

3-10-2017

Con su propia voz: un estudio de cinco mujeres mexicanas

Matthew Steven Wilkinson

University of South Florida, matthewinamerica@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [American Studies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Scholar Commons Citation

Wilkinson, Matthew Steven, "Con su propia voz: un estudio de cinco mujeres mexicanas" (2017). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.
<https://digitalcommons.usf.edu/etd/6638>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Con su propia voz: un estudio de cinco mujeres mexicanas

by

Matthew S. Wilkinson

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Languages
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Madeline Cámara, Ph.D.
Pablo Brescia, Ph.D.
Grażyna Walczak, Ph.D.

Date of Approval:
March 03, 2017

Keywords: mujeres mexicanas, Sor Juana Inés de la Cruz, Leona Vicario, Julieta Venegas,
performative acts, genealogía

Copyright © 2017, Matthew S. Wilkinson

AGRADECIMIENTOS

Primero, doy gracias a Dios, mi Creador, por el aire que respiro.

Segundo, a Dra. Madeline Cámara por la inspiración, la enseñanza y la gerencia del estudio.

Además, les doy gracias a Dr. Pablo Brescia

y a Dra. Grażyna Walczak por formar parte del comité.

Gracias a Dr. David Arbesú por su tiempo y el esfuerzo editorial.

Además, agradezco a Profesora Rosalinda Collins por enseñarme el español, a Ismael Hernández

por enseñarme lo mexicano y a Jesús Cobos por mostrarme el camino de Dios.

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen / Abstract.....	ii
Contexto teórico y cultural	1
I. Malintzin: la conquista.....	6
II. Sor Juana Inés de la Cruz: el monacato y el Virreinato de Nueva España	7
III. Leona Vicario: la Independencia.....	8
IV. Rosario Castellanos: la modernidad.....	9
V. Julieta Venegas: la globalización y la localidad del siglo XXI	10
La Malinche, doña Marina, Malintzin: ¿Traidora, lengua esclava, madre de mestizos?	12
Sor Juana Inés de la Cruz: una monja-poetisa de la Nueva España	22
Leona Vicario: la voz de una insurgente	38
Rosario Castellanos: una voz femenina entre los ecos de la Revolución Mexicana	54
Julieta Venegas: con su propia voz	66
Conclusiones	83
Obras citadas	91

Resumen / Abstract

Este estudio se centra en las vidas de cinco mujeres mexicanas—Malintzin, Sor Juana Inés de la Cruz, Leona Vicario, Rosario Castellanos y Julieta Venegas—de cinco etapas históricas diferentes de México—la Conquista, el Virreinato de Nueva España, la lucha por la independencia, la modernidad y lo contemporáneo—al estudiar el uso que cada figura hace de su “Voz” según la época. Empieza presentando y descomponiendo el concepto de “malinchismo” revisando los detalles reconocidos de la vida de Malintzin/doña Marina/la Malinche. Después, continúa con un resumen de ciertos aspectos interesantes de las vidas de cada figura, empezando con Sor Juana y concluyendo con Julieta Venegas. En cada capítulo hay un análisis del uso de la Voz por medio de obras asociadas con cada figura. En cuanto a Malintzin, es necesario revisar las crónicas en las que ella aparece como protagonista. En el capítulo de Sor Juana, analizo principalmente los villancicos escritos para la celebración de la Asunción de 1676 y su defensa personal, la “Respuesta de la poetisa a Sor Filotea de la Cruz”. Al estudiar a Leona Vicario, comento ciertos datos de la biografía escrita por Genaro García en 1910, quizás la biografía más completa de la heroína hasta el día de hoy, y luego incorporo comunicados escritos por la misma Leona Vicario. Para Rosario Castellanos, he escogido el cuento “Lección de cocina,” el ensayo “Y las madres, ¿qué opinan?” y la obra de teatro *El eterno femenino*. Luego, para terminar el estudio, analizo la letra de las canciones compuestas por Julieta Venegas, además de su uso de la voz y su imagen pública por medio de entrevistas.

Contexto teórico y cultural

En “Máscaras mexicanas,” el segundo capítulo de la obra *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, se describe una tendencia en México a vivir detrás de “máscaras” sociales. Según su teoría, las expectativas de los mexicanos hacia las mujeres son las siguientes: “El secreto debe acompañar a la mujer. Pero la mujer no sólo debe ocultarse, sino que, además, debe ofrecer cierta impassibilidad sonriente al mundo exterior. Ante el escaqueo erótico, debe ser ‘decente’; ante la adversidad, ‘sufrida’” (17). La mayor parte del discurso de Paz se centra en los hombres mexicanos, pero también las máscaras expresan, implícitamente, la dicotomía entre las mujeres que sufren en silencio los dolores de la vida y las que “traicionan” a los hombres por el uso de la palabra. Las mujeres mexicanas de esta genealogía muestran alternativas a esa vieja dicotomía, cada una a su manera, creando su propia “Voz.”

La estudiosa feminista Sara Castro-Klarén le da nombre a esta dicotomía con dos términos distintos: “marianismo” para las mujeres que sufren las dificultades de la vida en silencio, como la Virgen María, y “malinchismo” para las supuestas traidoras (10). Según esta autora, el malinchismo viene de la conceptualización de La Malinche como símbolo de la traidora. Por un lado, indica que a veces la traición se complica cuando los deseos de la mujer se extienden más allá de la vida doméstica, y aún más cuando la traición se da entre mujeres. Por otro, el marianismo es la presentación de ciertos valores ideales que se les imputan a las mujeres, incluyendo imágenes de la Virgen María como madre, resultando en que se adjudiquen a las

mujeres con todas las responsabilidades de la vida doméstica (11-12). Como se explicará más adelante, algunas mujeres como Leona Vicario y Julieta Venegas adoptan estas responsabilidades si lo desean, jugando con este papel y estas imágenes. Sin embargo, muchas veces en la historia de estas mujeres mexicanas se ven los límites de tal categorización y el castigo que sufren algunas por salir de la misma.

La teórica Judith Butler juega con el término “performative acts” cuando plantea que una mujer usa una máscara o una imagen con un propósito específico, ya sea una poetisa como Sor Juana o una compositora musical como Julieta Venegas, o incluso una sierva convertida en traductora como Malintzin. Al indicar la acción de jugar al papel escogido y cumplir una expectativa social, Butler argumenta que “as a strategy of survival, gender is a performance with clearly punitive consequences.... indeed, those who fail to do their gender right are regularly punished” (522). Quizás Sor Juana sea la personificación de este “performative act” cuando decide entrar en el convento y someterse al dominio religioso, logrando así la posibilidad de estudiar y leer. No obstante, mujeres como Sor Juana Inés de la Cruz han sufrido las consecuencias de cuestionar dicha dicotomía, ya sea verbalmente o con sus acciones. Sor Juana fue criticada por sus palabras al discutir sobre Teología siendo ella mujer y siendo la Teología un campo exclusivo de los hombres en el siglo XVII. Igualmente, Malintzin (la Malinche) sufrió las consecuencias de esta dicotomía no sólo en vida, sino también tras su muerte, llegando a perder su propia historia, que se distorsiona en imágenes culturales del malinchismo y la traición asociadas a ella.

Las teorías de genealogía del historiador Michel Foucault ayudan a la desconstrucción de esta dicotomía. Aunque no las sigo punto por punto, ciertas ideas de lo que es la genealogía, según Foucault, me han sido de gran ayuda para este estudio. Por ejemplo, en vez de buscar

verdades universales detrás de los patrones culturales o estudiar los “orígenes” de un cuerpo (sea cuerpo físico u otro conjunto como una comunidad o país), el trabajo genealógico, según las teorías de Foucault, es denunciar concepciones de orígenes. Proclama que no hay una herencia irrevocable detrás de los patrones, porque “what is found at the historical beginning of things is not the inviolable identity of their origin; it is the dissension of other things. It is disparity” (“Nietzsche” 79).

Entonces, los deseos de una persona y de la cultura *no* brotan de la biología, sino en este conjunto de factores. También, Foucault se opone a las teorías de unidad. Así, las genealogías deben ser estudios de la singularidad de eventos, fuera de una finalidad monótona (Dreyfus y Rabinow 106). Sin embargo, aquí se integran las teorías de Butler para defender por qué este estudio se centra en mujeres mexicanas y por qué, a través de la Voz, estas cinco figuras conforman una sola familia. Como argumenta Butler, “the act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene” (526). Para el propósito de este estudio, esto contrasta y a la vez complementa las teorías de Foucault.

De esta manera, Foucault descompone las dicotomías (a veces para revelar otras dicotomías escondidas) y muestra las semejanzas entre dos partes antes entendidas como opuestas. En este ejemplo, su negación de “orígenes” y verdades universales en los patrones culturales ayuda en la deconstrucción de la dicotomía marianismo/malinchismo, o sea, silencio/traición. En el primer capítulo, después de mostrar cómo la idea de traición en el malinchismo viene de un concepto erróneo de considerar a los aztecas el origen de la cultura mexicana, este estudio emplea a Foucault para racionalizar el hecho de que, si no hay un origen verdadero de la identidad mexicana, sino otro conjunto de factores, no habría traición. Entonces, si hay una dicotomía cultural en cuanto a la imagen social y el destino de mujeres, no es la de

silencio/traición, sino la de lo exclusivo/inclusivo: el equilibrio entre ambos términos ha sido la fuerza de México.

Lo exclusivo es entonces la tradición, que es la que genera los estereotipos. Por otro lado, cuando el concepto de origen deja de tener importancia, lo inclusivo de la identidad mexicana queda libre para amplificarse en vez de cerrarse. Paz advierte que este último lado de la dicotomía es el gran temor de los mexicanos, porque el propósito principal de usar las máscaras mexicanas es para “no rajarse nunca” (10), para protegerse de la última traición, la conquista continua de su cultura. Según Paz, “para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, ‘agacharse’, pero no ‘rajarse’, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad” (14). Para este crítico,

el símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés.... Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles.... Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados. (35)

Sin embargo, como se ve en las vidas de las cinco mujeres de esta genealogía, la historia de México está llena de mujeres que rompen dicha dicotomía para proteger el México tradicional y a la vez asimilan lo extranjero para incluirlo y hacerlo mexicano. Así, en vez de cerrarse en el pasado, la identidad mexicana se amplifica una y otra vez añadiendo elementos sin por ello renegar del pasado, que está siempre presente en cada una de las etapas de México que se discutirán en este trabajo.

También se puede diferenciar entre el cuerpo biológico y la identidad corporal, lo que responde y corresponde a los sentidos, respuestas y deseos prefabricados / predeterminados por la sociedad. Entonces, aplicando tal distinción a este estudio, México aparece como un cuerpo físico—geografía, la ciudad, la tierra—y el cuerpo vivido es el conjunto de las experiencias de estas cinco mujeres y lo vivido dentro de México. Bajo los signos “México” y el adjetivo “mexicano/a,” la tierra (el cuerpo físico) puede ser el significado y la gente que se identifica bajo este signo (el cuerpo vivido) puede ser el significante, las connotaciones. Además, significante y significado se pueden intercambiar bajo los mismos signos: “México” y “mexicano/a” pueden referirse a la gente como significado, cuerpo biológico, y la tierra y la cultura—la comida, la música, la historia—como variantes del significante, el cuerpo vivido.

Como experimento genealógico, este estudio escoge cinco mujeres que se identifican de una manera u otra bajo el signo “México.” Por su participación en la historia, ante todo de pertenecer a lo que es hoy la Ciudad de México, de Malintzin a Julieta Venegas, todas estas mujeres pertenecen al signo “mexicana.” Por ser incluidas en la identidad mexicana, participan en actos subversivos contra la dicotomía porque alzan sus propias voces y a la vez no traicionan—se abren a lo extranjero para añadir cosas nuevas sin apartarse de la identidad mexicana.

Como Foucault, el biógrafo de Leona Vicario, Genaro García, señaló a principios del siglo XX que “la herencia no origina por sí sola iguales sentimientos e ideas” (93). La teoría de Foucault demuestra que la genética no es el recurso de la herencia de ideas, lo que incluye cultura y que se convierte en identidad, porque la esencia es fabricada de manera poco sistemática (Dreyfus y Rabinow 107). Entonces, como aparece en la biografía de Leona Vicario, esta genealogía es un experimento de estudios históricos; es una genealogía de figuras históricas

de un grupo (las mujeres) de una ciudad (la Ciudad de México/Tenochtitlán), de un país (México) para ver las conexiones entre las imágenes culturales e históricas de cada una, además de cómo se distingue cada una en el uso de sus voces. Entonces, al usar ciertas ideas de Foucault mientras se mantiene la idea de familia con el uso de la palabra genealogía, este estudio se centra en cinco mujeres de diferentes etapas de México.

I. Malintzin: la conquista

Cuando Hernán Cortés partió de Cuba en 1518 hacia las costas mexicanas, el imperio azteca era la civilización más poderosa de todo el territorio de lo que hoy es México. Al ser la más poderosa, ya tenía sus propios enemigos también. Hubo otras tribus como los tlascaltecas de los cuales los aztecas robaban gente para hacer sus sacrificios humanos o a quienes les hicieron esclavos. Entonces, en su marcha hacia Tenochtitlán, a veces por el mero hecho de diferenciarse de los aztecas, Cortés y los conquistadores españoles reclutaron para su ejército a muchos de los indígenas maltratados y marginalizados por la cultura azteca.

Según la crónica de Bernal Díaz del Castillo, de alguna de estas tribus que existía al borde del imperio azteca en una región que se llamaba “Painla” (Paynala) nació la que años después llevaría el título “la Malinche.” Aparentemente era cierto tipo de esclava porque fue entregada como regalo a Cortés como parte de un grupo de veinte mujeres de Tabasco (Díaz del Castillo 12). Sin embargo, ella demostró tener mucha habilidad para traducir entre el náhuatl, el idioma de los aztecas, y el idioma de las tribus de la costa, además de conocer los códigos sociales de sus culturas. Además, al llegar a la costa, Cortés había encontrado a un español (Jerónimo de Aguilar) viviendo entre esas tribus, con lo que Cortés podía hablarle en español a

Aguilar, éste podía hablarle en la lengua de la costa con la Malinche, y ésta podía traducir al azteca para comunicarse con Moctezuma y el resto del mundo azteca. Así, las tribus indígenas de México contribuyeron dos de las herramientas más importantes de la conquista (Aguilar y la Malinche), que en último lugar llevaron a la derrota del Imperio azteca y marcaron el destino de los territorios que Cortés conquistaría y renombraría la Nueva España.

II. Sor Juana Inés de la Cruz: el monacato y el Virreinato de Nueva España

La Nueva España se convirtió en el primero de los virreinos de España en 1535 (E. Chang-Rodríguez 64). El Virreinato de Nueva España se encargaba del territorio que hoy es México, ya que incluía todos los territorios desde California hasta Panamá, además de territorios en el Caribe y la Florida. Las capitanías de Cuba y Guatemala también estaban bajo el Virreinato de Nueva España, no obstante, estas tierras tenían mucha independencia en cuanto a su propia gobernación y el centro del poder del Virrey era más bien México. En la época de Sor Juana, el poder del Virreinato de Nueva España estaba en una etapa de decadencia. Aunque los virreyes se sometían a un “juicio de residencia” cuando dejaban su puesto, era evidente que había extenso favoritismo, sobornos y otros modos de influir en el sistema judicial y político (E. Chang-Rodríguez 66).

La desigualdad también se expresaba en el orden social. Entre los habitantes de la Nueva España había indígenas, mestizos, criollos y peninsulares. Los peninsulares mantenían los puestos altos, compartiendo algunos con los criollos, hijos de peninsulares nacidos en el Nuevo Mundo, quienes llegaron a sobrepasar en número a los peninsulares. Los indígenas ocupaban la posición baja de la pirámide social y sus descendientes mezclados con sangre peninsular, los mestizos, se quedaban en medio de los dos mundos y en medio de la pirámide social, aunque

llegaron a sobrepasar a los criollos en número, al ser el grupo de mayor población en la Nueva España (E. Chang-Rodríguez 68).

Como parte de la carga religiosa de la conquista la iglesia católica controlaba la mayoría de responsabilidades judiciales. Estos poderes incluían la censura de libros y otros medios de expresión, además de un monopolio de la educación (E. Chang-Rodríguez 89, 93). La pirámide social afectó a la educación y las primeras personas a las que se les permitió estudiar fueron españoles de familias ricas (90). Como parte de la contrarreforma, la iglesia también controlaba la censura de libros no permitidos que incluía obras de ficción (93). El Santo Oficio de la Inquisición fue más intensa en el Nuevo Mundo y llegó a la Nueva España en el año 1571 (93), casi un siglo entero antes del nacimiento de Sor Juana. Entonces, la iglesia fue más poderosa a veces que el Virrey, cierto dato grave en la vida de Sor Juana. Los que se rebelaran contra la censura se encontraron con el posible castigo de la confiscación de sus posesiones y la pena de muerte (93), un peligro que a veces Sor Juana provocó con sus hechos y su escritura.

III. Leona Vicario: la Independencia

Las luchas por el control del Virreinato de México no se limitaban a las peleas entre la nobleza y la iglesia. En el siglo XIX algunos criollos y otros habitantes de México empezaron a cuestionar directamente el derecho que la monarquía española tenía en cuanto a México, ya sea por medio de la conquista o por medio de la iglesia. Después de la revolución francesa, las semillas de ciertas ideas ilustradas empezaron a florecer en algunos nativos de México como Miguel Hidalgo para conseguir la independencia de la tierra mexicana de la monarquía española (Pichardo Martínez 23). Francia invadió España en 1808 y el rey quedó bajo el control de Napoleón

Bonaparte (Pichardo Martínez 27). Hidalgo, entre otros, mantenía que “México no era una colonia, sino un reino de la corona española” (Pichardo Martínez 27), pues ya que el rey español había sido depuesto, parecía justo y lógico que los de México fueran libres para gobernarse.

Otras razones que contribuyeron a la incómoda relación con la monarquía española fueron el hambre y el aumento del precio del maíz, además de, por lo general, el “desequilibrio económico y social del virreinato” (Pichardo Martínez 25). De allí salieron tres corrientes principales: algunos buscaban un gobierno autónomo pero dependiente del rey español, en vez de la independencia completa. Otros, los conservadores (realistas), pretendían mantener el estado de la clase que tenía el poder. Los terceros, los nacionalistas (insurgentes), querían crear una conciencia nacional para proteger el territorio y defender a las clases bajas y medias de los abusos de la nobleza (Pichardo Martínez 26-27, 51). Los últimos dos grupos fueron los que más afectaron la historia de Leona Vicario en esta genealogía, siendo ella una aliada de los insurgentes.

IV. Rosario Castellanos: la modernidad

Después de la Independencia, México pasó por la Reforma (1858-1861), que resultó en una nueva constitución y la instalación de Benito Juárez como presidente mexicano. Juárez y su gobierno buscaron crear una clase media reduciendo el control civil y geográfico que la iglesia mantenía en México y repartiendo las tierras no utilizadas entre la gente pobre. Sin embargo, los años de su presidencia estuvieron llenos de conflictos de parte de conservadores e interrumpidos por algunos años por la ocupación francesa. Luego, en el siglo XX se hizo la Revolución Mexicana (1910-1920). Aunque la Revolución Mexicana fue en gran parte una lucha de

derechos, en muchas maneras los derechos conseguidos no se hicieron extensivos a las mujeres mexicanas, incluso las que participaron directamente en la Revolución.

Entonces, en 1925 Rosario Castellanos nace en un México en transición, lo que Octavio Paz considera una etapa de “adolescencia” (1) después del nacimiento (o renacimiento) del país con la Revolución Mexicana. Además de los efectos de la Revolución, la introducción de nuevas tecnologías como las películas, el desarrollo de la radio, los coches y la industrialización presentaron sus propios cambios sociales. Se empezó a cuestionar el derecho al voto de la mujer y, como se presenta en el ensayo de Castellanos “Y las madres, ¿qué opinan?,” el derecho a utilizar métodos anticonceptivos. De esta manera, entonces, las obras de Castellanos son en parte expresiones o intentos de entender la posición de la mujer buscando su voz dentro de un México moderno, y la posición de México buscando su identidad dentro de la modernidad.

V. Julieta Venegas: la globalización y la localidad del siglo XXI

Al igual que la modernidad de la primera mitad del siglo XX, los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI han dado luz a otros cambios culturales influenciados por nuevas tecnologías. Algunas de las tendencias desarrolladas durante los últimos cincuenta años son el cuestionamiento de instituciones que incluyen, como señala la ensayista y teórica Linda Hutcheon, los medios de comunicación, las universidades, los museos y los teatros (Hutcheon 9), las plataformas convencionales para transmitir información. También, Hutcheon nota la tendencia hacia la degeneración de la distinción entre géneros artísticos. Según Theodore Ziolkowski, “poetics inevitably gives way to general aesthetics, considerations of the novel move

easily to the film, while the new poetry often has more in common with contemporary music and art than with the poetry of the past” (Ziolkowski, 1969, citado por Hutcheon 9).

