



**“Poéticas del espejo. Aproximaciones a las identidades autoriales femeninas en *Las hijas del Anáhuac. Ensayo Literario (1873-1874)* y *Las Violetas del Anáhuac. Periódico Literario Redactado por Señoras (1887-1889)*”**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Maestra en Literatura Hispanoamericana**

**Presenta**

**Claudia Ximena Yáñez Chávez**

**“Poéticas del espejo. Aproximaciones a las identidades  
autorales femeninas en *Las hijas del Anáhuac. Ensayo  
Literario (1873-1874)* y *Las Violetas del Anáhuac.  
Periódico Literario Redactado por Señoras (1887-1889)*”**

**T E S I S**

**Que para obtener el grado de  
Maestra en Literatura Hispanoamericana**

**Presenta**

**Claudia Ximena Yáñez Chávez**

**Director de tesis**

**Israel Ramírez Cruz**

**Codirectora de tesis**

**Yliana Rodríguez González**

*Para Irene y Edurne, mis queridas hermanas,  
por su resplandor de lucero.*

## AGRADECIMIENTOS

A Jaime Yáñez y Claudia Chávez, mis amados padres, por todo el soporte espiritual que me brindaron a lo largo de mi estancia en otra ciudad en la que los tiempos corren a otro ritmo. A ustedes les debo toda la paz, el amor y la sabiduría que me permiten percibir este mundo a través de una mirada abierta y natural.

A Mau, porque nuestra historia nos permitió dar un salto más allá de las convenciones amorosas. Y permanecemos aquí y seguiremos estando humanamente en nuestra oceánica compañía.

A Patricia Roa y Carlos Núñez, por ser más que un andamiaje de la vida que escogí. Por el café nocturno y familiar, por el hogar y las plantas, por la enseñanza de existir y buscar un destino alegre.

A Irene y Edurne, mis hermanas, mujeres bellas, cultas y sororas. Porque sé que nadie nos conoce mejor que nosotras mismas, y en eso hay una complicidad poderosa que trasciende cualquier abismo. Ustedes están en todo momento en el que me descubro libre. El corazón con el que escribí esta tesis se los doy.

A Eva, Rodolfo y Rodrigo, porque en ustedes encuentro todo lo que sé sobre la tenacidad, el atrevimiento, la perseverancia y el cuidado de los seres queridos.

A mis abuelas, Natalia y Evangelina, porque viven eternamente en mi interior.

A Yliana Rodríguez, por la inolvidable clase de ensayo en la que aprendí que habitamos en lo que escribimos, y que en las palabras somos con nuestra inabarcable infinitud; por dirigirme en este trabajo y compartirme su erudición y entusiasmo en el transcurso de estos años.

A Israel Ramírez, por la dirección de este trabajo, y porque me motivó como nadie a estudiar en San Luis Potosí. Por la familiaridad con la que imparte su clase y por avivar el amor por la poesía.

A Leticia Romero Chumacero, por la lectura que de esta tesis hizo una doctora a quien las decimonónicas interpelaron verdaderamente.

A Fernando Morales, por la lectura atenta de un especialista en la centuria, por los libros prestados, las entrañables pláticas de carretera, y el abrazador soporte de los últimos meses en San Luis Potosí.

A mi querida Ana Laura Zavala Díaz, porque su amistad es un regalo, por su aguda escucha y sus catalíticas palabras. Por guiarme en el trazado de mis propias rutas e itinerarios. Porque el amor que le tiene a las letras ahora es el mío, y porque es un modelo de académica inigualable.

A Antonio Cajero, por su estupenda y desafiante cátedra, por su compromiso y dedicación ejemplares, y por el desenfado de las reuniones extraescolares.

A Mercedes Zavala, por el interés que mostró siempre en nuestro bienestar, y por el cigarrillo que nos convocaba a la charla en el mítico leprosario.

A todo el cuerpo docente del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis.

A mis amigas, porque sin ellas este proyecto no habría dialogado con nadie. A Cit, por el café, las conversaciones hogareñas y la ternura que desvanece la tempestad. A Patito, por la fortuna de vivir cerca de tu atrevimiento vital y tu empoderamiento contagiosos. A Chivis, porque tu encantadora naturaleza me recuerda que, a pesar de los días de zozobra, la vida es un asunto de risa. A Yarie, porque nuestros cálculos e incertidumbres, profundos y cotidianos, atravesaron el Atlántico, y gracias a ello tu corazón acompaña al mío en todo momento. A Erikita, por los árboles que plantamos hace muchos años –más de diez–, porque el presente es testimonio de las mil sendas que nos harán coincidir. A Angélica, por las visitas, por crecer junto a mí, porque algo de la hermosa locura adolescente permanecerá en nuestra amistad. A Gabito, por sostenerme en los momentos más oscuros, por la mágica conexión que nos articula en la felicidad, la desventura y el cariño.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca recibida.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

Consideraciones sobre la singularidad literaria ..... 7

### CAPÍTULO I

Sexualizar el proceso creativo ..... 26

### CAPÍTULO II

*Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario (1873-1874). La palabra íntima*  
al servicio de la imaginación femenina ..... 75

### CAPÍTULO III

Para decir “nosotras”, hay que escribir “ellas”. Alianzas y genealogías en *Las Violetas del Anáhuac. Periódico Literario Redactado por Señoras (1887-1889)* ..... 112

CONCLUSIONES ..... 145

BIBLIOHEMEROGRAFÍA..... 150

## INTRODUCCIÓN

### CONSIDERACIONES SOBRE LA SINGULARIDAD LITERARIA

*La palabra no olvida de dónde vino*

Miriam Díaz-Diocaretz

Al estudiar las transformaciones de la historia intelectual en México durante el siglo XIX,<sup>1</sup> es posible verificar que la progresiva –aunque aparente– autonomización del campo literario estuvo acompañada, y con seguridad respaldada, por la expansión de la prensa. Gracias a los medios impresos se consolidó un espacio para la creación y la discusión de ideas, lo cual fomentó, al mismo tiempo, el desarrollo de un mercado cultural que las pondría en circulación, con el afán de intervenir e interferir en la vida y la conducta de los lectores.<sup>2</sup> Esta relativa autonomía se entiende sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo, cuando los periódicos devinieron instrumento fundamental en el proceso de consolidación del Estado nacional. En esta línea, conviene no olvidar que las prácticas discursivas de la élite letrada estuvieron marcadas por “las antiguas concepciones ilustradas y patriarcales alrededor de la

---

<sup>1</sup> El concepto de historia intelectual como una perspectiva analítica asume como objeto de estudio el pensamiento y las ideas desarrolladas en una cultura a partir de las “condiciones histórico-sociales, institucionales y materiales dentro de las cuales se producen” (Sin firma, “Presentación”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 11, 2007, pp. 151-152; *loc. cit.*, p. 151).

<sup>2</sup> Cf. Laurence Coudart, “Los orígenes de la era mediática: la prensa periódica”, en Esther Martínez Luna (coord.), *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*, p. 21.

instrucción, la relación autor/lector y el mecanismo publicitario y editorial como fenómeno especialmente emergente en el contexto de producción letrada”.<sup>3</sup>

De acuerdo con lo anterior, además de apoyar o criticar la ideología política imperante, la prensa cumplió con una función social como transmisora de representaciones y modelos de ciudadanía que, luego del triunfo juarista en 1867, estuvieron en concordancia con el proyecto liberal, cuya estrategia de consolidación hegemónica más productiva fue la separación de las esferas pública –destinada a los hombres que, como individuos y ciudadanos, ejercen sus libertades políticas y se disputan el poder mediante contratos– y privada –espacio adjudicado a las mujeres, vinculadas a lo doméstico y lo familiar. De forma directa e institucional, los periódicos dieron fundamento lingüístico a la división sexo-genérica, conductora de las prácticas sociales. En la misma línea en la que Benedict Anderson afirmó que los medios impresos posibilitaron la formación de comunidades que se imaginaron como constitutivas de una nación, habría que pensar que éstos construyeron, también, identidades colectivas basadas en el género, mediante un procedimiento de socialización de lo masculino y lo femenino.<sup>4</sup>

Como señala Beatriz González Stephan, la distribución de estos estereotipos permitió definir de manera estricta las conductas de “hombres y mujeres que transitarían por ese orden recientemente creado”.<sup>5</sup> También planteó, en otro sentido, las restricciones jurídicas que

---

<sup>3</sup> Hernán Pas, “La educación por el folletín: prácticas de lectura y escritura en la prensa latinoamericana del siglo XIX”, *Cuadernos Americanos*, vol. 1, núm. 151, 2015, pp. 39-61; *loc. cit.*, pp. 41-42.

<sup>4</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 200.

<sup>5</sup> Beatriz González Stephan, “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”, *Revista Iberoamericana*, vol. LX, núms. 166-167, enero-junio de 1994, pp. 109-124; *loc. cit.*, p. 111.



dificultaron el ingreso de las mujeres, en tanto creadoras y productoras, a espacios públicos como los centros de sociabilidad literaria.<sup>6</sup>

Si bien es cierto que se tiene registro del incremento de las publicaciones periódicas creadas exclusivamente para el consumo del “sexo femenino” desde 1839, tal como lo ha puntualizado Lucrecia Infante Vargas,<sup>7</sup> la revisión de estas fuentes revela que entre 1840 y 1870, la cultura literaria les asignó mayormente un lugar como consumidoras-lectoras. Asimismo, dado que la responsabilidad de las mujeres, como pilares de la nación,<sup>8</sup> fue cumplir con su principal función de madres y esposas –cuidadoras y aseguradoras de la reproducción social–, la prensa respaldó este mismo mandato y divulgó arquetipos específicos de feminidad, tales como “el ángel del hogar” o su contraejemplo “la coqueta”.<sup>9</sup>

En otras palabras, las transformaciones histórico-culturales del siglo XIX propiciadas por la narrativa liberal no pueden entenderse sin tomar en cuenta el discurso genérico que se construyó y se transmitió en las páginas de decenas de periódicos de la época. Mediante símbolos y figuraciones que dieron “forma de representación (o imagen creada por el lenguaje desde un punto de vista axiológico) al *género sexual*”,<sup>10</sup> el discurso de lo patriarcal

---

<sup>6</sup> Cf. Ángeles J. Perona, “El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la refundación del feminismo liberal”, en Celia Amorós y Ana de Miguel Álvarez (coords.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, p. 17.

<sup>7</sup> Cf. Lucrecia Infante Vargas, “De lectoras y redactoras. Las publicaciones *femeninas* en México durante el siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*, p. 186.

<sup>8</sup> Cf. B. González Stephan, *op. cit.*, p. 111.

<sup>9</sup> Margaret Beetham sugiere que, a pesar de que este tipo de materiales estaba enfocado en asignar un género femenino a las lectoras, es necesario tomar en cuenta que esta “feminidad” siempre aparece representada como fracturada y heterogénea: “not least because it is simultaneously assumed as given and as still to be achieved. Becoming the woman you are is a difficult project for which the magazine has characteristically provided recipes, patterns, narratives and models of the self [...] for [the reader] to follow as she negotiated the complexities of an identity which encompassed sexual woman, frugal housekeeper and mother” (*Magazine of Her Own. Domesticity and Desire in the Woman’s Magazine, 1800-1914*, p. 1).

<sup>10</sup> Iris M. Zavala, “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz-Diocaretz e I. M. Z. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, p. 35. El énfasis es de la autora.

y lo nacional se trasladó al campo literario en forma de retórica, naturalizando determinados patrones de feminidad y masculinidad. En ese sentido, utilizar el género como categoría analítica para estudiar dicho tipo de publicaciones nos da la pauta para comprender, además de las circunstancias de producción de un texto, el conjunto de posibilidades subjetivas que se derivan de las prácticas discursivas del periodo.<sup>11</sup>

Ahora bien, desde esta perspectiva, tomo como marco de referencia las premisas de Pierre Bourdieu y Paul Bénichou, quienes plantean que entre los siglos XVIII y XIX, a medida que “los creadores se liberaron económica y socialmente de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos”,<sup>12</sup> la práctica literaria se organizó en un campo relativamente autónomo, cuyas instancias de selección y legitimación sentaron las bases que transformaron el poder creador y posibilitaron el ascenso de la literatura mediante la “consagración del escritor”,<sup>13</sup> condiciones que impulsaron el surgimiento de una nueva variedad de poder encarnada en el autor, según apuntan Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano cuando señalan que:

sobre todo a partir del siglo XIX, se convirtió así en uno de los ejes del discurso sobre la literatura. Dentro de este discurso convergieron y se anudaron, alrededor de la noción de autor, una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad

---

<sup>11</sup> Para Michel Foucault, “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y distribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (*El orden del discurso*, p. 14). El autor define las “prácticas discursivas” como aquellos dispositivos del lenguaje que articulan saberes, legítimos e ilegítimos, surgidos en una coyuntura histórica y social dada, que encubren en sí mismos diversos tipos de poder –político, sexual, religioso, médico, etcétera–, y que son productores de la subjetividad de los sujetos que se ven afectados por ellos: “Les pratiques discursives ne sont pas purement et simplement des modes de fabrication des discours. Elles prennent corps dans des ensembles techniques, dans des institutions, dans des schémas de comportement, dans des types de transmission et de diffusion, dans des formes pédagogiques qui à la fois les imposent et les maintiennent” (*Dits et écrits II, 1970-1975*, p. 241).

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.), *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo a los estudios poscoloniales*, p. 242.

<sup>13</sup> Cf. Paul Bénichou, *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, p. 434.

específicamente artística y opuesta a las prácticas meramente reproductivas; la de originalidad, como meta y como valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, entendida como interioridad pre-social del individuo artista y resorte último de su actividad literaria.<sup>14</sup>

En esta línea habría que preguntarse ¿cómo son conceptualizados los autores durante un momento en el que la literatura se encuentra posicionada entre el arte y la profesión, es decir, entre el capital simbólico y el económico? Pienso en figuraciones como las del sacerdote laico, el poeta maldito o el escritor bohemio, las cuales constituyen algunos ejemplos de estas construcciones autoriales, y que, a pesar de su naturaleza imaginaria, no obstante “[dan] cuenta de los discursos culturales acerca de la autoridad, la creación y la legitimidad literarias y artísticas en un determinado contexto socio-histórico”.<sup>15</sup> A partir de estas consideraciones, me interesa entender cuáles son esas circunstancias que propiciaron, en el México decimonónico, que un individuo, mediante un uso concreto del lenguaje, adoptara una posición privilegiada en el entramado social y, en específico, en el campo literario. Para ello, propongo analizar las marcas con las cuales la cultura literaria decimonónica formuló distinciones entre la creatividad de autores y autoras, poniendo especial interés en los discursos vinculados con estas últimas.

Ante la persistencia de imágenes de autor en el universo escritural mexicano, en el presente trabajo pretendo llevar a cabo una lectura, en claves sociocrítica y de género, de estas autorrepresentaciones en dos de las primeras publicaciones editadas y escritas por mujeres, así como dirigidas a un público femenino: *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*

---

<sup>14</sup> Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Literatura/Sociedad*, p. 109.

<sup>15</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 24, 2015, pp. 1-16; *loc. cit.*, p. 2.

(1873-1874), redactado por estudiantes de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres, y *Las Violetas del Anáhuac. Periódico Literario Redactado por Señoras* (1887-1889), dirigido por Ignacio Pujol, de la mano de su directora literaria, Laureana Wright.<sup>16</sup> He escogido estos periódicos, pertenecientes a dos momentos nacionales distintos, porque postulo que cada tipología de autorialidad se encuentra definida por la coyuntura histórica, social y estética en la que se enuncia, y en la que ésta se vuelve cada vez más “escénica”. Creo pertinente, entonces, iniciar el presente análisis reflexionando sobre el impreso que apareció durante la República Restaurada, época cuyo paradigma literario central fue el nacionalista, que permearía durante varias décadas en las letras mexicanas. Esta etapa histórica, marcada principalmente por la secularización de instituciones, saberes y prácticas sociales, requería, por lo tanto, de representaciones imaginarias que validaran el florecimiento de la nación. Con el transcurso del tiempo la oferta literaria aumentó, surgieron nuevas revistas signadas por proyectos específicos, el público lector creció, las asociaciones se diversificaron y proliferaron las polémicas literarias; de igual modo, los artificios y estilos se transformaron. Todo ello tuvo implicaciones en el campo literario: se establecieron nuevas

---

<sup>16</sup> En realidad, *Las Violetas del Anáhuac* comenzó a circular con el nombre de *Las Hijas del Anáhuac*, el mismo de su precursor, pues, según Fernando Ibarra Chávez, probablemente “por semejanza de propósitos, [los periodistas retomaron] el título” (“*Violetas del Anáhuac* [1887-1888] y *Revista Nacional de Letras y Ciencias* [1889-1890]: dos eslabones más para comprender la prensa literaria decimonónica” en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz [coords.], *Historia de las literaturas en México. Siglo XIX. 3. La modernidad literaria: creación, publicaciones periodísticas y lectores en el Porfiriato [1876-1911]*, p. 46). Sin embargo, el 22 de enero de 1888, Wright decidió cambiar el nombre dando aviso a sus lectores: “Con motivo de haberse publicado en estos últimos días una *pequeña hoja suelta* con el mismo título que el de nuestro periódico, lo cual perjudica sensiblemente nuestros intereses, y a fin de evitar equivocaciones y no descender al terreno de disputar un calificativo, circunstancia que no guarda analogía con nuestro carácter de Señoras ni con la misión que venimos a desempeñar en el estadio de la prensa, participamos a nuestros lectores que desde el próximo número esta publicación se denominará: VIOLETAS DEL ANÁHUAC” (Sin firma, “Aviso”, *Las Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 3, 22 de enero de 1888, p. 85. El énfasis es mío). Al decir de Lucrecia Infante Vargas, este impreso divulgaba temas “de connotación política” (“Las mujeres y el amor en *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras*” [1887-1889], en *Secuencia*, núm. 36, septiembre-diciembre, 1996, pp. 175-212; *loc. cit.* p. 178). Como es sabido, los pliegos volantes eran publicaciones efímeras que difundían aquella “literatura de centavo” destinada principalmente al sector popular: notas rojas, acontecimientos extraordinarios, romances y plegarias; en otras palabras, letras de poco prestigio.

relaciones entre los escritores y la sociedad; se discutió acerca de la función de la literatura; los autores crearon nuevos vínculos con sus pares, y las imágenes de escritor se resemantizaron.<sup>17</sup>

Lo anterior estuvo enmarcado por el proyecto modernizador impulsado por el general Porfirio Díaz que no sólo modificó la urbe, sino también indujo la creación de fronteras cada vez más claras entre los diferentes sistemas sociales, lo cual trajo consigo una progresiva especialización de todas las profesiones. En particular, la instauración de la doctrina positivista como política de Estado repercutió ampliamente en el sistema educativo, al fomentar la expansión de los saberes científicos y tecnológicos; tales condiciones transformaron, sin duda, la sensibilidad de los creadores. Para Yliana Rodríguez González, “[la] modernización que exhibe la era porfiriana como carta de identidad se sostiene [...] de manera muy particular, en el ámbito literario”.<sup>18</sup>

Tomando en cuenta todo lo expuesto, el objetivo central de esta tesis es descifrar los recursos y mecanismos textuales de los que se valieron las mujeres de la prensa para negociar la apropiación de una voz y un espacio que les permitiera construir sus propias tácticas escriturales –algunas veces subalternas, otras desafiantes– y, con ello, autodefinir sus identidades. En ese sentido, más que intentar localizar en sus escritos una figura autorial, entendida como una encarnación plena y sin contradicciones, me interesa descubrir los dispositivos textuales, y quizás extratextuales, que posibilitaron o dificultaron que una mujer se definiera y percibiera como autora en el último trienio de la antepasada centuria.

---

<sup>17</sup> Cf. María Teresa Gramuglio, “La construcción de la imagen”, *Revista de Lengua y Literatura*, núm. 4, noviembre de 1988, pp. 3-16; *loc. cit.* p. 44.

<sup>18</sup> Yliana Rodríguez González, “Mexicanos en letras de molde: literatos, tradición, institucionalización y mediaciones en la novela mexicana en el Porfiriato” en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (coords.), *op. cit.*, p. 222.

Como se aprecia, para comprender las escrituras femeninas que tuvieron lugar en el siglo XIX, a lo largo de estas páginas intentaré conducir mis intuiciones por medio de la articulación de dos conceptos centrales: el *género sexual* y su relación con la *autoría*. Para ello, parto de un marco teórico ecléctico con la finalidad de examinar, desde perspectivas contemporáneas, las diversas estrategias de lucha por el poder enunciativo buscado por los integrantes del campo literario decimonónico, en particular, por los agentes femeninos con relación a las voces masculinas.

Al respecto, en primer lugar, ha sido fundamental la noción de “sistema sexo-género” propuesta por Gayle Rubin, quien la define como aquella construcción social, lingüística y política que, mediante un conjunto de símbolos, representaciones, normas y valores elaborados de acuerdo con la distinción sexual, crea las condiciones necesarias para que la dominación y la subordinación de las mujeres constituyan prácticas legítimas en cualquier ámbito de las sociedades, incluido el cultural.<sup>19</sup> En esta misma línea, Joan W. Scott propone el concepto de género como categoría analítica para hablar de todas aquellas formas de poder en las que las sociedades transforman sistemáticamente la cultura en una realidad biológica; para la autora, “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos”.<sup>20</sup>

Además de esta noción, utilizaré la de “autorialidad” –*auctorialité*–, cuyo estudio y teorización ha trazado una ruta de larga data desde que Roland Barthes decretó la “muerte del autor”, en 1968. Ciertamente, al borrar la presencia de un sujeto que se pensaba como la

---

<sup>19</sup> Cf. Gayle Rubin “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, 1986, pp. 95-145.

<sup>20</sup> Joan W. Scott, “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, s. p. (Recurso electrónico disponible en: <https://www.fundacionhenrydunant.org> [fecha de consulta: 6 de marzo de 2022]).

condición *sine qua non* para la existencia de una obra, se iluminó la del lector; más aún, con este desplazamiento de focalización, el teórico francés inauguró una idea de obra literaria en la que se advierte que las decisiones lingüísticas operan a partir de un sistema preexistente – al que el autor recurre para crear formas diversas–, y en el que la identidad del sujeto que escribe se desdibuja:

Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma *relación de antecedente que un padre respecto a su hijo*. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*.<sup>21</sup>

No obstante, cuando Barthes clausuró al ser de carne y hueso como pieza significativa de la hermenéutica, sembró un terreno fructífero para el debate teórico, principalmente de tradición francófona, la cual cuestionó tal aniquilación y restauró el interés por esta compleja figura, llevándola más allá de la “concepción [...] naif que funda la crítica biográfica”.<sup>22</sup> Un año después, en una conferencia titulada “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault propuso que, en lugar de inhabilitar la biografía, habría que observar la correlación existente y, muchas veces conflictiva, entre el “nombre de autor” y la “función autor”, ambas categorías entendidas como productoras y productos discursivos, es decir, como gobernantes del significado de sus

---

<sup>21</sup> Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, p. 68. El énfasis es mío.

<sup>22</sup> José-Luis Díaz, “Muertes y renacimiento del autor”, en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 57.

enunciados, aunque estén sujetos a un sistema cultural, político e institucional. En palabras del filósofo:

Se llegará finalmente a la idea de que el nombre de autor [...] [m]anifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso, en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función “autor” mientras que otros están desprovistos de ella. La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.<sup>23</sup>

En adelante, los estudios autoriales devinieron aproximaciones transdisciplinarias que abordaron el problema del sujeto no sólo como un individuo que escribe, rector de la obra o función discursiva, sino también como un fenómeno íntimamente ligado a los saberes filológico, retórico, sociológico, filosófico y publicitario, entre otros. Ruth Amossy, por ejemplo, concibe al sujeto real como “la imagen discursiva que se elabora tanto en el texto como en sus alrededores”;<sup>24</sup> esto es, la producción de un retrato diseñado intencionalmente por un autor cuyo deseo es ser visto de cierta manera, pero también por los lectores que reciben esa imagen y elaboran su propia interpretación. Para Amossy, el autor es “un ser de palabras al que se le atribuyen una personalidad, unos comportamientos, un relato de vida y, por supuesto, una *corporalidad*”.<sup>25</sup> De ahí que, para la finalidad de esta tesis, sea necesario centrarme en las concepciones extratextuales que determinaron la imaginaria en torno de las

---

<sup>23</sup> Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, *Dialéctica*, año IX, tomo 16, pp. 51-82; *loc. cit.* pp. 60-61.

