3.2. 3 Imagen de renovación

En el primer capítulo hablamos sobre personajes encargados de portar las armas de una divinidad o protector (como Aretusa las de Diana). A continuación presentamos brevemente fragmentos en los que vemos estos reflejos de la figura de Prometeo en los sujetos poéticos elaborados por Laura Méndez. Como vimos en el capítulo I, Bajtín al proponer la translingüística, considera la actitud dialógica. Podemos ver esto en: *¡Hiere!* (1884) y *Rayo del sol* (1890).

En el primero, esta actitud se puede ver en los siguientes versos: “Remueve tu saeta en la honda herida / fatal destino, el corazón te aguarda; no temas, no, que a tu furor impío / cobarde tiemble o retroceda el alma” (5-8). Nuevamente vemos el “corazón” como parte del proceso de una batalla. En la narración mítica, lo que devora al águila- buitre, es el hígado, en este texto, el símbolo de vida que se renueva constantemente es el “corazón” (la cual se relaciona con la palabra dialógica “amor” en el siglo XIX, de la que hablamos en el capítulo anterior).

En *Rayo del sol*, la voz poética se dirige a “enero melancólico”, diciendo: “Aunque en témpanos cambies las espumas / del bramador torrente, y aunque lleves / desolación entre tus gasas leves, / despreciaré el rigor de que presumas.” (1-11). Nuevamente es un paisaje interior, metáfora de llanto contenido donde “despreciaré” indica la actitud ³².

Encontramos estos textos en la segunda etapa “de plenitud creativa”, (como refiere Ángel José Fernández), al igual que *Nieblas*. Son los versos en que encontramos una voz cercana a la *hybris* del titán, del que toma sus sentidos: rebeldía, altivez y fortaleza. Como mencionamos en las primeras líneas, el corazón, es el centro de su escritura en cuanto los distintos niveles de amor y como metáfora de renovación.

3.2. 4 Evolución del ser humano: *Al pasar el regimiento*

También encontramos resonancias de Prometeo en *El esclavo* y *Al pasar el regimiento*. Varias décadas después de escribir *Nieblas* vuelve a tomar el “aire semántico” de Prometeo para extenderlo a un grupo de personas, a una comunidad, en el contexto de la revolución. Laura Méndez escribe en 1916 *Al pasar el regimiento*, un poema épico que recoge en versos libres un momento de ese movimiento armado que representó cambio de paradigmas sociales y culturales, principalmente en la visión que se tenía sobre la condición humana.

Siguiendo los preceptos de una escritura con compromiso social³³. En el texto, los soldados amarillos de Carranza son retratados a paso rítmico de marcha de banda de guerra. Se imprime musicalidad que va cambiando conforme la voz poética enuncia los diferentes: en instantes a ritmo de marcha, en otras contenida con tono grave, y otras más va matizando las imágenes de celebración de libertad.

32. Lilia Granillo y Esther Hernández Palacios, antes citadas, describen así los versos: “Fuera del hogar, y sin trascendencia en Dios, en el matrimonio o en los hijos, la mujer se mira a sí misma. Laura y Josefa inauguran una poética de la mujer, la de Narciso, el círculo cerrado dentro del cual escribe y se describe a sí misma y muestra la vida de su propio cuerpo, los ciclos que con él cumple.” (148).

33. Al respecto, Lilia Granillo y Esther Hernández Palacios afirman que: “Tanto Josefa como Laura [y Antonia Vallejo] asumen el compromiso social [...] Laura es quien destaca del trío con una poesía de abierta y decidida filiación proselitista [...] los poemas sociales de Laura enriquecen el cauce de nuestra poesía con este género que refresca desde Europa: la antigua fuente de la épica que ha cambiado al héroe noble por el miserable, al príncipe por el mendigo” (147).