A la misma vez, y con relación a estas tendencias de cuestionamiento de las instituciones tradicionales, se creó Internet, que difuminó los límites entre la cultura “baja” y “alta” al poner al alcance de cualquier con acceso a Internet un sinfín de información gratis a pesar de clase económica o social por medio de una computadora personal o pública, o incluso un teléfono portátil. La accesibilidad de la música por medio de la venta internacional de música en discos y música digital, además de la música disponible en las plataformas digitales gratuitas como *Youtube* y *Spotify*, hace que los artistas sean más accesibles para una audiencia cada vez más global, y las redes sociales como *Facebook* y *Twitter* les ofrecen la posibilidad de establecer conexiones personales con la comunidad internacional. Pero Internet también otorga visibilidad global a asuntos como la violencia en México que no ha desaparecido. Por ejemplo, el año 2014 vio la masacre de cuarenta y tres estudiantes en Iguala, México, y la violencia hacia la mujer continúa siendo un enorme problema en el país. En 2016, una senadora mexicana y medallista olímpica—Ana Gabriela Guevara—fue atacada y golpeada brutalmente por un grupo de hombres mientras ella montaba en motocicleta. Algunas respuestas en las redes sociales fueron, desafortunadamente, comentarios de hombres y mujeres apoyando el ataque (“Ana Gabriela Guevara: Insultantes las ofensas en redes sociales”). Además, el “femicidio/feminicidio” es tipificado como un crimen específico en varios países de Latinoamérica (Toledo Vásquez 10) de los cuales México forma parte desde 2012 con la Reforma del Código Penal Federal (Garita Vilchez 48).

La Malinche, doña Marina, Malintzin: ¿Traidora, lengua esclava, madre de mestizos?

La primera protagonista femenina de la literatura del Nuevo Mundo es Malintzin, doña Marina, la Malinche. Una mujer de diversos nombres, también ella es una mujer cuya vida e imagen histórica ha causado mucho debate. Ya que no hay un texto en que ella narre su propia vida, ella no tiene su propia voz histórica. Los datos de su vida y las interpretaciones acerca de sus hechos han creado varias versiones de su leyenda.

Según la visión de los conquistadores—según el cronista Bernal Díaz de Castillo— Malintzin era una mujer de personalidad agradable, víctima de su propia gente, que se distinguió por sus grandes habilidades. En la visión de escritores contemporáneos como Octavio Paz, ella fue una traidora a su propia raza, una perspectiva de la que ha salido lo que se llama el malinchismo, la idea de que la mujer que habla demasiado, traiciona. Otros escritores y teóricos como Gloria Anzaldúa han intentado redimir la imagen de Malintzin y la presentan como la madre de los mestizos y la identidad mexicana actual. Cada perspectiva es distinta, revela la importancia de esta joven indígena que, al unirse con los conquistadores por sus habilidades, no sólo salvó su propia vida, sino que garantizó la sobrevivencia de la raza dentro de otro sistema también.

En la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, la crónica de Bernal Díaz de Castillo, doña Marina (el nombre dado a Malintzin por los españoles) aparece como una de las figuras más importantes. Bernal Díaz dice que doña Marina era lo que se llama una lengua (una

traductora) para los españoles (27). Explica que hubo dos lenguas/traductores de Cortés, doña Marina y Jerónimo de Aguilar, y que Aguilar traduce entre el español y el maya mientras doña Marina habla el idioma de los mayas y el náhuatl. A pesar de que él era un soldado español, es a doña Marina a quien Díaz otorgó todo el crédito por el éxito de los españoles, incluso si ella no dominaba el español y cada conversación entre ella y los demás tenía que ser traducida.

Díaz simplemente menciona a Jerónimo de Aguilar como la lengua de Cortés, mientras celebra las habilidades de doña Marina como traductora y personalidad esencial en la campaña. Cuando Cortés le dice a doña Marina que les hablase a “los papas” con palabras amorosas, Díaz dice con adoración que “les habló de tal manera, que lo sabía muy bien hacer” (31). Incluso a Díaz le importa incluir una biografía de Malintzin más allá de lo que hizo durante su tiempo con ellos. Esto significa dos cosas en particular: la vida de ella, no sólo su papel como lengua, era tan importante para el autor que quiso saber su historia, y que le importaba tanto a él que quiso compartir su historia como parte de su crónica.

Según Díaz, doña Marina nació en una familia de caciques en un lugar llamado “Painla” (Paynala) (13). Pilar Godayol añade que los padres de Malintzin la llamaron Malinali por el día en que nació, y también se le llamaba “Malinali Tenepal” (65). Según Godayol, Tenepal significa en náhuatl alguien que habla fácilmente. Cuando su padre murió, su madre se casó con otro hombre y dio luz a un hijo. Para garantizar que la herencia del cacique pasara al hijo en vez de a Malintzin, la primogénita, sus padres la entregaron a otra tribu que, a su vez, se la dio a los indígenas de Tabasco (Díaz de Castillo 13). Luego, después del triunfo de Cortés contra los de Tabasco, Cortés y sus compañeros españoles recibieron un regalo de veinte mujeres, entre ellas Malintzin. Aquí Díaz explica que desde la primera vez que se encontraron, quedó claro que Malintzin era especial. De entre las veinte mujeres ella era la única que se distinguió. Díaz

menciona que de las otras mujeres no se acuerda bien “y no hace el caso nombrar algunas” (12), algo evidente porque, en contraste con las demás, se refiere a Malintzin por su nombre cristiano e intenta escribir su nombre indígena mientras de las otras diecinueve sólo dice que “éstas fueron las primeras cristianas que hubo en la Nueva España” (12). Además de nombrarla, comenta que Malintiz es “una muy excelente mujer ... de buen parecer y entremetida y desenvuelta” (12).

En la compilación de Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos*—una colección de testimonios, poemas y leyendas indígenas acerca de la conquista de la Nueva España— muchas veces los diálogos entre los españoles y los indígenas no mencionan a la joven traductora indígena. Su presencia con los españoles llevó a que se identificara con ellos. Tenía que ser tan reconocida que no hubo que diferenciar entre ella y los españoles. La primera referencia a ella como traductora viene casi en las últimas páginas del primer tercio del libro, cuando los indígenas le anuncian a Motecuhzoma que “una mujer, de nosotros los de aquí, los viene acompañando, viene hablando en lengua náhuatl. Su nombre, Malintzin; su casa, Teticpac. Allá en la costa primeramente la cogieron” (47).

Otro ejemplo del reconocimiento del papel de Malintzin como traductora es el siguiente comentario incluido en León-Portilla: “Cuando hubo terminado la arenga de Motecuhzoma, la oyó el Marqués, se la tradujo Malintzin, se la dio a entender. Y cuando hubo percibido el sentido del discurso de Motecuhzoma, luego le dio respuesta por boca de Malintzin. Le dijo en lengua extraña; le dijo en lengua salvaje” (71). Las palabras que siguen a esta cita, con las que le responde la joven Malintzin a Motecuhzoma en esta versión, demuestran otra vez la suavidad y fuerza con que Malintzin cumple su trabajo de lengua: “Tenga confianza Motecuhzoma, que nada tema,” dice ella, “nosotros mucho lo amamos. Bien satisfecho está hoy nuestro corazón. Le vemos la cara, lo oímos. Hace ya mucho tiempo que deseábamos verlo” (71). En otros casos no

menciona el trabajo de traducir, sino que continúa el diálogo diciendo que “Motecuhzoma ... dijo a Malintzin” o “entonces les respondió Malintzin” y luego simplemente “dijo Malintzin este par de oraciones,” “entonces les respondió Malintzin,” y por último “dijo Malintzin.” Esto ocurre muchas veces, en contraste a los ejemplos en que se dice específicamente “entonces Malintzin le dice lo que decía el capitán” y “otra vez dijo Malintzin lo que decía el capitán (86, 95, 125). De esta manera, la imagen de Malintzin dentro del texto no es sólo la de una traductora, sino una imagen de una mujer indígena que decide, actúa y conversa por sí misma.

Sin embargo, paradójicamente su identidad se va borrando al ejercer el oficio que la salva, y este éxito de Malintzin no ha sido celebrado por todos, mucho menos por los que tienen vergüenza de la herencia española y simpatizan con los aztecas. En *El laberinto de soledad*, capítulo IV “Los hijos de la Malinche,” Octavio Paz explica varias razones por las que se considera a la Malinche como una traidora en las leyendas mexicanas, de las que sale la idea de “la Chingada,” término popular mexicano. Paz está de acuerdo con la idea de que la Malinche fue una víctima en un sentido, pero sigue la idea de que es porque las mujeres son débiles. La Chingada es “la pasividad, pura, inerme ante el exterior,” argumenta Paz (33), la Malinche que “encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados” (35), e indica que es por eso por lo que el macho mexicano concluye que no debe confiar en las mujeres que se abren, porque así se hacen víctimas de sí mismas y a la misma vez pueden convertir al hombre también en víctima por confiar en ellas. Además, Paz evoca el nombre de la Malinche y el malinchismo para denunciar a los hombres traicioneros, prologando la conexión entre Malintzin y la traición. De esta manera, “los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona” (36).

También Paz habla de la Malinche como una madre, pero una madre a quien los mexicanos rechazan; entonces, en vez de una madre buena, Paz la conecta con la idea de la orfandad. Paz dice de los mexicanos que “aún respiramos por la herida. De ahí que el sentimiento de orfandad sea el fondo constante ... por eso la tesis hispanista, que nos hace descender de Cortés con exclusión de la Malinche” (36). Según su teoría, el mexicano se aleja de la herencia española y “condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en el que ya es difícil distinguir lo español de lo indio” (36). En el conjunto español-mexicano, se olvida el papel de la mujer, que es parte indígena, para concentrarse en la tradición española, a pesar de que esto implique denunciar el conjunto entero.

Sin embargo, al menospreciar a la Malinche, los mexicanos se hacen daño a sí mismos, porque se quitan a la Madre, que es la parte indígena de la tradición mestiza, la que protege a la raza dentro de este conjunto. Paz prosigue con su crítica al explicar que los mexicanos adoran a la Virgen de Guadalupe porque les ofrece consuelo y serenidad delante de las ofensas por medio de su pasividad, pero la Chingada no ofrece ninguna resistencia a la violencia (35). En contradicción con la teoría de Paz, Malintzin como doña Marina aseguró una tras otra vez la sobrevivencia de varias tribus indígenas frente a ambos enemigos, los españoles y los aztecas. Por medio de doña Marina, los tlascaltecas tienen la oportunidad de pedirle a Cortés que les perdone después de atacar a los españoles y explicar que “fue por defendernos del malo de Montezuma.... creíamos que erais de su banda” (Díaz del Castillo 26). Además, ella mantiene el intercambio de rumores y relaciones—y de este modo la paz—entre las diversas tribus que vienen a ver a Cortés, como cuando están en Cholula y habla con algunos líderes indígenas:

Vinieron tres principales y dos papas, y dijeron: Malinche, perdónanos porque no fuimos a Tlascala a verte y llevar comida; y no por falta de voluntad, sino porque son nuestros enemigos Maseescasi, Xicotenga y toda Tlascala, y que han dicho muchos males de nosotros y del gran Montezuma, nuestro señor. (Díaz del Castillo 30)

Luego, Cortés recibe el aviso de otro ataque que planea Montezuma gracias a las grandes habilidades de Malintzin y las buenas relaciones que ayuda a mantener entre las tribus. Por medio de este trabajo, ella salva a los españoles y a muchos indígenas tlascaltecas y de Cholula que están con ellos (Díaz del Castillo 32). Sin la lengua doña Marina, quizás una variedad de otros indígenas hubieran muerto ese día. También muchas vidas españolas, vidas al fin y al cabo, fueron salvadas por esta negociación.

Según Paz, hay la presuposición de un origen azteca de lo verdadero mexicano. Sin este origen azteca, no hay traición. Ella necesita por lo menos una herencia suya si la va a traicionar. Michel Foucault discute el papel de orígenes en su obra “Nietzsche, Genealogy, History” y mantiene que los orígenes son un tipo de mitología. Foucault dice que la búsqueda del origen de algo pretende alcanzar la esencia de ello, una búsqueda dirigida a “lo que ya existía” (78, mi traducción). En contra, él argumenta que no hay un origen irrevocable, sólo un conjunto de factores que pueden cambiar a cualquier momento, ya sea por medio de la naturaleza o por medio de la cultura (79).

Entonces, según su teoría, un origen (de una cultura o de una sociedad o, en este ejemplo, de una raza) “is no more than ‘a metaphysical extension which arises from the belief that things are most precious and essential at the moment of birth’” (79). Éste es el problema que la tesis de Paz tiene en cuanto a doña Marina como traidora a la raza mexicana: pretende echarle la culpa a

doña Marina por traicionar a los mexicanos. Pero no hubo una raza ni pura mexicana ni azteca durante su época, porque los aztecas tampoco fueron el origen de lo mexicano, sino otra disensión. Además, Malintzin no pertenecía a la clase que controlaba el reino azteca. Ella fue otra de las víctimas indígenas de los reinos aztecas y fue víctima además del sistema patriarcal por parte de su propia parentela (Godayol 63).

Gloria Anzaldúa, escritora mestiza, confirma esta perspectiva en “For Waging War Is My Cosmic Duty,” el capítulo III del libro *Borderlands: La frontera: The New Mestiza*. Explica que los aztecas fueron una tribu de más o menos veinte tribus que pertenecían al reino tulteca. Los aztecas se juntaron con otra tribu, los mexicas de Chicumec, y conquistaron mucha tierra, además de estatus social, al conquistar a otras tribus (54). Entonces, los aztecas no fueron el principio de la raza mexicana, sino parte de otra mezcla de tribus. La investigación demuestra que el mito de los aztecas como el principio de la raza mexicana, además del mito de una raza mexicana unida en contra de la sangre española o europea, es inválido. En palabras de Anzaldúa, “the conquered tribes hated the Aztecs because of the rape of their women and the heavy taxes levied on them” (56).

Antes del reino azteca-mexica, varias tribus de la región—incluyendo a los toltecas (los antepasados de los aztecas) y los primeros del reino azteca-mexica—practicaban una sociedad en la que el poder de las mujeres era venerado: las mujeres poseían propiedades, la herencia noble pasaba por medio de ellas, e incluso ciertos títulos de posiciones de poder supremo ocupadas por hombres fueron referencias a diosas (Anzaldúa 55). Además, antes del control azteca, hubo una idea de “balanced opposition between the sexes” (53). Anzaldúa argumenta que los aztecas cambiaron este balance entre hombres y mujeres y “emerged as a militaristic state that preyed on neighboring tribes for tribute and captives” (54). Así que “the Aztec nation fell not because

Malinali (la Chingada) [Malintzin] interpreted for and slept with Cortés,” dice Anzaldúa, “but because the ruling elite had subverted the solidarity between men and women and between noble and commoner” (56). En lugar de los mitos y leyendas, lo que queda de la caída de los aztecas es entonces otra historia. Es también una historia de liberación de otros indígenas, incluso Malintzin, que pertenecen a la raza mexicana tanto como los aztecas.

Por otro lado, si se acepta a los aztecas como el origen de la raza mexicana, y además se incluye a las otras tribus indígenas que existían bajo el reino azteca como parte de esta raza mexicana, la Malinche sería la que aseguraría la supervivencia de la raza dentro del dominio extranjero por ser indígena a la misma vez que se une a los conquistadores para ayudarlos a vencer a los aztecas. Según los mitos del principio del reino azteca-mexica, el “dios” Huitzilopochtli mandó a los aztecas-mexicas a proteger la raza *humana* unificando todas las tribus. Anzaldúa mantiene que los aztecas manipularon esta misión y la pervirtieron al pretender hacerla dividiendo a la gente en clases sociales y dominando a otras tribus por medio de conquistas y guerras (54). Este ejemplo está de acuerdo con la teoría de Foucault, que dice que “the origen always precedes the Fall. It comes before the body, before the world and time” (“Nietzsche” 79). Entonces, según esta idea, los aztecas como origen de la raza preceden a una caída, y desde la caída anticipan un cuerpo, un mundo, un tiempo/una historia suyas, lo que ofrece la leyenda de la Malinche.

La visión de la Chingada (la Malinche), de Octavio Paz, refiere a lo pasivo, sólo a la víctima. Además, Anzaldúa afirma que no fue por culpa de Malintzin que el reino azteca llegó a su fin, sino que fue consecuencia del maltrato del pueblo. Sin embargo, al unirse a Cortés, Malintzin no es una víctima pasiva; comparte sus habilidades con los españoles y, según las descripciones de Díaz del Castillo, obra en la traducción de una manera creativa e ingeniosa para

beneficio de los españoles, de sí misma (temporalmente) y de otros indígenas sujetos anteriormente por la fuerza del imperio azteca. Entra en la comunidad de poder (los aztecas y luego los españoles), entiende las funciones de la clase noble de la cultura azteca y ayuda a liberar a otras tribus de la raza indígena de la esclavitud y opresión de los aztecas.

Sin embargo, aunque Malintzin/doña Marina/la Malinche ha sido una figura tan importante desde el principio de la conquista de México, no se ha encontrado una fuente directa sobre su vida (Godayol 62). Ella traduce las palabras, y desde la conquista los demás han traducido su imagen. Ella es lengua, pero no tiene voz, aparte de sus hechos escritos por otros. Ella es una de las únicas figuras femeninas de la literatura hispanoamericana que ha sobrevivido dentro del sistema patriarcal. Como comenta Godayol, “despite being able to speak for herself ... there has always been someone who has spoken in her name ... Altering praise and calumny, the patriarchal system of the last five centuries has not ignored her” (62).

Como resume Godayol, la magnitud y extensión del discurso sobre la joven traductora Malintzin demuestra la importancia de su figura e imagen histórica como mujer. Si se acepta la perspectiva de Paz o la de Anzaldúa, de todos modos esta joven traductora ha dejado una huella en la historia. En palabras de Godayol, “Malintzin/La Malinche/Doña Marina is one of the few women who has not been invisible either in history or in literature down through the centuries” y durante casi cinco siglos “the myth of La Malinche ... has been reinvented and kept alive” (61). El malinchismo, entonces, si no es un intento de callar a una de las figuras femeninas históricas más poderosas, sigue quitándole su propia voz al usar su imagen como símbolo de las maldades de las mujeres, un recuerdo para las mujeres mexicanas del pecado de hablar demasiado. El privarla de la Voz y promover la imagen de la Malinche como traidora es como dejar que los aztecas la opriman de nuevo.

Aunque no tenemos una interpretación de Malintzin sobre su propia vida, sus hechos han dejado huellas grandes en la Historia, huellas interpretadas por las crónicas de Bernal Díaz de Castillo, los documentos recogidos en *Visión de los vencidos* y las varias perspectivas de mexicanos contemporáneos como Paz y Anzaldúa. Según la teoría de genealogía de Foucault, el origen de la leyenda no importa tanto. Respecto a la interpretación de Malintzin que hace Anzaldúa, Godayol afirma que “it is not a question of the essence of her identity but of how this identity is formulated, modified and displaced” (“Nietzsche” 71). Y Anzaldúa, escritora chicana de raíces indígenas mexicanas, oye la lengua de Malintzin como la de una madre, madre que sabe manejar la vida entre una cultura de fronteras, madre de la “New Mestiza.” De esta manera, la imagen de la Malinche como traidora se disipa, mientras que otras interpretaciones de su vida y los valores de sus habilidades cobran más valor. Esto no significa que Malintzin no pueda ser traidora según una perspectiva azteca, pero el cuestionamiento de este mito cultural por medio de estas investigaciones y comparaciones deja sitio a otras perspectivas que nos revelan una gran figura histórica muchísimo más compleja que la imagen de esta mujer que han dado los vencedores y que han asimilado los vencidos.

Sor Juana Inés de la Cruz: una monja-poetisa de la Nueva España

Sor Juana Inés de la Cruz (Juana Ramírez de Asbaje, 1651-1695) nació en la Nueva España, uno de los virreinos del Nuevo Mundo bajo el control político y cultural español. Hija de un padre español y una madre criolla mexicana, a Sor Juana se la considera una criolla mexicana (Chang-Rodríguez y Filer 75). En el año 1669, a los dieciocho años de edad, entró en el convento de San Jerónimo, donde –a pesar de la resistencia que encontró por parte de varios religiosos– encontró un espacio para estudiar y escribir durante varios años. Esto fue una oportunidad enorme para la joven criolla, sobre todo en una época en la que a pocos hombres (y aun a menos mujeres) se les permitía recibir una educación académica. Con una pluralidad de intereses, en poco tiempo ella produciría un corpus literario extenso que incluye poesía, obras teatrales, villancicos, ensayos y cartas personales que se consideran profundos discursos filosóficos. Además de discutir temas religiosos y científicos en sus textos, Sor Juana aprovecha para otorgar cierto valor cultural a grupos marginalizados como las mujeres, los descendientes de africanos y los indígenas, al incorporar sus voces en sus obras, incluso en las que escribió por encargo.