<sup>24</sup> Ruth Amossy, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, p. 67.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 69. El énfasis es mío.



productoras, tales como la diferenciación del género marcador de toda actividad cultural de la centuria que me ocupa.

En este tenor, José-Luis Díaz acuñó el término “escenografías autoriales” para referirse a una “puesta en escena del yo en un espacio público”,<sup>26</sup> es decir, el campo literario, tomando en cuenta que, para adquirir visibilidad en este espacio, cada escritor adopta un papel imaginario, trazado de forma personal y colectiva por los miembros de dicho campo y determinado histórica, social y simbólicamente. Esta noción resulta muy productiva, ya que me permitirá comprender las máscaras que los/as autores/as mexicanos/as asumieron de acuerdo con las estéticas a las que estaban adheridos. Es así que la forma de presentarse de un escritor nacionalista dista mucho de la naturaleza ilocutiva propia de un modernista o de aquel que escribió desde la periferia de las redes culturales, tal como ocurrió, ciertamente, con las autoras y periodistas.

Por su parte, Jérôme Meizoz denominó “*postures littéraires*” a la “relación entre los hechos discursivos y las conductas de vida en el campo literario”. Según el teórico, una postura es una estrategia de posicionamiento cuya producción depende de la intervención de varias instancias: “el autor, los mediadores y los públicos”. Asimismo, opera como la construcción, tanto textual como colectiva, de una imagen de escritor que puede o no formar parte de sus “conductas públicas”.<sup>27</sup> Esta categoría ayudará a revelar las estrategias que algunas escritoras mexicanas emplearon para producir una conducta específica reflejada en sus textos, aunque determinada por su lugar en el campo literario, con la finalidad de procurar

---

<sup>26</sup> José-Luis Díaz, “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (eds.), *op. cit.*, p. 157.

<sup>27</sup> Jérôme Meizoz, “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, pp. 85, 86 y 89, respectivamente.

su ingreso a la llamada República de las Letras, pero claramente delimitado y en pugna con el lugar que ocuparon en una sociedad que las confinaba al interior de los espacios domésticos, donde reinaba el silencio.

De tal manera, en este trabajo la autoría se entenderá como una categoría que transita del exterior al interior y del interior al exterior, de lo extraliterario a lo literario, de lo colectivo a lo individual, de lo que está en el discurso a lo que se ubica fuera de él, así como, en la misma línea, se encuentra intrínsecamente ligado al género sexual que, de manera institucional, legitimó las formas en las que fueron recibidas las publicaciones de autoría masculina en contraste con la femenina. En esta línea, concuerdo con Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés, estudiosas que definen al

*autor y la autora como objeto cultural*, esto es, como el conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como un *ser imaginario* de génesis y usos colectivos; y como el conjunto de normas y relatos culturales que determinan *qué es un autor* y modelan aquellas representaciones e interpretaciones.<sup>28</sup>

Un elemento más en mi revisión de esta categoría será la teoría literaria de corte feminista, que reaccionó, también, ante el pronto borrado de la figura autorial que no tomaba en cuenta la exigencia de otorgar visibilidad y legitimidad a las escritoras que han sido anuladas por una historia cultural naturalmente ordenada a partir de las relaciones de poder entre agentes masculinos. Su prematura muerte, apunta Mary Eagleton, tendría fuertes implicaciones en el terreno de la demanda de una historiografía literaria que intenta recuperar los recorridos intelectuales de las mujeres, en la medida en que sostiene la invalidación de una frágil

---

<sup>28</sup> Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés, “El género de la autoría”, en A. P. F. y M. T. F. (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 12.

legitimidad –apenas lograda por ellas recientemente– y limita la posibilidad de escudriñar las causas de tal fragilidad.<sup>29</sup> En palabras de Nancy Miller:

la decisión posmoderna de que el *Autor ha Muerto* junto con el *Sujeto* no necesariamente es válida para las mujeres y para éstas prematuramente clausura la cuestión de la agencia. Dado que las mujeres no han tenido la misma relación histórica entre la identidad y el origen, la institución y la producción que han tenido los hombres, pienso que (colectivamente) no se han sentido lastradas con demasiado yo, Ego, Cogito, etc. Como el sujeto femenino jurídicamente ha sido excluido de la polis, por ende descentrado, “sin origen”, desinstitucionalizado, el deseo y la autoridad estructuralmente muestra diferencias importantes con respecto a esa posición universal.<sup>30</sup>

Desde esta perspectiva, se advierte la ineficacia de intentar emprender aproximaciones sobre el autor sin tomar en cuenta los espacios de enunciación.<sup>31</sup> Al respecto, los estudios de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, así como los de Susan Kirkpatrick, serán de vital importancia para comprender las maneras en que las mujeres de otras sociedades y naciones inventaron sus propios mecanismos para autodefinirse como escritoras. En su detallado estudio, Gilbert y Gubar analizaron las marcas con las que la cultura victoriana identificó la creatividad masculina como voz fundadora del arte literario, mientras que las voces femeninas fueron percibidas como expresiones anómalas, provocando, así, que las escritoras confeccionaran una serie de metáforas de su exclusión.<sup>32</sup> Por su parte, Kirkpatrick desmenuzó las estrategias

---

<sup>29</sup> Cf. Mary Eagleton, *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, p. 6.

<sup>30</sup> Nancy Miller *apud* Nattie Goluvob, “Del anonimato a la celebridad literaria. La figura autorial en la teoría literaria feminista”, en *MUNDO NUEVO*, año VII, núm. 16, 2015, pp. 29-48; *loc. cit.*, p. 39. El énfasis es mío.

<sup>31</sup> Habría que pensar, incluso, en la diversidad de voces minadas por el discurso patriarcal, no sólo las femeninas, sino también aquellas que provienen de sujetos excluidos del campo por motivos de clase, raza, la sexualidad. Individuos a quienes, como indica Michel Foucault, se les inhabilita para entrar en el discurso: se impone “a los individuos que los dicen [los discursos] cierto número de reglas y no permit[en] de esta forma el acceso a ellos a todo el mundo. [...] Nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, cualificado para hacerlo” (*El orden del discurso*, pp. 38-39).

<sup>32</sup> *Vid.* Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritura y la imaginación literaria del siglo XIX*.

de resistencia que, durante el periodo de las reformas liberales españolas, las mujeres encontraron para construir su propia subjetividad literaria, autorizadas desde el discurso de la domesticidad, en el periodo romántico.<sup>33</sup>

En años más recientes, Pérez Fontdevila y Torras Francés indagaron, también, acerca de las diferentes maneras de crear —y de leer—, tomando en cuenta una serie de cuestionamientos acerca de cómo se han definido las correspondencias “entre el género sexual y los atributos que cualifican al creador/a cultural”.<sup>34</sup> Al focalizar la diferencia femenina, advierten, cobran visibilidad esos modos en que las señales del género intervienen en el “cuerpo que escribe”,<sup>35</sup> pues cuando se habla de autoría, se hace referencia a esa figura que remite a una función, a un aparato discursivo e imaginario, al propietario de un producto artístico, aunque, de igual manera, otorga la pauta para localizar el espacio de la subjetividad individual que proyecta quien escribe dentro de un marco cultural delimitado.<sup>36</sup>

En el ámbito mexicano, Leticia Romero Chumacero, quien se ha dedicado al rescate y estudio de las autoras del siglo XIX, asegura que el advenimiento de las primeras mujeres que escribieron a principios de la centuria —jóvenes pertenecientes a una clase media mexicana en ascenso— respondió, por un lado, a la paulatina institucionalización de la educación femenina, lo cual contribuyó a la formación de un grupo de lectoras:

la lectura originó y dio cauce a un deseo de expresión creativa; además, proporcionó modelos literarios y formativos, y se erigió en motivo poderoso para abrir espacios

---

<sup>33</sup> Vid. Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escrituras y subjetividad en España, 1835-1850*.

<sup>34</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras *op. cit.*, p. 9.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 65.

<sup>36</sup> Cf. Julio Premat, “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, *Cuadernos LÍRICO*, 1, 2006, pp. 311-322; *loc. cit.*, p. 312.

editoriales a las temáticas juzgadas de interés femenil y, en razón de ello, algunas mujeres fueron invitadas a colaborar como autoras.<sup>37</sup>

Y, por el otro, al ingreso de algunas de ellas a las tertulias literarias, donde ensayaron el ejercicio escritural, lo cual las capacitó para poder poner al descubierto sus dotes como autoras. Este tipo de afiliaciones, al decir de Romero Chumacero, sembró, a su vez, el terreno idóneo para que poetisas y escritoras iniciaran una búsqueda de los tópicos femeninos que les fueran propios, algunas veces de tono emancipador, otras veces doméstico, y, sin embargo, a fin de cuentas, motivos para validarse en el círculo letrado, a pesar de que, en diversos casos, se mantuvieron al margen de las escuelas y los estilos en boga.

Tomando en cuenta todo lo anterior, insisto, el propósito central de esta investigación es alumbrar algunas caras de la autoría femenina en dos periódicos, productos culturales que ponen de manifiesto tanto una práctica de producción del discurso, como su puesta en circulación, en una coyuntura dada. Para Beatriz Sarlo, la voluntad de las publicaciones periódicas busca intervenir el presente en el que surgen para modificarlo.<sup>38</sup> Así, redactados por mujeres y dirigidos hacia este mismo sector, *Las Hijas del Anáhuac* y *Las Violetas del Anáhuac* ponen al descubierto, en la misma línea en que lo plantea Sarlo, los impulsos de las autoras por insertarse en el medio cultural a través del diálogo con los discursos imperantes de la época –políticos, literarios, científicos–, con la finalidad de ser leídos y validados por las redes institucionales del campo, pero también con la intención de erigir un mercado constituido por lectoras específicamente.

---

<sup>37</sup> Leticia Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*, p. 49.

<sup>38</sup> Cf. Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Cahiers du RICCAL*, núms. 9-10, 1992, Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970, pp. 9-16; *loc. cit.* p. 10.

Sin duda, la prensa resulta un soporte privilegiado para este tipo de estudios, tal como apunta Lucrecia Infante Vargas, quien ha examinado de qué manera las autoras abordaron géneros ligados a la escritura privada y, con ello, legitimaron una incipiente tradición que sembró el terreno para que las periodistas de la mitad del siglo en adelante comenzaran a publicar sus textos en medios que trascendieron la intimidad de sus habitaciones:

la redacción epistolar, o bien, los diarios personales, el ejercicio de la traducción, la participación en tertulias, y la lectura (individual o en grupos), formaron parte de un largo y continuo proceso a través del cual las mujeres pasaron de lectoras a redactoras de sus propias ideas, y transitaron de una escritura privada a otra que les permitió demostrar que eran capaces de manejar esa herramienta de expresión (considerada racional, masculina y, por tanto, propia de la creatividad intelectual), en el marco de un escenario público como el de los medios impresos.<sup>39</sup>

A partir de estos lineamientos teóricos y contextuales, he organizado este trabajo en tres capítulos. En el primero, “Sexualizar el proceso creativo”, haré una revisión de los desplazamientos simbólicos del concepto de autoría en función del sujeto que toma la pluma. Ello me permitirá observar las maneras en las que influye esta forma de autoridad o, para decirlo con Bourdieu, este capital simbólico –que comienza a gestarse– en el proceso de articulación del campo literario nacional. En la misma línea de este teórico, María Teresa Gramuglio acuñó el término “figuras de escritor”, construcciones que develan “a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos”,

---

<sup>39</sup> Lucrecia Infante Vargas, “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”, *Relaciones*, núm. 113, vol. XXIX, invierno de 2008, pp. 69-105; *loc. cit.* p. 72.

dentro de la historia literaria de una nación.<sup>40</sup> En este apartado, me interesa sondear cómo se funda la imaginaria autorial masculina y de qué manera se opone a los atributos femeninos para su legitimación, tomando en cuenta “cómo el escritor representa, en su dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor y [...] cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad”<sup>41</sup>. En particular, examinaré cómo las imágenes o representaciones del autor/a podrían revelar, en realidad, sus vínculos inextricables con las características normativas de eso que le es “propio” a las identidades masculinas y femeninas de la sociedad decimonónica.

Esta correspondencia entre ambas dimensiones imaginarias, la del autor y la de la autora, se puede analizar de manera puntual mediante “las figuraciones de la palabra, de donde provienen todos los significados culturales” expresados en la prensa nacional.<sup>42</sup> Así, considero que la construcción de una imagen autorial femenina –en tanto autoridad social y ejercicio fundacional de su propia subjetividad– permite a las mujeres ingresar al espacio público de los periódicos y sumarse a la construcción de la opinión pública. A partir de la exploración de la noción de autoría femenina, en el segundo capítulo, “*Las Hijas del Anáhuac. Ensayo literario (1873-1874)*. La palabra íntima al servicio de la imaginación femenina”, revisaré el primer diario, pues lo considero un soporte ejemplar para el estudio de la prensa como un terreno en el que ellas franquearon los obstáculos e impedimentos de los mandatos de un sistema social que dificultó su ingreso al santuario de las letras.

---

<sup>40</sup> María Teresa Gramuglio, *op. cit.*, p. 37.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>42</sup> Iris M. Zavala, “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz-Diocaretz e I. M. Z. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I. *Teoría feminista: discursos y diferencia*, p. 35.

El tercer capítulo, “Para decir ‘nosotras’, hay que escribir ‘ellas’. Alianzas y genealogías en *Las Violetas del Anáhuac. Periódico Literario Redactado por Señoras (1887-1889)*”, tiene como meta una exploración, guiada por la teoría crítica antes expuesta, de este impreso. Pienso que observar la interpretación de la realidad de las periodistas, reflejada en este diario, proporciona los ejes para vislumbrar, a su vez, las marchas que emprendieron hacia su construcción autorial. En este tenor, en el semanario dirigido por Wright se percibe el énfasis que las colaboradoras hicieron en la diferencia sexual con la finalidad de encontrar, en esta diferencia, estrategias para integrarse al universo de la escritura pública. Además, su importancia recae, también, en el hecho de haber constituido un medio que informó, tanto a las escritoras como a las lectoras, acerca de la existencia de un espacio de pertenencia, productor de vínculos femeninos. Así, el propósito último de este apartado es revisar de qué manera las periodistas fabrican su propia definición ideológica a partir del concepto de “la mujer”, así como los recursos de los que echaron mano para legitimar su posición como agentes literarios.

Es sabido que las empresas literarias y periodísticas escritas por mujeres pocas veces gozaron de la misma centralidad en la historiografía literaria del siglo XIX; aun así, indagar acerca de las posibles razones de la exclusión nos ofrece la pauta para comprender las posturas autoriales disidentes con las que las redactoras de *Las Hijas del Anáhuac* y *Violetas del Anáhuac* idearon su papel como autoras. ¿De qué manera su desempeño comprometió el camino recorrido por sus precursores? ¿Qué nos dice esto de las rupturas que establecieron con la tradición? ¿El campo cultural se reorganizó, se extendió o se escindió gracias a ellas? Para responder estos cuestionamientos, parto de la hipótesis de que la marginación de las literatas preparó el terreno para poder ensayar sus propias formas de tomar la pluma y el



papel, y sugerir, mediante la escritura, una vía para la reinvención, para la conquista de sí mismas. Pero esta misma marginación, basada en la diferencia sexual, es aquello que me brinda a mí, como su lectora, la oportunidad de imaginar nuevas rutas de estudio, apoyada de los caminos ya trazados por otras estudiosas del tema. De la misma manera en que las autoras/escriptoras/poetas/periodistas lograron reinterpretar su lugar en el mundo de las letras a través del aludido medio, en este trabajo intentaré moverme entre las páginas de un objeto del pasado y leerlo con la creatividad que me sea posible en el presente, pues, para decirlo de una manera novelesca, fueron escritos para mí.

## CAPÍTULO I

### SEXUALIZAR EL PROCESO CREATIVO

*Yo habito la posibilidad.*

Emily Dickinson

*Con que a mí no es bien mirado  
que como a mujer me miren,  
pues no soy mujer que a alguno  
de mujer pueda servirle;  
y sólo sé que mi cuerpo  
sin que a uno u otro se incline,  
es neutro o abstracto, cuanto  
sólo el alma deposite.*

Sor Juana Inés de la Cruz

Durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando México daba sus primeros pasos como Estado independiente, se inició un largo proceso de modernización que sería mucho más palpable hacia las últimas décadas de la centuria. Tal como ocurrió en Occidente, aunque de manera desigual, el país comenzó a poner en marcha los intentos de las clases en el poder por diseñar aparatos institucionales, reestructurar la economía y ordenar los diferentes saberes en sistemas autónomos tales como la política, la religión, el arte y la ciencia, así como separar el espacio público del privado. A medida que este proceso se verificaba, el campo literario también emprendió un camino para diferenciarse de los demás terrenos sociales, y la escritura se constituyó en una instancia de poder entre las clases letradas, que buscaron monopolizar ciertas formas de representación de la cultura mexicana. Por su parte, el sector intelectual

creó sus propias instancias de legitimación basadas en bienes simbólicos como la profesionalización y el reconocimiento autorial, “objetos en juego” que validarían su independencia institucional.<sup>1</sup> Decenas de escritores encontraron en la práctica literaria una manera de autotransfigurarse como portadores de autoridad cultural, situándose como individuos vitales en el “proceso de ‘invención’ de una literatura nacional”.<sup>2</sup>

Como advierte Bourdieu, esta progresiva autonomización del sistema literario trajo consigo una pugna por el poder entre los agentes, quienes se debatían por delimitar dichos objetos en juego; según el sociólogo, la “imposición de la definición legítima del escritor” es una de las tensiones que le dieron sentido a las dinámicas del círculo literario, pero también, el tipo de actividad escrituraria “genuina”, los tópicos pertinentes y el soporte material de divulgación. En suma, esto marcaba los límites entre aquellos que poseían las competencias para enunciar discursos y aquellos cuyas facultades estaban exentas de ese poder.<sup>3</sup> En este enfrentamiento, el género sexual jugó un papel elemental a la hora de trazar simbólicamente los supuestos límites entre los usos correctos e incorrectos de la literatura, así como de fijar las condiciones de aceptación o rechazo para acceder al campo.

A lo largo de estas líneas pretendo contestar a las preguntas: ¿qué repercusiones tuvo el género sexual a nivel discursivo en el lenguaje de escritores y escritoras, y de qué manera las

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu describe el campo intelectual como una estructura productora de bienes culturales, cuyos miembros, dominantes y dominados, se encuentran en constante lucha por el monopolio del capital simbólico, entendido como autoridad del discurso: “Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego [*enjeux*] y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los habitus que implican el reconocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego, etc.” (*Cuestiones de sociología*, p. 113).

<sup>2</sup> Julio Premat, “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, en *Cuadernos LIRICO*, noviembre de 2016, pp. 311-322; *loc. cit.* p. 316.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 332.

nociones de autor y autora describen el funcionamiento integral del campo literario? En esta línea, es de vital importancia tomar en cuenta que la noción de autor/a se imbrica con las de sujeto-varón o sujeto-mujer. Tal como afirma Siegfried J. Schmidt, en el siglo XIX, el advenimiento de la modernidad se refleja “[e]n el individuo [con la aparición de] la intimidad como infinitud, la individualidad como proceso [y] la subjetivación del hombre hacia su mismidad”.<sup>4</sup> Estas experiencias permearon de maneras muy particulares en el imaginario literario mexicano tanto de los autores, como de las autoras, en tanto que propiciaron el axioma de la “originalidad” en los sujetos con el privilegio de la pluma. En este sentido, el reconocimiento de su labor dependía de la puesta en curso de tal singularidad creativa, ligada, desde luego, a la identidad sexual; después de todo, un/a escritor/a se distingue por el prestigio que emana de su soberanía subjetiva, cuya letra es capaz de traducir.

Como esboqué en la introducción de este trabajo, mis reflexiones críticas orbitarán alrededor de tres conceptos nucleares: “el sistema sexo-género”, definido por Teresita de Barbieri como “prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica y que dan sentido a la satisfacción de los impulsos sexuales, a la reproducción de la especie humana y en general al relacionamiento entre las personas”;<sup>5</sup> las denominadas “figuras de escritor” por Teresa Gramuglio, construcciones ficticias exponentes de las personificaciones que un escritor hace de su subjetividad mediante la identificación de “su lugar en la literatura, esto es, su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y, aún con los futuros, *pero*

---

<sup>4</sup> Siegfried J. Schmidt, “De discursos literarios al sistema social de la literatura”, en Alberto Vital (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, p. 36.

<sup>5</sup> Teresita de Barbieri, “Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica”, *Debates en Sociología*, núm. 18, 1993, pp. 145-169; *loc. cit.* p. 149-150.

también con la tradición literaria en que se inscribe”,<sup>6</sup> y las “escenografías autoriales” de José-Luis Díaz, noción que alude a las “puestas en escena del yo en un espacio público donde, en efecto, la literatura tiende a convertirse en sagrada [...]”.<sup>7</sup> En el siglo XIX, esta dimensión la constituye principalmente la prensa periódica, donde los escritores adoptaron lo que Jérôme Meizoz denominó “*postures littéraires*”,<sup>8</sup> para “hacerse existir en el campo visual de la literatura”,<sup>9</sup> y preservar, así, su lugar en el sistema literario.

A pesar del papel medular que se les concedió a las mujeres como vehículos de la reproducción nacional, en tanto que su función era la de educar a los ciudadanos que poblarían la república, con frecuencia, el sector femenino fue excluido de las labores especializadas, entre ellas, la literatura. En este tenor, aún en la actualidad, la historia literaria mexicana ha estado constituida como un relato escrito por varones, moldeado por las contiendas por el poder de la codificación verbal de “autor” y de “literatura”. Las escenografías autoriales empleadas forman parte de este impulso que tiene cada grupo por indicar las “opiniones ‘autorizadas’, decidir la norma, el canon, lo canónico y el valor de los

---

<sup>6</sup> María Teresa Gramuglio, “La construcción de la imagen”, en M. T. G., Héctor Tizón y Rodolfo Rabanal, *La escritura argentina*, p. 38. El énfasis es mío.

<sup>7</sup> José-Luis Díaz, “Las escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 157.

<sup>8</sup> Para el teórico, son estrategias de posicionamiento cuya producción depende de la intervención de varias instancias: “el autor, los mediadores y los públicos” (Jérôme Meizoz, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata [comp.], *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, pp. 85-96; *loc. cit.* p. 86). Por su parte, José-Luis Díaz señala que, si bien la postura está sujeta, histórica e incondicionalmente, a “ciertos patrones prefabricados, a ciertos modelos [*patterns*] de conducta literaria siempre meticulosamente establecidos y formulados”, como artefacto discursivo suele ser tan poderosa que determina “en buena parte incluso el destino empírico de los escritores, extendiéndose el poder de la literatura” (“Muertes y renacimiento del autor”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés [eds.], *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, pp. 76, 77).

<sup>9</sup> José-Luis Díaz, *op. cit.*, p. 157.

textos culturales”.<sup>10</sup> A este respecto, vinculadas con concepciones mesocráticas y patriarcales, la autorialidades masculinas socavaron las femeninas, construidas, naturalmente, desde el margen del campo. No obstante, aun cuando muy pocas veces las escritoras y periodistas fueron distinguidas como portadoras ejemplares de poder autorial por sus pares masculinos, éstas debieron sortear tal realidad para inclinar la balanza en su favor en un contexto artístico y cultural como el decimonónico, que las situó en una posición de desventaja con respecto a la palabra y la producción artística. Ahora bien, dada la índole de este ensayo, me resulta imposible trabajar con un corpus exhaustivo, así que ceñí mi investigación a un puñado de textos clave, la mayoría localizados en la prensa, para aproximarme a las marcas con las cuales la cultura literaria decimonónica formuló distinciones entre la creatividad de autoras y autores e, incluso, creó anclajes entre ambos. Para iniciar el análisis, ofreceré algunas líneas preliminares sobre un suceso autorial paradigmático.