El texto puede ser comprendido desde las partes del mito de Prometeo: ³⁴

los hombres en estado de barro, la llegada del fuego que los anima y su transformación. En los primeros versos, la voz poética transfiere la visión del pasado griego al momento revolucionario:

Se suceden rítmicamente los jinetes,
o alternan, con las aguerridas soldaderas,
como los citaristas y los flautistas,
y los ancianos, y las canéforas, y las doncellas,
con los arcontes, en el friso clásico
que el Partenón rodea. (31-36)

Al describir esta escena griega del “friso”, la voz poética describe los “jinetes” y las “soldaderas”; ambas forman parte de una imagen de barro, una etapa primaria. La sombra del “sombbrero” revela su condición:

sobre la frente humilde,
hacia la faz morena,
donde dejó perenne rastro
la batalla de dolor con la miseria (9-12)

34. En *El esclavo*, hay resonancia con *Prometeo* de Goethe en uno de esos momentos : “Yo honrarte a ti? ¿Por qué? / ¿Cuándo aliviaste las penas del agobiado? / ¿Cuándo enjugaste las lágrimas del atemorizado? / ¿No me forjaron como hombre / el Tiempo todopoderoso y el eterno Destino, /mis señores y los tuyos?” (31 -36) . En el texto de Laura Méndez, la voz poética expresa en este dialogo imaginado : “-Yo te di libertad, y ¿qué la hiciste? / Yo te arranqué al dolor: ¿así me pagas? / -¿Qué te puedo hacer? / - ¿Lloraste con el triste? / ¿Cicatrizaste sus abiertas llagas?” .

Esta sombra proyecta las marcas que producen el relieve³⁵. Después de detallar a los “hombres atados a la tienda de raya”, a partir del verso 57 se encuentra una palabra relacionada con el “aire semántico” de Prometeo: chispa.

La chispa repentina del pensamiento
que un día vislumbra, que al cabo llega,
encendió en los embrionarios intelectos
la llamarada de la conciencia. (57- 60)

La “chispa” corresponde al “pensamiento”, al *fuego* de la conciencia en el “embrión” (símbolo de principio de vida, relacionado con aguas primordiales). Emanada de la naturaleza y surge de la misma manera en el hombre:

Llegó el efluvio que desentume
del pájaro, en el nido, las alas tiernas; (61-62)

Esta cosa inmaterial que irradia a los “hombres atados a la tienda de raya”, está en correspondencia con el universo y es un lenguaje despojado de “sonidos” y “caracteres” dirigido a la parte abstracta del ser humano.

la voz sin caracteres y sin sonidos
que sólo el alma escucha, que sólo el alma deletrea, (63-
64)

35. En otros textos también elabora imágenes donde el transcurso de la luz del sol o la luna tiene efecto en ellas. Por ejemplo, en *El esclavo* y *Cuarto Menguante*.

Esta voz eterna convierte al hombre en portador de ideales:

la que torna en erguido al genuflexo,
en todo siglo y en toda tierra;
la que en santos y mártires convierte a los tiranos,
la que hacia el superhombre al hombre lleva; (65- 69)

Califica la raza como corrupta o depravada. Y por un lado, menciona el rasgo de individualidad del concepto “superhombre”, pero por otro, el de raza, que, en términos generales y básico, engloba una comunidad. Esta voz porta el concepto “rebeldía”, correspondiente a la *hybris* prometeica:

¡Rebélate, rebélate, rebélate
con la Ley, el Derecho, la Justicia por lema!
¡Hoy es el Día del Juicio
De tu raza proterva! (77- 80)

que tu razón despierte,
que tu razón se desenvuelva
como del trigo el germen
y de la flor la yema.(85- 90)

Al hablar de “superhombre”, el concepto “razón” dormida, y “desenvuelta”, se relaciona con “mariposa” de la última estrofa, en el símbolo del proceso de transformación en vida. En el primer capítulo hablamos de la doble naturaleza: la vía hacia un sentido iluminante, que se resuelve en otro

símbolo: “ovario”. 0 Es una celebración de una nueva expresión, y se muestra en los siguientes versos:

¡Eres ovario de la raza libre!
¡Eres ovario de la patria nueva!. (89-90)

Así, el estado primario del ser humano en la palabra “embrionarios” del verso 59 se relaciona con “ovario” “germen” y “yema”. La voz otorga el semá, el fuego; el sentido iluminante es “raza” y la “patria”. Al presentarlos primero en un “friso”, estáticos, en las primeras estrofas, muestra así un momento de barro del hombre. Donde miraban sin observar, sin escuchar, es decir, eran carentes de sentidos. Vivían sin poder ver el sol o las estrellas. Después llega la “chispa” que les da vida, esta es: “Ley”, el “Derecho”, la “Justicia”, que encendió las hogueras y que les da movimiento. Está representado el otorgamiento de Prometeo, desde el momento en que Atenea sopló sobre los hombres para darles vida hasta el instante en que robó la chispa. Este fuego es una promesa.

El deseo de fundar se puede ver nuevamente. El sujeto poético menciona que esa voz vistió a los caballeros, ataviados por la libertad y la justicia. Como habíamos mencionado, en el acto de portar un vestido, también están las armas. Estos caballeros ahora están vestidos de libertad, portan la “Ley” y la “Justicia” en el combate, y se convierten en mariposas. Prometeo es quien les dio la

—

36. Desde la implementación del *Día de la raza* y los iniciales pensamientos de José Vasconcelos sobre forjar nuevamente una identidad y la unificación de América Latina.

37. Esteban Valesi en *Friedrich Nietzsche: La máscara de Dionisos* (2012) resume que el “hombre” es un estado transitorio, el concepto de *Superhombre* está relacionado con “el sentido de la tierra”. Se basa en las individualidades, no en una colectividad. Se considera a Prometeo un *Superhombre*.

armadura. La imagen del titán evoluciona en nuevas retroalimentaciones. Así confirmamos dos aspectos: lo que afirma Pablo Mora que desde su “tradicón enfrenta la modernidad” y nuestra intención de realizar lectura de *Nieblas* del que

Laura Méndez tejió sus sentidos en su escritura; tomó algunos de sus atributos: la renovación y el amor a lo humano. En los diálogos imaginados en el mundo posible creado en sus textos, Prometeo es imagen de intermediario, el árbol.

Conclusiones

Una palabra que se repite constantemente en los artículos de Laura Méndez es *progreso*, sobre todo cuando se refiere a lo “femenino”, por ejemplo en: “La mujer como factor social” publicado en 1916, dice: [la “mujer”] “No hace más que seguir por el indeclinable anabapsis del progreso”. (237). Y también denominaba al feminismo: “un impulso de solidaridad”. Al respecto, Susana Montero refiere que las escritoras decimonónicas crearon imágenes de “mujeres fuertes y positivas”, consideramos que el vehículo de Laura Méndez en sus textos es Prometeo.

En este trabajo pretendimos acercarnos a *Nieblas*, entre otros propósitos, para comprender un poco más la presencia de Prometeo en la obra de Laura Méndez. Lo que intentamos demostrar es que el titán fue fundamental en su escritura, al apropiarse de su voz y sentidos. Comenzamos situando las similitudes que tiene con algunas imágenes de textos de Sor Juana Inés de la Cruz. Y también leyendo el lazo que tejió con versos de Manuel Acuña.

Sor Juana Inés de la Cruz y Laura Méndez formaron imágenes en torno a lo femenino como de tejedoras de sentidos, es decir, como creadoras, no sólo receptoras. Tanto Naturaleza Humana como Eco forman una metáfora para seguir a Narciso, sin embargo, la diferencia es el lenguaje. Eco es un tronco hueco que sólo repite, no establece diálogo. La Amada de *Divino Narciso*, sueña y dialoga con su Amado. Por otro lado, en *Nieblas* el fuego que besa la madera se consume hasta purificarse y quedar como buen salvaje (estado primordial), el cual regresa en voz de titán. Como vimos anteriormente, en el mito, el hígado es

el fuego que constantemente se renueva, pero en su obra es el “corazón” en ese proceso. Al identificarse con Prometeo, la construcción de Laura Méndez de un nuevo ser femenino es la continua acción de consumirse en un ideal.