La presencia de lo mexicano/novohispano y lo peninsular/europeo en las obras de Sor Juana representa un proceso de sincretismo que ya se había iniciado con la unión de Malintzin y Cortés. Todavía bajo la influencia de la tradición y el contexto artístico del barroco español, las obras de Sor Juana se distinguen de lo europeo ante todo por la presencia de lo que le hace falta a lo europeo: la variedad de influencias indígenas y las nuevas culturas mestizas de las Américas

(Robinson 105). Estas son observables en algunas obras de Sor Juana por la visibilidad del idioma náhuatl y ciertas tradiciones de tribus indígenas de México. Entonces, sería incorrecto pensar en ella como una escritora española “accidentalmente situada en el contexto de la Nueva España,” como la ha calificado Mabel Moraña (28). En su lugar, Robinson afirma que los poemas, obras de teatro, discursos y *ensaladas* de Sor Juana tienen un estilo “original y claramente mexicano” (105).¹ No obstante, ella ha llegado a ser un ejemplo indiscutible de lo que se llama el Barroco de Indias, y, a la vez, “el poeta más representativo del barroco español” (Robinson 104-05), por su tendencia barroca de juntar varias voces de diferentes culturas, tiempos, tradiciones y estilos.

Sin embargo, aunque ya en su época era considerada una gran intelectual, poeta y escritora, Sor Juana tenía que vivir y escribir consciente de la sombra de la Inquisición en el Virreinato de Nueva España. Mientras que Europa ya había empezado a desarrollar (lentamente) algunos estudios científicos, alejándose del pensamiento oscuro de la Edad Media, la Corona y la Iglesia católica pretendían negarle el acceso a dichos estudios a la gente que vivía en las Américas (Melano Couch 48). El peligro de ser castigada por llevar la contraria a las creencias dogmáticas era uno que seguramente siguió a la monja escritora como una sombra a causa de los libros que leía y por sus propios escritos. En este ambiente sofocante—ante todo para las mujeres—Sor Juana decidió entrar en el convento de San Jerónimo.

Dentro del convento, consciente del peligro de la Inquisición y también de las injusticias hacia ciertos grupos marginalizados, Sor Juana escribió para criollos, españoles, nobles y pobres, sus hermanas monjas y los hombres gobernantes del convento y varios grupos étnicos (Robinson 106). No obstante, en su defensa personal, la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” (de la que se hablará luego), Sor Juana proclama que la mayoría de su producción artística desde entonces fue

¹ La “ensalada” es una parte de los villancicos en la que gente diversa se reúne para adorar a la Virgen María.

por encargo. La acusada afirma que, con excepción de *El [primero] sueño*, “yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos” (“Respuesta” 96). Intentó evitar problemas con la Inquisición afirmando que “una herejía contra el arte no castiga el Santo Oficio, sino los discretos con risa y los críticos con censura” (*Obras completas* IV: 443-44). Sin embargo, esto no significa que Sor Juana sólo dijera lo que su público quería escuchar; por el contrario, incluso en sus villancicos dedicados a la Virgen María, Sor Juana no perdió la oportunidad de informar a sus oyentes de sus propias opiniones, aunque de manera sutil. A pesar de este obvio compromiso (o aprieto) de la Voz con las expectativas religiosas de una monja, Sor Juana aprovechó todas las oportunidades para incorporar ideas basadas en su propia cosmovisión.

Considerando únicamente los villancicos escritos para celebrar la Asunción de la Virgen María en el año 1676, aquí aparece ya la cuestión de los derechos de mujeres, las voces indígenas y la crítica de la desigualdad de la estructura social desfavorable hacia los africanos e indios. La palabra “villancico” se refiere modernamente a una composición de carácter religioso, pero, según Arenal y Powell, es una forma métrica presente en la cultura española que deriva de los cantos de los villanos en la España musulmana (150). No tiene una sólo forma métrica, sino que combina redondillas (*abba*), romances y otras formas, pero normalmente los villancicos se escriben para dos o más voces (Arenal y Powell 149-50). En la época de Sor Juana, los villancicos eran espectáculos presentados en los patios y atrios de las catedrales, completos con escenarios, música, vestimenta y letras religiosas (Long 5-6). Entonces, los villancicos escritos para la Asunción de 1676 le dieron a Sor Juana una oportunidad de incorporar sus cosmovisión por medio de la celebración de la Virgen María en un espacio público.

En primer lugar, la adoración de la Virgen María le permite a Sor Juana la oportunidad de celebrar ciertos aspectos de la mujer fuera del típico aspecto de la maternidad. En los villancicos de la Asunción de 1676, Sor Juana señala el poder y la inteligencia de las mujeres representada en la imagen de la Virgen María como una reina divina. El villancico III comienza nombrándola “La soberana Doctora / de las Escuelas Divinas” (*Obras completas* II: 6). Sigue con imágenes de María como una maestra, mostrando a una mujer que enseña con autoridad y es tratada con respeto:

La soberana Doctora
de las Escuelas Divinas,
de que los Ángeles todos
deprenden sabiduría,
por ser quien inteligencia
mejor de Dios participa,
a leer la suprema sube
Cátedra de Teología
Por Primaria de las ciencias
es justo que esté aplaudida,
quien de todas las criaturas
se llevó la primacía. (*Obras completas* II: 6)

Por medio de la Virgen María, Sor Juana talla una figura femenina que es un ejemplo intelectual y espiritual para todos, incluso para los entes celestiales (ángeles), además de para los hombres y

mujeres. Ésta es la imagen de una Virgen María que no sólo se comporta bien según las expectativas religiosas, sino que tiene dominio sobre la Creación. Este último punto se ve claramente en el villancico VIII, una “ensalada/ensaladilla.” Este villancico comienza centrándose en lo que Sor Juana llama la “Jura de su Reina” y declara:

se juntó la Plebe humana
con la Angélica Nobleza
Y como Reina es de todos,
su Coronación celebran,
y con majestad de voces
dicen en canciones Regias. (*Obras completas* II: 14)

Después, sigue con alabanzas dirigidas hacia esta “Reina de todos,” de quien los ángeles y los hombres profesan que es su protectora (*Obras completas* II: 14-15). La libertad con la que Sor Juana puede hablar de una mujer así—que estudia, que enseña teología, que es respetada—mezclada con la teología básica de la grandeza debida a la Virgen María contrasta con la presión que sentirá al escribir su “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz”, donde tendrá que escoger cuidadosamente sus palabras.

Luego, aunque aparecen en los villancicos algunos aspectos de la comunidad africana en la Nueva España, por lo general es de manera poco favorable, sobre todo si se contrastan con otros grupos como los indígenas mexicanos. En Villancico VIII en particular, los dos “Negros” (según se llaman dentro del villancico) llevan los nombres Heráclito y Demócrito, “nombres cómicamente presumidos” (Long 8) de la época.

Otro aspecto que parece de menos precio es la manera de que hablan los “Negros” dentro del villancico. Aparecen sin un idioma propio (en contraste a los indígenas mexicanos), entonces su lenguaje es un español básico. Por ejemplo, se confunden las “r” y las “l” dentro de una palabra y se quitan las “s” y las “r” muchas veces que terminan una palabra, de modo parecido al estilo coloquial caribeño. Por eso, algunas palabras parecen distintas a sus equivalentes castellanos, como “yolá” en vez de “llorar” (16: 49) y los varios ejemplos de versos 61-64:

¡Nombre de mi Dios,
que sa cosa buena!
Aola, Pilico ,
que nos mila atenta. (*Obras completas* II: 16)

De esta manera, los africanos hablan de modo cómico y aparecen como los bufones del poema. Sin embargo, el tratamiento de los africanos en el villancico de Sor Juana no es completamente despectivo y la apariencia de burla sólo tiene que ver con las costumbres del momento más que con el pensamiento de la monja-escritora.

Es interesante notar que, además del “chapurreo” de su hablar (Long 8), Sor Juana también incluye aspectos de la cultura de los africanos en México, tales como bailes y ritos, condenados por parte del Santo Oficio de México años después como “indecentes” e “incendarios” (Long 3). En este villancico en particular se menciona “las [sic] reina,” quizás un error de habla intencional para continuar el “chapurreo,” pero por otro lado Long propone que puede ser una referencia crítica a dos músicos negros o a una familia de músicos negros que se mencionan en “la denuncia de escapularios de 1691” (8) en que “los laicos denuncian la

asistencia en estas reuniones clandestinas de personas no sólo de las ‘castas’, sino también de individuos criollos y españoles” (Long 4). Si se trata de esto, la sagaz monja aprovecha otra vez la oportunidad para darle un papel en sus escritos a parte de la población marginalizada de la Nueva España, aunque sea de manera sutil.

Otro pasaje del mismo villancico utiliza la ascensión de la Virgen María para dar voz a los descendientes de africanos en la Nueva España. Al incluirlos en la adoración de la Virgen María, se recuerda que toda gente, incluso los africanos, tienen el derecho de acercarse a la gloria de Dios. Pero también, quizás jugando con el concepto de María como sierva (o esclava según sugiere Beatriz Miriam Robinson) de Dios, se compara la libertad con la que María asciende a los cielos con el hecho de que los africanos tengan que quedarse trabajando. En el villancico, Heráclito dice:

Déjame yolá,
Flacico, pol Eya,
que se va, y nosotlo
la Oblaje nos deja. (*Obras completas* II: 16)

Esta comparación se vuelve a ver en otra ensalada de Sor Juana, el villancico VIII de la Asunción de 1679, donde se nombra a la Virgen María como una “esclava con devoción / ... / polo sel buena Ecrava / le dieron la libertá” (*Obras completas* II: 73). Con esta comparación de María esclava con los negros esclavos se consigue un contraste inmediato entre la Virgen, a quien se le dio la libertad por haber servido a Dios (por ser una esclava “buena”) y los que se quedan en el trabajo sin la esperanza de ser libertados (Robinson 9).

De esta manera, es posible leer esta inclusión de María como esclava como una crítica hacia los fieles que adoran a María como una esclava libertada y no otorgan la misma libertad a sus propios esclavos que les han servido. Al recordar que los villancicos se escribieron por encargo, se ve la astucia de la monja al aprovecharse del encargo para incluir a la gente marginalizada en la Nueva España y, a veces, llegar a incluir una crítica social por medio de esta producción pública y autorizada por la Iglesia.

En contraste con la cultura africana de la Nueva España representada en el villancico, los indígenas mexicanos hablan en su idioma natal—el náhuatl—sin traducción dentro del poema. También hay una danza indígena, indicativa del título “Tocotín” de esta parte del villancico. Dentro del mismo villancico VIII de la Asunción de 1676 se presenta a los indígenas como a “los mejicanos”, algo que ya indica una distinción entre los criollos/españoles y esta población indígena. Sin embargo, en contraste con los “negros” y “negrillos”, al menos a los “mejicanos” se les otorga una nacionalidad.

Los mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bienes que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del mejicano lenguaje,
en un Tocotín sonoro dicen
con voces süaves (*Obras completas* II: 16-17)

Sor Juana valora el uso del idioma indígena de manera directa al hablar del “mejicano lenguaje” (*Obras completas* II: 16) y cuando describe el sonido de su forma de hablar con la palabra “suave,” una palabra que evoca ideas de paz, tranquilidad, ya que afirma que en los mexicanos “campa la lealtad” (*Obras completas* II: 16). A continuación, la monja dedica una sección al Tocatín—una de las palabras indígenas generalizadas para significar una danza acompañada con música en el Nuevo Mundo (Carmen Bernand 36)—y la escribe en náhuatl (Robinson 107):

Tia ya timohuica,
totlazo Zuapilli,
maca ammo, Tonantzin,
titechmoilcahuíliz.
Ma nel in Ilhuícac
huel timomaquítz,
¿amo nozo quenman
timotlalnámíctiz? (*Obras completas* II: 17)²

En el idioma propio de las poblaciones indígenas que un siglo antes dominaban la misma ciudad donde vive Sor Juana, la monja expresa “el sentimiento de orfandad espiritual” de la población (Robinson 107), un sentimiento que describe Paz años después en “Los hijos de Malinche.”

Mas los huérfanos encuentran cierto hogar en la memoria de la escritora. Una tendencia del Barroco fue pretender “interpretar el tiempo y el espacio” (Melano Couch 48), el cronotopo vivo en la vida y las obras de Sor Juana por la mezcla de épocas y gente que se presentan en el

² En traducción de Méndez Plancarte, “Amada señora, / si te vas y tristes / nos dejas, ¡oh Madre, / no allá nos olvides! / Por mucho que el Cielo / ya te regocije, / ¿no te acordarás / de quienes aún gimen?” (365).

mismo tiempo y el mismo cuerpo (sea un cuerpo geográfico, literario, o físico como el de la criolla Sor Juana), tanto las culturas greco-romanas clásicas como el barroco novohispano que incorpora todo—tanto aspectos culturales del Viejo y Nuevo Mundo como el presente y el pasado. Al incluir a las culturas indígenas en su obra de manera comparable al uso de las culturas greco-romanas clásicas, valora con la palabra escrita a la cultura indígena marginalizada, ya que la pone al nivel de las culturas europeas antiguas.

El tocotín de los mexicanos termina el villancico. Así, curiosamente, la cultura indígena representada tiene la última palabra—y palabras propias en el idioma propio. La historia revela que el confesor de Sor Juana, Antonio Núñez de Miranda, clérigo muy respetado de la época, escribió un libro³ en que se denuncian los villancicos por esta mezcla de lo vulgar con temas sagrados. En cuanto al peligro al que Sor Juana se enfrentó, Long comenta que

Núñez se opondría a que una de las monjas bajo su cargo conociera o escribiera o participara en obras pseudo-religiosas, en las cuales las indecencias de unos bailes africanos o indios se glorifican en un final culminante ... De ahí, Sor Juana nunca ofreció sus villancicos como evidencia de su devoción a los estudios sagrados en su “Respuesta a Sor Filotea”. (12)

Quizás es por esta misma razón que Sor Juana escribió así los villancicos, para intentar evitar tener más problemas con la Inquisición.

Un ejemplo aún más claro del uso de la voz es su “Respuesta a Sor Filotea” (marzo de 1691), una defensa en la que ella misma construye su imagen. La “Respuesta” es una defensa de

³ Conocido por el título: *Cartilla de la doctrina religiosa, dispuesta por uno de la Compañía de Jesús para dos niñas, hijas espirituales suyas, que se crían para monjas y desean serlo con toda perfección* (Long 11).

las letras profanas, pero también es una defensa personal y, por ello, evidencia de una literatura criolla y femenina muy temprana en la historia, literatura y cultura de México. En este caso, los derechos que defiende son los del grupo marginalizado de las mujeres y lo hace al defenderse a sí misma no sólo como mujer, sino también como pensadora, teóloga, lectora y escritora. La “Respuesta a Sor Filotea” es, en el fondo, una defensa a los ataques personales formados en contra de la *Carta atenagórica*⁴ que escribió Sor Juana. En este periodo Sor Juana recibió cierto reconocimiento en España, pero a la vez que sus obras recibieron nuevas audiencias, reconocimiento y aplauso público, esto fue también “la causa de la envidia general” (Solodkow 161).

La *Carta atenagórica* es casi un ensayo conversacional en el que Sor Juana hace comentarios, punto por punto, sobre la teología del jesuita portugués Antonio de Vieira, citando el argumento inicial, incorporando diversas partes de la Biblia y utilizando el latín con eficacia. Muchos críticos han reconocido la extraordinaria riqueza de este texto por la “arquitectura retórico-lingüística [y el] ámbito de las dimensiones políticas, filosóficas, religiosas y culturales que el texto articula en el interior del entramado material y simbólico de la sociedad colonial novohispana” (Solodkow 140). En la respuesta, ella se posiciona con derecho a preguntar “¿quiénes y por qué razón tienen el derecho a conocer, leer, pensar y escribir?” (Solodkow 140). Al pretender ganarse al lector, Josefina Ludmer propone que Sor Juana emplea la humildad, una estrategia a que Ludmer refiere en el título de su famoso ensayo “Las tretas del débil.” En vez de negar su habilidad de saber o decir (o escribir, en este caso), mantiene que “no se sabe decir frente al que está arriba,” lo que en efecto es un no saber decir “en posición de subalternidad” que le impone reconocer “la superioridad del otro” (48). A la vez, aunque Sor Juana finge un “no

⁴ El Obispo de Puebla publicó este “escrito polémico” y a la vez hizo el ataque hacia Sor Juana bajo el nombre Sor Juana Filotea de la Cruz (Ludmer 48).

saber decir”, articula esta subordinación como una de las “tretas del débil en una posición de subordinación y marginalidad” (48). A lo largo de la defensa, la monja demuestra tener una mezcla de humildad y confianza en sus propias habilidades para pensar y escribir:

Como iba contra mi genio y no quería más que cumplir con la palabra a quien no podía desobedecer, no veía la hora de acabar; y así dejé de poner discursos enteros y muchas pruebas que se me ofrecían, y las dejé por no escribir más; que, a saber que se había de imprimir, no las hubiera dejado, siquiera por dejar satisfechas algunas objeciones que se han excitado, y pudiera remitir, pero no seré tan desatenta que ponga tan indecentes objetos a la pureza de vuestros ojos, pues basta que los ofenda con mis ignorancias, sin que los remita a ajenos atrevimientos. (“Respuesta” 96)

Junto con la subordinación y la afirmación de que no escribió la *Carta* por su propia voluntad, también proclama que la defensa tampoco la escribe por voluntad propia, afirmando que “casi me he determinado a dejarlo al silencio; pero como éste es cosa negativa, aunque explica mucho con el énfasis de no explicar, es necesario ponerle algún breve rótulo para que se entienda lo que se pretende que el silencio diga” (“Respuesta” 40-42).

Asumiendo la posición del débil, llega a predecir el futuro de su escritura: “Si no es interviniendo vuestros preceptos, lo que es por mi defensa nunca tomaré la pluma” (“Respuesta” 96-97). Aquí, Sor Juana predice su futuro silencio, pero no sólo se calla; define su futuro silencio para darle sentido, para que también se oiga su voz en el silencio. Anuncia los parámetros del silencio mientras denuncia la necesidad y las razones que lo demandan (Arenal y Powell 32-33).

A pesar de llamar sus observaciones “ignorancias,” luego mantiene que, junto con habilidad, ella debe tener la libertad para cuestionar cualquier asunto (ante todo si la iglesia u otro ente fuera capaz de defenderse) así como cualquiera tiene el derecho de cuestionarle a ella, Sor Juana: “Pues como yo fui libre para disentir de Vieyra” –dice la Sor Juana teóloga– “lo será cualquiera para disentir de mi dictamen” (“Respuesta” 92). Justifica su propia inteligencia diciendo: “Mi entendimiento tal cual, ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?” (“Respuesta” 92) y justifica la libertad que se le debe para cuestionar a cualquiera y escribir la *Carta* en cuestión por medio de recordarles la libertad y permiso de la iglesia católica con que fue publicada: “Pues si ella, con su santísima autoridad, no me lo prohíbe, ¿Por qué me lo han de prohibir otros?” (“Respuesta” 90).

En la teoría de Foucault, además de “las relaciones implícitas entre saber y poder,” la *ressemblance* (la analogía) es el modo de aprender y saber (Solodkow 160). En la “Respuesta a Sor Filotea”, Sor Juana hace otra argumentación implícita, la de la habilidad de aprender fuera de los límites de las redes de las instituciones o la estructura social. Basando parte de su saber en el conocimiento adquirido por analogía, explica cómo ha recibido el conocimiento del mundo natural, muchísimas veces sin libros. Siglos después, en *Las palabras y las cosas*, Foucault nota que “la semejanza” (o *ressemblance*, el procedimiento de analogía) sirvió a la construcción del conocimiento occidental hasta finales del siglo XVI (26). Argumenta que la semejanza fue

la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros

se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. (26)

Como pensadora Sor Juana ya explicó en sus propias palabras su proceso de aprender por medio de hacer conexiones por medio de similitudes y analogías, por ejemplo la experiencia de cocinar un huevo de que dice:

Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario se despedaza en el almíbar ... ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no (“Respuesta” 74).

Termina sus breves observaciones con otro empleo de la humildad al decir: “Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? (74). Sin embargo, está tan segura de su habilidad para aprender y conceptualizar ideas por medio de estudiar el mundo natural que sostiene—en una afirmación quizás escrita para causar la risa también—que “si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito” (“Respuesta” 74).

Además, al largo de la defensa, Sor Juana hace su argumento por medio del uso del “yo.” Se convierte en sujeto de la “Respuesta” para defenderse como persona en vez de atacar las palabras de sus críticos o centrarse en un punto en particular de su teología. En lugar de argumentar un discurso completamente abstracto o generalizado, se convierte en el sujeto del

discurso filosófico. Construye, entonces, una especie de autobiografía implícita en la cual ella, como sujeto, se define como mujer intelectual. Defiende el acto de estudiar no simplemente por medio de ideales o conceptos teóricos, sino por aspectos autobiográficos, la naturaleza—su naturaleza. Muestra que no hay simplemente una posibilidad de que las mujeres piensen profundamente y puedan escribir de manera intelectual y avanzada, sino que ella ya lo hace y lo hace utilizando la mente y los dones que Dios le dio. Como explica Solodkow, “ese movimiento implica un proceso de singularización, esto es: objetivarse como sujeto de la acusación y parapetarse como agente de la defensa para abrirse camino en la diversidad anónima y múltiple de la circulación social del discurso” (Solodkow 144).