En 1875, Francisco Sosa publicó una carta dirigida a Ignacio Manuel Altamirano en las páginas del diario *El Federalista*, mediante la cual le informó acerca del plagio de una de sus composiciones poéticas hallada en cierta antología recopilada por el autor chileno José Domingo Cortés, impresa en París con el título *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*.<sup>11</sup> Se trataba de su poema “A Offelia Plissé”, composición que había sido escrita por encargo para un álbum que sería obsequiado por Agustín Lozano, en

---

<sup>10</sup> Iris M. Zavala, “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz-Diocaretz e I. M. Z. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, p. 27.

<sup>11</sup> Ese mismo año se publicó en México, bajo el sello de la Librería de A. Bouret e Hijos. En esta antología también se incluyeron piezas poéticas de Dolores Correa Zapata y de Isabel Prieto.

1865, a la hija de un comerciante. Al decir de Sosa, el poema apareció firmado por una poeta ficticia de nombre Mercedes Salazar de Cámara y, además, habría sido mutilado “de tan desgraciada manera, que [se] suprimió los últimos siete versos que completan el sentido de la composición [...] y al mismo tiempo el más hermoso de toda la poesía”.<sup>12</sup> Y concluye la noticia con las siguientes palabras: “no comprendo cómo sin necesidad alguna, se exponga a la vergüenza *pública* más tarde o más temprano, *el que quiere aparecer poeta o escritor cuando la naturaleza le ha negado las dotes que para serlo se requieren*”.<sup>13</sup>

En tanto que rapto intelectual, el falso autógrafo no sólo exponía el despojo creativo de su propietario, sino que también amenazaba la identidad y la singularidad subjetiva, ciertamente escenificada en la escritura pública del autor. Asimismo, en el plano institucional, si la legitimidad de un autor radicaba en sus creaciones, también peligraba el capital simbólico que había alcanzado. Conviene apuntar que la protección de obras literarias y artísticas se remonta a 1846, fecha en la que José María Lafragua decreta esta ley:

una prueba de la consideración que merecen todos los que cultivan las artes, las ciencias y las bellas letras [...] ¡Cuántos talentos de primer orden permanecen ignorados solo por falta de recursos! ¡De cuántos beneficios se privan las naciones por no estimular al genio!

---

<sup>12</sup> Francisco Sosa *apud* Ignacio Manuel Altamirano, *Rimas*, p. 154. El énfasis es mío. En realidad, todo el poema fue alterado, por lo menos, en algún verso de cada estrofa. A guisa de ejemplo, citaré sólo un par de ellas. La composición del autor legal reza: “-Es Ofelia, la diosa de ese suelo, / La maga de ese carmen encantado, / de dicha imagen, ideal deseado, / *el astro fulgurante de aquel cielo*. / La perfumada flor, la que descuella, / de corola gentil, fresca y lozana, / abriéndose a la luz de la mañana / *en los jardines ístmicos- ¡es ella!*” (“A Ofelia Plissé [en su álbum]”, en *Rimas*, p. 98). En cuanto a la versión de la poeta imaginaria, los versos fueron modificados de esta manera: “Es Ofelia, la diosa de ese suelo, / la maga de ese carmen encantado, / de dicha imagen, ideal deseado, / *emanación luciente de ese cielo*. / La perfumada flor, la que descuella / de corola gentil, fresca y galana, / abriéndose a la luz de la mañana / *entre las flores ístmicas... ¡es ella!*” (Mercedes Salazar de Cámara, “Para el álbum de Ofelia Plissé”, en José Domingo Cortés [ant.], *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*, pp. 305-307).

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 158.

[...] Homero, Montesquieu y Víctor Hugo tienen en esas obras inmortales un dominio más eminente que el que ejercen los altos señores en sus castillos.<sup>14</sup>

De este modo, la carta de Sosa suscitó la siguiente respuesta de Altamirano –publicada en *La República*, el 9 de octubre de 1875–, a propósito de sus versos:

Me ha sorprendido, pues, encontrarlos en el libro del señor Cortés con la firma de la soñada doña Mercedes Salazar de Cámara, *en cuya boca femenil parecen asaz impropios por su excesiva galantería enteramente del género masculino*. Más me sorprende todavía que los hayan mutilado quitándoles el último pensamiento, que usted bondadosamente calitea de *hermoso*, y que de todos modos es, en efecto, el capital. Quizás esto se deba a que yo digo ahí que “Adoro a Ofelia Plissé” y no quedaba bien que Doña Mercedes Salazar de Cámara dijera que adoraba a una persona de su sexo.<sup>15</sup>

Como señala Michel Foucault, la presencia del autor es un recurso que ejerce cierto poder dominante al interior del discurso literario; en otras palabras, si bien no totalizante, transforma los actos de habla: “como principio de agrupación del discurso, como unidad y

---

<sup>14</sup> José María Lafragua, *Memoria de la primera Secretaria de Estado y del Despacho de Relaciones Interiores y Exteriores de los Estados Unidos Mexicanos: leída al soberano Congreso constituyente en los días 14, 15, y 16 de diciembre de 1846*, pp. 176-180. Sin el propósito de extenderme en esto, me parece muy interesante que, a pesar de que tal ley se promulgó en la primera mitad del siglo, no es sino hasta 1884 que a la escritora jalisciense Refugio Barragán se le otorgó la propiedad literaria de sus obras, concedida por el presidente de la República Manuel González, cuando ella contaba ya cuarenta y un años: *Celajes de Occidente* (1880), *Libertinaje y virtud o el verdugo del hogar* (1881), *La Hija de Nazareth* (1880), y *Cánticos y armonías sobre la pasión del Señor* (1883) (Cf. Sin firma, “Propiedad literaria”, *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, año III, núm. 191, 25 de abril de 1884, p. 1). Desde luego, esto guarda un correlato con la situación jurídica de la mujer, pues las leyes civiles –es decir, el aparato de Estado–, igualmente, se erigen en los principios esencialistas de las debilidades natas de las mujeres. Además de que su falta de autonomía dictaba que sus bienes estuvieran en manos de sus esposos, quienes gozaban de toda autoridad para administrarlos. Sólo cuando una mujer enviudaba, podía tener acceso a esos bienes: “La mujer viuda se considera totalmente libre, independiente, como joven mayor de edad [...] disfruta libremente de la administración de sus bienes, puede vender, enajenar, contratar, hipotecar y adquirir” (Sin firma, “La Mujer y las Leyes”, *La Libertad*, año II, núm. 229, 2 de octubre de 1879, p. 1). A riesgo de aventurar una hipótesis azarosa, intuyo que las producciones que aparecen desde 1880, un año después del fallecimiento de Esteban Toscano, se vuelven del dominio de la autora y, en cierto sentido, se solidifica una de las fases de la autocodificación autorial.

<sup>15</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “El libro del señor Cortés y la lira mexicana. Contestación a Francisco Sosa”, en *Obras completas*. XIII. *Escritos de literatura y arte*. Tomo 2, p. 78. El énfasis es mío.



origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”, participa de la literatura en tanto “*identidad* que tiene la forma de la *individualidad* y del *yo*”.<sup>16</sup> El intercambio epistolar entre Sosa y Altamirano –publicado en la prensa para ser leído por sus pares,<sup>17</sup> es decir, con la finalidad de hacerse visibles– evidencia la correlación planteada por el filósofo francés: el culto a la autonomía subjetiva del creador localizada en la originalidad de la obra artística. A este respecto, concuerdo con José-Luis Díaz cuando sostiene que las escenografías autoriales se localizan en:

el vínculo entre las imágenes de escritor [...] y la actividad literaria en sentido estricto, considerada no solamente como una *toma de atributos* en el campo literario, sino también como una actividad de escritura, individual en la inmensa mayoría de los casos. Todo ello supone la elección de un género, de un estilo, de un *ethos*, etc.<sup>18</sup>

A esta proposición yo agregaría un aspecto más; creo que un sólo autor es capaz de perfilar múltiples posturas autoriales e,<sup>19</sup> incluso, moverse a través de escenografías opuestas, determinadas, ciertamente, por los proyectos creadores que construye o a los que desea

---

<sup>16</sup> Michel Foucault, *El orden del discurso*, pp. 29-30, 32.

<sup>17</sup> Sobre la escritura privada que llega a ocupar más tarde un lugar en los espacios públicos, tales como las cartas, cuya finalidad última no es precisamente literaria, Carme Font Paz apunta que “muchos de estos textos que circulaban en privado tenían, en realidad, una dimensión pública en la que la autoría podía hacerse explícita o no, puesto que sus lectores ya la reconocían. Las cartas solían referirse a cuestiones políticas mezcladas con asuntos privados, especialmente si sus autores o destinatarios pertenecían a las clases sociales privilegiadas. En este sentido, la carta era el documento más parecido a un periódico, y su escritura tenía mucho de ejercicio literario” (Carme Font Paz, “Genealogía de las autorías femeninas en los siglos XVII-XVIII: ¿historiografía o ecología autorial?”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 83).

<sup>18</sup> J-L. Díaz, *op. cit.*, p. 156. El énfasis es del autor.

<sup>19</sup> Por “postura” me refiero “al acto asumido por el escritor. Ésta designa las modalidades a partir de las cuales ese escritor asume, reproduce o intenta modificar la manera en que los discursos de acompañamiento lo representan” (Ruth Amossy, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Juan Zapata [comp.], *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, p. 72). En cuanto al *ethos*, “permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso, sin tener que acudir por ello a la figura del autor en tanto origen intencional del sentido, y sin disociar la instancia autorial de la interpretación global del texto” (*ibidem*, p. 76).

adherirse y que establecen, a su vez, los objetos en juego que gravitan alrededor de éstos. A guisa de ejemplo, existe un escrito en el que se observa una de las imágenes de escritor más concurridas por Altamirano; me refiero a sus “Revistas Literarias de México (1821-1867)”, publicadas en 1868 por Anselmo de la Portilla, director del diario *La Iberia*, cuyas primeras palabras advierten lo siguiente: “Decididamente la literatura *renace* en nuestra patria”.<sup>20</sup> En su texto, Altamirano propone, a grandes rasgos, mexicanizar la literatura y otorgarle la misión de dirigir a las masas, para ello asegura que el *género* de la novela de *estilo* costumbrista es idónea para instruir a “un público poco ilustrado”.<sup>21</sup> Aun cuando la propuesta de hacer de la literatura un medio para darle una imagen a la patria se remonta a los jóvenes miembros de la Academia de Letrán, a quienes, cabe destacar, Altamirano bautizó como un “grupo de entusiastas *obreros*”,<sup>22</sup> lo cierto es que el aludido texto sistematizó este impulso y dio coherencia a una idea específica del autor secular y autónomo. En sus “Revistas...” sobresalen

---

<sup>20</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, tomo I*, p. 29. El énfasis es mío.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 57. El énfasis es mío.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 30. El énfasis es mío. Llama la atención que, en un gesto simbólico de desestimación autorial, Ignacio Manuel Altamirano elija una categoría extensamente alejada de la noción imaginaria del escritor, pues mantiene un conflicto de índole histórico con la joven asociación, de evidente influencia romántica. Esto se confirmaría, más tarde, en un ensayo titulado “De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870. IV. Los poetas de la Academia de Letrán”, publicado en *El Federalista* en 1871, en el cual, advierte que dicha agrupación “no sólo tenía [...] a menos consagrar himnos a la libertad de México, sino que juzgaban casi como una blasfemia el que se ofendiera, en un raptó de justo entusiasmo, a la España que nos había tiranizado por tres siglos, a los virreyes que habían derramado a torrentes la sangre mexicana, y al clero que había excomulgado a los caudillos de 1810”. Y más adelante insiste en que su literatura “es española, absolutamente española; y por sus giros, sus imágenes, sus asuntos, su objeto, su sabor y su forma, se confundiría con cualquiera que no conociese los nombres de los poetas, con las producciones del Parnaso español [...]. De manera que puede decirse, sin temor de aventurar una apreciación demasiado infundada, que nuestra poesía de esa época pertenece a España y no a América” (“De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870. IV. Los poetas de la Academia de Letrán”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, tomo I*, pp. 218-219). Una cuestión trascendental del concepto de escritor se trasluce en los fragmentos citados: la del *imitador* y, por ende, su ausencia de *autonomía* creativa. Sin duda, Altamirano censura las producciones de la Academia de Letrán porque este cenáculo dialogó profundamente con la estética impuesta por el imperio español y el clero. Para el Maestro, imitar a los poetas españoles no sólo denotaba lo opuesto al progreso literario –pero también al histórico–, sino apenas un trabajo mecánico, sin relación con las creaciones de los genios poseedores del numen necesario para idear una nueva literatura virgen; de ahí tal apelativo.

figuras como Francisco Zarco, Félix María Escalante, Marcos Arroniz, Joaquín Téllez, José Tomás de Cuéllar, Florencio María del Castillo y Ortiz, nombres que le permitieron validar la existencia de una tradición literaria mexicana y una pléyade de escritores que se agrupó a su alrededor y, con ello, pudo autofigurarse como prócer de esa moderna literatura nacionalista, situarse en el centro de la *invención* de una tradición, encarnando, de cierta manera, a un autor *paternal*.

Como indica Díaz, uno de los rasgos que se deben tener presentes en el examen de las autofiguras es la elección de una determinada modalidad textual. “A Offelia Plissé”, por su parte, es un poema compuesto por encargo que, aunque fue incluido posteriormente en *Rimas*, el móvil que accionó la escritura fue obsequiarlo a la señorita Plissé para que formara parte de su colección personal, un soporte perteneciente al ámbito privado, costumbre muy habitual sobre todo en el universo femenino de la burguesía decimonónica. Es preciso indicar que, de cierta manera, en la escritura de los álbumes el trabajo del genio estaba subordinado a la petición de la interesada, quien dentro de este circuito posee el protagonismo; se diría que el autor juega un papel heterónimo. En este caso, quien solicita la composición es Agustín Lozano, con el deseo de que los trazos de la pluma altamirana lleguen a manos de la receptora, Offelia:

Agustín Lozano, que tiene especial gusto por regalar álbumes a las señoritas, pensaba proporcionarse uno muy elegante en San Francisco para enviárselo a la encantadora señorita Offelia, hija del Sr. Plissé y una de las beldades con que se enorgullece Panamá.

*Me hizo prometerle que escribiría algunos versos en las primeras páginas y se lo prometí con gusto.*<sup>23</sup>

En el plano poético, el escritor se enuncia y autorrepresenta recreando el encuentro entre él y Lozano, a quien retrata como un viajero enamorado. Los versos recitan lo siguiente:

Envía de tu lira los acentos  
a esa beldad que he visto, soberana.  
Así me dijo el joven peregrino  
y siguió con tristeza su camino.<sup>24</sup>

Tal manuscrito, de tonalidad afectiva y elogiosa, emitido por Altamirano hacia la receptora individual, activa los profundos resortes de la intimidad del “ser de letras”, quien detona el dispositivo del lenguaje, se podría decir, cual acto únicamente estético. Hasta cierto punto, las dos imágenes de escritor altamiranianas, la de la novela de masas y la del poema amoroso, personifican una antinomia escénica o, por lo menos, un contraste autfigurativo. Mientras que en la primera imagen opera un sujeto programático, cuya idea de literatura tiene un carácter social, fija los preceptos que legitiman la autoridad escritural y se desplaza dentro de un campo de poder basado en las pugnas con otros agentes por el monopolio del “mercado lingüístico”;<sup>25</sup> en la segunda imagen se funda un sujeto en la realización de una obra que no tiene una intención utilitaria, sino que, por el contrario, es únicamente un objeto de deleite.<sup>26</sup> Creo vislumbrar otra cuestión en el hecho de que “A Offelia Plissé” orbite en un circuito

---

<sup>23</sup> Ignacio Manuel Altamirano, “Nota”, en *Rimas*, p. 152.

<sup>24</sup> I. M. Altamirano, “A Offelia Plissé (En su Álbum)”, en *Rimas*, pp. 97-99; *loc. cit.*, p. 99.

<sup>25</sup> P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 123.

<sup>26</sup> Cf. Jean-Marie Schaeffer, “Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 258.

comunicativo inmediato: su expresividad autorial y artística yace en lazos amistosos. Con ello quiero apuntar que, pese a que Altamirano ya era un autor con una dimensión pública reconocida, de la misma manera en que Sosa funge como “adyuvante autorial” al señalarlo como propietario legítimo de la obra en un medio divulgativo,<sup>27</sup> la dueña del álbum, en un gesto confidencial, reitera esta coronación al solicitar el manuscrito masculino de un letrado con prestigio cultural, solamente que en un impreso de circulación privada. Para cerrar, el último aspecto que quisiera alumbrar guarda relación con el álbum como una praxis artística masculina que, con frecuencia, colabora “con la construcción de lo femenino que se iba modelando en sus páginas. Generalmente, en el cuaderno de hojas en blanco se fortalecía la imagen de la mujer como personificación del amor, la dicha y la felicidad hogareñas”.<sup>28</sup>

Los primeros versos rezan lo siguiente:

Yo no te vi jamás; pero hubo un día  
en que un patriota y joven peregrino  
que de esa tierra donde existes, vino  
hasta las playas de la patria mía,  
conmovido me habló de tu hermosura  
que de una diosa el don llamarse puede,  
y que admirable y rara, sólo cede  
a la santa virtud de tu alma pura.<sup>29</sup>

Como se aprecia, la revisión anterior permite atisbar el peso que tuvo la autoría como fenómeno y poder. Altamirano navega por distintas aguas escriturales en las que escenifica

---

<sup>27</sup> Cf. J.-L. Diaz, *op. cit.*, p. 165.

<sup>28</sup> Mirra Alcibiades, “Álbum y universo lector femenino (Caracas, 1839)”, *Orbis Tertius*, 2012, vol. 17, núm. 18, s. p.

<sup>29</sup> I. M. Altamirano, *op.cit.*, p. 97.

posturas de diversa índole según el género, el medio y el destinatario. Estas instancias trazan una sucesión de gestos que predeterminan tanto al creador, como a la obra. Sin duda, como apuntan Foucault y Bourdieu, el autor personifica en estos escenarios el poder que se concreta en su discurso literario.

Ahora bien, en el campo cultural del siglo XIX, el sistema sexo-género construyó ficciones acerca de la escritura y la lectura; es decir, asignó rasgos semióticos diferenciados a los creadores y las creadoras cuyas producciones se leerían en función de una feminidad o masculinidad comprobables textualmente. El desafortunado acontecimiento de la poeta que suplanta la identidad escrituraria de la firma de Altamirano en esos versos y, además, el hecho de que su poesía pudiera ser atribuida a una mujer y, con ello, correr el riesgo de ser leída por otros en clave femenina, hizo que para la tercera edición de sus *Rimas* (1880), el Maestro reprodujera la carta de Sosa en una nota en la que intentó explicar el malentendido de “una composición que ciertamente no vale la pena, por ella misma” y que, empero, “era preciso dejar bien sentada la *paternidad* que me corresponde, aunque se trate de una *hija* defectuosa e insignificante”.<sup>30</sup>

Los matices semánticos con los que Altamirano y Sosa identifican el género con la escritura articulan, de manera sugerente, las dos principales caras del arquetipo de la autoría “normativa” del siglo XIX, cuya presencia pública y sello de paternidad le otorgaron una especie de carácter singular y emblemático. Anclada en la percepción patriarcal de la “fuerza” creadora como una prerrogativa inherente a la masculinidad, la autoría normativa devela su visión esencialista de la sexualidad, al identificar al escritor con el “padre” de un

---

<sup>30</sup> I. M. Altamirano, *Rimas*, p. 127. El énfasis es mío.

texto. En los conceptos de “autor” y “autoridad” se traslucen, así, las “imágenes de sucesión, de paternidad o de jerarquía”;<sup>31</sup> el autor, en estos términos, es un dueño o poseedor del poder generativo de sus textos. En sintonía con lo anterior, me parece oportuno citar *in extenso* las palabras de Edward Said, quien ha reflexionado sobre esta metáfora autorial:

*Autoridad* me sugiere una constelación de significados ligados: no sólo, como el diccionario nos dice, “poder para obligar a la obediencia” o “poder derivado o delegado” o “poder para influir la acción” o “poder para inspirar una creencia” o “una persona cuya opinión es aceptada”; no sólo todos éstos, sino además una conexión con *autor*, es decir, una persona que origina o da existencia a algo, un engendrador, iniciador, padre o antecesor, una persona también que expone declaraciones escritas. Queda otro grupo de significados: *autor* está unido al participio pasado *auctus* del verbo *augere*; por lo tanto, según Eric Partridge, literalmente es un reproductor y, por consiguiente, un fundador. *Auctoritas* es producción, invención, causa, además de significar derecho de posición. Por último, significa continuidad, o un causante de continuar. Tomados en su conjunto, todos estos significados se basan en las nociones siguientes: 1) la del poder de un individuo para iniciar, instituir, establecer, en pocas palabras, para comenzar; 2) que este poder y su producto son un aumento sobre lo que ya había; 3) que el individuo, al ejercer este poder, controla su flujo y lo que se deriva de él; 4) que la autoridad mantiene la autoridad de su curso.<sup>32</sup>

Usar metafóricamente el término “padre” para señalarse como autor, “hija” para referir “obra”, así como “engendrar” o “dar a luz” para dar a entender “producir”, es un gesto que nos da la pauta para aseverar que, de hecho, los escritores fueron conscientes de ese poder creador que se estaban disputando; un poder, además de simbólico, vislumbrado como

---

<sup>31</sup> Edward Said *apud* Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, p. 119.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 18.

competencia material. Me refiero a un poder encarnado en el cuerpo, *locus* en el que se expresa el sistema sexo-género. Buena parte de la literatura mexicana decimonónica divulgó la “simbolización cultural de la diferencia anatómica [... como] un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo”.<sup>33</sup> La literatura, en esta lógica, forma parte del entramado cultural que produce imaginarios esencialistas entre los cuerpos del hombre y de la mujer. El protagonismo de la biología como germen de la creatividad –cada vez más presente en la escritura– ordenó buena parte de la literatura de varones y mujeres, en la medida en que la diferencia fue considerada como punto de inflexión de la singularidad del/la creador/a.

El reconocimiento autorial en términos de paternidad fomentó el asentamiento de una linealidad genealógica entre textos y escritores al establecer un antes y un después de la obra; se puede conferir, entonces, un espacio en el campo a protagonistas, precursores y sucesores, padres e hijos.<sup>34</sup> Esto nos lleva a pensar, nuevamente, en la obsesión por lo novedoso y lo original; más aún, por la creación de sujetos y códigos literarios originarios que se consagren en una tradición, y proyecten su alcance hacia adelante, hacia las obras que vendrán después. La necesidad que Altamirano experimenta por esclarecer la “usurpación” de su texto y “dejar

---

<sup>33</sup> Martha Lamas, *Cuerpo: diferencia sexual y género*, p. 57.