Estos son los alcances que consideramos nos acercamos más, sin embargo, hay mucho por descubrir en sus textos y en cuanto a la relación dialógica con los versos de Manuel Acuña. Por otro lado, no podemos decir que Laura Méndez hizo una actualización en su obra de la de Sor Juana Inés de la Cruz, (tal vez sí de su vida, de acuerdo a la visión sobre el genio romántico. Ese trabajo concierne a investigadores especializados, y tal vez desde la matriherencia), lo que podemos observar es que ambas transgreden aspectos míticos sociales y simbólicos porque a las mujeres se les adjudicaba el silencio como vía de salvación ya que eran consideradas culpables del destierro humano, y eran merecedoras de un castigo; ambas construyeron imágenes de seres femeninos que reciben y crean sentidos; ambas portan “fuego nuevo”.

Y esto nos lleva a plantearlos más preguntas sobre los rasgos de su escritura, encaminadas a los cuestionamientos metafísicos sobre: fe/duda, razón/corazón, que constantemente plantea en sus textos. Mílada Bazant conceptualiza esto de la siguiente forma:

Laura tenía pues una doble identidad. Por una parte se había “exiliado” del mundo terrenal de las apariencias y la mediocridad social para refugiarse en una forma recta y severa de conducirse [...] Pero al mismo tiempo, íntimamente era una mujer de profundos sentimientos rituales; era una religiosa sin religión, una enamorada de la vida negando el romanticismo (315)

¿Cómo “negar el romanticismo”, sino a través de la renovación del amor? (mucho o poco, como vimos en la escala del dialogismo de la palabra amor), ¿o *vistiendo* las voces poéticas con los sentidos del titán para portar sus armas en su escritura?, ¿qué hay en las imágenes que parecen describir una secuencia fotográfica? El paso del tiempo, la luz de la luna o el sol tienen efecto en los seres. En sus versos siempre hay movimiento, transformación; y vida en la muerte.

Estas son algunas de las interrogantes que nos hacemos a partir de la lectura de los textos pertenecientes a la “etapa creativa”. Con respecto a sus últimos textos, tenemos aún más preguntas sobre los versos que dedicó a otros escritores. Y hay más que buscar más conexiones leyendo autores de otros países de los que también se nutrió (por ejemplo: Edgar Allan Poe) . La lectura de su obra nos ofrece más y más sentidos por descubrir, otras perspectivas que enriquecen nuestra literatura y que vale la pena continuar disfrutando.

Por otra parte, Lilia Granillo y Esther Hernández Palacios, al hacer un recorrido por la vida de las escritoras del siglo XIX en “De reinas del hogar y de la patria”, mencionan que Laura Méndez de Cuenca: decide, defiende, duda, desafía, solidariza, escribe, niega, confirma, prosigue, y que:“... Vida y obra forman parte muy importante de ese cambio y de esa ruptura..” (145) La configuración espacial concebida patriarcalmente metaforizaba un estado incuestionable de la vida, pero el trabajo de las escritoras de esas últimas

décadas muestra una actitud que parte del cuestionamiento sobre la condición de ser humano.

La implementación de las teorías del Círculo de Bajtin, nos permitieron analizar la palabra dialógica “árbol” en *Nieblas* porque se determinó que las tradiciones son como ríos que confluyen en el mar.

Y que las teorías literarias feministas y la perspectiva de género nos posibilitaron la comprensión del constructo de lo femenino. Y pudimos situar los versos de Acuña desde la norma de la *diferencia* y de la *igualdad*: la imagen del “ángel del hogar” en sus textos está entre las dos .

La presencia del titán es la que guió su obra, no sólo en su lírica, sino también en sus artículos, en su narrativa y en la visión de progreso en los textos educativos. Y así, corroboramos nuestro planteamiento: *a través* de él, como imagen de *axis mundi*, construyó uno de los rasgos de su escritura.