De esta manera Sor Juana reclama su lugar en la genealogía mexicana de modo permanente. Aunque sea siglos antes de la incorporación de la autobiografía como género literario, hace conexiones entre su niñez, la estructura social de la época y de la fe, sus propios intereses y las presiones/limites sociales de la época, defiende el derecho a estudiar, escribir, pensar por medio de estas palabras autobiográficas. Como la Malinche en su papel de traductora, desde la publicación de sus villancicos y su “respuesta” o defensa personal, es evidente que Sor Juana aprendió cómo navegar diferentes públicos—aunque no siempre con éxito en cuanto a ganar el favor de los críticos religiosos—por su cuidadosa elección de palabras. En las obras de Sor Juana hay acceso a lo que ofrece el Barroco europeo, pero también contiene lo que lo europeo no tiene: las lenguas, las mitologías y las tradiciones indígenas mezcladas con la cultura de los conquistadores y la herencia africana en la vida diaria de la Nueva España (México). Al reflejar esta mezcla en su arte, junto con las representaciones de mujeres hábiles por medio de la Virgen María en los villancicos y de sí misma en la “Respuesta”, Sor Juana llega a ser no sólo

una de las mujeres representantes del Barroco novohispano, sino una de las figuras de ambos sexos más reconocidas del Barroco de ambos mundos, el Viejo y el Nuevo.

Leona Vicario: la voz de una insurgente

María de la Soledad Leona Camila —Leona Vicario— nació el 10 de abril de 1789. Su padre era un español venido a la capital de Nueva España en búsqueda de fortuna que acabó alcanzando un buen nivel económico y que llegó a ostentar los títulos de Familiar de Número del Santo Oficio de la Inquisición, Regidor Honorario de la Nobilísima Ciudad de México, Cónsul de Tribunal de Mercaderes y de Conjuéz de Alzadas del Tribunal de Minería” (García 20-21). Sus oportunidades dentro de la estructura social demuestran que don Gaspar Martín Vicario, como se llamaba el padre de Leona, cumplía los deberes católicos y era considerado un hombre ilustrado que también “disfrutaba la estimación general” (García 21).

La madre de Leona, doña Camila Fernández de San Salvador y Montiel, era una de cinco hermanos nacidos en Toluca. Cuando su padre murió, el hermano de doña Camila, Agustín Pomposo, empezó a ganar una buena reputación para la familia por su propia cuenta a los trece años. Trabajaba para mantener a la familia económicamente, se matriculó en la Real Audiencia, alcanzó cargos dignos en la ciudad y él y su hermano don Fernando eran autores de varias obras que fueron muy leídas (García 22). Después de la muerte de los padres de Leona, Agustín Pomposo hizo las veces de protector de su sobrina, protegiendo su herencia y entregándole aún más fondos de su propio bolsillo. Le compró una casa, la que a ella le gustó más, y la puso a nombre de Leona. Él compró otra casa cerca de la de Leona para hacer las veces de padre y, a la vez, dejarle espacio para gobernarse por su propia cuenta (García 31). Entonces ella fue dueña de

la propiedad sita en el número 19 de la calle Don Juan Manuel, en México, D.F., y libre para arreglarla a su gusto. Estos datos ayudan a entender que Leona fue, desde muy joven, una mujer más independiente de lo habitual.

Como la cultura necesita imágenes que se entiendan, Judith Butler advierte que “those who fail to do their gender right are regularly punished” (522), como se ha visto en el ejemplo de Sor Juana. En contraste con la monja-escritora-mujer, Leona Vicario es una mujer que sí cumple las grandes expectativas sociales de una mujer. Ella es una esposa fiel, apoyando a la carrera política de su esposo Andrés Quintana Roo y anteponiendo su persona a la de ella misma. Es también una buena madre, dejando su vida entre los insurgentes para criar a sus hijos. Es una mujer discreta y religiosa, adoradora de la Virgen María, piadosa en su caridad. Sin embargo, tales atributos le animan a actuar fuera de las expectativas. Aunque sus motivos se pueden relacionar con su papel de buena madre y esposa (como la idea del marianismo), fue rechazada por llegar a tales conclusiones contraculturales por medio de las mismas expectativas sociales de ser una madre y esposa buena. Sobrevivió a tales acusaciones y, por medio de la palabra escrita y su imagen histórica, creó y amplió el espacio para mujeres. A ella le fue permitido estudiar material avanzado en vez de limitarse a la docilidad de la mujer de su clase social, manejó sus propias propiedades en su vida adulta, escribió y publicó en los periódicos y participó de manera directa en la lucha de la Independencia apegándose a los insurgentes.

Sin embargo, la lucha no terminó ni con Leona Vicario ni con la Independencia. En 1910, México celebró el centenario de la Independencia Mexicana (Wright 145). El gobierno mexicano todavía negó la participación política total y ciertos derechos básicos a la población indígena y a las mujeres (Wright 157). Porfirio Díaz y sus consejeros se centraron en la modernización del país y usaron la celebraciones para promover el supuesto progreso. Los grupos indígenas fueron

considerados obstáculos a la modernización, pero las mujeres no, ya que se las consideró como elementos fundamentales para el éxito del país (Wright 146). Sin embargo, el papel y las responsabilidades de las mujeres se limitaban a la vida doméstica, “to uphold the model of femininity” (ser “el ángel del hogar” como otra encarnación del marianismo) pero no podían aprovecharse de los derechos legales de los que disfrutaban los hombres porque, según las expectativas sociales, “participation in the public sphere destroyed their femininity” (Wright 146).

Hay que tomar en cuenta este contexto para entender la biografía de Leona Vicario escrita por Genaro García. Cuando Díaz nombró a García el cronista oficial de las celebraciones, fue bajo una ideología política específica. La biografía sobre Leona que escribió García, la más comprensiva de su vida hasta hoy, salió en medio de discursos políticos sobre los derechos de las mujeres y el feminismo en el mundo occidental (Wright 145). García ya escribía sobre los derechos de las mujeres y presentó a Leona como una historia ejemplar de la fuerza mexicana y la fuerza femenina. Entonces, García utilizó esta oportunidad para divulgar sus creencias y la importancia de la participación activa de las mujeres en la sociedad más allá de la casa, en contra de la corriente social y los poderes del momento. En vez de *mujer-ornamento*, García aboga por la *mujer-ciudadana*, lo que es “a shift in the position of women to become a more active part of the nation’s citizenry” (Wright 147), para que la figura de Leona y sus hechos sean sumamente importantes para ejemplificar su cosmovisión de la importancia de la mujer en la historia, el presente y el futuro de México. Como comenta Wright, “Vicario’s life story provides García with the opportunity to (re)present a *mexicana* whose activities in the public sphere are indisputably heroic, allowing him to further his anomalous argument that Mexico’s progress is linked to female action in the public sphere” (148).

El hecho de que García escogiera a Leona como sujeto (y no figura periférica o secundaria) de la lucha por la Independencia y la historia mexicana demuestra el poder de la imagen de Vicario, luchadora no sólo por la independencia de México, sino por la suya propia como mujer. García presenta a Leona como “an autonomous figure, providing documentation for her often defiant stance towards status-quo expectations and male authority figures” (Wright 152) por medio de las cartas y publicaciones en periódicos que ella escribió. Por medio de tales documentos García “sizes the deviation of her behavior from the norms of stereotypical female, and presents her independence of thought and action as a desirable model for Mexican women” (Wright 152). Sin embargo, al tomar en cuenta su motivación idealista, la biografía misma que García compone “is less bombastic, less reliant than its predecessors on the superimposition of thoughts and feelings onto its subject, due in part to a greater reliance on primary documents” (Wright 150).

A diferencia de lo sucedido con Malintzin, conocida a través de las crónicas escritas por otros, gracias a la manera en que García compuso su biografía, la vida de Vicario se conoce primeramente por sus propios hechos y por sus propias publicaciones, que incluyen una defensa pública por medio de comunicados y cartas publicadas en los periódicos. La imagen de Vicario que se ve en la biografía de García es la de una mujer capaz de disfrutar de ciertos aspectos tradicionales de la relación entre mujer y hombre y, a la vez, alguien que rompe y redefine los papeles sociales de las mujeres. Décadas antes de que Foucault dijera que “the relationship of dominion is no more a ‘relationship’ that the place where it occurs is a place” (“Nietzsche” 85), Vicario encarna y vive estas ideas en lo que respecta a México. Ella niega la idea del dominio justificado por los españoles y, a la vez, reconoce sus propios derechos como criolla nacida en esa tierra. También reconoce la lucha necesaria para proteger a la gente del país y la posibilidad

de que nazca una nueva nación al reconocer que la monarquía no tiene ningún derecho en México por ser un poder extranjero.

Foucault ha argumentado que “no one is responsible for an emergence; no one can glory in it, since it always occurs in the interstice” (“Nietzsche” 85). Así, minimiza el papel histórico de individuos como Leona Vicario. En cambio, aunque Leona es un producto de su época y cultura, siguiendo ciertas expectativas para las mujeres, a la misma vez decide y actúa de manera distinta según entiende y usa tales expectativas. Por ejemplo, en la época no había muchas oportunidades escolásticas y las pocas que le quedaban al “bello sexo” estaban relacionadas con la domesticidad y la fe católica. Según García, las mujeres aprendieron lo básico de la fe católica, a “leer de corrido y mal escribir ... bordar con chaquira, pero no a coser ... comer con limpieza; vestir a la moda; andar de manera airosa; bailar campestres, boleros, contradanzas y vales, y a tocar y cantar un poco y no bien” (24). Bastaba lo básico para casarse y matar el tiempo y la rutina diaria que incluía levantarse tarde, ir de compras, pasear en carruajes, recibir visitas y festejar en las casas de la gente de su clase (25). Entonces, “ocupadas siempre en comer, vestirse y distraerse, jamás tenían tiempo para dedicarlo a otra cosa” (García 25).

Sin embargo, a los padres de Vicario les importaba mucho la educación de su hija, en contraste a la corriente social del siglo XVIII (García 27). A las mujeres de baja clase social no se les dio la oportunidad ni la economía y a las de alta sociedad se les enseñaba lo básico necesario para mantenerse justo a la domesticidad (27). Quizás, en una sociedad donde la honra familiar se basaba en la riqueza, además de la limpieza moral, sería una deshonra tener a una mujer que tenía que trabajar o estudiar, aún si quisiera hacerlo por su propio gusto y no por necesidad. De todos modos, los padres de Leona Vicario eran “de los poquísimos padres que en la Nueva España procuraron educar a sus hijos de la mejor manera posible” (27).

Por otro lado, en comparación con otros alumnos de su edad, Leona fue única y excepcional. Desde los cursos infantiles se la describió como una persona “con admirable distinción [y] de una bondad y de una energía naturales, de los que dio sobradas pruebas toda su vida” (García 27). El segundo punto es tan importante en la educación de Leona como lo académico. Sus padres se preocuparon por enseñarle bien las palabras de Jesucristo y amar a Dios con todo su corazón y amar al prójimo como a su propia persona, para hacerla “una perfecta cristiana, habituada á las prácticas más puras del culto católico y á las mejores muestras de amor hacia nuestros semejantes ... aliviar los males de los oprimidos, los dolientes y los pobres” (28).

Años después, siguiendo el mismo espíritu se involucraría en la causa independista. Con sólo veintitrés años, Vicario se puso en contacto con los insurgentes, “con el fin de pasar del pensamiento a la acción, de la palabra al hecho, de la intención a la acción” (Pichardo Martínez 57). Buscaba oportunidades para usar su posición social para apoyar al movimiento insurgente y crear un espacio para darles voz a la gente con la que no compartía clase social. Una manera en la que Leona usa su “voz” (en este caso su posición social) para beneficio de otros es con el apoyo monetario que les daba a sus compañeros insurgentes. Ella vivió bien con sus padres, con los beneficios y lujos del día. Después de la muerte de sus padres, vivió en su propia casa y utilizó la herencia y otro dinero que recibió de su tío Agustín Pomposo para comprar muebles nuevos, decorar su casa y mantener el estilo de vida que había tenido anteriormente. Pero muy pronto cambió de parecer y empezó a vender una porción de sus bienes para poder donar más fondos a sus compañeros, que en ese momento vivían de la caridad de otros en su lucha por la independencia (García 69).

Para seguir dándole su apoyo al movimiento insurgente, en 1812 Leona vendió sus mulas y “el único carruaje que había conservado” (García 90). De sus fondos les mandaba ropa a los

insurgentes, “cubría el valor de las armas, municiones y gastos de viaje de los jóvenes que mandaba a los campos de la guerra, y sostenía en la capital á las familias de los armeros vizcaínos que asimismo había enviado allá” (90). Gracias a su ingenio, logró “seducir a los mejores armeros” (89) que en esta época servían a la Maestranza del Virreinato para que se alistaran en las filas de los insurgentes. Como García nos asegura en la biografía de Vicario,

Leona obraba con el mayor desinterés, puesto que de la Independencia nada podía esperar para sí: su único móvil era un infinito anhelo de ver libre a su patria, y por realizarlo no vaciló en sacrificar la posición envidiable que siempre había tenido. Leona misma declaró, con su natural sinceridad, que los servicios que hizo á la Patria, “no tuvieron más objeto que el verla libre de su antiguo yugo.” (85)

Todo esto iba en contra de su tío, Agustín Pomposo, un simpatizante de los realistas y uno de los primeros en declarar su fidelidad a la monarquía después del nacimiento de la insurgencia (García 91). Su tío Agustín estaba a favor de mantener la estructura social bajo la corona española por razones personales y fue Agustín uno de los primeros en anunciar lealtad a la Monarquía después del nacimiento de la Insurgencia (91). Sus hijos, por otro lado, se juntaron con los insurgentes, a quienes Leona apoyaba con la palabra escrita, en cartas, y con el envío de dinero y bienes. El argumento de Agustín era que el Monarca “está ungido del Señor [y] aunque sea malo ... aun siendo el Rey ‘muy malo,’” la desobediencia hacia el rey se consideraba desobediencia a Dios, y entonces era mejor pedirle a Dios que hiciera al rey un monarca bueno en lugar de luchar contra él (91-92). Él también era escritor, pero de mensajes políticos en contra de la Insurgencia y pro-monárquicos. Quizás no sabía hasta qué extremo sus propios hijos y su

sobrino Leona estaban involucrados en la Insurgencia, pero de todos modos no entregó a Leona a las autoridades hasta que ya se la consideró una “fuera de la ley.”

Los comunicados entre los insurgentes corrían peligro de ser utilizados posteriormente como pruebas de una conspiración en contra del gobierno. Por eso, muchos no guardaban ninguna correspondencia de parte de los insurgentes durante esta época. Según García, las autoridades realistas “ejecutaban con igual rigor a los hombres y a las mujeres” (85), pero Leona guardó muchas cartas que había recibido de ellos, que fueron muchas. Por sus hechos y contribuciones a la causa, Leona no tuvo que esperar hasta la muerte para recibir el agradecimiento de sus compañeros. Uno comentó que ella era “la correspondiente [general] de los insurgentes” (90). La imagen de Leona como insurgente valiente se incrementó cuando, en su biografía, García enfatizó la improbabilidad del éxito de la insurrección: “Se necesitaba de una abnegación sobrehumana para abrazar la causa de la Independencia, y de una fe infinita para confiar en su triunfo” (84). Con tanta fe, Leona se transformó en un puente entre mundos—la clase alta y la pobreza; hijas bien cuidadas y huérfanos; independistas/insurgentes y realistas/aristócratas que se aprovecharon de la opresión de la monarquía.

Otra manera en la que se presenta su ideología como un puente entre dos mundos es su fe católica. Se expresa la mezcla de identidad en su fe, ya que era devota de las vírgenes de ambos bandos. La Virgen de los Remedios fue la patrona de los españoles realistas que luchaban para mantener la monarquía española y la Virgen de Guadalupe la que adoraban los criollos mexicanos, con lo que era la patrona general de los insurgentes que luchaban por la independencia mexicana (García 39-50). En su casa Vicario adoraba a las dos vírgenes de la revolución, ofreció misas frente a los altares de Nuestra Señora de Guadalupe e hizo

considerables donativos a Nuestra Señora de los Remedios. Esto demuestra su habilidad de existir en los dos mundos en vez de destruir uno para construir otro nuevo.

Irónicamente, en las historias de la Virgen de los Remedios en la Nueva España se hacen conexiones con la Malinche. La Virgen de los Remedios es una madre protectora. Se dice que apareció durante la Noche Triste para proteger a los de la compañía de Cortés, que incluye a doña Marina, que se vieron obligados a huir, y luego para cegar a los aztecas mientras Santiago hacía “gran matanza de ellos” (García 39-42). La Virgen de Guadalupe, la única que aparece sin hijo, es la que ofrece consuelo en vez de venganza. Apacienta a los mexicanos derrotados, los oprimidos, los huérfanos que andan sin amparo. Se consideraba “enteramente mexicana; ‘sagrada criolla’” (46). Así, las dos Vírgenes representaban los dos ejércitos de la guerra de la Independencia Mexicana. La Virgen de los Remedios era “sustentadora omnímota” para los españoles, mientras que la Virgen de Guadalupe era “la compañera ... emblema de libertad ... la nacionalidad mexicana” (48). Sin embargo, desde el principio Leona adoró a las dos, algo simbólico de su religiosidad, además del sincretismo religioso entre las culturas del Viejo y Nuevo Mundo, lo español y lo mexicano, lo europeo y lo americano, el extranjero y el indígena. Así que la pintura de mayor valor que tenía en su casa era la de la Virgen de Guadalupe, “inofensiva y tierna ... no para matar ni para herir a nadie, sino para remediar las necesidades de cuantos la buscasen, indios o españoles” (48).

Analógicamente la adoración de las dos vírgenes revela una Leona Vicario que puede unificar los dos mundos—el viejo y el nuevo—en una fe. García menciona que Leona también reconoció que Hernán Cortés no “hubiese tenido derecho para conquistar a los indígenas [y] guardaba un escrito que condenaba muy severamente la obra de aquel conquistador” (68). Entonces, al adorar la Virgen de Los Remedios, acepta la herencia incluso de los que critica.

Otra manera en la que Vicario demuestra el sacrificio del bienestar de su persona en favor de la lucha es cómo maneja su discurso durante la investigación a la que fue sometida. Como los realistas sospechaban de Leona, las cartas y objetos que ella enviaba eran sometidos a vigilancia, “especialmente los que se dirigían a Tlalpujahua” (Pichardo Martínez 62). Los realistas interceptaron a Mariano Salazar, que ayudaba a Leona con el transporte de cosas entre México y Tlalpujahua, pero al salir de misa el 28 de febrero, Leona recibió noticias por medio de una mujer acerca de Salazar. Entonces, salió con dos mujeres de su servidumbre, doña Mariana y doña Francisca, sin darles cuenta de los motivos de su viaje. Actuaba como si fuera un viaje normal, saliendo y hablándoles tranquilamente. Luego, cuando Leona fue detenida y sometida a la investigación del gobierno, interrogaron a Mariana y Francisca. Como Leona fue tan discreta en cuanto a sus motivos del viaje y sus interacciones con los insurgentes, ninguna de sus compañeras pudieron contestar a las preguntas incriminando a Vicario (Pichardo Martínez 63).

Cuando el juez le hacía preguntas a Leona, ella manejaba las preguntas con discreción e inteligencia, confirmando sus hechos confiadamente a veces y otras veces callándose incluso ante el peligro de perder su propia libertad para proteger a sus compañeros, mostrando su habilidad para discernir cuándo y cómo debía contestar a las acusaciones. Por ejemplo, ya sabía que no saldría absuelta de las acusaciones, pero no reveló información de los insurgentes, ni del “significado de los escritos cifrados que envió con los arrieros a diferentes lugares,” ni de los nombres de los recipientes, excepto la identidad de su primo Manuel, hijo de Pomposo, por saber que “si se le capturaba buscaría un indulto fácil” (Pichardo Martínez 64). Leona reveló esta información quizás con motivo de mantener la apariencia de inocencia y proteger a sus compañeros, revelando la identidad de su pariente en vez de la de otro insurgente. Así que,

incluso al perder su propia libertad, ella hablaba de manera que evitó “comprometer a sus hermanos insurgentes” (Pichardo Martínez 64).

Aunque no tuvieron suficiente evidencia para condenarla, después de la investigación Vicario quedó recluida en el Colegio de Belén bajo vigilancia constante. Sin embargo, en poco tiempo los insurgentes organizaron una fuga en la que Vicario se disfrazó para escaparse del Colegio de Belén. Según José Pichardo Martínez, “Francisco Arroyave la libró, la escondió y la llevó de la ciudad de México disfrazada de mujer sencilla, vendedora de pulque y carbón, arriesgando la libertad y la vida en el control de las garitas de revisión” (Pichardo Martínez 67). Después, “el coronel José Luis Rodríguez, con sus acompañantes, cumplieron con entregarla a los insurgentes comandados por Morelos en la región de Oaxaca” (67).