<sup>34</sup> En esta línea, Ana Laura Zavala Díaz analizó la retórica fraternal con la que los escritores de “La Bohemia Literaria” marcaron las jerarquías a través del establecimiento de una especie de marco referencial genealógico entre los agentes del campo: los más experimentados, cuyo poder cultural solía ser mayor y, por lo tanto, ostentaban una posición dominante, asumieron el papel de maestros o padres para los recién llegados, que estaban “iniciando su madurez”, a quienes les correspondía una posición secundaria alrededor de los ya consagrados, pero de guía frente a los jóvenes creadores que buscaban ingresar al sistema literario (*vid.* Ana Laura Zavala Díaz, “‘La política y la discordia huyeron luego al aspecto agradable de la fraternidad’: el discurso doméstico y familiar en Las Veladas Literarias de 1867-1868”, en Guadalupe Curiel Defossé y Belem Clark de Lara [coords.], *Aproximaciones a una historia intelectual. Revistas y asociaciones literarias mexicanas del siglo XIX*, pp. 59-78).



bien sentada la *paternidad* que le corresponde” resume, de manera ejemplar, lo que Harold Bloom postuló como “la angustia de las influencias”,<sup>35</sup> para describir el temor que el autor experimenta frente a las obras que lo preceden. “Hijo de muchos padres” –para emplear las palabras de Sandra Gilbert y Susan Gubar–, el escritor moderno busca convertirse en precursor, de manera que pueda ejercer una suerte de propiedad extendida o anticipada a los textos posteriores; en resumen, en un “clásico”.

Significada por medio de esta etiología de la paternidad, la autoría se convierte en un mecanismo catalizador del género sexual y obliga a cuestionarse acerca del lugar que dicha visión reservó para las creadoras. El aludido episodio enfatiza la pregunta principal de este trabajo: en una cultura que ha fijado la autoridad literaria con base en términos fundamentalmente patriarcales, ¿qué implica tratar de convertirse en autora? O, si en un momento dado, la escritura convierte a los varones en autores –incluso a los que usurpan las capacidades biológicas de las mujeres–, ¿en qué las convierte a ellas?, ¿cómo es que la autoría se transforma si una mujer escribe? Conviene examinar otros ejemplos similares.

Susan Standford Friedman ha estudiado en la literatura de tradición angloamericana la presencia de “metáforas del parto”, figuras que los escritores emplearon para reflexionar sobre su labor y cifrar los móviles de su creatividad con evidentes connotaciones de género.<sup>36</sup> Aunque en menor medida, en diversos medios periodísticos he podido localizar este tipo de analogías, sobre todo, contenidas en breves frases que anuncian la publicación de alguna obra. Citaré sólo algunos de estos ejemplos: “[B]ajo el título de ‘Obra poética’ (2º tomo) *dio*

---

<sup>35</sup> Vid. Harold Bloom, *La angustia de las influencias*.

<sup>36</sup> Cf. Susan Standford Friedman, “La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 175.

*a luz* en el año de 1860 y en la imprenta de Baseina, el desgraciado escritor habanero José S. de León”;<sup>37</sup> “Mr. William C. Bryant [...] a los nueve años de edad *dio a luz* sus primeros versos”;<sup>38</sup> “No hay fuerza matemática que signifique la que de voluntad se necesita para *engendrar* una obra literaria”.<sup>39</sup> Una muestra más clara de dicha metáfora la evidencia el soneto titulado “El poeta”:

¡Qué situación la suya tan patética!  
Sufre a menudo y se presenta pálido,  
Pero sufriendo, macilento, escuálido,  
Se halla en continua *gestación poética*.  
Adorador eterno de la estética,  
Para la *vida material* inválido [...]<sup>40</sup>

Esta analogía entre parto, gestación biológica y creación poética alude, en primer término, al proceso cognitivo llevado a cabo por un autor en la psique que concluye, posteriormente, con el *nacimiento* de su obra. Un texto se origina en la intimidad interior, está hecho de la naturaleza creadora que concederá la vida a algo que antes no la tenía. No obstante, sería más importante hallar el mecanismo con el que se gestionan metafóricamente las funciones reproductivas propias de la anatomía femenina para transformarlas en partes constitutivas del proceso creador; es decir, indagar qué es eso que posibilita que se superpongan en el mismo

---

<sup>37</sup> Alfredo Torroella, “Un soneto”, *La Iberia*, tomo VI, núm. 975, 4 de junio de 1870, p. 3.

<sup>38</sup> Sin firma, “Gacetilla. El Sr. Bryant”, *El Siglo Diez y Nueve*, séptima época, año XXXI, tomo 54, núm. 9927, 13 de marzo de 1872, p. 2.

<sup>39</sup> Sin firma, “Revista Literaria”, *La Iberia. Periódico de Política, Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Comercio. Industria y Mejoras Materiales*, año VII, núm. 1907, 28 de junio de 1873. pp. 1-2; *loc. cit.* p. 1.

<sup>40</sup> Félix Trilles Gil, “El poeta”, *La Patria. Diario de México*, año XXV, núm. 7394, 14 de julio de 1901, p. 1. El énfasis es mío.

enunciado los actos llevados a cabo por el cuerpo y la mente,<sup>41</sup> dos dimensiones del ser humano conflictivas en las sociedades occidentales patriarcales. Más aún si se piensa que el siglo XIX concibió y conceptualizó la diferencia entre el varón y la mujer a partir del binomio cultura/naturaleza, creación/procreación. Sobre esta cuestión Celia Amorós apunta que:

se ha querido ver la razón de esta predestinación en el hecho de su relación metonímica (está, presuntamente, más próxima a la naturaleza en el orden de la contigüidad que el hombre por sus funciones reproductivas) con la naturaleza. Sin embargo, y como quiera que se valore esta situación, pensar a la mujer como naturaleza en el plano metafórico [...] significa solidarizarla con el conjunto de connotaciones con las que la idea de naturaleza es definida y redefinida en un universo simbólico en el que el hombre se piensa a sí mismo como cultura, pensando su propia relación de contraposición a la naturaleza.<sup>42</sup>

En relación con las palabras de la filósofa española, llama la atención que la pluma masculina pudiera resemantizar el concepto de escritura aproximándose riesgosamente al biologicismo que expulsó a las mujeres de la cultura, mediante “oposiciones binarias entre palabra y carne, creatividad [como acto de la mente] y procreación [como un proceso del cuerpo] [...] fundamentales en la ideología patriarcal”.<sup>43</sup> No está de más puntualizar que, si bien las primeras frases citadas son muy breves y quizás tan sólo refieran al uso retórico de esta analogía, por el contrario, los versos sí evidencian al menos una dimensión maternal del parto, en plena relación dialéctica con la angustia poética: el vientre como parte constitutiva

---

<sup>41</sup> En adelante, usaré esta noción de cuerpo en los términos de Rosi Braidotti, quien sostiene que éste no es simplemente anatomía, sino que es un conducto para expresar materialmente la diferencia sexual que las sociedades fabrican de acuerdo con intereses políticos: “el cuerpo viene a ser una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas: no es una esencia, y mucho menos una sustancia biológica, sino un juego de fuerzas, una superficie de intensidades, puros simulacros sin originales” (*Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*, p. 37).

<sup>42</sup> Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, pp. 31-32.

<sup>43</sup> Susan Standford Friedman, *op. cit.*, p. 175.

del sufrimiento corpóreo femenino al mismo tiempo que espacio del numen viril. Por un lado estos “partos verbales”, como los llama Stanford Friedman resuelven dicho dualismo al otorgar prestigio escriturario a los escritores que emplearon estas metáforas, simbolizando especies de embarazos de ideas, tal como lo muestra el poema; mientras que, por el otro, refuerzan la noción del embarazo de la mujer como una experiencia totalmente atada al cuerpo, incontrolable, sin ninguna repercusión en el ámbito de la producción del lenguaje, y que tiene lugar sólo “antes de [...] entregarla a las obligaciones de la maternidad”.<sup>44</sup> Lo femenino, advierte Pérez Fontdevilla, “funciona, así, como un *repositorio de materialidad*”;<sup>45</sup> en el orden de esta ideología, la “vida material” para la que el poeta es inválido restituye su calidad como sujeto de ideas, es decir, como ser liberado del cuerpo. Sospecho que, paradójicamente, lejos de sufrir una feminización, el escritor que emplea esta metáfora revela su potencia viril al hacer del útero un medio de producción de la palabra masculina. De este modo, recrea una escenografía autorial en la que la cadena originaria entre poesía y poeta se da a través de la conquista y aplicación de los atributos femeninos, pero que no se identifican con las funciones reproductivas de la carne, al contrario, tales pulsiones biológicas se descorporeizan por medio de la pluma masculina: “El parto del cuerpo, femenino, debe permanecer oculto, velando su potencialidad. El parto del alma, masculino, se hace público, abre el diálogo”.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>45</sup> A. Pérez Fontdevilla, “¿Qué es una autora o qué no es un autor?”, en A. P. F. y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 30.

<sup>46</sup> Mabel Alicia Campagnoli, “El parto filosófico y las genealogías femeninas”, *Memoria Académica*, núm. 13, pp. 29-38; *loc. cit.* p. 33.

En este evento autorial, intuyo que la originalidad guarda una relación directa con la otredad: “El Otro es fundamental a la constitución del sí mismo, a nosotros como sujetos y a la identidad sexual”.<sup>47</sup> Siguiendo nuevamente a Amorós, el autor, enraizado en las estructuras ontológicas del sujeto universal, se opone jerárquicamente a los fenómenos de la naturaleza mediante la subordinación que de éstos hace para obtener mayor agencia cultural con respecto a ellos. En esta línea, la configuración anatómica de las mujeres decimonónicas las colocó históricamente en una zona pasiva con respecto al mundo de la producción, por lo que estas metáforas marcan los usos de la dominación de los varones hacia ellas por medio de la escritura, lo cual favoreció el rigor escritural masculino. Como ocurre con Altamirano, a causa del aludido incidente, en éste, el escritor que asume una postura como “madre”, engendrador de sus obras; no sólo se revela como dueño de sus líneas, propietario de su lenguaje, sino, también como agente que posee y controla el cuerpo de las mujeres en favor de su propia creatividad. La expresión confirma, como sugiere Amorós, que los varones pueden “en contra de los datos más obvios de la biología [...] simular y recrear el ritual del parto y hacerlo público para provocar de ese modo el reconocimiento”.<sup>48</sup> Tanto la postura de la paternidad como la metáfora del parto obligan a preguntarse por las escenografías autoriales que estarían disponibles para ellas. Si el poder generativo se asocia con los atributos masculinos, entonces valdría la pena preguntarse si la feminidad escritural se coloca en otro orden semántico. Para responder este cuestionamiento, revisaré algunos documentos

---

<sup>47</sup> Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador, p. 422.

<sup>48</sup> Celia Amorós, *Feminismo, igualdad y diferencia*, p. 27.

en los que se observa el posicionamiento crítico de algunos periodistas sobre la autoría femenina y las reacciones que sostuvieron las literatas ante tales opiniones.

Gracias a la fundación de asociaciones, periódicos y revistas femeninas, las mujeres comenzaron a escribir de manera más sistemática a mediados de la década de 1860; “[a]bundaron las autoras de poesía, pero también hubo dramaturgas, narradoras, ensayistas, traductoras, autoras de libros de viajes y de zarzuelas, periodistas y editoras. La gran mayoría divulgó sus textos a través de publicaciones periódicas; en otros casos, su obra fue seleccionada para circular en antologías nacionales o continentales”.<sup>49</sup> No obstante, pese a la escasa y aparente recepción positiva de la obra de algunas autoras reconocidas, el auge de *la escritora* fue un acontecimiento mirado con prejuicio a lo largo de la centuria. Basta con prestar atención a algunos textos aparecidos en la prensa para no perder de vista que este fenómeno fue, en general, un tema abordado con inquietud; numerosos autores, articulistas y gacetilleros opinaron, varios con indiferencia, algunos con reprobación y otros más con franco tono burlesco, sobre las producciones de las mexicanas, lo cual demuestra la controversia causada por la actividad de las autoras.

Como es sabido, las mujeres que sabían leer y escribir pertenecían, comúnmente, a la exigua burguesía mexicana, clase en la que las reglas sociales y de etiqueta se practicaban de manera más rígida. Para una señorita de ese sector no estaba permitido balancearse por los límites de las esferas pública y privada –trazados, ciertamente, por el sistema sexo-género–, y sus habilidades intelectuales deberían estar en concordancia con el cumplimiento de las

---

<sup>49</sup> Leticia Romero Chumacero, “Género y cuerpo de mujer en la crítica literaria mexicana del siglo XIX”, en Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín y Gerardo Bustamante Bermúdez (coords.), *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales. Cuerpos, transformaciones y deseos*, p. 40.

obligaciones básicas que la sociedad le había adjudicado, como criar a sus hijos, asistir a sus esposos y cuidar de sus hogares. Para muchos periodistas, los trabajos domésticos eran, sin lugar a dudas, incompatibles con la carrera literaria. Como sostiene Leticia Romero Chumacero: “quienes pisaban el espacio público en forma tan notoria por la vía de una escritura creativa [...] desbordaban los límites cuidadosamente asignados a su género [...]. De ahí que a través de diferentes vehículos ideológicos fueran llamadas al orden”.<sup>50</sup>

Instalado en México durante largas temporadas, el historiador, literato y periodista bilbaíno Juan Niceto de Zamacois Urrutia divulgó sus trabajos principalmente en medios conservadores. En 1874, *La Voz de México*, órgano de la “Sociedad Católica”, difundió en dos entregas el capítulo “Mujeres escritoras”, el cual formó parte de su libro *Máximas a los escritores*, publicado en 1852 en la imprenta del reconocido editor Ignacio Cumplido. Desde un ideario teocéntrico, Zamacois exhorta a las mujeres a no urdir en las hojas blancas, porque: “salir de la esfera en la que Dios [las] ha colocado sabiamente [...] es rebelarse contra el orden y contra la naturaleza”.<sup>51</sup> A pesar de que hacia 1874, el país experimentaba ya un proceso de

---

<sup>50</sup> *Ibidem.* p. 41.

<sup>51</sup> Niceto de Zamacois, “Mujeres escritoras”, *La Voz de México. Diario Político, Religioso, Científico y Literario de la “Sociedad Católica”*, tomo V, núm. 41, 18 de febrero de 1874, p. 2. Este escrito resulta altamente llamativo pues, en ese mismo año, Zamacois publicó en la revista jalisciense *El Ensayo Literario*, un breve texto titulado “Poetas y poetisas o ellos y ellas” que, luego de criticar a los poetas falsos y describir a los talentosos, reserva una sección para hablar a detalle de las poetisas: “Muy dignas de elogio son las jóvenes que se dedican al estudio de las bellas letras. Porque dotada generalmente la mujer de sensibilidad, de virtud y de imaginación viva, puede hacer muchos bienes a la sociedad, *porque el hombre siempre está dispuesto a seguir las máximas de ese sexo encantador*. Pero para esto es preciso, como antes dije, que estén dotadas de instrucción y de talento; de lo contrario sólo serán unas marisabidillas insoportables. [...] Y entre las poetisas modernas tenemos, en España, a la Avellaneda y a la Coronado, brillando como dos astros, gracias a su instrucción y talento, y rivalizando con los mejores poetas de nuestra época. Mención no menos honorífica merecen las poetisas que hoy se dejan ver en varios puntos de la República, honrando la literatura del país donde nacieron. ¡Guadalajara! [...] cuenta en su seno apreciables e instruidas jóvenes como la señorita Ignacita Cañedo, doña Josefa Sierra y doña Isabel A. Prieto, bajo cuyas composiciones no titubearían en poner su nombre Nicómedes Pastor Díaz y Bretón de los Herreros” (*apud*. Lilia Granillo Vázquez, “De las escritoras invisibles para la historia”, en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, abril 2014, pp. 20-41; *loc. cit.* 29).

secularización, en realidad, tanto la ideología conservadora como la liberal seguían siendo dos aparatos discursivos de cohesión social; asimismo ambos respaldaron las estructuras patriarcales, dificultaron el reconocimiento de las mujeres como ciudadanas, y formaron paradigmas que las marginaron al interior de lo privado como centro de la familia, agentes de la moral y bajo la tutela del varón; quizás por ello el artículo de Zamacois fue republicado. Más allá de esta cuestión, en su texto, el autor se limita a reprobar una composición “exagerada”, firmada por una mujer que compara el amor hacia un joven con el de Dios: “una mujer que llama su Dios a su amante, como he visto en algunas composiciones, merece una censura severa porque es una blasfemia, y una *blasfemia* en una mujer horroriza a la sociedad y *ruboriza a las que pertenecen a ese delicado sexo* que es y ha sido siempre modelo de modestia y de *pudor*”.<sup>52</sup> Niceto de Zamacois censura el texto de factura erótica cuya sustancia es elogiar al ser amado, casi en un gesto de experiencia mística; en ello, el intelectual observa una especie de desequilibrio moral en la construcción de un correlato entre la unión espiritual con Dios y la experiencia física amorosa. Como se conoce, entre los epicentros del sistema de valores decimonónico erigidos en torno al cuerpo y la moral de las mujeres se encuentran, por un lado, su debilidad emocional para manejar las impresiones y, por el otro, su actitud apasionada; de ahí que el pudor como miedo a la pérdida del honor fuera una herramienta de control: “¡Mujeres! Si queréis ser veneradas en este mundo; si aspiráis respeto del género humano, y a ser siempre adoradas como ángeles, procurad conservar vuestro pudor”.<sup>53</sup> Si no se reforzaban con dureza las implicaciones de este sentimiento, su ausencia, vinculada, en

---

<sup>52</sup> Niceto de Zamacois, “Mujeres escritoras”, *La Voz de México. Diario Político, Religioso, Científico y Literario de la “Sociedad Católica”*, tomo V, núm. 43, 20 de febrero de 1874, p. 2. El énfasis es mío.

<sup>53</sup> Francisco Zarco, “El pudor”, en *Presente Amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas*, p. 119.



nuestro caso, con la exhibición en sus escritos literarios, las podía conducir a la desmesura.

En esta línea, Graciela Batticuore señala que el pudor:

se presenta también como un sentimiento a menudo irreconciliable con la vocación literaria, anulándose a veces o modulando las intervenciones de la autora en la elección de los géneros, la estética o el estilo de su prosa. Dicho de otro modo, la conciencia sobre la necesidad de *exhibir el pudor* como un rasgo que hace visible el honor femenino (entendido como atributo que atañe a la moral sexual) busca proyectarse también en el ámbito específico de la lectura y la escritura de las mujeres. Porque si es éste un comportamiento que enviste un valor siempre esperado en ellas, él debe hacerse presente también en sus obras.<sup>54</sup>

De ahí que el autor finalice con la sentencia: “En las instruidas y en las indoctas, el hablar o escribir, poco es recomendable”.<sup>55</sup>

Un artículo firmado por Junius, seudónimo de Manuel Gutiérrez Nájera, apareció en las páginas de *La Libertad* iluminando de manera notable este hecho. Por medio de una ilustrativa analogía el autor condena la desatención de las faenas domésticas por parte de las literatas:

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

---

<sup>54</sup> Graciela Batticuore, *Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870*, vol. I, p. 106.

<sup>55</sup> N. de Zamacois, *op. cit.* p. 2.

¡Pobres tontas! *Poder ser ángeles perfectos y convertirse en hombres imperfectos. Preferir hacer versos que inspirarlos.*<sup>56</sup>

Gutiérrez Nájera hace mención de las dos dimensiones ideales del proceso poético: la inspiración y la creación. Tradicionalmente, la primera se encuentra cifrada en términos femeninos; está ligada a figuras de esencia dócil, bella y, ante todo, pasiva, y pone en evidencia su falta de esencia creadora. En cuanto al segundo, el genio tiene, ciertamente, un papel activo: escribir, o bien arrebatado por los delirios de su excitada mente o bien mediante un perfecto proceso de pensamiento, revelando el impulso de su interior. Así, sus palabras suponen un antagonismo simbólico entre ambas entidades creativas. Lo anterior cobra sentido en la lógica cultural decimonónica, en la que, como ya se apuntó, la asignación de funciones socialmente válidas corrió a cargo de las leyes dictadas por la diferencia biológica. Al decir de Stuart Hall, “marcar la ‘diferencia’ nos conduce, simbólicamente a cerrar rangos, a apoyar la cultura y estigmatizar y expulsar cualquier cosa que se defina como impura”.<sup>57</sup> En esta línea, el acceso de las mujeres a las profesiones, entre ellas la escritura y el periodismo, alarmó a muchos ante la posibilidad de que ello les arrebatara accidentalmente los atributos femeninos deseables. La advertencia final del articulista –“Poder ser ángeles perfectos y convertirse en hombres imperfectos”– devela, de nueva cuenta, la relación entre “el patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo”,<sup>58</sup> y la carencia de este poder en las mujeres.<sup>59</sup> Si la escritura es una prerrogativa masculina ligada a su anatomía,

---

<sup>56</sup> Junius, “Aguja”, *La Libertad. Orden y Progreso*, tomo VI, núm. 215, 21 de septiembre de 1883, p.1. El énfasis es mío.

<sup>57</sup> Stuart Hall, *op. cit.*, p. 421-422.

<sup>58</sup> S. Gilbert y S. Gubar, *op. cit.*, p. 21.

<sup>59</sup> Un artículo publicado en el *Panorama de las Señoritas* revela esta relación entre anatomía e intelecto: “Si la naturaleza hubiera dotado a las mujeres del vigor físico y de la fuerza intelectual de los varones, sin quitarles

entonces, está íntimamente relacionada con la sexualidad, normativa, regular, lícita; de ahí que el periodista, a manera de contrapeso, avale al ángel del hogar, modelo de la mujer amorosa, frágil, sumisa, virtuosa, obediente, cuya sexualidad femenina, censurada, oculta tras los muros de hogar, participa sólo de las prácticas parentales reproductivas, de acuerdo con los intereses del Estado.<sup>60</sup> Una escritora, en cambio, escenifica una energía creadora virilizante, desempeñada a solas, que excede lo doméstico y lo privado, sin duda, ilícita y amenazante. De ahí que su actividad estuviera algunas veces bajo la vigilancia y otras, bajo el franco asedio.

Con un tono más serio, Volucris afirmó en una nota que las mujeres eran moral e intelectualmente superiores a los hombres, a quienes acusó por haber dejado desaparecer los sentimientos de patriotismo, de honradez y de respeto a sí mismos. Sin embargo, en cuanto a las literatas manifestó lo siguiente:

No creáis que para prueba de la inteligencia femenina voy a tomar como modelo a la mujer literata y a hacer su panegírico. Lejos estoy de eso. La mujer literata es una de las plagas

---

nada de sus gracias, de su ternura, de la vivacidad agradable de su imaginación y de la delicadeza exquisita de sus sentimientos [... ] la mujer sería, en esta hipótesis un hermafrodita moral [...]. La causa esencial que obliga al bello sexo a la servidumbre, debe buscarse en la naturaleza de sus facultades intelectuales: en su imaginación más ardiente, más delicada que la nuestra, más hábil para encontrar recursos momentáneos; pero pasiva, sin facultad creadora, poco fecunda de ideas y de una esfera limitada. Las prendas y defectos de la imaginación mujeril dependen de su constitución física” (Sin firma, “La mujer”, *Panorama de las Señoritas. Periódico Pintoresco, Científico y Literario*, pp. 35-36).

<sup>60</sup> Para Doris Sommer, los deseos privados, en particular de las mujeres, debían subordinarse a las instituciones públicas y los intereses del Estado, pues de ellas pendían los lazos nucleares republicanos (“Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, núm. 16, 2006, p. 8). Así, el elemento erótico en las ideologías progresistas culturales en Hispanoamérica creó una normatividad sexual y fungió como estrategia de consolidación de las hegemonías de Estado. Al final, se trataba de sustituir las subjetividades del Antiguo Régimen colonial y reglamentar los sistemas familiares seculares como objeto de la legislación civil (cf. Doris Sommer, *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, pp. 22-23). En esta red, la literatura sirvió como un aparato para dirigir la sexualidad femenina como fuerza, dentro de una economía utilitaria, burguesa, heterosexual, idílica, virtuosa, socialmente provechosa, y legitimada por instituciones republicanas.

de nuestra época. Difícilmente se encontrará en ella corazón y sentimientos delicados. Todo en ella es farsa y afectación. Lo que en todas las mujeres es natural, en ella está cubierto y desnaturalizado por el oropel de las lecturas a que se ha entregado. *Todos sus actos, aún los más íntimos del alma, son imitaciones de los tipos fantásticos de las novelas que han leído o que forjan en su imaginación.* Sus amores, sus deberes, hasta sus faltas, tienen siempre un *precedente literario*; extractado de las obras de su autor favorito.