Bibliografía

Alvarado, Lourdes. *La educación "superior" femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*. México. Plaza y Valdés UNAM, 2004

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Traducción de Tatiana Bubnova). México: FCE, 2005

Estética de la creación verbal. México: Siglo Veintiuno Editores, 2009

Hacia una filosofía del acto estético. De los borradores y otros escritos. Barcelona: Anthropos, 1997

Bazant, Mílada. *Laura Méndez de Cuenca, Mujer indómita y moderna (1853-1928). Vida cotidiana y entorno educativo*. México: El Colegio Mexiquense, 2010

Bazant, Mílada, (coordinadora) *Laura Méndez de Cuenca: su herencia cultural, II. Poesía, cuentos y miscelánea*. México: Siglo XXI, 2011

Bazant, Mílada, (coordinadora) *Laura Méndez de Cuenca: su herencia cultural, II, Educación, feminismo y crónicas de viaje*. México: Siglo XXI, 2011

Beaupied, Aída, *Narciso Hermético. Sor Juana Inés de la Cruz y José Lezama Lima*, Liverpool: Liverpool University Press, 1997

Beguin, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: FCE, 1992

Beigbeder, Olivier *Léxico de los símbolos*, Francia: Encuentro, 1995

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2010

Análisis e interpretación del poema lírico. México: UNAM, 1989

Alusión, referencia e intertextualidad. México: UNAM, 1996

Bordelois, Ivonne. *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006

Cáceres Careno, Raúl. *Laura, La pasión a solas (Antología poética) de Laura Méndez de Cuenca*. Toluca: Instituto Mexicano de Cultura, 1989.

Campos, Marco Antonio. *Manuel Acuña. La desdicha fue mi Dios. Cuadernos de la memoria, México*. México: UAM, 2001

- Cano, Gabriela (Coordinadora). *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*, México: PUEG
- Chevalier, Jean y Alain Gjeherbrant, *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires Herder: Barcelona,1995
- Chioza, Luis. *Obras completas Tomo I (1963-1970) Psicoanálisis de los trastornos hepáticos. Acerca del psiquismo fetal y la relación entre idea y materia*. Buenos Aires : Libros del Zorzal, 2008
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Londres: Siruela, 2006
- Clark de Lara, Elisa y Speckman Guerra (Editores). *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen I Ambientes, asociaciones y grupos; movimientos, temas y géneros literarios*. México: UNAM Volumen 1, 2005.
- Cohen, Esther, Tatiana Bubnova y Rafael Luna, *Yo también soy*. México: Alfaguara, 2000
- Díaz- Diocaretz Myriam, Iris M. Zavala. *Breve historia feminista de la literatura española*. Puerto Rico: Antrhopos Editorial, 2000
- De la Cruz, Sor Juana. *Obras Completas*. México: Porrúa, 2010
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Barcelona: Anthropos, 1971
- De la mitocrítica al mitoanálisis*. Buenos Aires: Armorrutu, 1993
- Eurípides. *Prometeo Encadenado. Los persas*. México: Credimar, 2001
- Fe, Marina (coordinadora) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE, 1999
- Kirckpatrick, Susan. *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido, Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.
- Galí, Boadella. Monserrat. *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*. México: CIESAS, 2008