En enero del siguiente año (1817) Leona dio luz a su primera hija, Genoveva (Pichardo Martínez 79). En marzo del siguiente (1818) Leona fue prendida de nuevo (79). Después de que tanto su marido como ella rechazaran los indultos ofrecidos por el gobierno, Quintana Roo se apresuró a pedir y aceptar los indultos de ambos para salvarles la vida a Leona y a su hija Genoveva “porque de lo contrario irremisiblemente serían fusilados y su hija quedaría en la orfandad” (Pichardo Martínez 80).

Después de la victoria del movimiento independentista, hubo otro tipo de ataque contra la persona de Leona Vicario, un ataque contra sus motivos para ser insurgente y sus convicciones morales. El ataque fue publicado en el periódico pro-gobierno *El Sol* (García 140). Al ser un ataque público, como fue el de Sor Juana dos siglos antes, Leona Vicario también tuvo que defenderse, y defenderse públicamente. Wright explica que no fueron acusaciones de cualquier tipo, sino “skilled public self-defenses against allegations made by the president of the republic, Anastasio Bustamante, and the well-known intellectual, Luca Alamán” (155). Después de tanta

lucha y tanto éxito en la independencia de la nación, la publicación la culpabilizó de pedirle al gobierno que castigara a dos oficiales. La ofensa tenía que ver no sólo con la acusación de pedir los castigos, algo en contra de los ideales de Vicario, sino que fuera una mujer que se atreviera a hablar con un oficial del gobierno. Tal acusación difamaba la integridad de Leona atacando no sólo sus ideales, sino también su valentía. De acuerdo con Wright,

it was no doubt considered scandalous that a married woman would have visited the President directly to defend her household, unaccompanied by her husband, and no less scandalous that she would then attempt to defend her actions, publicly, in the forum of the newspapers. (156)

A lo largo de sus comunicados y cartas Leona habla de la necesidad de proteger la integridad de la nación, el nombre y la honra familiar y la integridad de la casa. Todo tiene que ver con la idea de la Virgen María, que protege y sufre para el beneficio de otros. Sin embargo, esta otra María que interpreta este papel no lo sufre en silencio, sino que alza la voz para cumplir su papel de mujer y esposa y proteger su buena fama con fuerza y valor. En una de sus cartas razona que hay que defenderse no sólo para el beneficio propio, sino para defenderse y proteger hasta a los nietos de la mala fama, además de la nación y el gobierno mismo por atacar a “la única mexicana acomodada que tomó una parte activa en la emancipación de la patria” (“Carta IX,” Pichardo Martínez 165-66). En el comunicado publicado el 9 de febrero declara que, al igual que la Virgen María, juzgó que era mejor guardar silencio, aunque le echa abiertamente la culpa a sus acusadores. Empieza el comunicado del 16 de febrero con esta idea:

Muy señores míos: aunque con la debida moderación referí el suceso ocurrido en mi casa la noche del 2 del corriente, y la audiencia a que dio lugar, solicitada por mí, del Excelentísimo Señor General Bustamante, no he podido libertarme de las imputaciones que los periódicos del gobierno han creído de su deber prodigarme, sin que para contenerlos haya bastado, ni la consideración de que ofenden a la verdad, conocida ya del público, ni el recuerdo de que fui provocada a romper el silencio que me proponía guardar en el asunto. (“Comunicado VIII,” Pichardo Martínez 163)

En su respuesta se revela el daño de tal acusación cuando ella tiene que repetir una y otra vez que “no es cierto que haya yo ido a pedir tal castigo, ni lo solicitaría, aun cuando los referidos señores hubieran completado su crimen, porque mis ideas y sentimientos no están por pedir venganzas de los agravios que se me hacen” (“Comunicado VI,” Pichardo Martínez 157). Proclama que el pedir tales castigos para los oficiales del gobierno no es propio ni de su persona ni de su posición social, manteniendo así la imagen de mujer sumisa y buena mujer que sufre los ataques con gracia y no con venganza.

Reafirma que ella no habla sólo por hablar ni por su propia fama, sino porque se la provoca. Josefina Ludmer, en su análisis de la “Respuesta a Sor Filotea” de Sor Juana, se refiere a tales tácticas como “las tretas del débil.” Estas “tretas” que Ludmer identifica en la defensa de Sor Juana se pueden ver también en la de Leona, quien interpreta las expectativas sobre las mujeres para llegar a sus propias conclusiones sobre cómo debe portarse. De acuerdo con Ludmer, en el tratado de Sor Juana:

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa....Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber. (53)

Las mismas expectativas para la madre y esposa mexicana obligan a que Vicario se defienda cuando sus críticos atacan la imagen social de la nación y los ideales que representa.

Además, Vicario defiende la honra del esposo al alzar la voz en tal espacio público. Aparentemente hubo una acusación hacia su marido, Andrés Quintana Roo, declarando que él había publicado infamias contra el gobierno y dos señores, que se llamaban Merino y Antepara, pasaron por la casa de Leona para preguntar por Quintana Roo (“Comunicado VII,” Pichardo Martínez 159). Cuando salieron, ella explica que “siguió sus pasos y oyó que se iban gloriando del susto que creyeron me habían dado. Esto me confirmó en la sospecha de que mi casa estaba vendida” (“Comunicado VII,” Pichardo Martínez 160). Desde allí, Leona busca audiencia con el “señor general Bustamante, no para pedir castigos, como algunos siniestramente han querido persuadir, sino para implorar la protección de la autoridad” (“Comunicado VII,” Pichardo Martínez 160).

Leona maneja su discurso con tal habilidad que logra distraer la atención de sí misma y ponerla en estos dos hombres y un tercero, el comandante Codallos (Pichardo Martínez 161). Nota que la manera en la que los dos señores llegaron y salieron de su casa indica que “los señores asaltadores no temían ser reprimidos por el gobierno” (161) o sea, que quizás llegaron

con órdenes de portarse así. Conecta la actitud de estos hombres con la del señor Codallos, diciendo que “éste, repitiendo siempre su doctrina, no sólo subvirtió las leyes que nos rigen, sino que comprometió la dignidad del gobierno” (Pichardo Martínez 161). Aunque a veces habla con cuidado (consciente de su posición social), otras veces se burla abiertamente de la manera en la que vinieron a su casa, demostrando su propia fuerza intelectual:

era muy estraño [sic] que en nuestro tiempo se hubiesen aparecido unos desfaceadores de entuertos desconocidos en los siglos de la caballería, pues entonces sólo se sacaba la espada por los desvalidos ó doncellas menesterosas, y ahora se nos dejaban ver señores oficia(le)s que (i)ban á vindicar el honor de Otero á garrotazos! cuando éste pudo ir solo á pedir la satisfacción que se le creyese debida en el modo y términos permitidos por nuestras leyes. (161)

Como se puede ver en esta cita, Vicario hace referencia a las leyes que son la integridad y la dignidad del gobierno. Implica que su defensa es una defensa de la integridad y dignidad nacional del país nuevo y se conecta con las teorías de García, quien aboga por la participación activa de las mujeres en el dominio político. Según Wright, García vio esta participación como “necessary and vital to the progress of Mexican society,” presentando a Leona Vicario como un ejemplo para las demás (157).

Sin embargo, sus críticos también cuestionan los motivos de Leona para participar en la Insurgencia. Luca Alamán, un compatriota suyo, publicó otra difamación sugiriendo que los motivos de Vicario para ser insurgente fueron sencillamente el amor que sentía por Andrés y no por la nación (García 193). Además, le acusa de pedirle al gobierno una “recompensa por su

liviandad” (193) cuando Leona aceptó el indulto. Leona argumenta en una de sus respuestas a tales acusaciones que actuaba independientemente. Incluso su decisión de casarse con Andrés Quintana Roo fue un ejemplo de su fuerza como mujer y de su independencia, porque se casó por amor, aunque Agustín Pomposo le negó a Andrés la mano de Leona cuando éste la pidió. Además de continuar con su decisión de casarse con el hombre al que amaba, ambos esposos se defendieron el uno al otro.

Siglos después, García cree y apoya las palabras de Vicario. Como he mencionado anteriormente, Wright comenta que la biografía de García causó un cambio en la imagen de esta mujer, “from that of a sentimentally-motivated and thus secondary (female) patriot, to that of an intellectually—and ideologically-motivated primary patriot (157). En contraste con Malintzin, quien comenzó desposeída de sus derechos sociales, y de Sor Juana, quien tuvo que luchar por su derecho a estudiar, Vicario recibió una educación superior para su época, le fue permitido ser propietaria de inmuebles, y además recibió una herencia grandísima de parte de sus padres. Así, en lugar de la persecución a la que Sor Juana se vio sometida por querer leer y escribir, Leona recibió admiración y mantuvo su posición social gracias a sus habilidades. No tuvo que ingresar en un convento ni sacrificar sus aspiraciones matrimoniales para poder estudiar. No obstante, Leona utilizó su posición y privilegios sociales para entregarse al movimiento independista a pesar de las consecuencias.

Rosario Castellanos: una voz femenina entre los ecos de la Revolución Mexicana

Rosario Castellanos nació en la Ciudad de México en 1925. Se crió en Chiapas, una región en la frontera entre México y Guatemala donde su padre era un rancharo rico y donde ella aprendió las costumbres de los tzotzil (Chang-Rodríguez 459), descendientes de los mayas. Se educó en la UNAM y perteneció a la Generación de 1950, una generación de escritores que nacieron alrededor de los años de la Revolución Mexicana. Algunos de los intelectuales mexicanos de tal generación, como Castellanos, se dieron cuenta del “silencio histórico” al que las mujeres de México estaban sometidas, y la narrativa cultural que presenta a la mujer como “el otro” (Castro-Klarén *et al.* 46). En Chiapas, Castellanos fue testigo del prejuicio hacia los indígenas, que incluía la discriminación lingüística, social y racial, algo que denuncia en su novela *Balún Canán* (1957). El uso de la voz que hace Castellanos es variado en sus géneros literarios, también muchas veces brutal, con lenguaje directo que aumenta la ironía, como demuestran tres obras distintas en este estudio: “Lección de cocina” (un cuento), “Y las madres, ¿qué opinan?” (un ensayo) y *El eterno femenino* (una obra de teatro).

A Castellanos se la considera como “la primera escritora profesional en México” (Szurmuk 38) y alguien que utilizó la voz contra las injusticias sociales (Friedman *et al.* 427). Ella se identifica con la causa de los indígenas, los derechos de las mujeres mexicanas en particular y los derechos de las mujeres en general. Se ve la cuestión de la posición femenina en las obras de Castellanos tan temprano como su tesina de 1950, titulada *Sobre cultura femenina*

(Szurmuk 37). En sus obras se cuestionan de manera directa y pública las ideas de la buena mujer callada y la mala mujer que habla, una dicotomía a la que ya hemos hecho referencia.

Castellanos nació en un México que estaba recuperándose de la Revolución Mexicana, en búsqueda de identidad, como indica Paz en *El laberinto de la soledad* cuando dice que México estaba en una etapa de adolescencia (2). Elena Poniatowska dice que, aunque tantas mujeres—las que se llaman en los corridos las Adelitas—, participaron directamente en la Revolución (llegando incluso a luchar en las batallas), tampoco recibieron ni los derechos ni el reconocimiento que merecían en México (Rueda-Acedo 428-29). Como insinúa el personaje de la Adelita de la obra de Castellanos *El eterno femenino*, sobre la que se volverá más adelante, después de la Revolución las mujeres seguían en las mismas trampas sociales como antes:

ADELITA: (*Señalando a Lupita*): Si hubiera triunfado ¿estaría esta muchacha aquí? ¿Existirían aún muchachas como ella, con padres como los de ella, con novios como el de ella, con vida como la de ella? (136-37).

Sara Castro-Klarén, en su Introducción a la antología *Women Writing in Latin America*, ha afirmado que

Castellanos's interest in the tragedies of La Malinche and Anna Karenina and the self-exiles of Santa Teresa and Sor Juana leads her to hope and conclude that there must be *another way* of being female, a way by which one can surmount the impasse posed by desire, betrayal, exile, or self-hatred as dictated by patriarchal law (13, énfasis mío).

Esta esperanza aparece en el cuento “Lección de cocina” (*Álbum de familia* 1971). Aunque el texto esté abarrotado de ironía y denuncios sutiles, el mensaje socio-crítico no está escondido: incluso la narradora, una mujer que profesa no entender “nada de nada” (8), a veces le habla directamente al lector para cuestionar las reglas culturales que les obligan a las mujeres mexicanas como ella a llevar cadenas sociales. La protagonista es una joven recién casada que se encuentra con “las obligaciones de su nuevo estado civil—cocinar, callarse, obedecer al esposo—” (Chang-Rodríguez y Filer 461). A ella le parece que tales tareas van en contra de su naturaleza y le causan ciertas dificultades en la vida diaria, incluso en su diálogo interno, la voz narrativa del cuento.

Después de dejar que un trozo de carne se queme en la cocina—distráida con sueños y fantasías—la protagonista tiene un dilema. Al realizar el trabajo que la sociedad y su esposo le obligan a hacer, la joven recién casada sufre sola en la cocina como una buena María. Aunque ella le admite al lector que no sabe manejarse bien en la cocina, y obviamente no se siente cómoda allí, de todos modos dice: “Mi lugar está aquí. Desde el principio de los tiempos ha estado aquí. En el proverbio alemán, la mujer es sinónimo de *Küche, Kinder, Kirche*” (*cocina, niños, iglesia*) (“Lección de cocina” 7).

La joven siente la presión y la responsabilidad social y matrimonial y trata de hacer el trabajo según su entendimiento. Mas se refiere a la cocina como “impecable y neutra” (“Lección de cocina” 8) sin interés personal o pasión ninguna por la tarea. Se pregunta, “¿es la angustia la que oprime mi corazón?” y se contesta a sí misma: “No, es su mano la que oprime mi hombro” (“Lección de cocina” 11-12), *su mano* entendido como las expectativas del esposo.

Entonces no parece que la protagonista del cuento trabaje dentro de la cocina por gusto y luego explica que tampoco el tiempo fuera de la cocina es suyo. Dice que en sus ratos de ocio

tiene que vestirse como su esposo quiera, preparar la casa para las visitas de sus amigos, controlar su peso, cuidar “la lozanía de su cutis,” conservarse atractiva, todo para el gusto de su esposo (“Lección de cocina” 15). Además, hay que estar “al tanto de los chismes,” otro ejemplo de la María que sufre en silencio sin defenderse. Porque al fin y al cabo, su identidad es la de una esposa.

Pretende proclamar “soy yo,” pero de repente hay que preguntarse: “¿Pero quién soy yo?” ¿La respuesta?—fácil y ya hecha: “Tu esposa, claro” (“Lección de cocina” 14). Sumisa incluso en la soledad de su mente, se define por las expectativas de su esposo y si las cumple o no. Ella trata de explicar la incomodidad de vivir así, esclava de los deseos de otro, habiendo perdido su nombre al tomar ahora el nombre de su esposo, del que dice que “tampoco es mío” (“Lección de cocina” 11). Sin embargo, al final del cuento admite: “Yo lo acepté al casarme y estaba dispuesta a llegar hasta el sacrificio en aras de la armonía conyugal” (“Lección de cocina” 22).

Cuando la protagonista aclara que está dispuesta a sacrificarse en aras de la armonía conyugal, está revelando su responsabilidad principal como mujer, la renuncia completa a ser quien es para mantener la armonía del matrimonio, es decir, para adaptarse a los deseos del esposo. Al hablar de las relaciones sexuales con su esposo, la recién casada dice que “boca arriba soportaba no sólo mi propio peso, sino el de él encima del mío” (“Lección de cocina” 9). Dice que es “la postura clásica” y que así “gemía, de desgarramiento, de placer. El gemido clásico. Mitos, mitos” (“Lección de cocina” 9).

Con la repetición de la palabra “mitos” se introduce otra dicotomía que sigue a lo largo del cuento: la de la mentira y la verdad. Proclama que su vida, la vida que mantiene para gustarle al esposo, “es mentira” (“Lección de cocina” 10). De manera clara rompe con las imágenes

antiguas de la mujer “clásica,” las que también pertenecen al marianismo (según las teorías incluidas en este estudio): “Yo no soy el sueño que sueña, que sueña, que sueña” (“Lección de cocina” 10). Al final del cuento otra vez la esposa rechaza directamente la mentira: “Sólo que me repugna actuar así” (“Lección de cocina” 21). No obstante, según Cuervo Hewitt, está “atrapada entre dos opciones, ninguna de las cuales refleja quien es” (135). Como dice después, otra vez en sus propias palabras: “Esta definición no me es aplicable y tampoco la anterior, ninguna corresponde a mi verdad interna, ninguna salvaguarda mi autenticidad” (“Lección de cocina” 22).

El problema principal en tal dicotomía es que, si ella le dice a su esposo la verdad de lo que pasó con la carne quemada, se revela otra verdad: que no es la mujer perfecta según lo que quiere su marido, no es una Virgen María, lo que implica en la dicotomía lo opuesto: que es una Malinche, traicionera a la base de su cultura por traicionar los deseos del hombre. Así, corre el peligro de que su esposo la mire “con suspicacia” (22), de que, como dice ella, tenga que vivir “en la continua expectativa de que se me declara la locura” (“Lección de cocina” 22). Aunque las expectativas que inventan los hombres para las mujeres son artificiales, los hombres mismos se sorprenden cuando la mujer se porta como ellos esperaban que lo hiciera, ya que ellos también están “entranced by their own fictions” (Butler 522). Las expectativas buscan justificación por medio de pretender esencialismo y participan en las distinciones entre géneros de sexo, “a construction that regularly conceals its genesis” (Butler 522). Entonces, las mujeres que no se conforman con las imágenes sociales parecen “locas” por contradecir las expectativas sociales. O como la protagonista dice anteriormente, después de hacer el amor con su esposo, hay alguna “enorme extensión arenosa,” está en el exilio y el único desenlace es “el mar cuyo movimiento propone la parálisis; sin otra invitación que la del acantilado al suicidio” (“Lección de cocina”

10). Entonces, aunque sea mentira, hay que mantener el tipo y conformarse con la imagen de la mujer fuerte que logra evitar consumirse de pasión o de locura.

Como la protagonista de “La lección de la cocina,” la monja poeta Sor Juana también corría el peligro de que se la declarara loca por no caber dentro de las normas diseñadas por los hombres, como expresa en uno de sus famosos poemas: “Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón, / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis” (*Obras completas* I: 228). Castellanos hace una referencia directa consciente a Sor Juana casi al final del cuento al decir (a través de la jovencita recién casada): “Y no es que yo sea una *rara avis*,” temerosa de que se le atribuya “lo que [Ludwig] Pfandl dijo de Sor Juana” y categorizarla “a la clase de neuróticos cavilosos” (“Lección de cocina” 22). La narradora del cuento de Castellanos cuestiona de manera directa la dicotomía que existe socialmente para las mujeres de su época: o vivir la mentira para mantener su imagen pública limpia y su esposo estúpidamente feliz, o revelarse— con el peligro de ser considerada una loca, una mala mujer, una Malinche. Por lo menos, aunque Sor Juana y la esposa del cuento de Castellanos no sean plenamente libres, ambas encuentran cierta libertad al distanciarse mentalmente de sus realidades, aunque “sea una liberación estrangulada por el mito y el dogma” (Cuervo Hewitt 137).

En “Máscaras mexicanas,” Octavio Paz explica su teoría de que, para los hombres mexicanos, la vida es lucha y, por eso, una parte esencial de las relaciones entre los sexos es la conquista de las mujeres (11). Entonces, la mujer que se raja o se abre voluntariamente a un hombre le quita la honra de la conquista (15). Argumenta Paz que, en tal ambiente, “la mujer transmite o conserva, pero no crea [y, así,] la mujer es sólo un reflejo de la voluntad y querer masculino” (13), como la recién casada del cuento de Castellanos. De esta manera, la mujer se

convierte en un vaso. No está vacía, sino que su contenido es propiedad del hombre: los hombres la llenan, luego la toman.

La joven de “Lección de cocina” refuta esa identidad cuando dice: “yo no soy el reflejo de una imagen de cristal; a mí no me aniquila la cerrazón de una conciencia o de toda conciencia posible” (“Lección de cocina” 10). Como afirma la narradora, de todos modos también mantiene su ser, aunque sea escondida bajo la máscara del marianismo: “Yo continúo viviendo con una vida densa, viscosa, turbia, aunque el que está a mi lado y el remoto, me ignoren, me olviden, me pospongan, me abandonen, me desamen” (“Lección de cocina” 10). No obstante, si ella se lo dijese a su esposo, estaría en peligro de rajarse y quitarle el respeto y la honra de la conquista además de perder su propio respeto y honra. En forma de vaso, lo que ella tiene es sólo para dárselo al esposo siempre que él lo pida. Sara Castro-Klarén clarifica: “The space assigned to her activity, imagination, and discourse continues to be the cultural economy of the household. Thus women’s field of action remains confined within the circle of the patriarchal” (11).