No, *la literata no es mujer*, ni podrá proporcionarnos jamás una prueba de la igualdad intelectual de su sexo comparado con el nuestro.<sup>61</sup>

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

La intensidad con la que el autor sanciona a la literata en su texto nos devuelve al punto de partida: el trabajo literario sólo podía y debía estar depositado en la virilidad. Según los términos de Celia Amorós, tal como se señaló con anterioridad, una literata desafiaba los límites, cuidadosamente diferenciados, entre cultura y naturaleza: arte, literatura,

---

<sup>61</sup> Volucris, “Baratijas”, en *El Centinela Español. Periódico Político y Literario*, tomo I, núm. 38, 8 de abril de 1880, pp. 2-3; *loc. cit.* 3. El énfasis es mío.

masculinidad, fuerza, lo dominante vs. feminidad, naturaleza, corporeidad, debilidad, lo domado. La mujer que escribe, por su parte, ejecutaba un poder que modificaba “contra natura” su constitución corpórea y, por ende, no poseía una sexualidad específica. “No es mujer”, dice Volucris. El ejercicio de la letra la conecta con ambos polos, transformándola en un *ser* anómalo: un elemento patógeno para la sociedad.<sup>62</sup>

Por último quisiera hablar de las *Biografías de mexicanos distinguidos* (1884), antología de Francisco Sosa en la que destina un par de folios a la poeta tabasqueña Teresa Vera, “quien no pudiendo hacerse superior a los dolores, buscó en la muerte la paz que siempre huyó de

---

<sup>62</sup> No quisiera dejar de mencionar un sugerente evento periodístico. El 9 de octubre de 1879, el rotativo *La Libertad* publicó “Cartas de un estudiante. Las literatas II”, fragmento perteneciente a *Cartas de un estudiante*, correspondencia entre Leopoldo Alas y Tomas Tuero, aparecidas hacia 1878 en *La Unión*, diario de origen madrileño. En primera instancia, merece la pena resaltar que *La Libertad* sólo divulgó esta carta, y elidido la firma de Clarín. En ésta el emisor esboza su opinión sobre las mujeres que leen y escriben literatura, partiendo de su encuentro con dos escritoras, doñas Quirotecas y doña Ermeguncias, personajes que, a juzgar por los peculiares nombres, parecieran ficticios. El escritor de *La Regenta* percibe un rasgo evidente de altanería en el hecho de que ambas mujeres le soliciten su opinión acerca de las novelas que le han llevado. Sin embargo, lo que verdaderamente invalida a la autora como figura es la descripción de marcada tonalidad morbosa que hace de sus huellas fisiológicas: “Doña Ermeguncias era alta y gruesa; tiene bigotes mejores que los tuyos, y a no ser porque el fuego de las pasiones –y el alcohol es una de las pasiones como cualquiera otra– ha marchitado sus verdes, aún estaría en *vendimiable* madurez. Hoy es un otoño... después de la vendimia. Doña Quirotecas es, francamente, fea, resueltamente vieja y lleva con orgullo su fealdad y sus años [...]” ([Leopoldo Alas], “Cartas de un estudiante. Las literatas II”, *La Libertad. Orden y Progreso*, año III, núm. 235, 9 de octubre de 1879, p. 1). La vejez y la fealdad resultan dos elementos sugerentes en la construcción de lo femenino en cuanto que representan un obstáculo para el matrimonio, lo cual, explicaría el peligroso tiempo libre que tienen las mujeres solteras para verter su energía en la literatura. Además, para los literatos, toda buena poeta se caracterizaba por su belleza; la feminidad de la escritura tenía que ser compatible con los rasgos físicos y morales (Para profundizar en esta cuestión ver Leticia Romero Chumacero, “Género y cuerpo de mujer en la crítica literaria mexicana del siglo XIX”, en Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín y Gerardo Bustamante Bermúdez (coords.), *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales. Cuerpos, transformaciones y deseos*). Antes de finalizar su carta, Clarín aventura esta provocativa expresión: “Para mí, la literata es anafrodita” (L. Alas, *op. cit.*, p. 1). Ciertamente, las mujeres, exentas de este poder sexual, no son capaces de desarrollar su propia subjetividad ni de pronunciarse como un “yo”. La cultura del siglo XIX, las colocó en un espacio vacío y pasivo con respecto a la potencia creativa. Una mujer anafrodita no puede ser escritora porque carece de esa potencia creadora, es, o bien un ángel, o bien un monstruo (*cf.* Sandra Gilbert y Susan Gubar, *op. cit.* p. 62). Arraigadas en la regulación social de sus cuerpos, las autoras que toman el espacio textual transgreden el orden simbólico y natural de su ser como mujer, pasivo e incontinente, lo cual, a su vez, conlleva, como se ha visto, la sanción por parte de las instancias autorizadas; el cuerpo, como se ha observado, es un fundamento determinista de los principios de autorialidad decimonónicos.

su alma, el 29 de Mayo de 1859.<sup>63</sup> Según el autor, Vera “no trasladaba al papel las impresiones de su alma con la intención de *publicarlas* y conquistar la *celebridad* en el mundo literario: cantaba para traducir sus penas, para *desahogar* su pecho”.<sup>64</sup> Es posible cuestionar las razones por las que Sosa decidió considerarla para sus *Biografías*, en las que, si bien figuraron sor Juana Inés de la Cruz y Dolores Guerrero, es notoria la ausencia de escritoras de mayor trascendencia literaria con respecto a la tabasqueña, como Isabel Prieto, Esther Tapia, Dolores Correa Zapata, Laura Méndez o Refugio Barragán.

Desde luego, las autorías masculina (normativa) y femenina (anómala) se presentan, de nueva cuenta, incompatibles. Sosa encuentra un rasgo positivo en la voluntad de Vera de permanecer en silencio y, de esta manera, no transgredir el mandato de su género al intentar ocupar espacios del “mundo literario” que, como mujer, no le corresponden, a diferencia de Altamirano, quien publica la carta de Sosa en la edición de sus *Rimas*. Mientras un escritor que obtiene legitimación autorial requiere del espacio público para “*hacerse llamar escritor por otros*”,<sup>65</sup> es preferible que una poeta se aleje de la intención de publicar para, paradójicamente, poder ser valorada como una buena escritora. En esta línea, Nattie Golubov advierte que el estatus de la “celebridad” dista mucho de la “consagración”, pues, como lo ha expuesto Bourdieu, mientras que ésta última refiere a un tipo particular de legitimación que es obtenida por un escritor mediante el reconocimiento de sus pares, “la celebridad, en cambio, es abiertamente comercial, el propio autor y no su obra se convierte en fetiche”.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos*, p. 1065.

<sup>64</sup> *Idem*. Las cursivas son mías

<sup>65</sup> J-L. Diaz, *op. cit.*, p. 165. Énfasis del autor.

<sup>66</sup> Cf. Nattie Golubov, “Del anonimato a la celebridad literaria. La figura autorial en la teoría literaria feminista”, *MUNDO NUEVO*, año VII, núm. 16, 2015, pp. 29-48; *loc. cit.*, p. 33.

¿Es, entonces, el cuerpo de una mujer que escribe la materia que circula cuando se habla de sus textos? Como se ha esbozado hasta ahora, la intención de sobresalir mediante la creación literaria ponía en riesgo la virtud de una mujer y, por ende, la colocaba en el terreno ilegítimo de la autoría.

Eduardo Delgado Fabián y Leticia Romero Chumacero recogen algunas notas periodísticas que dieron noticia del ignominioso suicidio de la tabasqueña, las cuales, aunque muy pocas, contribuyeron a delinear su imagen de poeta, desplazándola del mutismo a la estridencia. En adelante, tanto la prensa como la crítica, construyeron una imagen de autoría que sucumbió al carácter trágico de su muerte y la transformó en una especie de *affaire* poético.<sup>67</sup> En otras palabras, tanto el cuerpo de la autora como su *corpus* poético fueron sustituidos por una ficción fabricada por la retórica romántica que serviría como una advertencia de las consecuencias de abandonarse a la literatura. Conuerdo con Romero Chumacero y Delgado Fabián cuando afirman que:

La palmaria forma como la crítica literaria incorporó a esa muchacha en el catálogo de escritoras mexicanas de valía, resulta reveladora: pese a haber pasado inadvertida en los círculos cultos del país hasta el día de su muerte, la índole de ésta parece haberle otorgado un halo de legitimidad a sus composiciones poéticas.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Como el caso citado, existen otros ejemplos que construyeron ficciones de autorialidad femenina a raíz de la muerte de las escritoras buscando en sus textos una explicación a su temperamento agonístico, tales como las crónicas periodísticas y la crítica literaria sobre Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Violeta Parra, Antonieta Rivas Mercado o Alejandra Pizarnik.

<sup>68</sup> Eduardo Delgado Fabián y Leticia Romero Chumacero, “Por gracia pediré la muerte al cielo. Teresa Vera, poetisa suicida del siglo XIX”, *Tema y Variaciones de Literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, semestre 1, 2013, pp. 59- 74; *loc. cit.* p. 64.

En contraste con el ejemplo del plagio a Altamirano, cuyo nombre revela la presencia de un padre, baluarte de su texto producido por un sujeto con prestigio y autoridad literarios, la valoración de la poesía de Vera es diferente a partir de su muerte; nos habla de una especie de “inclusión excluyente de la escritura femenina”,<sup>69</sup> pues opera en función de un desplazamiento de la atención de la obra hacia la vida de la autora como sujeto donde se expresa una identidad debilitada y marcada por la diferencia de género.

Así, es notable la autonomía creativa y “sana” de Altamirano, con respecto a la autoría enferma de Vera, consistente en una especie de fuerza superior a ella, la misma que la condujo a su desventurado final. Paradójicamente, la manera en la que Sosa retrata a la malograda poeta confirma, por oposición, las virtudes ejemplares que debería desempeñar un escritor en busca de legitimación autoral. Las dos muestras corroboran la afirmación de Bourdieu acerca de los embates que se dan al interior del campo de producción cultural por el “monopolio de la imposición de la definición legítima del escritor, [...] que se organiz[a] en torno a la oposición entre la autonomía y la heteronomía”.<sup>70</sup> Siguiendo la afirmación de Bourdieu –en concordancia con el presente estudio– de acuerdo con Sosa y Altamirano, existen autorías encarnadas en escritores cuyo poder creativo reside en la materia sexual –y, por lo tanto, se trata de una cualidad biológica y nata– y autorías como las de Vera, las cuales, desprovistas de esa potencia, son el resultado de una agencia exterior a ella, la cual, a su vez, podría reflejar una amenaza y poner en evidencia la debilidad corpórea de su portadora. La actividad literaria de escritoras como la tabasqueña

---

<sup>69</sup> A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés, “El género de la autoría”, en A. P. F. y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 15.

<sup>70</sup> P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 332.



es percibida como un desafío al orden social porque la sitúa fuera del “espacio familiar y privado del cual es el pilar y la condición”, pero sobre todo porque transgrede las divisiones sobre las que se funda el sujeto y lo humano, que los discursos científicos (biológicos, médicos, naturalistas) suponen conformado por “dos subespecies” jerárquicas “cada una con su funcionamiento fisiológico, moral e intelectual”.<sup>71</sup>

Como he tratado de ilustrar a lo largo de estas líneas, la historia de la escritura femenina decimonónica es, con certeza, la historia de su desaprobación. Sus precursores y críticos actuaron cual censores autorizados por el sistema patriarcal en el que estaban cimentados los principios del campo literario. Además de la crítica, sus creaciones literarias recurrieron a tópicos y lugares comunes como el silencio, la reclusión, el amor, la privacidad y la asexualidad, para fomentar en las mujeres la asunción de la delicada condición femenina.<sup>72</sup>

Así, se registra una doble transacción diferenciada: al mismo tiempo que los autores construían imágenes de las escritoras fallidas basadas en sus incapacitantes atributos biológicos, se legitimaron y capacitaron a ellos mismos. En esta línea, concuerdo con Aina

---

<sup>71</sup> A. Pérez Fontdevila, “¿Qué es una autora o qué no es un autor?”, en A. P. F. y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 31.

<sup>72</sup> Utilizo el término de “lugar común” tal como lo propone Yliana Rodríguez González. Íntimamente relacionado con el “tópico”, este recurso literario tiene una función estructurante del discurso que, entre sus misiones, vehicula la interpretación. La estudiosa advierte, también, que el lugar común está atado a un determinado ambiente histórico: “su tiempo de vida es relativo, bien puede disfrutar de éxito durante un largo periodo, desaparecer en otro o resurgir más tarde. El tópico responde, así, con alteraciones, a las demandas del tiempo, y su maleabilidad le permite adaptarse a las necesidades expresivas del momento” (Yliana Rodríguez González, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*, pp. 15-17). Es evidente que los textos que he analizado tienen un claro propósito dogmático de ofrecer a las mujeres, mediante el uso de estos tópicos sexo-genéricos, las pautas para asumir los códigos sociales que históricamente les correspondían según su condición biológica. En este caso, los lugares comunes elaborados por los aludidos autores respondieron a las demandas políticas del momento y los impulsos seculares de adoctrinar a las mujeres como agentes del bien patrio. En esta línea, “convengamos que ningún autor inserta elementos [...] de modo inocente; a sus decisiones les corresponde siempre una intención específica. Sin embargo, si se acepta que los tópicos llevan al texto una carga de sentido [...]. entonces habrá que admitir que la función del tópico no se reduce a insistir en la idea fundamental de la [obra], sino que colabora en su configuración al otorgarle, a un mismo tiempo, un sentido literario y uno extraliterario aceptados, compartidos y fácilmente digeribles” (*ibidem*, p. 237).

Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés, cuando puntualizan que “la noción tradicional de *autor*, caracterizada por la autonomía, la singularidad o la originalidad, presupone [o] se sostiene en la identificación de lo femenino con atributos opuestos (tales como la reproducción biológica y cultural o la sujeción al cuerpo y a la comunidad)”.<sup>73</sup> Pienso con Foucault que la operación ejercida por el poder masculino sobre las plumas femíneas –visible en los artículos que he analizado– constituyó una forma de hacer patente su desviación corpórea e intelectual de las reglas naturales, y sembrar estas aberraciones –y “calamidades”–<sup>74</sup> en el orden del discurso: “se produce una *incorporación* [...] y una *nueva especificación* de los *individuos*”.<sup>75</sup> Desde este punto de vista, los textos examinados proclaman y catalogan a las escritoras en: plagiarias, vacías de potencia creadora, blasfemas, sexualmente ilícitas, virilizadas, anormales, asexuales, románticas, débiles. ¿Qué hicieron las autoras y poetas ante tales juicios? ¿Cómo se inscribieron en el discurso? ¿Sobre qué escribieron? ¿Cómo se configuraron autorialmente a pesar del rechazo?

Ahora bien, tanto las interpretaciones literarias que los escritores –adscritos al sistema letrado cual agentes que garantizaban la autenticidad creativa– elaboraron sobre las obras femeninas, como su mirada estructuradora que configuró arquetipos de la autoría del bello sexo, fueron prácticas que afectaron de manera directa en el imaginario y la identidad de las jóvenes mexicanas de la centuria que nos ocupa. Como resultado, algunas de ellas se vivieron de sumo vulneradas a la hora de tomar la pluma y el papel. Es notoria, en ese sentido, la

---

<sup>73</sup> A. Pérez Fontdevilla y M. Torras Francés, “El género de la autoría”, en *op. cit.*, p. 14.

<sup>74</sup> “También son calamidades públicas las mujeres literatas” (Sin firma, “Calamidades públicas”, *La Patria. Diario Político, Científico, Literario, Comercial y de Anuncios*, año III, núm. 711, 2 de septiembre de 1879, p. 2.

<sup>75</sup> M. Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, pp. 56-57. El énfasis es del autor.

manera en que se esmeraron por construir, cuidadosamente, imágenes públicas transgresoras mas no radicalizadas, y por ajustar sus procesos creativos en consonancia con la imagen convencional y anquilosada de la mujer, elaborada por el sistema de creencias en el que estaban insertas, con la finalidad de presentarse como “señorita[s] de [...] familia rica, tímida[s] y sensata[s] que de vez en cuando se permitía[n] la veleidad de escribir”.<sup>76</sup> A pesar de ello “una escritora”, asegura Myriam Díaz-Diocaretz, “puede incorporar todas las convenciones literarias o adaptarlas, e, incluso así, transgredir los códigos ideológicos”.<sup>77</sup> Algunas publicaciones en la prensa nos dan la pauta para entender este fenómeno.

El 17 de enero de 1888, una poeta que firmaba bajo el seudónimo de María,<sup>78</sup> envió una carta a Enrique Sort de Sanz y José Peón del Valle, directores de *La Juventud Literaria*, que se publicó cinco días después en el mismo rotativo. En ésta confesaba que había demorado en remitir un artículo ante la negativa de su amanuense de redactarla: “y ahí tienen ustedes mis apuros, pues de mi letra no pongo más que los borradores, porque quizá podría ser ella un indicio para que yo fuera descubierta por alguno de ustedes”.<sup>79</sup> La presión social sobre la autoría femenina desencadenó que escritoras como María recurrieran a acciones discursivas tales como el ocultamiento de sus nombres en cuanto una estrategia para no escenificar el

---

<sup>76</sup> Francesca Bartrina, “Caterina Albert vs. Víctor Catalá”, en A. P. F. y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 151.

<sup>77</sup> Myriam Díaz-Diocaretz, “‘La palabra no olvida de dónde vino’. Para una poética dialógica de la diferencia”, en M. D.-D. e Iris M. Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. I, p. 97.

<sup>78</sup> Aunque conocida en el medio cultural, tengo noticias de ella sólo por un poema publicado en la revista *El Renacimiento*, titulado “A una niña” (vid. *El Renacimiento Periódico Literario [México, 1869]. Tomo I*, p. 115).

<sup>79</sup> María, “Sres. directores de *La Juventud Literaria*”, *La Juventud Literaria. Semanario de Ciencias, Letras y Artes*, año I, tomo II, núm. 4, 22 de enero de 1888, p. 30. El énfasis es mío.

vínculo entre subjetividad creativa –intimidad– e identidad. Táctica institucionalizada en las artes del siglo XIX, la seudonimia femenina representaba una vía para transgredir la página en blanco en manos del poder masculino.<sup>80</sup> Y si bien es cierto que, a cambio de esa estrategia para publicar, el precio que se pagaba era, justamente, la ausencia de reconocimiento autorial, me inclino a pensar en que ese *nom de plume*, por añadidura, creaba al mismo tiempo una personalidad y, por ende, una imagen de autor ante los lectores. Pese a que los fundamentos que conforman la autorialidad privilegian al individuo creador de una obra auténtica, reflejo de su subjetividad, tales principios requieren un vehículo de exégesis, que permita reconocer el “texto y [el] alma [...], la ‘exploración de un Otro’, ‘adivinación hasta el alma del creador’. En adelante, [...] la lectura [...] consiste en penetrar las magnitudes más profundas del desconocido”<sup>81</sup>.

Continúa con las siguientes palabras:

Yo me animé a escribir porque veía constantemente en las revistas literarias que siempre todos eran inteligentísimos, notables genios, y verdaderas maravillas en su género, infinidad de escritores en prosa o verso, y *me dije a solas, pues de éstos soy yo, y no lo había conocido y me parece que puedo aspirar a ser genio ahora que hay tanta facilidad para conseguir que le concedan a una talento, distinción y lo demás*, y casi llegué a

---

<sup>80</sup> “En realidad, el uso del seudónimo fue una práctica común a las escritoras y a los escritores de la época, aunque el significado que adquirió para unas y otros no fuese siempre análogo. El porqué de ese *nom de plume* es múltiple: el afán de originalidad, la simplificación de nombres extranjeros o de difícil pronunciación, la preservación de la privacidad, el temor al escándalo o a la censura, la persecución política o religiosa... En nuestro tiempo ha pervivido como estrategia publicitaria, cuando no se ha explotado para reírse de los críticos, para huir de la sombra de algún familiar famoso o bien como mero divertimento. En el periodo decimonónico era corriente que los periodistas se escudasen detrás de sobrenombres, y no de uno sino de varios; un fenómeno que Genette denomina poliseudonimato que, por un lado, favorecía la escisión del autor en diversas personalidades, cada una con un estilo diferenciado, y, por otro, lo facultaba para colaborar a la par en órganos periodísticos de distinta orientación política o con diversas líneas editoriales” (José Ismael Gutiérrez, *George Sand y el seudónimo masculino. La androginia literaria*, pp. 33-38).

<sup>81</sup> A. Pérez Fontevilla y M. Torras Francés, “Hacia una biografía del concepto de autor”, en A. P. F. y M. T. F. (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 29.

figurarme que mi país era el centro de las notabilidades. Con tristeza hoy me he convencido de que no hay tal cosa y aunque aplaudo con toda mi alma al señor J[uan]. H[ernández]. C[aballero]. como crítico, *se me han bajado todos los humos de que me había llenado, y seguiré escondida.*

Envié a Uds. el fin del artículo que han tenido la bondad de publicar, dándoles las más expresivas gracias, y si más tarde me viene el capricho de escribir tendré gusto en seguir aceptando el lugar que me han concedido.<sup>82</sup>

A pesar de la doble lectura que revela la disquisición de María, con certeza, sus palabras exponen una primaria intención de convertirse en una autora reconocida y, con ello, escribir con un sentido de posteridad. Aun así, la escritora fantasma emprende la retirada de su misión. Para la siguiente entrega, apareció otra carta de María dirigida a los redactores del semanario: “prescindo de escribir *artículos filosóficos*, y me reduciré a escribir en estilo epistolar aquello que se me vaya ocurriendo”<sup>83</sup>. Consumidoras de las imágenes construidas por la idiosincrasia literaria, las autoras habitaron esos moldes y se escenificaron como desposeídas de autoridad intelectual. Pienso, en otro orden de ideas, que circunscribirse a un género privado como la epístola tensionaba los polos entre la intimidad sexo-genérica y la producción de génesis publicitaria en los medios impresos. De acuerdo con Josefina Ludmer, “si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano”.<sup>84</sup> Luego de dar

---

<sup>82</sup> María, *ibidem*. El énfasis es mío.

<sup>83</sup> María, “Carta de María” en *La Juventud Literaria*. año I, tomo II. núm. 5, 29 de enero de 1888, p. 6. El énfasis es mío

<sup>84</sup> Josefina Ludmer, “Las tretas del débil”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (coords.), *La sartén por el mango*, p. 54.

sus apreciaciones sobre algunas composiciones de Manuel Gutiérrez Nájera y Francisco Sosa, continúa:

Pero –dirán– ¿quién ha dado vela en el entierro a esta dama para echarla de censora? [...] tienen ustedes concedida facultad para suprimir, corregir y desechar todo aquello que juzguen ser, hoy o en lo sucesivo, indiscreto por mi parte, pues sabido es que mujer e indiscreción son sinónimos. Pero veo que me he extendido demasiado; y basta ya de distraer su bondadosa atención.<sup>85</sup>

Para ir más allá de lo privado y conservar un lugar en la revista, María recurrió a dos estrategias; por un lado, escenificarse como escritora aficionada que “cometía el ‘pecado’ de escribir”,<sup>86</sup> y, por el otro, desposeerse de su obra.

En un tono similar, Raquel escribe un artículo bajo otra firma-disfraz, a manera de respuesta del texto que cito a continuación:

Cada vez que veo a la puerta de un librero un nombre de mujer que anuncia la venta de sus obras, experimento un involuntario sentimiento de tristeza y de cólera, al pensar que *aquella mujer que se ofrece así como pasto a la pública curiosidad*; tiene en alguna parte, cerca o lejos, un marido, un hijo, un padre, un hermano, a quien su *exhibición* de cada día debe hacer avergonzarse o temblar.<sup>87</sup>

Con seguridad, esta imbricación del corpus literario y el cuerpo femenino manifiesta el desequilibrio o, mejor dicho, la ausencia de modestia y moral, cualidades deseadas en las mujeres. A esos seres débiles, enfermizos y de pasiones desbordadas, se les ponía a salvo en

---

<sup>85</sup> María, *op. cit.*, p. 7.