- García Aguilar, Ma. del Carmen. *Un discurso de la ausencia, Teoría y crítica literaria feminista*. Puebla: Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Puebla, 2002
- García Pérez, David . *Prometeo: El mito del héroe y del progreso. Estudio de literatura comparada*. México: UNAM, 2009
- Gilbert Sandra, Susana Gubar. *La loca del desván. La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- Grossi, Verónica. *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid: Iberoamericana , 2007
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. *Una introducción a la teoría literaria feminista*, México: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP, 2004
- Jiménez Rueda, Julio. *Las letras mexicanas en el siglo XIX*. México: UNAM, 1988
- Kirkpatrick Susan. *Las románticas, Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*. España : Cátedra, 1991
- Larralde Rangel, Américo. *El eclipse del Sueño de Sor Juana*. México: FCE, 2011
- León Hebreo. *Diálogos de amor*. México: Porrúa, 1985
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista* .Madrid: Cátedra, 1995
- Montero Sánchez, Susana. *La construcción simbólica de identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Plaza y Valdés, 2002
- Montes de Oca Francisco. *Teoría y técnica de la literatura*. México: Porrúa, 2006
- Mora, Pablo. *Impresiones de una mujer a solas. Laura Méndez de Cuenca. Una antología general*. México: UNAM, 2006
- Moraña, Mabel. *Mujer y cultura en la Colonia Hispanoamericana. Instituto de literatura Iberoamericana*. Pittsbutgh: Biblioteca de América, 1996
- Ovidio. *La metamorfosis*. Porrúa: México, 1983
- Paz, Octavio. *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Tajamar Editores, 2008
- Peña, Margarita (compiladora). *Cuadernos de SJ. Difusión cultural*. México: UNAM, 1995

Ruedas de la Serna, Jorge. *La misión del escritor: ensayos mexicanos del siglo XIX*. México; UNAM, 1996

Serret, Estela. "Identidad de género y nacional en México" en *La Identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, Raúl Béjar Navarro (coord.) México: UNAM/Siglo XXI, 1999

Sommer Doris. *Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá : FCE, 2004

Schulman, Iván. *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*. México: Siglo XIX, 2002

Valenzuela Arce, José Manuel. *Los estudios culturales en México* (coordinador). México: Biblioteca Mexicana FCE, 2003

Zavala, Iris. *Escuchar a Bajtin*. Barcelona: Montesino, 1996

Páginas de internet

Checa, Jorge. El *Divino Narciso* y la redención del lenguaje COLMEX, NRFH, 1990, num, 1, Universidad de California XXXVIII

Escaja , Tina. *Refracción del código del lenguaje: Herencia, ruptura y celebración enpoetasespañolascontemporáneas*.<http://www.ucm.es/info/epeculo/numero29/tescaja.htm>, consultada 5 de julio de 2010

Kabatek, Johannes. *Algunas reflexiones sobre las tradiciones discursivas*. [http//www. Romling. uni-tuebingen. de/ discurso/réflex.pdef](http://www.Romling.uni-tuebingen.de/discurso/réflex.pdef)

Lamas, Marta. "La perspectiva de género" en *Hablemos de sexualidad, lecturas CONAPO*, Mexfam, 3ª. Edición, 1996. UNAM – PUEG. Consultada julio 2014

Lledó, Emilio. *Mythos*. Diario *El País*. 24 noviembre de 2012. Consultada julio 2014

López Mena, Sergio. *Sor Juana ante Sigüenza, Altamirano y Rosas Moreno: Del ataque a la vindicación*. Instituto de investigaciones filológicas UNAM. Consultada julio 2014. www.iifilologicas.unam.mx

Moraña, Mabel. *La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Tafoya Ledesma, Edgar. *La simbólica del buen salvaje en el imaginario romántico de Rousseau. Una tensión entre lo natural y lo artificial*. Acta Sociológica, núm. 57, enero-abril 2012, pp. 81 – 101. UNAM. Consultada 2011

TESIS

Amaro Gutiérrez, Víctor Hugo. *Hacia un nuevo imaginario. Personajes femeninos en la narrativa de Laura Méndez de Cuenca*. México. UAM, 2011

Olivares Zorrilla, Rocío. *La figura del mundo en El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*. México:FFy L UNAM, 1998

Senís Fernández, Juan. *Una aproximación al mito artístico*.(Algunos arquetipos y míticos entorno a la mujer escritora). Universidad Castilla- La Mancha. 2003

Ugalde González, Rosalba. *La filosofía del amor de Sor Juana Inés de la Cruz*, México: INMUJERES, 2009