Castellanos les ofrece a las mujeres mexicanas otra alternativa a estas máscaras culturales. Sin adoptar el papel de la mala mujer, penetra la máscaras del malinchismo y el marianismo al hablar sobre el control de la natalidad en el ensayo “Y las madres, ¿qué opinan?” (6 de noviembre de 1965). En contraste con la Virgen María, que sufre los dolores de la vida en silencio, Castellanos toma la pluma para discutir este asunto social que afecta de manera directa a las madres. En vez de quedarse callada, alza la voz para opinar desde una posición que es a vez una de una escritora profesional y de una madre.

En el ensayo, ella nota el respeto que los hombres tienen por sus madres, diciendo que al “pronunciar la palabra ‘madre’ los señores se ponen en pie, se quitan el sombrero y aplauden” (428). No obstante, este respeto no les ha dado derecho a las mujeres ni a hablar ni a opinar,

visible en la urgencia de la pregunta en el título. Paz nota esta hipocresía también al punto de decir que “ese ‘respeto’ es a veces una hipócrita manera de sujetarlas e impedirles que se expresen. Quizá muchas preferirían ser tratadas con menos ‘respeto’ ... y con más libertad y autenticidad. Esto es, como seres humanos y no como símbolos o funciones” (Paz 14).

Castellanos le recuerda al lector que la mujer es más que un ente que cumple una función social y biológica, es un ente que razona. Por eso, en vez de componer una reacción emocional, su discurso se centra en el pensamiento racional, visible en la estructura del ensayo. Primero, se presentan las opiniones de varios grupos de personas, economistas, sociólogos y políticos. Luego, se presenta a las mujeres como su propia categoría (“Y las madres” 427). Esto no quiere decir que las mujeres no estén incluidas en otros grupos, sino que, al apartarlas, Castellanos enfatiza que el ser mujer es suficiente para hablar sobre este tema; no se necesita otro título. La escritora utiliza tres palabras claves en su introducción: pasión, violencia y razonamiento. Y por último emplea la ironía al decir que el tema que sigue “se ha debatido con pasión” y “violencia” y “hasta con razonamiento” (“Y las madres” 427).

Luego, le recuerda al lector que el asunto del control de la natalidad es polémico. Esto se hace con un resumen de los grupos involucrados en la problemática social. Empieza por el lado más tradicional y delicado, el punto de vista generalizado de la religión, tratándolo con delicadeza y respeto. En vez de denunciar las creencias religiosas acerca del tema y considerarlas viejas u obsoletas, Castellanos escoge la palabra “concepciones” (en lugar de “creencias”) y “ancestrales” (en lugar de “viejas”) para suavizar el mensaje. Para Castellanos, según el punto de vista religioso, el control de la natalidad “es un delicadísimo asunto que pone en crisis las concepciones ancestrales acerca del respeto incondicional a la vida humana en potencia y

obligaría a la revisión de muchos dogmas morales que rigen nuestra conducta” (“Y las madres” 427).

Más adelante menciona a los economistas que señalan la falta de recursos naturales que se desarrollarían con la expansión continua de las poblaciones mundiales en términos numéricos. El punto de vista económico y el religioso rápidamente se conectan cuando Castellanos sigue la presentación de la perspectiva de los economistas al mencionar el sufrimiento humano en países extranjeros “en los que la miseria es la regla y la opulencia es la excepción de la que gozan, hasta reventar, unos cuantos” (“Y la madres” 427). También proclama que “el hambre es el estado crónico de la mayoría” y que “la salud es una lotería” (427). Con palabras como “miseria” Castellanos parece despertar simpatías entre todas las personas, religiosas o no, que deben ante todo proteger el “respeto incondicional a la vida humana” al que ya nos hemos referido.

Lo mismo sucede con los sociólogos y los políticos. Castellanos presenta argumentos desde la perspectiva de ambos grupos, combinando las responsabilidades morales con los deseos materiales, el temor con la simpatía. Teniendo en cuenta los argumentos precedentes, Castellanos evoca otro argumento muchas veces utilizado en contra del control de la natalidad al centrarse en lo que es un niño, en lugar del derecho a tenerlo o no tenerlo. Dice que es “una criatura concreta” (428) y desde este concepto hace una analogía entre el niño (que evoca la simpatía humanista y religiosa) y la “otra criatura concreta,” que es la madre (428). Castellanos establece analogías entre la vida del niño y la de la madre al recordarle al lector que el “respeto incondicional a la vida humana” se aplica a los dos. Sin embargo, la crudeza con la que Castellanos habla de la experiencia maternal, utilizando términos como “la criatura,” ayuda a la estructura de su ensayo al crear distancia entre la autora y el tema. Así, Castellanos utiliza la voz racional de la escritora profesional a la vez que incluye su perspectiva como madre, con lo que ayuda a avanzar la idea

de que las madres también pueden ser pensadoras. El discurso de Castellanos puede conectarse con el de Sor Juana en la “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, donde vemos un discurso centrado en la razón en lugar de una reacción emocional. De esta manera, encontramos en ambas escritoras dos fuertes ejemplos de mujeres pensadoras.

En otra de sus obras, *El eterno femenino*, Castellanos juega con los mitos de varias mujeres, incluyendo a la Malinche, Sor Juana y una Adelita. En esta obra de teatro se presentan varias respuestas a la idea de la mujer como “el otro” (Szurmuk 37). En cuanto a las imágenes y papeles sociales de las mujeres, al comparar las imágenes con la realidad, Castellanos demuestra que desde el principio las mujeres siguen siendo “un mito” (Cuervo Hewitt 140). Pero al aplicar las teorías de Foucault, esto se explicaría porque el derecho del sistema patriarcal es un mito también. Como argumenta Foucault, como el dominio es una relación vacía, “it is fixed, throughout its history, in rituals, in meticulous procedures that impose rights and obligations. It establishes marks of its power and engraves *memories* on things and *even within bodies*” (“Nietzsche” 85, énfasis mío).

De tal manera, incluso las biografías de tales mujeres ya están comprometidas por la narrativa patriarcal, convertidas en leyendas como la de la Malinche, una expresión de un sentimiento y reacción desde la perspectiva del macho a hechos históricos en vez de un intento de entender los datos que nos quedan de los mismos hechos. Las representaciones de las mujeres en *El eterno femenino*, entonces, no pretenden ser biografías históricas, sino “la esencia ... de una persona, de una época,” como explica Castellanos en la introducción (*El eterno femenino* 21).

Incluso el espacio en el que se desarrolla la obra es un reflejo de la sociedad: un hombre le trae a una máquina a la dueña de un salón de belleza; la máquina le hace la permanente, que en realidad no es una permanente, sino un arreglo que se necesita una y otra vez para mantener el

peinado; la dueña se da cuenta de que si sus clientes femeninas se dieran cuenta de cuánto tiempo y dinero están gastando en los arreglos que reciben allí, no regresarían tanto y la dueña perdería dinero, entonces la máquina también les hace dormir a las mujeres para que no piensen tanto. Aun peor, ¿las mujeres buscan los arreglos para mantenerse atractivas para quién? Para los hombres. Entonces, la dueña—y por extensión sus empleadas—participan en el engaño diseñado por el hombre y cuyas víctimas son las mujeres que vienen para cumplir las expectativas de sus esposos.

A su vez, como afirma Mónica Szurmuk, Castellanos es una “creadora de nuevas posibilidades para la mujer” (38). En *El eterno femenino* Castellanos logra que las mujeres sean el sujeto (en vez de sólo el objeto) de la historia (38). Ellas son agentes —y no pacientes— de sus actuaciones. Pero este efecto sólo dura un instante. Lupita, la protagonista de la obra, es una representante (y hasta defensora) del sistema patriarcal (45). Lupita se siente en una posición social superior a las mujeres que la visitan para presentarle sus historias (la Malinche, Sor Juana y una Adelita). Sin embargo, sus historias no le hacen sentir empatía, sino que Lupita termina sintiéndose “afortunada por ser diferente a estas mujeres” (Szurmuk 43). Así no es solamente el producto del sistema en el que vive, sino su “apasionada defensora” (Szurmuk 43). Aunque su primera visión, en la que Lupita puede contemplar su futuro tras casarse con su novio, le da asco, al final de la obra les dice a las otras peluqueras: “Pero si no tengo otro [novio]. Y aun éste me costó un trabajo encontrarlo, enamorarlo, convencerlo de que se casara ... Para que ahora me salgan ustedes con que no sirve” (Szurmuk 45). Entonces lo patriarcal regresa al centro de la obra y de esta manera se transforma en protagonista disfrazado de mujer—la que se llama Lupita.

Así, como nota Szurmuk, Lupita está vacía. Es el vaso que espera ser llenado, como hemos mencionado antes. Lupita es la protagonista, pero representante de la mexicana común de la época de Castellanos, cómplice del sistema patriarcal (39). Entonces, como dice una de sus protagonistas de *El eterno femenino*, “no basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos” (44). Tampoco basta describir lo que son, conformarse a los límites de los estereotipos mexicanos o sólo identificar los problemas de tales confines, sino buscar nuevas vías. En vez de simplemente actuar de acuerdo con la imagen de la mujer que ha aprendido, ella es la imagen. Según “the model of inscription” de Foucault, las ideas abstractas de sexo se inscriben encima de cuerpos (Salih 57) como el de Lupita, quitándole su propia voz.

Por su parte, Butler argumenta que incluso el silencio de la mujer puede iniciar los impulsos feministas, al darse cuenta de que este silencio no es el de un individuo en el contexto patriarcal, sino el de una colectividad. Así, propone que la perspectiva de una mujer tiene la posibilidad de unirla a otras mujeres y darles fuerza a todas por medio de la colectividad (522). Las protagonistas mexicanas históricas (incluyendo a la Malinche y a Sor Juana) muestran que el ser parte de esta colectividad les otorga el poder de consumir cambios en la sociedad. Sin embargo, Lupita rechaza formar parte de este colectivo y favorece al sistema patriarcal. Cabe preguntarse entonces ¿por qué no? ¿No sobrevive así? Lo que ocurre es que el delito de Lupita es que ignora el sufrimiento de sus antepasadas femeninas, mientras que, a su vez, se aprovecha de los beneficios que ellas mismas han logrado. Lupita goza de las pocas libertades que otras ayudaron a conseguir, derechos que ella no quiere sacrificar incluso para crear mejores posibilidades para sus descendientes. Con el temor de sufrir lo que sufrieron ellas, sigue perpetuando en sí misma las prácticas y opresión del sistema cultural vigente.

Julieta Venegas: con su propia voz

Malintzin utilizó su voz para traducir entre el Viejo y Nuevo Mundo, y aquella voz ha quedado preservada en una de las formas de escritura más populares de su día—la crónica, aunque fuera escrita por los conquistadores y no por ella misma. Sor Juana participó en todas las artes populares del barroco—la poesía, el teatro e incluso la escritura teológica. Años después, Leona Vicario, además de participar en la lucha más importante de su época, la Independencia de México, continuó utilizando su voz en su trabajo periodístico, el medio de comunicación más importante de la época. Ya en el siglo XX Rosario Castellanos se convirtió en una escritora profesional de todos los géneros literarios. Ahora, en el siglo XXI, la música es un mercado dominante en las artes y por eso esta genealogía incorpora el estudio de la cantautora mexicana Julieta Venegas.

Según Blanc, la canción es quizás “una de las artes hoy en día más desarrolladas” (118). La venta de música alcanzó \$435.000.000 en el año 2015, el mismo año del disco más reciente de Julieta, y es el sector número cuatro de la industria del entretenimiento en México (“2016 Top Markets Report” s. p.). Sin embargo, la escasez de estudios académicos sobre las letras de las canciones contemporáneas, en comparación a la literatura más tradicional, pone de manifiesto que las letras no reciben tanta atención como otros textos. No obstante, este estudio incluye la producción artística de Julieta Venegas, figura femenina contemporánea que ha entrado en el mundo de la música con una disciplina y mente crítica. Por eso, este estudio propone que sus

letras pueden formar parte de esta genealogía. Venegas exhibe una habilidad para cruzar fronteras (geográficas y estilísticas) al componer no sólo canciones de amor para llegar a un público más amplio, sino también canciones de protesta social. Ella también exhibe su versatilidad por medio de diversos estilos y medios de producción. Al encontrar su propia voz ha creado espacio en el mercado de la música popular para hablar abiertamente de la justicia social en cuanto a las mujeres, la violencia en México y la percepción de su país y cultura. Lo veremos en sus letras así como en sus entrevistas para los medios de comunicación.

Julieta es hija de los mexicanos José Luis Venegas Mesta y Julia Edith Percevault Manzano. Es la hermana gemela de la fotógrafa Yvonne Venegas y tiene un hermano mayor, una hermana mayor y dos hermanas menores (Blanc 13).⁵ Se la considera una persona “fronteriza” porque desde niña cruzaba la frontera entre Tijuana y el sur de California con su familia y a veces sola para trabajar, comprar discos e ir al cine, viviendo con su familia a unas cuadras de la frontera (Blanc 41). Además, tiene la doble nacionalidad mexicana y estadounidense. Sin embargo, aunque nació en Long Beach, CA, y ha pasado varios años en los E.E.U.U., Venegas se crió en Tijuana y se identifica como mexicana ante todo, sin la necesidad de añadir a esta descripción ninguna otra subcategoría. En la actualidad vive en México, D.F., donde lleva más de veinte años como residente.

Al ser una niña de la frontera—además de tener una hermana gemela—la búsqueda de su propia voz empezó desde temprano para ella. La cantautora habla de su juventud como una mezcla de cultura y música. No sólo la música contemporánea, sino de otras generaciones

⁵ Muchas de las palabras y vida de Venegas analizadas más adelante vienen casi de su propia boca—de sus propias palabras grabadas en canciones y las entrevistas variadas que cubren los principios de su carrera hasta ahora. La mayoría de la información biográfica utilizada en este trabajo acerca de Venegas sale del libro de Enrique Blanc titulado *De mis pasos*, una entrevista impresa que se ha convertido en la biografía más completa de la cantautora hasta ahora. Además, muchas de las citas directas de Venegas están, pues, tomadas directamente del libro de Blanc.

también, por ejemplo la de sus padres (Blanc 21). Habla de la música rock y electrónica, además de los artistas mexicanos veteranos, como por ejemplo *Los Tigres del Norte* y el cantautor Juan Gabriel. En lugar de seguir las tendencias que sus amigos y conocidos consideraban *cool*, en su juventud ya mostraba cierta independencia personal, buscando otros artistas con quienes se identificaba más: “Siempre voy a un ritmo muy mío,” dice en cuanto a sus intereses musicales (Blanc 42).

Este camino no siempre lo caminaba con tanta confianza en sí misma. En un artículo de *La Opinión* se observa que Julieta es “poco amiga de hablar en público” (“Julieta Venegas: ‘Paulina Rubio’” s. p.). Quizás por eso busca la conexión con la gente por medio de las canciones. Sin embargo, Julieta tenía que encontrar su voz antes de poder comunicarse.

Cuando empezó a componer, escribió canciones con un grupo llamado *Tijuana ¡No!*, y con ellos, cuando actuaban en vivo, Venegas dice que se “soltaba bastante y podía ser el vocalista” (Blanc 41). Incluso la primera canción que compuso para el grupo, “Pobre de ti,” fue un éxito de público instantáneo (40). Pero le faltaba la confianza y mostraba vergüenza de su propia voz al cantar sola. Luego, al separarse del grupo, a pesar de su inseguridad, siguió componiendo canciones y buscando oportunidades para tocar y cantar, sin dejarse vencer por el miedo (41). Incluso cuando empezó a hacer sus propios discos como solista, antes del tercer disco, *Sí*, todavía pensaba en la voz sólo como “un instrumento más” (117).

Sin embargo, aunque no tenía confianza en su propia voz, se formó como cantante al buscar un espacio público para sus canciones. Pero no era suficiente el querer escribirlas o cantarlas; había que encontrar su propia forma de escribir y pensar las canciones antes de seguir cantándolas. Esta búsqueda de la voz es sumamente importante para cualquier escritor, ya sea de poesía o de letras de canciones, si desean comunicarse y conectar con el público. Entonces

Julieta buscó diversas maneras de comunicarse y conectar con los oyentes, siendo éste el propósito más constante de sus obras y uno que la cantautora reivindica una vez tras otra en sus entrevistas. Por eso es importante notar que ella compone sus propias canciones, una distinción necesaria para que se la pueda considerar una cantautora, en vez de sólo una voz para las palabras escritas por otra gente.

La independencia que emplea Julieta para ser cantautora también está relacionada con ciertos compromisos y colaboraciones que ha hecho en varias ocasiones durante su carrera, por ejemplo los contratos de sellos discográficos y el componer con otros músicos para llegar al público fuera de México. Sor Juana, quizás la escritora más respetada de la historia de México, también necesitó la ayuda de los virreyes para que sus obras salieran a luz y llegaran al público, pero en contraste con Sor Juana (y seguramente gracias al éxito de Sor Juana y de otras escritoras según las teorías de Butler), Julieta aprende de cada colaboración y se hace más y más independiente, buscando su propia voz fuera de los límites de las categorías de los géneros musicales.

Debido al poco éxito obtenido por su segundo disco (*Bueninvento*, 2000) se encontró sin mucho apoyo económico de su sello discográfico de esta época, *Ariola* (Blanc 86). En tal época se dio cuenta de que todavía estaba buscando su propia voz como solista, compositora e incluso mujer. En una entrevista del año 2016 Venegas recordaba: “I had this ... sort of revelation between my second and my third album ... I had, like, a year where I had this sort of crisis, like, what kind of songwriter do I really want to be? ... Do I really want to be this ... very experimental sort of songwriter or do I want to express and communicate more with people?” (“Talks at Google” s. p.).

Esta búsqueda de voz para Julieta no se detuvo con el éxito comercial. Aunque su tercer disco, *Sí* (2003), le llevó a un nivel de visibilidad internacional, Venegas menciona divisiones en cuanto a la música mexicana varias veces en sus comentarios sobre el encuentro de su espacio en el mercado. Empezó con un público rock con su primer disco *Aquí* (1997), tocando música “alternativa” (es decir, fuera de los canales de la música “pop,” más cercana al estilo del “rock”), vestida en la portada del disco casi de modo gótico. Su tercer disco, *Sí*, fue clasificado como música “pop,” un disco lleno de canciones de amor con ella saliendo en la portada vestida de novia. Entonces ella se vio rechazada en parte por los *rockeros*.⁶

Venegas reflexiona que en esta época “estábamos buscando quiénes éramos (Blanc 61). Entonces, siguió indagando lo que haría: “Bueno, ¿qué tipo de compositora quiero ser? ¿Quiero que me entiendan o que estén preguntándose cosas?” (Blanc 80). Según Julieta, el haber entrado en el mundo del rock—en lugar del “pop”—le permitió tener más libertad en su carrera musical y mantener su esencia rockera incluso dentro de la música “pop,” o ser una cantante de “pop” en conciertos de rock. Es en esta comunidad de rock alternativo donde Venegas encontró sus apoyos. Como ella misma explica:

siempre me he sentido como el bicho raro y nunca he sabido dónde ubicarme ... pero con el tiempo también me di cuenta de que eso era parte del ambiente del rock en México, que todos somos bichos raros..., pero formamos parte del mismo circuito y nos escuchamos ... eso es lo que nos hace ser parte de una misma escena. (Blanc 73)

⁶ Un posible resumen de la división cultural entre “pop” y “rock” tiene que ver más con el concepto de música “pop” como un producto de sobreproducción editorial y de poca profundidad, basándose en la imitación comercial que viene de los diseños de sellos discográficos en vez de los artistas y que se considera menos sincero de este punto de vista, mientras el concepto de “rock” y otros estilos alternativos a lo comercial es que la mayoría de la producción viene del artista, una suposición injusta en la historia de Julieta, quien es cantautora que, como se explicará más adelante, trata de escribir honestamente incluso en las canciones de “pop.”

Venegas lamenta las divisiones entre el mundo musical del “pop” y el “rock,” pero ella misma establece un puente entre géneros y en sus canciones borra las divisiones estilísticas. La totalidad de su discografía demuestra la variedad de sus influencias musicales y su habilidad para manejarlas. Venegas explica que la tendencia a salir de las categorías es algo que le viene de joven: “De chica me preguntaban: ‘¿Qué eres, mod, hippie o tal?’ Y yo: ‘Nada’” (Blanc 23). Dice que le gusta cierta cita de otro músico, Kevin Johnson, quien dice que es “desgenerado,” y añade: “A mí me gusta pensar que soy ‘desgenerada,’ que yo lo que quiero es escribir canciones sin atenerme a regla alguna” (Blanc 93).⁷ Incluso en sus estudios académicos dice que quería estudiar “música del mundo, instrumentos, historia,” demostrando ya su interés en “juntar materias” (Blanc 25).

Julieta admite que la versatilidad y eficacia de su imagen pública también viene de cambios personales en la búsqueda de su voz. *Sí*, el tercer disco de la compositora, representa un cambio de temática (canciones de amor) y de su manera de estructurar las canciones. Además, la portada de *Sí* presenta a Julieta vestida de novia como si fuera el día de su boda, dando el “sí,” como se infiere del título del disco. En cuanto a la portada, Blanc le dice a Venegas que “la foto te muestra asumiendo tu feminidad de una nueva manera, diferente a como lo habías hecho” (90), a lo que Julieta contesta que “hoy me siento más mujer en muchos sentidos ... La portada sí reflejó lo que yo estaba diciendo en las canciones ... Y todo fue natural” (91).