<sup>86</sup> Francesca Bartrina, *op. cit.*, p. 120.

<sup>87</sup> Sin firma *apud* Raquel, “Variedades. Hojas sueltas”, *La Voz de México*, tomo I, núm. 276, 30 de noviembre de 1876, p. 2. El énfasis es mío.

el hogar, donde la domesticidad y la vigilancia fungirían como dos piezas medulares del régimen curativo de esos padecimientos biológicos. En cambio, una mujer que transgredía el orden privado mediante la signatura de su obra sería denunciada públicamente como una señora de corporalidad extraviada. Esta circulación abierta de su nombre la exhibía ante la mirada de los otros; más aún, a través de la exposición de su obra, la autora pasaba a formar parte del dominio colectivo. Así, la vergüenza que el autor asegura que los varones de su familia sufrirían ante tal evento, se origina por el despojo de su honor como dueños y disciplinantes; en ellos también recaen las terribles consecuencias –pero no corporales, sino éticas y ciudadanas– de asumirse como incapaces de gestionar el cuerpo de una de sus más preciadas propiedades. Al principio, Raquel se resiste a estas palabras:

si su estilo es dulce y sencillo, si no se eleva a grandes alturas, sino que se ocupa de esas pequeñeces de la vida que es el *todo* de la felicidad del hogar; si habla de Dios con frecuencia; si predica la caridad con la modestia; si ensalza la religión con las virtudes, es mojigata, necia y ridículamente circunstancial; y si por el contrario, tiende el vuelo de su brillante ingenio por las más altas regiones, y se ocupa de asuntos serios e importantes, la llaman *marisabidilla*, y entonces es cuando más la hieren y la critican.<sup>88</sup>

Es claro que, en estas líneas, la periodista cuestiona la arbitrariedad con la que algunos opinan positivamente sobre las mujeres que redactan asuntos que se presumen inherentes a sus cualidades, y condenan a aquellas que infringen la norma biológica al ir más allá de “la ponderación de [determinados] temas y géneros literarios [... tales como] sentidos poemas sobre la maternidad, no sesudos ensayos sobre política”.<sup>89</sup> Como se advierte, estas

---

<sup>88</sup> Raquel, *op. cit.*, p. 2. El énfasis es de la autora.

<sup>89</sup> Leticia Romero Chumacero, *op. cit.*, p. 41.

valoraciones se resolvieron en unas ocasiones mediante el silencio y la asunción de un lugar pasivo y, tal vez, silencioso, y, en otras, las autoras no dudaron en optar por la confrontación; no obstante, fueron, al fin y al cabo, altamente nocivas para el desarrollo de la autopercepción escritural femenina, en el sentido de que degradaron sobremanera el diseño de imágenes de autora.

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

*Yo os aseguro, mis buenas lectoras, que no deseo a mi hija el don de hacer versos, porque trae muchas amarguras. Basta para ser feliz el ser discreta; porque tanto más sufre la mujer cuanto más conoce, y si es literata tiene que luchar con enemigos irreconciliables y necesita gran valor para no desmayar y seguir su camino, sobre todo si no ama la gloria, ni la busca, ni la desea, pues en este caso tiene muy poco atractivo para ella la difícil senda literaria.*<sup>90</sup>

Acceso al lenguaje, elaboración de textos doctos, potencia creativa, ingreso al mercado editorial, circulación de un nombre propio en lo público, autonomía, búsqueda de prestigio, todas éstas son estrategias de consolidación de un escritor proscritas para un “pretendiente [femenino] de ingreso al espacio literario”.<sup>91</sup> A la postre, la mujer encarna la antítesis de la codificación social masculina, quiero decir que *él debe ser* todo lo que *no puede ser ella*; en ese sentido, la aporía muestra al escritor como sujeto que, para hacerse valer él mismo merecedor de la corona del sistema cultural, requiere configurar una imagen de escritora como mujer imperfecta. Con seguridad, estas denominaciones confundieron profundamente

---

<sup>90</sup> El énfasis es mío.

<sup>91</sup> J.-L. Diaz, *op. cit.*, p. 16.



a la escritora decimonónica en su calidad de “yo” con un ingenio propio. “Para la artista femenina”, dicen Gilbert y Gubar, “el proceso esencial de autodefinición se complicó por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma”.<sup>92</sup> Esta dinámica literaria, ordenada por normas patriarcales, ejerció una fuerza debilitadora y degenerativa en la subjetividad femenina que devino procesos de desconfianza, ocultamiento –seudonimia y anonimato–, modestia y disculpa, autoinferiorización intelectual e, incluso, abandono de la escritura. Ambas estudiosas inglesas especifican que, en contraste con la “ansiedad hacia la influencia” –manifiesta en la misiva de Altamirano– las literatas viven una “ansiedad hacia la autoría”, es decir, un miedo mucho más primario a que su constitución biológica las incapacite para crear.<sup>93</sup>

Desde luego, como lo indiqué anteriormente, este escenario escritural preconstruido determinó los actos de escritura literaria de las mujeres que buscaron ingresar a él. En palabras de Díaz, “el dispositivo paratópico (postural y enunciativo) [...] se refuerza con otros varios dispositivos que lo confirman, [...] que otorgan al escritor un papel determinado aquí en el espacio social”.<sup>94</sup> En consonancia con estas líneas, sería inviable poder recuperar y estudiar a las autoras mexicanas retirando sus voces de las coyunturas históricas en las que circularon, coyunturas que dispusieron las prácticas sociales y discursivas del sistema sexo-género. Aun así, la actividad artística de la mayor parte de ellas se adhirió a esta visión de mundo escindida ente el ejercicio autorial de los varones y el de las mujeres, lo cual se aprecia en las posturas y las voces de las enunciantes como sujetos subalternos. Inmersas en esta red

---

<sup>92</sup> S. Gilbert y S. Gubar, *op. cit.*, p. 32.

<sup>93</sup> *Cf. ibidem*, pp. 63-65.

<sup>94</sup> J.-L. Díaz, *op. cit.*, p. 160.

cultural de significaciones, ellas tramitaron procesos de feminización y masculinización de sus escritos.<sup>95</sup>

Quisiera finalizar el capítulo con un breve examen de un texto poético de Dolores Correa Zapata que escenifica dos figuras de escritor diferenciadas sexo-genéricamente; me refiero a “Las dos liras”, composición que formó parte de su libro *Estelas y bosquejos. Poesías* (1886), la cual fue republicada en el periódico *Violetas del Anáhuac*, en 1888, y, más tarde, recopilada por José María Vigil en 1893, en su antología *Poetisas mexicanas*. Aun cuando gran parte de estos poemas apareció en medios periodísticos, pienso que el formato libresco permite una plena identificación autorial como agente organizador de las páginas. A este respecto, en esta colección, la poeta, periodista y educadora hizo de la mujer la sustancia prominente: en el prólogo, la autora interpela a su madre a quien consagra el florilegio; asimismo, numerosos poemas están dedicados a otras mujeres, ya sea familiares o amigas; de la misma manera, expresa sentirse envanecida “de pensar que más de un corazón femenino verá en mis versos reflejados sus propios sentimientos”.<sup>96</sup> Estoy convencida, por lo tanto, de que destinar su obra, en general, a un lectorado femenino, puede considerarse ya una forma de voluntad creativa de evidente sesgo genérico.<sup>97</sup> Con ello no asumo que sólo haya sido

---

<sup>95</sup> Cf. M. Díaz-Diocaretz, *op. cit.*, p. 98.

<sup>96</sup> Dolores Correa Zapata, “Las dos liras” en *Estelas y bosquejos. Poesías*, p. 4.

<sup>97</sup> En el poemario existen dos piezas más en las que Correa Zapata hace una distinción entre el proceso creativo femenino y el masculino. No es mi propósito hacer un análisis exhaustivo, sin embargo en ambos casos la autora configura dos imágenes de escritor/a interesantes. En “Mi inspiración”, dedicado a su madre, la voz poética femenina introduce un escenario nocturno y romántico en el que, inesperadamente, la poeta es atacada por una serie de fuerzas incontrolables que se apoderan de ella: “Mientras mi mente inquieta y agitada / por una influencia extraña, misteriosa, / parecía en la sombra tenebrosa / los ecos remedar / de aquella especie de salvaje orquesta, / en que el agua, los rayos y los vientos / formaban en diabólicos acentos / la música infernal, / que sin cesar hiriendo mis oídos / y en el fondo de mi alma resonando, / en versos sin medida iba formando Un eco gutural...” (*ibidem*, p. 16). Nada más arriesgado que una dama, además de escritora, escenificara una imagen autorial en la que es poseída por una fuente de inspiración propia del poeta romántico, y torturada por una entidad antagonica al Dios bondadoso del catolicismo. No obstante, la voz recupera la estabilidad y continúa:

leído por mujeres, incluso, aventuro que la obra fue bien recibida por la crítica masculina, la cual pudo deslizar la vista entre esos lugares comunes de cariz femenino,<sup>98</sup> lo cierto es que la poesía de la tabasqueña no da cabida a la identificación afectiva varonil. Tan es así que, a lo largo de todo el libro, la artista sólo trazó cuatro figuras masculinas, el padre, el poeta, el mendigo y el esclavo; más aún, resulta altamente notoria la omisión del deseo masculino,

---

“De pronto, [...] / de mi serena estancia la calma sosegada; / la paz de su silencio, su grata soledad, / trajéronme dorados, dulcísimos ensueños / que hicieron en mi alma nacer la inspiración, / tornándose las gratas visiones de mis sueños / en notas melodiosas de celestial canción. / La pluma entre mis dedos veloz desaparecía, / mis versos imprimiendo ligera en el papel, / y dulces y armoniosos murmullos de alegría, / brotaban de mi alma para grabarse en él” (*idem*). En adelante, el lector descubre que el nombrar a la madre es lo que la devuelve a la paz creativa. Por su parte, “El poeta”, está dedicado a su hermano Juan. En este caso, el yo lírico dibuja la figura de un bardo de “infantil ilusión” y “corazón de niño” que se declara incapaz de transcribir las visiones que le sugería su ingenio y que, además, carga con una dolorosa pena causada por el rechazo de la sociedad: “Miradle, brilla en su espaciosa frente / la llama luminosa de la idea, / ignorado del vulgo indiferente, / el cetro augusto del dolor pasea. / Del dolor, sí, porque en su afán constante / de hacer tangible la visión de un sueño, / ante el ideal de su ambición gigante / el mundo real le pareció pequeño. / ¿Qué es sino augusta majestad rendida / el pobre poeta que soñando un trono, / halló como Luzbel en su caída / la eterna soledad y el abandono? / Porque del poeta la doliente queja / pronto se cansa de escuchar el mundo, / le juzga loco, y sin piedad le deja / abandonado a su dolor profundo” (*ibidem*, p. 63). La autora abandona la voz lírica y da paso al yo poético para describir la fuente de inspiración del sufriente creador: “Allí donde se exhala algún suspiro, / o una lágrima triste se derrama, / un alma hermana de mi alma miro / que mi cariño fraternal reclama. / Y se dilata el corazón ufano / al enjugar el llanto del amigo / y al constituirse en cariñoso hermano / del huérfano, del siervo y del mendigo. / Cuando cansado de anegarse en llanto / el abatido corazón suspira, / por templar mi dolor, templo mi lira, / y mi dolor y mis tristezas canto” (*ibidem*, p. 65). Sin embargo, más adelante señala: “ante todo lo bello o lo gigante / me detuve con grata admiración. / Allí do para el vulgo indiferente / nada de grande ni de bello existe, / hay un mundo ideal para mi mente / que de bello y de grande lo reviste / la blanca estela de ligera nave / entre las ondas de espumoso río / el vuelo audaz con que atrevida el ave / se remonta y se pierde / en el vacío; / la nota misteriosa que murmura / el aura leve que las flores besa; / del florido ramaje en la espesura / el turpial que cantando lo atraviesa [...]” (*ibidem*, pp. 65-66). En ambas piezas, la iluminación de los poetas proviene de fuentes externas bipolares. Las dos primeras son, de cierta manera, estímulos degradantes; mientras que ella es poseída por un ímpetu creativo que le es ajeno, él es alentado por el dolor de los otros. Las otras dos son musas gloriosas; mientras que la madre será siempre un símbolo de salvación, el espectáculo de la naturaleza es, tradicionalmente, una garantía de la creación en el sentido aristotélico de la *imitatio*. Sin embargo, los sitios peculiares en los que arriba la imaginación son diferentes. La habitación de la poeta, dimensión femenina donde, a pesar de ello, se cuele la malignidad creativa, y la calle o el exterior, dimensión masculina que el poeta tiene la autoridad de recorrer. El escenario se complica si se piensa que la madre de la poeta representada en su obra surge tan sólo en su memoria al evocar su nombre, en cambio, el poeta necesita de la imagen y para ello, requiere ejercer su poder de observar el exterior y entablar relaciones fraternales con los sujetos que encuentra a su paso.

<sup>98</sup> De acuerdo con Yliana Rodríguez González, si bien existe una tensión entre “lugar común” y “originalidad”, lo cierto es que cada escritor o escritora que echa mano de este recurso, imprime un sello autorial a la obra en cuestión, derivado de su intransferible gestión del discurso (*op. cit.* p. 11). En sus palabras, “[e]l estudio del lugar común en una obra literaria específica (dentro de un *corpus* definido) nos puede llevar a descubrir la inercia creativa (espiritual, de acuerdo con Lida de Malkiel), pero, siguiendo en esto a Curtius, la tópica está determinada de forma histórica y puede, a pesar de parecer paradójico, *sufrir variaciones de tratamiento en manos y tiempos diversos*” (*ibidem*, p. 25. El énfasis es mío).

pues no existe una representación del marido, tampoco se tematiza el matrimonio, y la palabra “amante” aparece mencionada únicamente tres veces. Estos sesgos nos dicen mucho sobre la intención de resemantizar lugares comunes ya endurecidos en la ideología. Si, como lo plantearon los críticos que analicé con anterioridad, el lenguaje está sistemáticamente fuera del alcance de las mujeres –debido a sus ataduras biológicas–, esta antología podría sugerir una vía para codificar el lenguaje apenas un paso más allá de los convencionalismos, emplearlo en lo privado y para una comunicación íntima, cotidiana, catalizadora de los lazos afectivos;<sup>99</sup> de esta manera, “quienes no lo usan se instalan al margen”.<sup>100</sup> En todo caso, el poemario desplazó la representación de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres a cambio de reflejar comunidades filiales femeninas. Y, aunque mi intención no es rastrear a los personajes de los paratextos, quisiera resaltar, con base en su aparición en las páginas, la importancia que tuvo el establecimiento de vínculos amistosos femeninos entre las mujeres del siglo XIX, sujetas a la norma patriarcal. Sobre este asunto, Derek M. Bolen y John Marc Cuellar puntualizan que:

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

Intimate relationships between women were generally viewed as consistent with women’s heterosexual roles, given that such friendships were perceived as “safe” contexts for women’s emotional investments. [...] Because these relationships did not involve men, they were seen as generally harmless and incapable of impropriety. The social norms that

---

<sup>99</sup> Cf., Carmen Servén, “La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Mariana Mayoral (1994)”, *DICENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 16, 1998, pp. 233-243; *loc. cit.* p. 238.

<sup>100</sup> *Idem.*

forbade unmarried women from intimately interacting with men contributed to these attitudes and made it appear understandable that women would form intimate emotional relationships with each other.<sup>101</sup>

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

#### LA LIRA DE ÉL

Ella, que forma del amor su historia  
y que tan sólo en el amor delira,  
henchido siente el corazón de gloria  
cuando escucha los cantos de mi lira.  
Y yo bendigo del amor su historia,  
fuente de inspiración para mi lira,  
porque serán los cantos que me inspira  
los lauros más brillantes de mi gloria.<sup>102</sup>

En el primero, la voz lírica recurre a la configuración sexo-genérica al tematizar el amor como estructura afectiva que organiza el universo femenino. Aunque el enunciante no se dirija a un destinatario, Correa Zapata recrea una relación fictiva entre el poeta que “canta” y la mujer que, nacida para entregarse a los sentimientos, se deleita al escuchar sus versos. En el segundo cuarteto se representa una escena autorial muy arraigada en el imaginario. La silueta del bardo se vuelve más palpable mediante el uso de pronombres y demostrativos. En

---

<sup>101</sup> Derek M. Bolen y John Marc Cuellar, “Romantic Friendships”, en Abbie E. Goldberg (ed.), *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*, p. 970.

<sup>102</sup> D. Correa Zapata, *op. cit.*, pp. 50-51.

cambio, la mujer se desvanece, opera una transmutación, una especie de sublimación del cuerpo de la enamoradiza que da entrada a la “musa en su altar”. El poeta goza del beneficio de la inspiración. Es gracias a este despertar artístico que el creador obtiene la gloria; la mujer cumple su misión como vehículo del ingenio que sólo él es apto para registrar en las palabras. “Ella” es el germen de la gloria y la celebridad del poeta. “[E]xpertas navegantes de las estructuras de poder”,<sup>103</sup> las literatas como Correa y Zapata reconocieron los lugares comunes presentes en las plumas masculinas –la mujer como sujeto pasivo, apenas destinatario, es uno de ellos–, bebieron de estos estereotipos, los reprodujeron y, en ocasiones, los resignificaron.

Pese a la relevancia de estos instrumentos metafóricos y semánticos, con certeza, lo interesante de este primer cuadro es la absorción, por parte de Correa Zapata, de un yo poético masculino. A diferencia de las novelistas como Aurore Lucile Dupin de Dudevant [George Sand] que solían cifrar su narrativa desde una perspectiva masculina y usaban seudónimos de varones –con el ánimo de salvaguardar su nombre real–, la tabasqueña usurpa la voz ajena a modo de simular el proceso creativo del poeta, es decir, no existe una voluntad de ocultarse ante las posibles represalias. En un canto de factura menor y con una pincelada ágil, nuestra poeta es capaz de figurarse autorialmente y, al mismo tiempo, mirar al otro para imaginar la experiencia creativa masculina. Esta “proeza [...] de articular esa vivencia vicaria es doblemente ‘ajena’: por ser la voz ‘musical’ que hace de la emoción un objeto de arte, y por ser la voz del género opuesto”.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> Teresa Langle de Paz, *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la emoción feminista*, p. 43.

<sup>104</sup> Susana Reisz, “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, *more ferarum*, núm. 7, 2001, pp. 1-7; *loc. cit.* p. 4.

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

#### LA LIRA DE ELLA

Si te cuentan que vibra con dulzura  
la lira que de todos ignorada,  
como inútil cadáver en su tumba  
siempre oculta llevé dentro del alma;  
No es que en triunfos efímeros soñando,  
inútiles laureles ambicione,  
ni que al mundo dedique yo mis cánticos  
porque del mundo la opinión me importe;  
es en cambio cantares por aplausos,  
y acojo los aplausos con sonrisas,  
porque quiero que sepas lo que valgo  
cuando aplauden las notas de mi lira.<sup>105</sup>

Con un tono más intimista, la voz poética se dirige a un destinatario a quien expresa que sus creaciones han sido siempre ignoradas. La poeta no escenifica su proceso creativo –como sí lo hace en “La lira de él”–, sino que se expresa sobre la obra misma. Si tomamos en cuenta que la autora fue una de las poetisas más proliferas que colaboró y fundó diversos periódicos, resulta extraño, entonces, que la forma en la que se expone frente al poema esté tildada de la amargura causada por el olvido y el desprecio de su lira. La autorrepresentación imaginaria de la poeta que Correa Zapata dibuja en esta breve composición probablemente recrea la experiencia común de las escritoras ante la pluma. En consonancia con este dolor, la voz cifra

---

<sup>105</sup> D. Correa Zapata, *op. cit.*, pp. 51-52.

sus versos con los vocablos “cadáver inútil”, y si bien, ello sugiere “muerte”, pienso que, al menos en la religión católica, la muerte puede leerse como un *continuum*, es decir, como un paso hacia la *trascendencia*; en cambio, un cadáver es un *cuerpo* inerte, degradado, oculto, pero, sobre todo, inquietante. Esto nos devuelve a la pregunta ¿qué operación se realiza en las mujeres al tomar la pluma? ¿Es el cuerpo de la escritora la obra de la escritora? Como pudimos observar en los textos anteriores, la función de la corporeidad en los/as escritores/as resulta fundamental. Únicamente que en ellos representa, o bien una potencia creadora que los convierte en autores, seres con licencia social para emplear la lengua, padres, precursores, censores; o bien, en otros, desaparece, se liberan de él y de todo lo material para transformarse en seres de ideas, sin ataduras a las vulgaridades que ofrece la vida terrenal. Para ellas, por el contrario, el cuerpo es sustancia perecedera, recuerdo de su fragilidad, de su función exclusivamente procreadora, sometido a la carne, a lo inferior. En esta lógica, la autora de *Estelas y bosquejos* comparte con sus congéneres el mismo “miedo radical a [...] que el acto de escribir las destruya”.<sup>106</sup> Aun así, la poeta no busca “triumfos efímeros”, “inútiles laureles” ni la “opinión del mundo”, todos ellos objetos en juego del campo intelectual masculino en la medida en que como capital simbólico sustentan, justamente, la pertenencia a ese campo. Y si bien, ambos poemas ponen en evidencia su autopercepción como autora cuya anatomía permea en la escritura, diferente a la de un autor, la lectura global de *Estelas y Bosquejos. Poesías*, evidencia que Dolores Correa Zapata, en realidad, no privilegia el proceso creativo del autor ni de la mujer, sino la diferencia entre la imaginación escritural de los hombres y las mujeres.

---

<sup>106</sup> S. Gilbert y S. Gubar, *op. cit.*, p. 63.



Como se ha podido observar, a lo largo de estas páginas he intentado ofrecer algunos ejemplos relativos a las maneras en que la palabra escrita se erigió como un artefacto de poder, reflejo de los esfuerzos por adquirir la gracia de *ser llamado autor*, así como de *saberse autor*, durante el siglo XIX. Tal apelativo formó parte de un emergente fenómeno de autonomización del sector letrado, que comenzaba a despuntar por medio de la configuración de sus propios bienes simbólicos, palpables en las obras literarias. Figuras denominadas y autodenominadas como seres con autoridad cultural, los escritores buscaron este poder de consagración mediante “la imposición de la definición dominante del escritor, [... para] delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor”.<sup>107</sup> De acuerdo con los ejemplos expuestos, se puede distinguir que el discurso literario ha creado a lo largo del tiempo una serie de marcajes y codificaciones figurados de distintas maneras en el texto —“como personajes y narradores con cuerpos de hombre o mujer”,<sup>108</sup> o como ficciones o escenografías discursivas que producen determinadas representaciones del sujeto. Conviene, entonces, enfatizar que el *quid* de la voz autorial en el siglo XIX radicó en el binarismo sexual de los creadores que, ligados a la carne, elaboraron claves textuales que les aseguraron una presencia visible en el campo; sin duda, el género sexual engendró símbolos y narrativas de la feminidad y la masculinidad escriturarias, así como prefiguró determinadas posturas y posicionamientos dependiendo del sujeto de enunciación. A pesar de ello, tales imágenes de autor/a se encuentran situadas de manera asimétrica con respecto a este poder de fabricar discursividad, como se vio en los ejemplos

---

<sup>107</sup> P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, p. 332.