Más adelante Blanc le pregunta: “Hasta dónde ha influido [esta nueva imagen] en tu vida cotidiana?” (91), a lo que Venegas contesta que no sabe lo que vino primero, si los cambios en su personalidad o el cambio de imagen. Esto demuestra, según ella, que lo que cambia es algo de

⁷ Venegas juega con la palabra “desgenerada” en cuanto a las categorías o “géneros” de música para indicar que ella no encaja dentro de una sola.

dentro, convirtiéndose en una búsqueda personal a la vez que en una búsqueda de cómo comunicarse musicalmente. Al preguntarle sobre la personalidad que exhibe en *Sí*, otra vez Julieta explica: “Más que nada ha sido un proceso de ir creciendo como mujer, y a la vez ir integrando lo que voy desarrollando a la música ... Nunca he sabido separar lo que soy como persona de lo que hago en la música” (Blanc 97). Su personalidad domina sus composiciones, en las que trata de comunicarse transparentemente y así exhibe su propia voz en lo que comunica. La conexión personal entre su imagen pública y su vida privada o cotidiana es otra distinción importante porque, si sus propósitos como cantautora son conectarse y comunicarse con la gente, dicha honestidad y transparencia le ayuda a presentarse como una persona sincera y auténtica.

Para Julieta, los cambios entre su segundo y tercer disco fueron “como traicionar al novio,” pero añade que para ella “era necesario” (Blanc 91). Aquí, el rock se manifiesta como un sujeto masculino, como el novio, mas ella, la novia de *Sí*, abandona el rock para hacer algo diferente, uniendo a sus diferentes públicos—los rockeros, los de música popular y cualquiera que quiera escucharla. “De hecho,” recuerda Julieta, “cuando toqué en el teatro Metropolitán ... venía tanto la gente que me seguía con anterioridad, rockeros; pero también señoras, señores, niños, era un público muy amplio” (Blanc 92). En *De mis pasos* recuerda a su público de “Vive Latino,” un público en su mayoría rockero que la recibió bien en su día, aunque ella ya había entrado a la música popular: “Me sentí completamente aceptada y fue súper bonito.... Además, sentí una cosa de fidelidad y cariño que no sientes en ningún lado.... la gente respondió a la música” (Blanc 130).

Sin encontrar un patrón que seguir, ella creó caminos y se convirtió en un patrón para otras cantantes femeninas (Blanc 92). Sucede que, además de su música, su imagen la distingue de otros músicos, como se expresa en la introducción a *De mis pasos*: “Abrazada a su devoto

acordeón, Julieta personifica la estampa que la ha hecho singular en el horizonte de la música latina contemporánea” (Blanc 6). Ahora, una década después, se ha convertido en una inspiración para otras cantantes-compositoras—aunque mantiene la humildad al decir: “Soy amiga de todas, aunque sea por correo electrónico. Con muchas he tocado, he colaborado con algunas, muchas me piden consejos ... ¡a mí, que soy un desastre en tantas cosas!” (Manrique s. p.).

Quizás el éxito del propósito de comunicarse tiene que ver con la versatilidad de su voz musical. La versatilidad de sus intereses y música es visible fácilmente al revisar su extensa discografía—siete discos de canciones originales, sin incluir el de *MTV Unplugged* ni las canciones compuestas para otros proyectos. Considerando únicamente el disco *Limón y sal* del año 2006 encontramos la influencia de hip-hop (“Primer día” y “Eres para mí”), cumbia (una interpretación de la canción “Sin documentos”), una balada electrónica (“Última vez”) e influencias del tango (“De qué me sirve”) (Blanc 140-41). Además de las canciones que compuso para ser cantadas por ella misma, Venegas ha compuesto música para el teatro de Tijuana (Blanc 43) y para otras obras de teatro y películas hechas en México, D.F. (Blanc 51). Ahora sigue componiendo canciones para películas y otros artistas, a la vez que continúa añadiendo temas a su propia discografía. Lo interesante es que Venegas se ha convertido en una artista de éxito internacional y ha logrado vender “más de diez millones de discos en todo el mundo” (“Julieta Venegas presenta” s. p.), más allá del mercado de música para hispanohablantes.

Además de la fama y el dinero, la habilidad de moverse entre varios estilos de música es importante porque le permite incorporar temas de justicia social a la música popular, en lugar de dejarlos para los márgenes de la sociedad o los exclusivos estudios académicos. Aunque *Sí* y

Limón y sal, los discos que la llevaron al plano global, estaban repletos de canciones de amor, Venegas no ha dejado de lado los temas de justicia y crítica social que han formado parte de su discografía desde el primer disco, *Aquí*. Su disco *Algo sucede*, del año 2015, es una mezcla de “historias de amor y desamor,” además de “contenido social” (“Julieta Venegas presenta” s. p.). Jorge Ramos se ha referido a ella como una mujer “global” y, en una entrevista del año 2015 le pregunta: “¿Puedes tenerlo todo? ¿Se puede tenerlo todo? Es decir, ¿ser madre, ser artista ... hablar de causas sociales? ¿Puedes tenerlo todo?” Ella responde con tranquilidad:

Creo que nada más es malabarismo. Yo me considero como compositora y mamá, éstas son mis dos profesiones y la verdad es que ... que ... de alguna manera la música nos salva muchas veces ... de estas diferencias que todo el día estamos viendo entre nosotros, en nuestras creencias, nuestras creencias políticas, nuestras creencias religiosas ... Allí, eso, la música tiene ese poder. (“Julieta Venegas les escribe” s. p.)

El acceso a un público diverso asegura que su mensaje tiene oyentes, ya sea una canción de amor o una de crítica social. En cuanto a la composición de canciones, Venegas dice que las piensa para “una persona que quiero que entienda lo que estoy diciendo” (Blanc 142) y que le gusta que las canciones lleguen a la gente, que comuniquen algo. Aprendió a hacerlo por medio de escribir lo que piensa y se siente, pero con estructuras que aprendió del mundo “pop,” componiendo sin prejuicio de estilo para que llegue a la gente sin limitaciones. A Venegas, igualmente, le animan los plataformas digitales por su potencial comunicativa (“Julieta Venegas: ‘Siempre’” s. p.).⁸

⁸ Venegas enfatiza la utilidad de las plataformas digitales al decir: “Me encantan las plataformas digitales. Si tú quieres escuchar lo que está pasando en Latinoamérica, no lo vas a escuchar en la radio. Lo vas a encontrar en blogs, buceando en Internet o en *Spotify*. Es un trabajo de investigación” (“Julieta Venegas: ‘Siempre’” s. p.).

Cuando Ramos le pregunta por las diferentes Julietas, la que canta de amores, la que habla de justicia social, la madre, la que compone canciones, otra vez ella rechaza las categorías que causan divisiones: “Yo soy la misma, yo no sé separar las cosas, no tengo un papel... yo no me siento obligada decir las cosas ... pero también yo creo que ahorita sí es un momento en que me toca como ... también decir las cosas que yo pienso” (“Julieta Venegas les escribe” s. p.). Por ejemplo, Venegas habla del éxito de la mujer dentro del país como algo que verdaderamente indica progreso. En 2007, al comentar la violencia en Ciudad Juárez, comenta lo siguiente: “Es insólito, no puedes creer que suceda algo así en nuestro país donde todos creemos que somos respetables, que somos un país desarrollado. Y que la mujer todavía no tenga un lugar; la mujer pobre, menos. Te dice muchísimo de lo que no hemos avanzado” (Blanc 105).

La violencia contra las mujeres en México y la brutalidad con la que se las trata sigue siendo un auténtico problema en el país al que Julieta ama. La cantautora utiliza su éxito comercial y el espacio público que su voz ha alcanzado para participar de manera directa en la lucha por dar visibilidad a la opresión y la violencia hacia las mujeres. Venegas ha participado en algunas campañas para mostrar su solidaridad y la fuerza de la voz femenina en México, como por ejemplo en la campaña *Mujeres sin miedo, todas somos Atenco*, una referencia a las brutales injusticias cometidas en dicha ciudad. Adicionalmente, en 2009 UNICEF la nombró Embajadora de la Buena Voluntad por México, y en 2011 el Consejo de Ministras de Las Mujeres de Centroamérica la nombró también Embajadora Cultural de Buena Voluntad (“Julieta Venegas presenta su nuevo álbum” s. p.). Entonces, lo que Julieta consigue al distinguirse de las cantantes vendidas como objetos sexuales y, por el contrario, presentarse como una mujer que opina, escribe, actúa y es parte activa del devenir de su país, es servir de modelo y darles otra narrativa a las mujeres, jóvenes y niñas de México, tal como antes lo habían hecho Sor Juana, Leona

Vicario y Rosario Castellanos. Lo hace con un propósito, una cosmovisión e independencia femenina que ha expresado desde su juventud. Por ejemplo, Venegas comentó que, al acabar la prepa, su padre empezó a preguntarle qué iba a hacer con su vida, ya que el objetivo era que se casara algún día: “‘Son mujeres. La idea es que ... se casen más adelante.’ Y yo, ‘*what?*’ Recuerdo mis amigas me decían: ‘Yo sí me voy a casar, qué marciano que tú no quieras casarte’. ‘Bueno’, les decía, ‘primero quiero hacer otras cosas’” (Blanc 25).

A día de hoy Venegas maneja una carrera de solista, cantautora y compositora, además de ser lo que, según ella, es “su papel más importante, ser la madre de Simona” (“Julietta Venegas presenta” s. p.). Su habilidad para navegar ambos mundos, el de madre y el de artista, teniendo a la vez una carrera llena de giras mundiales y encontrando tiempo para leer, escribir, grabar canciones y mostrarse al público por medio de videos, entrevistas y fotografías, y hacerlo con éxito en el mercado internacional, pinta un mundo de posibilidades para otras mujeres que quizás no quieran sacrificar ni sus sueños ni la posibilidad de tener hijos o una familia. En este contexto es importante recordar las palabras de Butler, para quien una determinada situación “does not cease to be mine just because it is the situation of someone else, and my acts, individual as they are, nevertheless reproduce the situation of my gender, and do that in various ways” (523). Según este punto de vista, Venegas les debe su propia libertad y habilidad para navegar ambos mundos a todas las mujeres que vinieron antes de ella.

Tomando en cuenta las palabras de Butler es preciso escuchar lo que dicen las canciones de Venegas. Ella no se muerde la lengua cuando hay que hablar de asuntos culturales. En primer lugar, desde su primer disco se ve que cuestiona las percepciones sociales acerca de las mujeres. La canción “Con su propia voz” (*Aquí*, 1997) empieza corrigiendo el pensamiento (que parece

machista) de un hombre. Emplea la apóstrofe para hablarle directamente y, en vez de usar, el “tú” u otros términos ambiguos, le da nombre y le dice:

Emilio, Emilio, aunque no lo creas
no son un par de piernas largas
a tu lado lo que necesitas
para andar bien

Hay más en ellas de lo que cree
el tiempo que las
ha comido, mantenido debajo de su pie (“Con su propia voz”)

En este caso le habla directamente al hombre para cuestionar cómo la sociedad mira a las mujeres. Pero no son sólo los hombres, ya que en la segunda estrofa cuestiona lo mismo con una señora aparentemente ciega a las necesidades de la comunidad:

Señora esposa de candidato
Desde donde puede ver
Las cosas no son tan claras
Como cree usted

Al decirlo todo como si conociera
La cara de la multitud a quien piensa representar (“Con su propia voz”)

En la tercera estrofa vuelve al uso de nombres específicos—“Violeta y Mariela y Ana y Graciela”—como si hablara, una por una, con mujeres individuales, en vez de tratar de ponerles sólo una “cara de la multitud” (lo que critica de la “señora” de la segunda estrofa). A estas mujeres individuales, les anima a protestar:

Que grita y reclama, y dice con pancartas
dime si no traes el mismo pantalón
que dices odiar
que trae cada uno de quienes
te apagan, no te dejan andar, andar (“Con su propia voz”)

Termina con el estribillo que se repite a lo largo de la canción (“ya puedo ver y sentir, y hablar por mí”), un estribillo que resume el mensaje de la canción, aunque entre sus versos añade que cada persona tiene una “historia distinta,” enfatizando el mensaje de la canción, que cada mujer es única, y cada cual tiene su propia voz. Entonces, pide espacio y respeto, entendimiento mutuo. A la vez que Venegas ha creado un espacio en el ambiente público para su propia voz, pide que otras mujeres se vean como individuos por su “historia distinta” y continúa escribiendo canciones con las que no sólo pide espacio para su voz, sino canciones en las que demuestra que una mujer es mucho más que “un par de piernas largas.”

Además de las canciones de amor y de la posición social de la mujer, este motivo de comunicarse también se ve en las canciones de comentario social acerca de la imagen violenta de México y otros asuntos de su país que forman parte de sus obras. Desde su primer disco como

solista, *Aquí*, Julieta Venegas ha escrito y grabado canciones sobre los asuntos que preocupan a México, entre otros temas. La canción “Andamos huyendo” (1997) empieza con una pregunta y una proclamación de inocencia: “¿De qué andamos huyendo si no hemos hecho nada?”

Luego, después de haber cosechado mucho éxito con tres discos de música pop en los que predominan canciones de amor (*Sí*, *Limón y sal* y *Otra cosa*), en 2013 regresa a temas más comprometidos con asuntos de la comunidad. En su canción “Tuve para dar” del disco *Los momentos* dice:

Era tan feliz,
era todo alegría en mi ciudad.
mi árbol florecía,
todos querían venir a este lugar,

pero mi sangre corrió
y todo llenó a mi alrededor.
Hoy inspiro temor
nadie se acerca hasta donde estoy.

Alegrías tuve para dar,
no creas que siempre fui así
alegrías tuve para dar,
no creas que siempre fui así (“Tuve para dar”)

Encontramos aquí un deseo por conectarse con la comunidad, incluso si es únicamente por medio de “alegrías” compartidas. En cuanto a la colectividad, en el disco *Algo sucede* (2015) salen dos canciones escritas por Julieta en las que reacciona a la violencia dentro de su país: “Una respuesta” y “Explosión.” Las escribió en respuesta a la tragedia de los cuarenta y tres estudiantes de Ayotzinapa, México. Las letras no mencionan ni a México ni a los estudiantes específicamente, y se habla del dolor sin ningún tipo de explicación. Sin embargo, en una entrevista con *Univisión*, Jorge Ramos se refiere a la canción “Una respuesta” como una de las canciones políticas de Venegas (“Julieta Venegas les escribe” s. p.).

Ella explica que, después de oír las noticias sobre los cuarenta y tres estudiantes, entró en depresión. Fue como si no hubiera una manera de responder, no sabía qué decir (“Julieta Venegas les escribe” s. p.). Venegas dijo: “Realmente, sentía una tristeza que yo no conocía ... por eso escribí la canción ... a veces la realidad sobrepasa lo que uno pueda sentir” (“Julieta Venegas les escribe” s. p.). Además, en una entrevista el año anterior con *CNNMéxico*, Venegas intentó describir la tristeza con palabras:

No solamente me indigna; siento esta impotencia, esta tristeza tan profunda de que seamos esto ... aunque podemos estar aquí en la capital platicándolo, hay gente, muchísima gente en este país, que está viviendo historias de pesadilla todos los días ... la violencia ya está en un nivel en donde ya ... no tiene respeto por nadie ... es una historia de terror, y no es un miedo, digamos, como personal, de ... de qué ¿qué me puede pasar a mí? sino de ¿qué está pasando a este país? O sea, estamos como ... una especie de decadencia moral ... No hay límites de las cosas que puedan pasar y en este sentido sí me da miedo. (“Lo que les hicieron”)

Como la primera línea de “Una respuesta,” en la que canta: “No tengo las palabras que preciso hoy ... No existe la canción donde yo puedo cantar sobre mi dolor,” expresando una falta de discurso de justicia social en la música, quizás por la magnitud de las circunstancias:

Creo que hay una ausencia de un discurso, ha habido otras épocas en México donde la gente se involucra más y tiene más presencia la realidad social o política con la música, en este momento parecería que eso está un poco desconectado. No sé qué es, quizá un miedo generalizado como a una cosa que es un tema tan grande y difícil de abarcar.
(Garibay)

Dice Julieta que lo que les sucedió a los cuarenta y tres estudiantes es una pesadilla y refleja que la gente de México ha entrado en shock y no sabe qué responder, pero ella indica con su hechos y palabras que sí hay que responder. Aunque la canción comienza diciendo que “no tengo las palabras,” ella se esfuerza por buscar las palabras.

Otra canción escrita por ella misma, “Explosión,” de su disco *Algo sucede* (2015), pide que la comunidad, la gente, todo el mundo, se dé cuenta de lo que está pasando y actúe para hacerlo mejor. La canción se centra en imágenes de desaparecidos, como los que forman parte de “Andamos huyendo” casi veinte años atrás, y empieza:

Fue un José o un Pedro
Desapareció ayer
Un hombre sin apellido

Lo levantaron y fue
Otro desaparecido
De calles y escuelas también
Van cayendo sin rumbo
El mundo tiembla. (“Explosión”)

Sin embargo, la canción no termina con un efecto paralizante. También se puede interpretar como una llamada a la acción: “Que explote todo por aquí / que todo despierte,” canta Venegas. Se repiten estos versos una y otra vez en el estribillo, con un mensaje directo de positividad y esperanza. En muchas entrevistas en las que se le pregunta sobre la canción y lo sucedido con los cuarenta y tres estudiantes, junto con las reacciones de otros a sus canciones, se puede ver que ha contribuido al discurso con un diálogo abierto en que se expresa el dolor y la esperanza. Entonces Julieta brinda una imagen de la mujer que ya ha llegado a tener más de lo que Virginia Woolf llamó un “cuarto propio”. La mujer de Julieta Venegas ya tiene una casa propia, un espacio social y cultural, y –sobre todo– un público al que le puede escribir.

Conclusiones

Según Michel Foucault, el trabajo de la genealogía

must record the singularity of events outside of any monotonous finality; it must seek them in the most unpromising places, in what we tend to feel is without history—in sentiments, love, conscience, instincts; it must be sensitive to their recurrence, not in order to trace the gradual curve of their evolution, but to isolate the different scenes where they engaged in different roles. (“Nietzsche” 76)

Esta cita resume el propósito de este estudio. Es un análisis del uso distinto de la “Voz” que estas cinco mujeres realizan, cada una según los parámetros de su propia época. Aunque todas se identifican bajo el término “mexicana,” a veces parecen muy lejanas la una de la otra, y no sólo temporalmente. De igual manera, el trabajo incluye a escritoras de gran reconocimiento por sus obras literarias, a una traductora que nunca escribió ni una palabra (según la historia conocida) y también a una cantautora que obtuvo fama internacional a través de canciones de amor (quizás ejemplos de los “unpromising places” en cuanto a una tesis de literatura, pero válidos en un estudio genealógico según la teoría de Foucault ya mencionada).

En cuanto a la identidad colectiva “mujer”—que en este caso forma parte de la identidad “mexicana”—tomamos en cuenta la cita de Judith Butler, según la cual, “*acts are a shared*

experience, and *collective action* [and] the act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene” (Butler 525-26). Foucault también reconoce la influencia histórica de la identidad colectiva y proclama: “Genealogy does not oppose itself to history ... on the contrary, it rejects the metahistorical deployment of ideal significations and indefinite teleologies. It opposes itself to the search for ‘origins’” (“Nietzsche” 77). Por eso, este estudio deconstruye los términos “malinchismo,” “marianismo,” “mexicana” y, a veces, hasta “mujer” por medio de las historias de estas cinco mujeres mexicanas.

Butler, después de deconstruir el término “mujer” y afirmarlo un concepto cultural, admite que hay cierto poder político en reconocer la identidad colectiva de experiencias colectivas que comparten las mujeres. Según Butler, es importante reconocer que

The act that gender is, the act that embodied agents are inasmuch as they dramatically and actively embody and, indeed, wear certain cultural significations, is clearly not one's act alone. Surely, there are nuanced and individual ways of doing one's gender, but that one does it, and that one does it in accord with certain sanctions and proscriptions, is clearly not a fully individual matter. (525)

Reconoce que el hecho de identificarse o ser identificada bajo el término “mujer” no niega necesariamente la identidad individual de tal “mujer.” Sin embargo, el utilizar dicho término requiere reconocer el conjunto de imágenes y prescripciones de la identidad femenina colectiva.

Así, al hablar de las mujeres hispanoamericanas hay que investigar los estereotipos y expectativas que influyen en la identidad femenina colectiva de las hispanoamericanas. Las teorías de Sara Castro-Klarén han contribuido a este estudio al presentar una dicotomía cultural

que afecta a la percepción de las mujeres: la del malinchismo/marianismo. Y, al mencionar el malinchismo, hay que regresar al supuesto principio del malinchismo: la leyenda de la Malinche/doña Marina/Malintzin. Habiendo ya discutido la falacia del uso del término para clasificar a la Malinche y a otras mujeres que no se conforman a las expectativas sociales, hay que ver cómo este concepto de malinchismo y su alternativa, el marianismo, han influido en las vidas de las cinco mujeres de este estudio y, a la vez, cómo ellas han salido de la dicotomía por el uso de la “Voz.”

Las voces de algunas mujeres han desaparecido tras imágenes culturales. Este estudio es un intento de rescatar sus distintas voces y mostrar cómo éstas rompen con la antigua dicotomía, distinguiéndose entre la historia de México. Al pretender revisar las imágenes culturales de estas mujeres, es necesario comparar el uso del término “mexicana” para cada una. Quizás se pueda considerar a la Malinche una mexicana por haber pertenecido al imperio de los aztecas, conocidos hoy bajo el término *mexicas* o *mexicanos*. Pero también Malintzin se puede considerar una figura mexicana por pertenecer a la narrativa nacional de lo que es el México actual. Según esta perspectiva, su identidad mexicana es una identidad adquirida por las consecuencias de la conquista y la interpretación de la historia.

En cuanto a Sor Juana, ella es una criolla novohispana, no necesariamente “mexicana,” pero los “mexicanos” (aztecas) aparecen en sus obras, como se ve en el villancico VIII de la Asunción de 1676. También, como en el caso de la Malinche, se la puede considerar una mexicana histórica u honorífica por haber nacido en el territorio conocido hoy día como México y por pertenecer a su historia.

Leona Vicario es otra criolla, pero ya era considerada una mexicana. Incluso antes de la biografía escrita por García, la biografía de Jacobo Sánchez escrita en 1900 ya la describía de tal

manera, titulándose *Biografía de la heroína mexicana* (García 16). También en la de García, el biógrafo dice en cuanto a Vicario que era “mexicana de nacimiento y de pleno corazón” (32). Ella misma se diferencia de los españoles al criticarlos por su presencia en México.

Rosario Castellanos lleva la nacionalidad mexicana, una posibilidad que sería anacrónica para sus antepasadas de esta genealogía por falta de una nación establecida. Gracias al trabajo de Vicario y otros insurgentes, Castellanos nació en un México independiente y nació mexicana.

Por último, Julieta Venegas no sólo se identifica como mexicana, sino que lo hace con un propósito determinado: es una decisión personal. Al tener la doble nacionalidad (mexicana y estadounidense), Venegas podría alinearse con cualquiera de las dos, o con ambas, pero deja claro en sus entrevistas que desde joven se ha identificado más con el lado mexicano y con el término “mexicana.” La identidad mexicana ha sido un tema importante en la imagen pública y personal de la cantautora, uno que se repite una y otra vez en sus entrevistas, y quizás la única identidad que escoge para identificarse a sí misma. A veces rechaza ser denominada una feminista, tampoco cabe dentro de las concepciones culturales de su carrera y con frecuencia rechaza las categorías y conceptos sociales comerciales de géneros musicales que limitan a músicos como ella, pero siempre reafirma la identidad mexicana.

Aparte de formar parte de la identidad mexicana, cada una de estas mujeres también tiene su propia historia y su propia Voz. Sin embargo, esta historia y esta Voz a veces se pierden detrás de los conceptos y las imágenes culturales que se forman por medio de interpretación, sea por parte de la política o otras agendas, o simplemente por la culpa del paso de tiempo y la simplificación de vidas en anécdotas. Según la perspectiva de este estudio, la historia de la Malinche es un ejemplo claro y trágico de este problema histórico. Ella desaparece en la mente colectiva de las comunidades hispanas a cambio del uso social de la leyenda que se conoce como

malinchismo y que se centra en su supuesta traición. En contraste a las cuatro escritoras de este trabajo, no nos queda ni una palabra escrita por la mano de la joven indígena, sino traducciones y diálogos representativos, escritos por hombres que participaron en la conquista. En la actualidad, escritoras como Gloria Anzaldúa pretenden rescatarla del concepto del malinchismo y de la supuesta traición, pero utilizando todavía los pocos datos que aparecen en las mismas crónicas y documentos originalmente escritos por manos españolas.

La conceptualización de la Malinche quizás sea el mejor ejemplo de esta idea, pero no es el único. La memoria histórica de Sor Juana también ha sufrido una cirugía cosmética en la idealización *postmortem* de su persona, al igual que la de Leona Vicario en las manos de Genaro García. Con respecto a Vicario, García la rescata del olvido cultural y a la vez la utiliza como el eje de su propio proyecto, agenda y ambiciones. Es interesante notar que existen más de doscientos libros sobre Leona Vicario, pero ninguno de ellos es una colección de sus obras.⁹ Vicario fue reconocida en su propia época por sus contribuciones al movimiento insurgente e independentista y hoy hay ciudades y calles que llevan su nombre, además de estampillas y estatuas hechas a su semejanza. No obstante, aunque sea considerada una de las primeras periodistas femeninas en México, la mayor parte de su fama se centra en sus contribuciones a la patria en lugar de sus escritos.

En contraste con el caso de Leona Vicario, Sor Juana tiene multitud de volúmenes de obras publicadas por ella, comenzando con algunas publicaciones durante su propia vida. Como hemos indicado anteriormente en el capítulo II, la monja escritora está reconocida como una de las primeras voces novohispanas importantes del Nuevo Mundo y es considerada una de las grandes voces de la literatura hispánica. Aunque la mayoría de su producción artística fueron

⁹ La excepción es una de las entradas en *WorldCat* titulada *Lista general de los individuos de esta capital que deben servir para jurados ... sobre libertad de imprenta* (1830).

obras por encargo, creó nuevas vías para incorporar su propia cosmovisión, que incluía voces negras, indígenas y femeninas, voces marginalizadas en esa etapa de la literatura occidental. Sin embargo, por el hecho de ser obras de encargo, bajo las restricciones de la iglesia y la sombra de la Inquisición, es fácil imaginar que su Voz es una voz que existe en una situación comprometida, una Voz con poca libertad. Por un lado, el hecho de que sus obras –como los villancicos– fueran escritos para la iglesia, le dio a Sor Juana la oportunidad de tener una audiencia, pero por otro lado, es por este motivo por el que la monja tuvo que tener tanto cuidado con lo que escribía.

Después de los cambios sociales que ocurrieron a principios del siglo XX (incluyendo la Revolución Mexicana), la mujer todavía no disfrutaba de los mismos derechos que los hombres, pero Rosario Castellanos buscó y se aprovechó de las nuevas libertades. Ella fue una de las primeras escritoras profesionales que pudo vivir de su escritura y trabajos relacionados (p. ej. fue invitada a trabajar para varias universidades) y dominó numerosos géneros literarios, desde el ensayo a la novela, pasando por la poesía. Además, su obra de teatro *El eterno femenino* es una de las más importantes en cuanto al discurso feminista. Sin embargo, su imagen y su historia tienen un fin trágico y absurdo que, no obstante, es interesante desde el punto de vista narrativo. Ella murió después de recibir una descarga eléctrica al tocar una lámpara con cables defectuosos mientras servía como embajadora de México en Tel Aviv, Israel (“Rosario Castellanos” s. p.).

El resumen de las vidas de estas cuatro mujeres, sobre todo al ver los fines trágicos de Sor Juana y Rosario Castellanos, nos lleva a reconocer dentro de este contexto a una figura femenina de nuestra época que, gracias a la fuerza de las mujeres mexicanas anteriores, ha alcanzado un amplio espacio para su propia voz, Julieta Venegas. La cantautora ya es reconocida por su talento en el mundo de la música al haber sido galardonada con seis *Latin Grammy* entre

2004 y 2016, además de un *Grammy* por “Best Latin Pop Album” en 2007. Sin embargo, ella es un sujeto en desarrollo, sin que la crítica académica se haya ocupado de ella, obrando dentro de un mundo de producción artística lejano a los estudios literarios, como hemos mencionado al principio del capítulo V. Pero más allá de los premios o la falta de estudios, quiero precisar que por medio de su fama, su presencia en las redes sociales y su versatilidad musical, ella maneja una de las voces de más distribución en México. Así, habla desde una posición influyente cuando se manifiesta sobre asuntos culturales como la percepción de las mujeres o la violencia en México.

Por un lado, cada una de estas cinco mujeres redefinen la identidad mexicana al utilizar sus voces. Por otro, la representación de la identidad mexicana reflejada en los temas de Julieta Venegas muestra una conexión contemporánea entre las teorías de Foucault y las de Butler. Foucault argumenta que cualquier identidad es plural, una parodia en la que “numerous systems intersect and compete” (94) y de que la posesión es discutible. Por su parte, Butler se concentra en el significado del término “mujer” al argumentar que

to be a woman is to have become a woman, to compel the body to conform to an historical idea of “woman,” to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated corporeal project. (522)

Además, como ya hemos mencionado en la introducción de este estudio, Butler proclama que el “performative act” es uno que empieza y continúa antes y después del individuo. Las teorías de Butler, junto con las ideas que presenta Foucault, se pueden aplicar a la identidad mexicana

como término, o sea, al hecho de identificarse como mexicana. La identidad mexicana que reivindica Venegas, entonces, es una que ni creó ella misma ni que sea exclusiva a ella. No obstante, al usar su posición como cantautora, contribuye al desarrollo de dicha identidad para su propio uso y para el de otras generaciones futuras de mujeres mexicanas.

Parte del trabajo de amplificar el significante “mexicana” es dejar atrás la dicotomía malinchismo / marianismo discutida anteriormente, quedando libres para redefinir qué significa ser una mujer mexicana. Estas cinco mujeres de México buscan alternativas a las circunstancias de otras mujeres de su época, y sus historias individuales son representativas de las limitaciones y las libertades de las mujeres de estos capítulos de la historia de México. Malintzin era una esclava y tuvo que utilizar su voz de manera creativa para sobrevivir, alcanzando una posición de respeto dentro del conjunto de conquistadores, pero sin alcanzar la verdadera libertad. Un siglo después, Sor Juana tuvo que resistir la opresión de su voz, a veces actuando fuera de su posición social, otras veces incluyendo temas polémicos dentro de sus obras por encargo. Leona Vicario fue propietaria de inmuebles, escritora y una insurgente reconocida por sus contribuciones a la independencia del país por su cuidadosa utilización de su posición social para el beneficio del movimiento insurgente. Rosario Castellanos fue una escritora profesional con una amplia producción literaria que luchó abiertamente por los derechos de las mujeres. En la actualidad, gracias a los logros de las mujeres mexicanas que la precedieron, Julieta Venegas puede utilizar su posición social y su papel de cantautora para hablar a favor de otras mujeres. Quizás Venegas no sea la Voz más representativa de las mujeres de México, y no sé si lo será alguna vez, pero ella tiene hoy una voz más libre en la que todavía se escuchan los ecos de Castellanos, Vicario, Sor Juana y la joven Malintzin.

OBRAS CITADAS

- “2016 Top Markets Report Media and Entertainment Country Case Study: México.” *2016 ITA Media and Entertainment Top Markets Report*. Department of Commerce, International Trade Administration, 2016.
- “Ana Gabriela Guevara: Insultantes las ofensas en redes sociales.” *CNN*. 12/dic/2016. cnnespanol.cnn.com/video/cnnee-aristegui-intvw-senadora-ana-gabriela-guevara-agresion-mujeres. Fecha de acceso: 16/ene/2017.
- Alatorre, Antonio. “Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz).” *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26 (1977): 341-459.
- Anzaldúa, Gloria. “For Waging War Is My Cosmic Duty: The Loss of the Balanced Oppositions and the Change to Male Dominance.” *Borderlands: La Frontera: The New Mestiza—25th Anniversary*. San Francisco: Aunt Lute, 2012 [1987]. 53-56.
- Arenal, Electra y Amanda Powell. Eds y trads. *The Answer / La Respuesta: Expanded Edition Including Sor Filotea’s Letter and New Selected Poems*. 2^a ed. New York: The Feminist P at The City U of New York, 2009.
- Bernand, Carmen. “Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX).” *Historia Crítica* 54 (2014): 21-48.
- Blanc, Enrique. *De mis pasos: conversaciones con Julieta Venegas*. Madrid: Autor, 2007.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and

- Feminist Theory.” *Theatre Journal* 40.4 (1988): 519-31.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996 [1975].
- Castellanos, Rosario. “Lección de cocina.” *Álbum de familia*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 4ª ed. 1979 [1ª ed. 1971]
- Castellanos, Rosario. “Y las madres, ¿qué opinan?” *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. Eds. Edward H. Friedman, Teresa Valdivieso y Carmel Virgillo. New York: McGraw-Hill, 2012. 427-29.
- Castro-Klarén, Sara. “Introduction.” *Women’s Writing in Latin America: An Anthology*. Ed. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Boulder, CO: Westview P, 1991. 3-26.
- Castro-Klarén, Sara, Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo. Eds. *Women’s Writing in Latin America: An Anthology*. Boulder, CO: Westview P, 1991.
- Chang-Rodríguez, Eugenio. “El régimen colonial y su legado.” *Latinoamérica: su civilización y cultura*. 4ª ed. Boston: Thomson Heinle, 2008. 63-77.
- Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer. Eds. *Voces de Hispanoamérica*. 3ª ed. Boston: Heinle & Heinle, 2004.
- Cruz, Juana Inés de la. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*. Eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda. 4 Vols. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997-2001 [1951-1957].
- Cruz, Juana Inés de la. “Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz.” *The Answer / La Respuesta: Expanded Edition Including Sor Filotea’s Letter and New Selected Poems*. Ed. y Trad. Electa Arenal y Amanda Powell. 2ª ed. New York: The Feminist P at The City U of New York, 2009.

- Cuervo Hewitt, Julia. "Las huellas [de] sor Juana Inés de la Cruz en la obra de Rosario Castellanos." *Romance Notes* 53.2 (2013): 135-43.
- Díaz de Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*. Ed. Arturo Domínguez. <http://biblioteca-electronica.blogspot.com>. Fecha de acceso: 30/Mar/2016.
- Dreyfus, Hubert L. y Paul Rabinow. "Interpretive Analytics." *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2ª ed. Chicago: The U of Chicago P, 1983. 104-24.
- Foucault, Michel. "Nietzsche, Genealogy, History." *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Random House, 1984. 76-100.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, D.F.: Siglo XXI, 1968.
- Friedman, Edward H., Teresa Valdivieso y Carmelo Virgillo. *Aproximaciones al estudio de la literatura hispánica*. New York: McGraw-Hill, 2012.
- García, Genaro. *Leona Vicario, heroína insurgente*. México, D.F.: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1910.
- Garibay, Javier. "Julieta Venegas, injusto y doloroso lo de Ayotzinapa: La cantautora asegura que la juventud vive un momento difícil." *Univisión*. 26/sep/2015.
www.univision.com/musica/julieta-venegas-injusto-y-doloroso-lo-de-ayotzinapa. Fecha de acceso: 17/ene/2017.
- Garita Vílchez, Ana Isabel. "La regulación del delito de femicidio/feminicidio en América Latina y el Caribe." Ciudad de Panamá: Secretariado General de las Naciones Unidas, 2013.
- Godayol, Pilar. "Malintzin/La Malinche/Doña Marina: Re-reading the Myth of the Treacherous Translator." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 18.1 (2012): 61-76.
- Hutcheon, Linda. "Theorizing the Postmodern: Towards a Poetics." *A Poetics of Postmodernism:*

History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988. 3-21.

“Julieta Venegas les escribe una canción a los 43 estudiantes de Ayotzinapa.” *YouTube*, subido por *Univision Noticias*. 4/oct/2015. www.youtube.com/watch?v=vLQbchNlxp0. Fecha de acceso: 2/feb/2016.

“Julieta Venegas: ‘Paulina Rubio y yo jugamos en ligas diferentes.’” *La Opinión*. 25 /ago/2015. www.laopinion.com/2015/08/25/julieta-venegas-paulina-rubio-y-yo-jugamos-en-ligas-diferentes. Fecha de acceso: 2/feb/2016.

“Julieta Venegas presenta su nuevo álbum *Algo sucede*.” *El País*. 20/jul/2015. <http://www.elpais.com.co/elpais/entretenimiento/noticias/julieta-venegas-presenta-su-nuevo-album-algo-sucede>. Fecha de acceso: 2/feb/2016.

“Julieta Venegas: ‘Siempre quise poner a Charly García en una canción porque lo amo.’” *Rolling Stone*. 6/ago/2015. <http://www.rollingstone.com.ar/1816423-julieta-venegas-siempre-quise-poner-a-charly-garcia-en-una-cancion-porque-lo-amo>. Fecha de acceso: 2/feb/2016.

León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. Ed. Xavier A. Gutiérrez. México, D.F.:

U Nacional Autónoma de México, 2008.

“‘Lo que les hicieron es una pesadilla’: Julieta Venegas.” *YouTube*, subido por *CNNMéxico*. 9/oct/2014. www.youtube.com/watch?v=pt6DIySLA1c. Fecha de acceso: 2/feb/2016.

Long, Pamela H. “‘Ruidos con la Inquisición’: Los villancicos de Sor Juana.” *Destiempos: Revista de Curiosidad Cultural* 3.14 (2008): 566-78.

López de Mariscal, Blanca. “‘Que es una línea espiral, / no un círculo la armonía’: Ironía y disonancia en un romance de Sor Juana.” *Hispanófila* 168 (2013): 69-81.

Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil.” *La sartén por el mango: encuentro de escritoras*

- latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Puerto Rico: Huracán, 1984. 47-54.
- Manrique, Diego A. “Julieta Venegas: ‘Las divas de las discográficas son sumisas.’” *El País*. 25/ago/2015. cultura.elpais.com/cultura/2015/08/13/actualidad/1439458870_747424.html. Fecha de acceso: 21/dic/2016.
- Melano Couch, Beatriz. “Sor Juana Inés de la Cruz: Primera mujer teóloga de América.” *La mujer*. Ed. Sergio Silva. Salamanca: Sígueme, 1990. 47-55.
- Moraña, Mabel. “Barroco y conciencia criolla.” *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México, D.F.: UNAM, 1998. 25-48.
- Paz, Octavio. *El laberinto de soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992 [1950].
- Pascual Buxó, José. “El arte de la memoria en ‘El primero sueño.’” *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*. Ed. Sara Poot Herrera. México, D.F.: U del Claustro de Sor Juana, 1995. 309-50.
- Pichardo Martínez, José. *Leona Vicario: Grandeza de una mujer de su tiempo en la lucha por la Independencia*. 1ª ed. México, D.F.: Gobierno del Estado de México, 2008.
- Poot-Herrera, Sara. “Sor Juana y su mundo, tres siglos después.” *Sor Juana y su mundo: una mirada actual*. Ed. Sara Poot Herrera. México, D.F.: U del Claustro de Sor Juana, 1995. 3-30.
- “Rosario Castellanos, Mexican Envoy to Israel, Electrocuted in Accident.” *Jewish Telegraphic Agency*. 8/9/1974. <http://www.jta.org/1974/08/09/archive/rosario-castellanos-mexican-envoy-to-israel-electrocuted-in-accident>. Fecha de acceso: 15/feb/2017.
- Robinson, Beatriz Miriam. “Las ensaladas de Sor Juana y el barroco novohispano: la

- representación solidaria y poética de una nación en gestación.” *Confluencia* 28.1 (2012): 104-17.
- Rueda-Acedo, Alicia Rita. “*Las soldaderas* de Elena Poniatowska: Estampas femeninas de la Revolución.” *Romance Notes* 51.3 (2011): 423-31.
- Salih, Sara. “On Judith Butler and Performativity.” *Sexualities and Communication in Everyday Life: A Reader*. Eds. Karen E. Lovaas y Mercilee M. Jenkins. Thousand Oaks, CA: Sage, 2007. 55-67.
- Solodkow, David. “Mediaciones del yo y monstruosidad: Sor Juana o el ‘fénix’ barroco.” *Revista Chilena de Literatura* 74 (2009): 139-67.
- Szurmuk, Mónica. “Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos.” *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*. Eds. Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. México, D.F.: El Colegio de México, 1994. 37-47.
- “Talks at Google.” *YouTube*, subido por *Talks at Google*. 1/ago/2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=ILRQuRsC5Cs>. Fecha de acceso: 31/dec/2016.
- Toledo Vásquez, Patsilí. *Feminicidio*. México, D.F.: Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, 2009.
- Venegas Percevault, Julieta. “Andamos huyendo.” *Aquí*. Ariola, 1997.
- Venegas Percevault, Julieta. “Con su propia voz.” *Aquí*. Ariola, 1997.
- Venegas Percevault, Julieta. “Explosión.” *Algo sucede*. RCA Records, 2015.
- Venegas Percevault, Julieta. “Tuve para dar.” *Los momentos*. RCA Records, 2013.
- Venegas Percevault, Julieta. “Una respuesta.” *Algo sucede*. RCA Records, 2015.
- Wright, Amy. “Genaro García’s ‘Leona Vicario, heroína insurgente’ (1910): A Centennial

Revision of the Mexican Woman's Place in the Public Sphere." *Iberoamericana* 10.39
(2010): 145-59.