<sup>108</sup> N. Golubov, *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, p. 59.

anteriores. Pese a que la autoría masculina encarnó un *ethos* viril que se construyó desde la individualidad, la originalidad y la sanidad, resultado de las ficciones culturales de la centuria, el *ethos* de la autoría femenina, restringida y vigilada –social y textualmente– por un sistema de normas patriarcales, se instauró en el campo literario desde la periferia, la anormalidad y la constante invalidación. Es indudable que el advenimiento de la escritora como figura intelectual que cobraba cada vez mayor protagonismo en el entramado social, y ocupaba más espacios en los medios de divulgación, trastocó progresivamente el campo literario, como se verá en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO II

*LAS HIJAS DEL ANÁHUAC. ENSAYO LITERARIO (1873-1874). LA PALABRA ÍNTIMA AL SERVICIO  
DE LA IMAGINACIÓN FEMENINA*

*¿Por qué tan silenciosa?  
me preguntó Su Majestad,  
“Di algo. Me entristece no oírte”  
Le conteste: “Estoy contemplando la luna”  
Me contestó: “Eso es exactamente lo que debías decir”.*

Sei Shônagon

*Déjame llegar a ser como Safo y Orinda  
¡oh sagrada ninfa!, por ti alguna vez adornada  
y concédeles a mis versos inmortalidad.*

Aphra Behn

Como se expuso en el capítulo anterior, los medios impresos constituyeron tanto el agente, como el producto de cambio cultural de las prácticas letradas en un México decimonónico organizado socialmente en la dicotomía entre la esfera pública –correspondiente a los varones– y la privada –relativa a las mujeres. Fueron, asimismo, espacios en los que circularon colectivamente imágenes autoriales basadas en esa simbología binaria del género sexual que vinculó el cuerpo de las y los creadores con la práctica literaria. A medida que la palabra femenina ganaba terreno en los medios impresos, los escritores construyeron posturas y autofiguras textuales que metaforizaron el cuerpo masculino como un aparato esencial que definía su potencia creadora; mientras que, al mismo tiempo, minaron la capacidad creativa de las mujeres arguyendo que la energía de sus cuerpos sólo estaba destinada a

ejercerse en el ámbito hogareño como procreadoras. A pesar de ello, muchas escritoras, periodistas y poetas permanecieron empuñando la pluma e intentaron buscar estrategias para reconocerse como dueñas de su voz. En consonancia con la búsqueda de legitimidad autorial, iniciaron sus propias empresas periodísticas para tomar la palabra por medio de diversos géneros literarios.

A lo largo de estas páginas, pretendo analizar tal fenómeno en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario* (1873-1874), uno de los primeros periódicos redactados por y dirigidos para mujeres. Como advertí en la “Introducción” del presente trabajo, he privilegiado el periódico por encima del formato libro porque me parece que este medio también es portador de significado fundamental para estudiar las voces individuales, tanto al interior de proyectos colectivos –de ambos sujetos sociales, masculino y femenino–, como insertas en el circuito social de las ideas, pues, los medios impresos “constituye[n] un objeto convencional que sin duda establece, refuerza y subraya todos los desequilibrios de la sociedad, especialmente aquellos ligados al género de los individuos”.<sup>1</sup> Como aparatos discursivos atrapados en su presente, las revistas, señala Beatriz Sarlo, son un punto de partida para estudiar las “modificaciones institucionales de los lugares que ocupa el discurso literario y, sobre todo, que focaliza [...] los conflictos ideológicos y estéticos”;<sup>2</sup> en este caso, estudiar una revista como medio de circulación de la cultura dominante, permite el acceso a las transformaciones que experimentaron las nociones de escritora o periodista, así como de sus procesos creativos.

---

<sup>1</sup> Marie-Eve Thérénty, *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*, p. 31.

<sup>2</sup> Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, 1992. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, p. 11.

Aun cuando al hablar de autoría se suele pensar en singular, lo cierto es que las empresas en las que convergen las firmas de más de un sujeto –periódicos, revistas, diarios o antologías– son, igualmente, fabricantes de capital simbólico autorial “colectiv[o] (o colaborativ[o])” –y, por ende, polifónico.<sup>3</sup> Ante todo, es necesario tomar en cuenta las redes formadas previa o posteriormente a la fundación de tales empresas, que determinan las trayectorias de los impresos y de las autoras o los autores. Es así que las escenografías, o imágenes autoriales de esta “literatura portátil” (así llamada por el franciscano limeño Juan Antonio de Olavarrieta),<sup>4</sup> se pueden aprehender gracias al proyecto periodístico, que unifica todas las voces, sin olvidar que, al interior de esta empresa existen posturas e identidades propias. En particular, la prensa femenina otorgó mayor visibilidad a las mujeres que, de otra manera, no contarían con la agencia necesaria para obtener reconocimiento por sus pares.

En el espacio de una revista, los nombres de los autores establecen una relación entre sí y esto genera una imagen de sus vínculos y del lugar que ocupan en el campo intelectual, que puede o no corresponder a las relaciones sociales y al prestigio institucional considerados desde una perspectiva sociológica. La cohabitación misma de estos nombres significa una apertura hacia la convivencia de modos de escritura heterogéneos [...].<sup>5</sup>

Como se sabe, hacia mediados del siglo XIX, el campo literario se diversificó y, en un momento dado, las mujeres iniciaron sus propios proyectos literarios. Igual que para los

---

<sup>3</sup> Annick Louis, “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”, en Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender (coords.), *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, p. 41.

<sup>4</sup> Fernando Durán López, “Estructuras de la prensa en el Cádiz de las Cortes: propuestas metodológicas”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XIX*, núm. 24, 2018, pp. 419-136; *loc. cit.* p. 420.

<sup>5</sup> A. Louis, *op. cit.* p. 43.

autores, la prensa femenina se convirtió en aquel laboratorio que les permitió a las jóvenes periodistas probar diversos géneros textuales y ensayarse como agentes de autoridad escritural. Al ser otro su emisor, la palabra escrita comenzó un proceso de feminización, descentralizando, así, el poder de la pluma masculina que había construido un rígido concepto de feminidad en impresos dirigidos por varones, tales como *El Semanario de las Señoritas Mexicanas*, de Vicente García Torres (1841-1842); *El Presente Amistoso Dedicado a las Señoritas Mexicanas*, de Ignacio Cumplido (1847 y 1851); *La Semana de las Señoritas Mejicanas*, de Juan N. Navarro (1850-1852), y, de este último editor, *La Camelia. Semanario de literatura, variedades, modas, etc. dedicado a las señoritas mexicanas* (1857).<sup>6</sup> Estos semanarios fueron pensados para configurar a una lectora como consumidora de discursos normativos y tradicionales, es decir, buscaron moldear la imagen de las mujeres de clase media a partir de tópicos como cuidadoras del hogar, religiosas, alejadas del orbe público, donde gobernaba la sociabilidad masculina. A pesar de ello, estas publicaciones cultivaron en ellas una inclinación hacia las bellas letras y trazaron una vía para quienes deseaban ingresar a la República literaria, por medio de la fundación de un impreso propio. A este respecto, “son la antesala tanto de las publicaciones femeninas de la segunda época (escritas y dirigidas ya por mujeres), como de la llamada ‘edad de oro de las poetisas mexicanas’

---

<sup>6</sup> Hacia mediados de la centuria, la cultura estaba centralizada en la metrópolis del país. En esta línea, las aludidas revistas femeninas fabricaron una versión exclusivamente urbana de la feminidad, y, si bien gran parte de éstas –pero también las escritas por varones– comenzaron a circular en todo el territorio mexicano, los modelos de feminidad diseñados –siempre en tensión– ofrecían a los lectores y las lectoras representaciones de la mujer capitalina.

(1870-1910)”.<sup>7</sup> Ciertamente, el florecimiento de los soportes literarios femeninos influyó ampliamente en el advenimiento de la figura de la literata.<sup>8</sup>

Ahora bien, hacia 1873 surgió un singular proyecto periodístico femenino: *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, semanario de alumnas egresadas del taller de tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres,<sup>9</sup> cuya directora de redacción fue Concepción García y Ontiveros, que estaba dirigido a “las madres de familia, las jóvenes y las ancianas”.<sup>10</sup> En este impreso colaboró una decena de escritoras; entre ellas se encontraban la propia Concepción García y Ontiveros, Mateana Murguía, Guadalupe Ramírez, Concepción Aguilera, Josefa Castillo, Natalia Gastanga, Carolina Poulet, Esaura L. Jorman, Paulina Osácar y Aurora Villalón, cuyas letras participaron de diversos géneros –artículos, ensayos, crónicas sociales, poesía, discursos, *nouvelles* y crónicas históricas.<sup>11</sup> El periódico

---

<sup>7</sup> Lucrecia Infante Vargas, “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”, *Relaciones*, núm. 113, vol. XXIX, invierno de 2008, pp. 69-105; *loc. cit.* p. 81.

<sup>8</sup> Martyn Lyons, “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”, en Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 545.

<sup>9</sup> Fundada en 1871 por José María Castillo Velasco, esta institución formó parte del plan de reconstrucción nacional iniciado durante la restauración de la República, “con el objeto de mejorar la condición de la mujer, preparándola en el menor tiempo posible a fin de que pudiera ejercer una ocupación honorable y lucrativa, dotándola de una cultura general que, ampliando sus horizontes, despertara en ella aspiraciones de perfeccionamiento moral, social y económico” (Secretaría de Educación Pública, “Folleto de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Señoritas”, en *Cvltvra*, tomo XII, núm. 19, 1926, p. 11). Según María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, “[e]sta escuela se inauguró con las siguientes clases: relojería, bordado, tapicería, fotografía, trabajos en cera, modelación, dibujo natural y lineal, encuadernación, francés, moral, higiene y economía doméstica (estas tres últimas consideradas como las piedras angulares de la familia), así como una nueva actividad: el tejido y bordado de punto de mantillas” (“La educación técnica de la mujer en México”, p. 33. Recurso digital. Disponible en: [http://bvirtual.ucol.mx/descargables/650\\_educacion\\_tecnica.pdf](http://bvirtual.ucol.mx/descargables/650_educacion_tecnica.pdf)). Aun cuando estos oficios estaban en consonancia con las ideas de la época sobre la necesaria división sexo genérica de la educación de las mujeres y los varones, lo cierto es que la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Mujeres fue una de las instituciones que permitió que este sector ocupara paulatinamente más espacios en la esfera pública.

<sup>10</sup> Sin firma, “Almohadilla”, *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, 9 de noviembre de 1873, núm. 4, p. 3.

<sup>11</sup> En este “ensayo literario” colaboraron dos autores con dos piezas poéticas dedicadas a las redactoras del impreso, por un lado, José Rafael Álvarez, con la composición “A las muy apreciables Sritas. redactoras de *LAS HIJAS DEL ANÁHUAC*”: “¡Salud a vuestro genio, aclame el entusiasmo! ¡Honor a vuestro nombre conceda la

contó con varias secciones, principalmente destacaron: “Almohadilla”, columna que compartía, en particular, notas sobre cuidado estético y del hogar, pero también, pensamientos y poemas; “Gacetilla”, donde se publicaban las opiniones que otros diarios ofrecían sobre el semanario; “Diversiones”, sección que informaba a las lectoras sobre los espectáculos teatrales a las que podían asistir, y “Revista de la semana”, apartado de crónicas que describía eventos sociales.<sup>12</sup>

---

razón! / Renombre que despierte del tedio y del marasmo, / y en vivas inmortales prorrumpa el corazón”, (t. I, núm. 5, 16, noviembre, 1873, p. 2); por el otro lado se encuentra Eduardo Emilio Zárate –miembro del Liceo Hidalgo–, con el poema “A LAS HIJAS DEL ANÁHUAC”: “Cual la paloma que cruza el cielo / entre las nubes de oro y zafir / del genio en alas tened el vuelo / hasta perderos en el zenit” (tomo I, núm. 5, 16, noviembre, 1873, p. 2). Aunque mínima, la presencia de Álvarez y Zárate en este periódico resulta altamente importante, pues ambos fueron miembros de la Sociedad Literaria La Concordia, en cuyo órgano de difusión, la revista *La Esperanza*, colaboraron, justamente, Francisca Peña, Carolina O’Horan, y Carolina Poulet, estas dos últimas, redactoras de *Las Hijas del Anáhuac* (cf. Enrique de Olavarría y Ferrari, *El arte literario en México: noticias biográficas y críticas de sus más notables escritores*, p. 138). Lo anterior nos habla de las redes que las escritoras fueron conformando entre ellas a partir de su participación en asociaciones y revistas.

<sup>12</sup> El paulatino desarrollo de textos escritos por mujeres dirigidos a un público femenino, propició el surgimiento de la compatibilidad de sensibilidades entre creadoras y lectoras, cuya visión de mundo, intuyo, comenzó a asemejarse. En este sentido –y aquí sigo a Martyn Lyons–, conforme las escritoras incursionaban en discursos cada vez más diversos, las lectoras constituyeron un grupo heterogéneo cuyos gustos demandaban mayor pluralidad de géneros literarios. De ahí que la oferta periodística se disparara en comparación con los impresos de principios de siglo, el *Almanaque...* y el *Presente...* o el *Semanario*. En nuestro periódico, abundan, en este sentido, géneros como la novela, la crítica, los recetarios, los artículos históricos, las crónicas sociales o las columnas sobre modas y el cuidado personal, así como una singular polémica. No obstante, además de ser mecanismos discursivos que, en principio, tenían como objetivo el entretenimiento y la instrucción del lectorado femenino, la elección de estos géneros también influyó en la idea de las autoras sobre sí mismas, es decir, en su construcción como agentes productoras de abundancia enunciativa. Asimismo, considero que, a partir de lo anterior, la prensa femenina se transformaba a medida que el sujeto de enunciación asumía la autoridad para producir discursos y, con ello, el modelo de lectora ideal también se diversificó.



Dado que es el primer rotativo redactado por mujeres en la Ciudad de México<sup>13</sup> –antes de él está sólo *La Siempreviva* (1870) en Yucatán, de Rita Cetina Gutiérrez–,<sup>14</sup> los gestos con los que sus colaboradoras ingresaron en conjunto a la esfera pública periodística ilustran aquellas máscaras y recursos que emplearon, a lo largo de su trayectoria, en la elaboración y proyección de una imagen pública. Con toda seguridad, a pesar de su breve duración (catorce números), este impreso representa un ejemplar valioso para estudiar el proceso de construcción de subjetividades femeninas. Como ejercicios autorreflexivos, estos textos devinieron tomas de conciencia de las escritoras quienes encontrarían un correlato entre su construcción autorial y su constitución como sujetos. En palabras de Émile Benveniste “es en y por el lenguaje como el hombre [y la mujer] se constituye como sujeto”.<sup>15</sup> En esta línea, podríamos decir que posibilitó la concreción de “conductas enunciativas” femeninas y, por

---

<sup>13</sup> El hecho de que *Las Hijas del Anáhuac* haya sido uno de los primeros proyectos periodísticos de la antepasada centuria, no quiere decir que antes de esta publicación la participación de las mujeres en la prensa haya sido nula. Aunque, de manera individual y no sistemática, se tiene constancia de que una buena cantidad de mujeres ha ocupado las páginas de los diarios, al menos, desde la aparición de impresos como *Gaceta de México* y *Noticias de la Nueva España* (1722) y *Diario de México* (1805-1812) (cf. Lucrecia Infante Vargas, “Del ‘Diario’ personal al *Diario de México*. Escritura femenina y medios impresos durante la primera mitad del siglo XIX en México”, *Destiempos. Mujeres en la literatura. Escritoras*, marzo-abril de 2009, año 4, núm. 19, pp. 144-167; y Esperanza Mó Romero, “Salir del silencio. Lecturas y escritos femeninos en la prensa mexicana de principios del XIX”, *Históricas Digital. Mujeres en la Nueva España*, pp. 250-277).

<sup>14</sup> Antes de ser una revista redactada por mujeres, *La Siempreviva* fue una sociedad literaria y de beneficencia, y un proyecto educativo que se formó en 1870, el cual dio como fruto la instalación de “un plantel con escuela de primeras letras y escuela de literatura y arte que funcionó durante dos periodos: entre 1871-1877 y 1879-1886, hasta su clausura definitiva en este último año” (Piedad Peniche Rivero, *Rita Cetina, La Siempreviva y el Instituto Literario de Niñas: una cuna del feminismo mexicano 1846-1908*, p. 53). El mismo año se fundó el órgano en el que, al lado de Rita Cetina Gutiérrez, colaboraron Cristina Farfán, Gertrudis Tenorio Zavala y Concepción Rivas, entre otras escritoras, el cual publicó cuarenta y tres números quincenales durante dos años (*ibidem*, pp. 55-56). El impacto que tuvieron tanto la sociedad, como la revista y el Instituto fue mayúsculo, si se piensa que las primeras maestras egresadas de esta escuela (Rosa Torre, Raquel Dzib, Amalia Gómez, Consuelo Zavala, Dominga Canto Pastrana, Candelaria Ruz Patrón, Porfiria Ávila y Ana María Bravo) fueron las mismas que, años más tarde, organizarían el Primer Congreso Feminista de Yucatán en 1916 (*ibidem*, p. 22). Esto nos da una idea del alcance que lograron tener las sociedades y los proyectos periodísticos dirigidos por mujeres que, además de demandar educación, principalmente de clase media, buscaron el reconocimiento intelectual que tenían sus compañeros varones.

<sup>15</sup> Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general 1*, p. 180.

lo tanto, representó un primer paso hacia la emancipación de las mujeres de la estructura de poder masculino. Conuerdo con Iris M. Zavala al decir que:

un texto literario (o un artefacto cultural) es un acto socialmente simbólico, que proyecta imaginarios sociales de identidad e identificación. Un texto literario así concebido proyecta en el plano simbólico una serie de identificaciones o identidades, que o bien reducen y recortan la subjetividad o bien permiten la lucha colectiva por la libertad y la emancipación.<sup>16</sup> (p. 54)

Lo anterior favoreció que las colaboradoras de tal empresa, al mismo tiempo que exploraban posturas y conductas literarias, formaran redes con otras autoras basadas en el intercambio de imaginarios y visiones de mundo. Pactos de reconocimiento entre pares, las alianzas que establecieron las escritoras entre ellas fomentó progresivamente su ascenso colectivo a la esfera pública de la creación. Además, uno de los rasgos fundamentales que incidió en la edificación de estas asociaciones fue, justamente, la conciencia compartida de su marginación respecto de los sistemas sociales, entre ellos, el intelectual, como se observó en el capítulo anterior. Esto, en definitiva, constituyó una de las motivaciones que impulsó a las mujeres a crear espacios de encuentro: las escritoras ya no publicarían solas. Tales soportes significaron espacios propios para defenderse como sujetos con dotes literarias y afirmarse como autoras para erigir sus propios proyectos editoriales, visibilizarse en el ambiente letrado, legitimar su autoridad, y engrosar, así, la producción literaria femínea. A manera de presentación, el primer número anuncia lo siguiente:

---

<sup>16</sup> Iris M. Zavala, “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz-Diocaretz e I. M. Z. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, p. 54.

Algunas jóvenes que se dedican a la tipografía, con el objeto de formalizar sus ejercicios, ocurrieron a nosotras para la publicación de un *periódico íntimo*, y este es el origen de la presente publicación. Nunca se había publicado un periódico redactado por señoritas, y esto *nos había hecho vacilar* desde hace algún tiempo en establecerlo y llevar a cabo nuestra empresa; [...]. Ya no es mal visto que la mujer escriba y exprese sus sentimientos por medio de la pluma, nada más justo, *porque cuántas veces hay que careciendo de una amiga o de un ser a quien manifestarle con confianza los sentimientos de su corazón, desean expresarlos de alguna manera; pues sólo un alma egoísta se conforma con gozar o sufrir sola, y en esos instantes supremos de felicidad o de desgracia, en que no encontramos aislados, grato es tomar una pluma y transmitir al papel las emociones que nos dominan. Además, ¿por qué si el hombre puede manifestar públicamente las galas de su inteligencia, la mujer ha de estar privada de hacerlo*, habiendo, como hoy, mujeres cuyos talentos igualan a los de los hombres? No, *escribid, bellas jóvenes de nuestra patria*; [...]; queremos, sí, *que la mujer escriba y estudie, pero nunca que por esto, se olvide de sus atenciones domésticas, sino que recuerde sus estudios y procure procurar su inteligencia.*<sup>17</sup>

Según se sabe, como texto programático, el prospecto cumple con diversas funciones: especificar las razones que alentaron a un grupo de intelectuales a publicar un impreso; exponer la naturaleza de su contenido; ofrecer una guía de lectura, declara la forma de leer, “el correcto modo de apropiación”,<sup>18</sup> “crear un espacio de debate, un vocabulario, una agenda y, [en consecuencia, una] reacción polémica”,<sup>19</sup> así como visibilizar la autoridad de los sujetos que fundan un proyecto. Así, en estas líneas preliminares, Concepción García Ontiveros, directora del semanario, da a conocer el impulso colectivo que resultó en la

---

<sup>17</sup> *Ilancueitl* [Concepción García y Ontiveros], “A nuestras lectoras”, *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 1, 19 de octubre de 1873, p. 1. El énfasis es mío.

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu y Roger Chartier, “La lectura: una práctica cultural”, en Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una semiología de la lectura*, p. 266.

<sup>19</sup> F. Durán López, *op. cit.*, p. 423.

instauración de su empresa, exclusivamente femenina, pero no sostenida únicamente por vínculos amistosos, sino por redes profesionales. Como advierte Sarlo, las revistas literarias dan cuenta de “las modificaciones institucionales de los lugares que ocupa el discurso literario” y “los conflictos ideológicos y estéticos”.<sup>20</sup> De ser así, las autoras del primer periódico femenino capitalino buscaron influir en la realidad social, mediante la creación de tejidos –antesalas de todo proyecto artístico–, la sintonización con un público lector, y la producción de textualidades en clave femínea. Ello les permitió explorarse como escritoras y, en su momento, descentralizar el campo intelectual.

A pesar de lo paradójico, el semanario de naturaleza “íntima” se ideó para que las mujeres, en tanto creadoras, pudieran trascender las coordenadas domésticas y enunciarse en un espacio al descubierto. ¿No es esto ingresar a la *polis*? ¿Cómo conciliar, entonces, lo íntimo con lo público? Dice Michelle Perrot que en la modernidad “[la] multitud impulsa a replegarse sobre uno mismo”.<sup>21</sup> Ciertamente, la dimensión íntima no debe confundirse con la privada, aunque para hallar la primera debe existir la segunda, es decir, un espacio –por lo general una habitación– en el que el sujeto pueda desplegar un soliloquio de pensamientos, sentimientos, secretos; una zona silenciosa donde se pueda orar, callar, meditar, leer, crear. Además, este recinto del yo también marca sus ritmos y horarios, se accede a él en soledad, lejos de la vida cotidiana, en una entera conciliación con uno mismo.<sup>22</sup> Reino de lo ontológico y lo espiritual, no obstante, lo íntimo no es un “código privado” ni un “patrimonio de los

---

<sup>20</sup> Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, p. 11.

<sup>21</sup> Michelle Perrot, *Historia de las alcobas*, p. 72.

<sup>22</sup> Cf. *ibidem*, pp. 72-132, *passim*.

individuos que fueran sus dueños”;<sup>23</sup> tampoco se caracteriza por ser inefable, sino que es por medio del lenguaje que éste trasciende lo opaco. Al respecto, señala José Luis Pardo:

aunque el lenguaje tiene una dimensión pública [...], no puede ser efectivamente *hablando* [...] sin segregar una dimensión íntima (la acción del lenguaje sobre sí mismo a la que se suelen relegar los contenidos –o quizás los continentes– emocionales), un sentido opaco y singular, inaccesible para todos salvo para *quien lo habla desde dentro*. [...]

[...] Ahora bien, ese fondo (o más bien ese doble fondo) de intimidad cuya sombra se añade a la superficie brillante del significado público de las palabras, esa doblez del lenguaje, no siendo lo que nos hace posible hablar son otros, es sin embargo lo único que hace que hablar con otros *merezca la pena* [...]. Porque sólo cuando el yo adquiere el espesor o la densidad [...] que producen del hecho de saberse acompañado de sí mismo, alcanza la seguridad de no ser únicamente una máscara expuesta a los demás periféricamente, [...] la seguridad de sentirse ser, de sentirse habitado. [...]

Además de una vida pública, las palabras tienen, también, su vida íntima. Y repitamos que esa espesura o vida íntima sólo la tienen las palabras desde el momento en el que son dichas.<sup>24</sup>

Al ser reciente su llegada al periodismo femenino, en el sistema intelectual las mujeres eran las “menos provistas de capital”;<sup>25</sup> sin embargo, por más que su ingreso no se consumara de manera rupturista, sospecho que cifrar su semanario en lo íntimo, más allá de procurar la licencia de los dominantes, gestionó, desde el reconocimiento yoístico, la apropiación de gestos y posturas literarias que textualizaron y autentificaron una subjetividad femenina legítima.<sup>26</sup> En la misma línea de Pardo, François Jullien sostiene que para que un “yo” pueda

---

<sup>23</sup> José Luis Pardo, *La intimidad*, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 51-53, 57.

<sup>25</sup> P. Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, p. 114.

<sup>26</sup> Ciertamente, los conceptos de “lo íntimo” y “la intimidad” se transformaron a lo largo de los años. Una revisión somera de estas nociones entre 1867 y 1873 en algunos impresos de la época –*El Eco de Ambos*

acceder a la fuente de su intimidad, necesita entrar en relación con un otro: “¿O no hace falta más bien, para buscar eso íntimo en el fondo de sí, apelar no indiferentemente al prójimo [...], sino a Otro, y dirigirse a un ‘Tú’? Hace falta un ‘Tú’ frente al ‘yo’, aunque ese ‘tú’ fuera solamente de apelación o de invocación, para ir a sondear lo íntimo en uno mismo”.<sup>27</sup> Para diseñar un lenguaje originado desde la introspección, el autoconocimiento y los deseos, las autoras tenían que escribir para sí mismas y para las otras y, así, por medio de la práctica literaria, volverse “co-conscientes y co-sujetos”.<sup>28</sup>

Como se esbozó con anterioridad, el campo literario es una zona de lucha, entre los agentes dominantes y pretendientes, por el control del capital simbólico, en particular, por el poder de enunciarse como autor. Lo anterior cobra sentido al observar el prospecto, donde las escritoras reconocen su marginación respecto de la actividad estructural: “¿por qué si el hombre puede manifestar públicamente las galas de su inteligencia, la mujer ha de estar privada de hacerlo, habiendo, como hay, mujeres cuyos talentos igualan a los de los hombres?”<sup>29</sup> Esta asimetría propició que las autoras ensayaran “tomas de posición” para transformar las condiciones impuestas por la cultura literaria patriarcal, proponiendo “modos

---

*Mundos, La Iberia, La Idea Católica, El Semanario, El Monitor Republicano, El Siglo Diez y Nueve, La Revista Universal y La Voz de México*— nos aproxima a la semántica que gravitaba en torno a éstas. A continuación, ofrezco una lista de sus equivalentes: pensamiento, contacto, libre albedrío, conocimiento, alma, goce, sentimiento, conciencia, amor, placer individual, pasión, situación entrañable, amistad, ideas, facultades, talentos, conversaciones confidenciales, contacto sagrado, resguardo de la falsedad, poesía íntima, pensamiento oscuro, vínculos cercanos, confianza, simpatía, ofrenda del hogar, personalidad, carta. Si bien no realicé una investigación profunda, la revisión no mostró un vínculo estricto entre estos conceptos y la feminidad. Esto confirma que lo íntimo y la intimidad son dimensiones que van más allá de lo privado. A partir de esto, podemos deducir que el sistema sexo-género decimonónico creó diferencias entre las subjetividades masculina y femenina; mientras la primera se consideraba una cualidad necesaria para crear —ejercicio consagrado a los varones—, la segunda debía estar a disposición de la familia, porque, fuera de ella, la imaginación mujeril representaba una anomalía que había que dominar o, cuando menos, vigilar.

<sup>27</sup> François Jullien, *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*, p. 62.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Ilancueitl* [Concepción García y Ontiveros], *op. cit.*, p. 1.

de pensamiento y de expresión nuevos”; “en un universo donde existir es diferir, es decir, ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto [*sic.*] consiguen afirmar su identidad, es decir, su diferencia, que se la conozca y se la reconozca”.<sup>30</sup> Es la escritura el medio en el que se hacen visibles los ardores de la intimidad y lo que posibilita, a su vez, los enlaces entre los sujetos. En esta línea, es viable afirmar que *Las Hijas del Anáhuac* invitó a las mujeres a recogerse hacia ellas mismas, hacia su propia individualidad mediante el ejercicio escritural o, mejor dicho, sus páginas buscaron materializar una mirada hacia el imperio interior que les permitiera construirse una imagen mediante un lenguaje propio, para ser ofrecido al mundo, una imagen autonombrada, autorizada desde el “yo” y dirigida hacia la mirada del otro.

Para José Luis Aranguren, la intimidad “es el repliegue de la persona sobre sí misma, la relación intrapersonal o intradialógica, la reflexión sobre los propios sentimientos. La intimidad es un ámbito, el espacio del ensimismamiento, el lugar del en-sí-mismo”, ideales para el ejercicio escritural.<sup>31</sup> A este respecto, Lucrecia Infante Vargas ha señalado que esta misma intimidad ya había sido practicada en las escrituras personales –o informales– femeninas. Son justamente estos textos confidenciales los que, a su vez, propiciaron las primeras incursiones de las mujeres en empresas periodísticas. Según la estudiosa, es durante el periodo entre 1879 y 1907 cuando

se registra una plena incorporación de la escritura femenina a la cultura impresa, tanto en el surgimiento de las primeras revistas de mujeres, escritas y dirigidas por ellas mismas,

---

<sup>30</sup> P. Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 355.

<sup>31</sup> José Luis Aranguren *apud* Álvaro Luque Amo, “La construcción del espacio íntimo en el diario literario”, *UNED. Revista Signa*, núm. 27, 2018, pp. 745-767; *loc. cit.* p. 747.

como en el establecimiento de una tradición literaria que –aun cuando incipiente–, introdujo en el canon literario entonces dominante una versión propia de las experiencias y los símbolos socialmente definidos entonces como femeninos y adscritos al ámbito de lo privado y de la subjetividad.<sup>32</sup>

No es casual, en ese sentido, que el contenido del periódico privilegie la dimensión afectiva y sentimental, reflejada en la poesía de corte romántico, vehículo propicio para una expresión profunda del “yo”. En consonancia con lo anterior, los temas que más abundan son de tonalidad melancólica: las lamentaciones, el tedio, la soledad, el abandono, el hastío y la tristeza; al menos en dieciocho de las composiciones se expresa esta retórica del sufrimiento emocional; son recurrentes los motivos como la noche, la muerte, la pérdida de la ilusión o la incompetencia para encontrar a Dios. Citaré sólo las primeras estrofas de algunos ejemplos:

#### AMARGURA

Llorar, he aquí mi suerte desgraciada,  
*dolor sólo me ofrece el porvenir,*  
surge filtrando el alma lacerada  
*amargura hay tan sólo en mi existir.*<sup>33</sup>

#### PASO...

*Silencio, corazón,* ya no tu queja  
al mundo cruel y descreído des;  
si tu bella ilusión rauda se aleja

---

<sup>32</sup> Lucrecia Infante Vargas, “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol.29, núm.113, marzo de 2008 pp. 69-105; *loc. cit.* p. 71.

<sup>33</sup> Guadalupe Ramírez, “Amargura”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 1, 19 de octubre de 1873, p. 2. El énfasis es mío.



*llora en silencio si volar la ves.*<sup>34</sup>

#### HORAS DE TEDIO

(Colaboración)

Horas de tedio y hórrida tristeza  
hacen brotar el llanto de mis ojos,  
e inclinando mi lánguida cabeza  
*mi planta cruza entre áridos abrojos.*<sup>35</sup>

#### SOLEDAZ

Hay dolores infinitos  
que al pecho van trasminando,  
dolores que van matando  
al corazón sin sentir.  
Son pensamientos constantes  
de un porvenir muy oscuro,  
*y un temor vago, inseguro,*  
*que nos llevará al no ser.*<sup>36</sup>

Según la lógica literaria patriarcal, en el reparto social de las sensibilidades decimonónicas a las mujeres les correspondían aquellas emociones únicamente funcionales según su rol genérico: vergüenza, abnegación, culpa, pudor, etc., sentimientos poco fructíferos en el ámbito creativo, por su papel moralizante como silenciadoras de la subjetividad. Llama la

---

<sup>34</sup> *Ayauzilihuatl*, “Pasó...”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 7, 30 de noviembre de 1873, p. 4. El énfasis es mío.

<sup>35</sup> Concepción Aguilera, “Horas de tedio”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 10, 21 de 1873, p. 3. El énfasis es mío.

<sup>36</sup> Berta, “Soledad”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 13, 11 de enero de 1874, p. 2. El énfasis es mío.

atención, entonces, la refuncionalización de la estética romántica que no sólo constituía el móvil de la creación masculina, sino que, además, no se relacionaba en ningún sentido con el carácter utilitario que, en todo caso, justificaría la escritura femenina y su lectura.

Las primeras escritoras basan su autoridad en el axioma esencialista que afirma la superioridad sentimental de la mujer. Pero, simultánea y hasta paradójicamente, le agregan la capacidad de pensar. Las escritoras modifican por lo tanto la concepción de la femineidad formada por el patriarcado y la transforman en una categoría cambiante.<sup>37</sup>

Más aún si recordamos el paradigma creación/procreación, en el que las mujeres fueron vinculadas a la naturaleza, es decir, a lo irracional, lo cual merecería ejercer un control de sus pulsiones inherentes. De esta manera, la escritura poética valida, organiza y materializa la vida íntima y afectiva de las escritoras de la antepasada centuria.

Lo anterior nos da una idea de, por un lado, cómo fue que las mujeres de la prensa resignificaron la cultura emocional con la intención de preservar una identidad literaria en vías de formación y de, por el otro, cómo tuvieron que distanciarse o alterar el sistema de valores impuesto por la sociedad de su época. En ese sentido, la presencia copiosa de este tipo de tópicos –desligados de la normativa moral femenina y con marcados tintes románticos–, funcionaron como orientadores de su inaugural accionar poético, lo cual devela un comportamiento autorial que podía ser expresado ya no sólo en la charla confidencial –discursividad privada– sino también en el mundo literario –discursividad pública–, posibilitando la expresión de sus inquietudes intimistas, y creando, así, una representación imaginaria de sí mismas para poder construir lazos identificativos con las lectoras.

---

<sup>37</sup> María Cristina Arambel-Guiñazú y Claire Emilie, *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*. p. 11.

Con seguridad, fundar un periódico femenino durante el siglo XIX fue un acto transgresor en la medida en que contradecía el saber hegemónico que sostenía que las mujeres carecían de autonomía, atributo *sine qua non* para erigirse como creadoras. A pesar de ello, en ese escenario, donde la palabra femenina inició su batalla creando instancias propias donde las escritoras ejercían una suerte de contrapoder, estas últimas tendrían que configurar estrategias escriturales que “permanec[ieron] confinad[as] en unos límites determinados”.<sup>38</sup> En el prospecto también es notoria la actitud con la que la redactora invita a otras mujeres a escribir —pero sin abandonar la función que les ha impuesto la sociedad. Ciertamente, las literatas no cancelaron su papel como dueñas del hogar: “queremos, sí, que la mujer escriba y estudie, pero nunca que por esto, se olvide de sus atenciones domésticas”.<sup>39</sup> Esta postura no es única, a lo largo de la historia de los impresos femeninos del siglo XIX se advierte cómo, de manera pendular, las escritoras se inmiscuyen en el mundo de la producción literaria experimentando una tensión entre la autodefinición y la angustia por quebrantar la normatividad de su sexo, una tensión entre el deseo de autorrepresentación y la sospecha hacia su nueva identidad como autoras. Este último aspecto no sólo se relaciona con las posturas de las creadoras sino, también, con las receptoras del impreso. Sin duda, las figuras de la literata y la lectora conformaron piezas constitutivas de la legitimación autorial femenina, que daba sus primeros pasos hacia el universo intelectual; no obstante, el código compartido está “ajustado” a una dimensión social rígida, de ahí que no se alejaran demasiado

---

<sup>38</sup> P. Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, p. 115.

<sup>39</sup> *Ilancueitl* [Concepción García y Ontiveros], *ibidem*.

de la ideología.<sup>40</sup> Al respecto, resultan muy ilustrativas las palabras de Cándida Elizabeth Vivero Marín, quien advierte que:

los cuerpos que escriben, particularmente el de la mujer, reconocen de una u otra forma el espacio textual como lugar de transgresión o subversión de las normas impuestas. La determinación de los gestos, posturas y actitudes que debe adoptar el cuerpo en el terreno social, se ven reflejados sin lugar a dudas en el terreno escritural en donde se manifiesta, por ende, la posición pública o privada de la palabra.<sup>41</sup>

Como ya se sabe, en los medios de circulación periódica, la lectora tiene un papel más activo, fue la emergencia de este público una de las causas que motivaron la fundación de este tipo de empresas femeninas. De igual manera, muchos de los contenidos respondían a los intereses culturales de las suscriptoras que, desde la lógica de mercado, establecían un nexo con las redactoras, basado en el consumo de capital simbólico. Con ello no pretendo afirmar que el periódico privilegió a la lectora frente a la autora, pero sí que los contenidos, e incluso la materialidad del impreso, forman vínculos entre ambas instancias y construyen códigos comunales que dieron pie a prácticas interpretativas colectivas, ciertamente, delimitadas por la coyuntura histórica, social y cultural. Al respecto, Stanley Fish asegura: “since the thoughts an individual can think and the mental operations he can perform have their source in some or other interpretive community, he is as much a product of that community (acting as an extension of it) as the meanings it enables him to produce”.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 121.

<sup>41</sup> Cándida Elizabeth Vivero Marín, “Cuerpo y escritura: la aplicación de la *hexis* en la teoría literaria feminista”, en Norma Angélica Cuevas Velasco y Martha Elena Munguía Zatarain (ed.), *Trazos teóricos. Visiones sobre literatura hispanoamericana*, p. 245.

<sup>42</sup> Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, p. 14.

En suma, las primeras líneas de *Las Hijas del Anáhuac* esclarecen las redes femeninas institucionales sobre las que se fundó el semanario, impulsan el reconocimiento de las mujeres como ciudadanas con el poder de la voz pública, inauguran una estética íntima en un periódico que desestabiliza la cultura letrada dominante –aunque sin evadir las leyes del espacio social– e inventan, asimismo, códigos que se desplazan libremente en el circuito autor-lector. Todo ello, inserto en un mercado guiado por los ritmos exigidos por la entrega semanal.

En otra línea, resalta el empleo de seudónimos en lengua náhuatl con los que firmaron algunas de las redactoras: *Ilancueitl*, *Ayaucihuatl*, *Cuatlicue*, *Malintzin*, *Papatzin*, *Xiuhztaltzin*, *Miahuaxóchitl* y *Xóchitl*. Lamentablemente, hasta ahora no me ha sido posible identificar las firmas reales de la mayor parte de estos alias metafóricos, sin embargo, si bien estos “juegos con el nombre” como los llama Gramuglio, podrían “coloca[r] a [la] escritor[a] bajo el estatuto de la sospecha y [...] convertir[la] en una figura dudosa”,<sup>43</sup> lo cierto es que, sin duda, dotan de fuerza ilocutiva a los textos. En este aspecto, resultan notorios los significados de estos nombres apócrifos:<sup>44</sup>

- *Ilancueitl* [“Falda de anciana”]: “Descendiente de la alta nobleza tolteca, esposa de *Acamapichtli Itzapálotl Chilatexotzin*, el cual, según varias fuentes, era el primer tlatoani de México-Tenochtitlan”.<sup>45</sup>
- *Ayaucihuatl* [“Mujer de bruma”]: Princesa de *Atzacapotzalco*, hija del tlatoani *Tezozómoc*, se convirtió en reina del Imperio Azteca al contraer matrimonio con *Huitzilóhuatl*, cuarto hijo de *Acamapichtli*.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Teresa Gramuglio, *op. cit.* p. 12.

<sup>44</sup> Todas las traducciones son de Mauro Mendoza Posadas.

<sup>45</sup> Rudolf Alexander Marinus van Zantwijk, “‘Iquehuacatzin’, un drama real azteca”, en *Estudios de cultura Náhuatl*, núm. 13, 1978, pp. 89-96; *loc. cit.* p. 95.

<sup>46</sup> Cf. Manuel Aguilar-Moreno, *Handbook To Life In The Aztec World*, p. 40.

- ❖ *Cuatlicue* [“La de la falda de serpientes”]: El mito de *Coatlicue* narra la historia de una mujer habitante de la sierra de Coatepec, quien, al guardar bajo sus ropas una pluma hermosa caída del cielo, queda embarazada al instante. Molestos, sus hijos *Cetzon-Huitznahua*, dioses de las estrellas meridionales, y una de sus hermanas, *Coyolxauhqui*, diosa de la luna, decidieron matarla. Sin embargo, antes de que pudieran llegar a donde *Coatlicue* se encontraba, la mujer dio a luz al dios Huitzilopochtli, quien mató a *Coyolxauhqui* y a sus hermanos.<sup>47</sup>
- ❖ *Malintzin* [“Hierba”]: Figura central en el periodo de la Conquista española, fue la “primera aliada importante de Hernán Cortés”; se convirtió al cristianismo, aprendió la lengua española, fungió como traductora entre indios y españoles, “guía de los españoles en el conocimiento indígena”, catequizadora, además de asumir funciones militares. “Fue el molde prístino del mestizaje en América, que creó una nueva y la última mezcla biológica y masiva del mundo. La primera mujer mesoamericana que se condujo en dos lenguas pertenecientes a troncos lingüísticos ajenos y lo que eso implica en términos de la reconstrucción y construcción de la cultura”.<sup>48</sup>
- ❖ *Papa[n]tzin* [“Mujer mariposa”]: Personaje mítico, según las crónicas de Fray Bernardino de Sahagún, fue una princesa profeta azteca, hermana de Moctezuma y esposa de Tlatelolco. El mito narra que, luego de morir por una grave enfermedad, la princesa resucita al entonar el “canto del hombre-búho”, en que pide que la muerte dure sólo una noche”. *Papantzin* recorre llanuras, espacios rocosos, “el lugar donde residen mujeres que tejen y finalmente el Tlalocan, rodeado de niebla, donde se encontraban los muertos por el rayo o por el agua”. Otras versiones relatan que, después de haber resucitado, la princesa se dirigió con Moctezuma para advertirle sobre la caída de Tenochtitlán.<sup>49</sup>
- ❖ *Xiuh[tl]zaltzin* [“Dama de los campos”]: Viuda del emperador Mitl, se convirtió en la primera gobernadora del reinado Tollan-Xicocotitlán durante cuatro años.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Samantha Denise Aguilar Gómez, “Descifrando a la Coatlicue”, s/p. Recurso digital. Disponible en: <https://www.academia.edu/44192250/> [Consultado el 20 de agosto de 2022].

<sup>48</sup> Luis Barjau, “Malintzin en medio de la Conquista”, en *Ensayos. Historias*, núm. 92, septiembre-diciembre, 2015, pp. 19-36; *loc. cit.* pp. 23, 24.

<sup>49</sup> David Carbajal López, “De profecía a leyenda: invención y reinventaciones de la princesa Papantzin, 1558-1921”, en *Historia Mexicana*, vol. 71, núm. 2, octubre-diciembre, 2021, pp. 679-711; *loc. cit.* pp. 684, 685. Particularmente, esta princesa despertó el interés no sólo de los historiadores, sino también de algunos escritores que retomaron esta figura mítica para transformarla en un personaje de la historia nacional. Emilio Rey (*Recuerdos de Anáhuac*, 1852), José María Roa Bárcena (*Leyendas mexicanas*, 1862), José Peón Contreras (*Romances históricos mexicanos*, 1873) y José María Marroquí (*La llorona*, 1887) fueron algunos de los literatos que, al decir de Carbajal López, la convirtieron en “leyenda mexicana”, con lo cual “la princesa adquiría nuevos matices, correspondientes a los modelos de género que los intelectuales imponían a las mujeres de la época” (*ibid.*, p. 681).

<sup>50</sup> Cf. Hanns J. Prem, “Los reyes de Tollan y Colhuacan”, en *Estudios de cultura Náhuatl*, núm. 30, 1999, pp. 23-70; *loc. cit.* p. 55.

- ❖ *Miahuaxóchitl* [“Flor de la espiga de la caña de maíz”]: Pintora de códices, fue hija de Moctezuma *Xocoyotzin* y, también, esposa de *Huitzilíhuítl*.<sup>51</sup> “Su nombre [...] la vincula al dios del maíz, al ciclo cósmico de la muerte y la vida, de la fertilidad”.<sup>52</sup>
- ❖ *Xóchitl* [“Flor”]: Espíritu femenino considerado la contraparte de Tláloc-Nezahualcóyotl, por su poder de gobernar las aguas. “Es una mujer atractiva de largo cabello que habita en un lujoso palacio en el interior de los manantiales. A ella se le atribuye la invención del pulque y el control de los flujos terrenales”.<sup>53</sup>

Como he advertido anteriormente, para sobresalir en el campo cultural, un autor debe diseñar una identidad reconocible por un público lector. Princesas, reinas y diosas, todas ellas mujeres prehispánicas con autoridad histórica y simbólica, transfiguradas en signaturas personales, exhiben, en conjunto, un *ethos*, una imagen gestionada por las autoras para enlazar autoría y feminidad y, de esta manera, poder inscribirse en el discurso desde un ángulo opuesto al campo de significaciones masculino, pues,

en su función de sujeto-que-escibe, la escritora busca relaciones contextuales de oposición, estrategias de resistencia y otros elementos que, mediante innovaciones, desestabilizan el *stasis* de lo establecido. De ese modo se libera una dinámica que actúa contra las prácticas discursivas ya existentes. Las correlaciones sociotextuales revelan el proyecto estético del sujeto y sus vínculos textuales dentro o fuera de una sociedad o una comunidad específica.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Miguel León Portilla, “La riqueza semántica de los códices mesoamericanos”, en *Estudios De Cultura Náhuatl*, núm. 43, enero-junio de 2012, p. 139-160; *loc. cit.* p. 162.

<sup>52</sup> Rodrigo Martínez, “Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509-1551)” pp. 40-43; *loc. cit.* p. 42. Recurso digital. Disponible en: <https://www.revistadeluniversidad.mx/download/17118989-d841-4b84-a24e-891dee254400> [Consultado el 20 de agosto de 2022].

<sup>53</sup> David Lorente Fernández, “Nezahualcóyotl es Tláloc en la Sierra de Texcoco: historia nahua, recreación simbólica”, en *Revista Española de Antropología Americana*, 2012, vol. 42, núm. 1, 63-90; *loc. cit.* p. 79.

<sup>54</sup> M. Díaz-Diocaretz, *op. cit.*, p. 110.

Sostengo, por lo tanto, que, más allá de un deseo de ocultarse del otro, detrás de estos nombres existe una voluntad de mostrarse autodenominadas, más bien, de escenificar, en un acto simbólico, una especie de partenogénesis, máxima expresión del poder literario: crearse a sí.<sup>55</sup> Las literatas delinearon seudónimos para formular, a partir de éstos, obras que produjeran imágenes y significados propios; en tanto dispositivos semánticos, estos “*constructos de la voz de la mujer*” permitieron la autfiguración colectiva –lo cual, asimismo, le otorgó identidad a la polifonía.<sup>56</sup> Estoy convencida, en ese sentido, de que esta selección de autoridades femeninas aproximó a las lectoras, más que desvincularlas, al proyecto creador de *Las Hijas del Anáhuac*.

En consonancia con esta genealogía del yo, otra importante dimensión de la discursividad femenina está conformada por las relaciones amistosas, filiales y cotidianas entre las mujeres, particularmente aquellas que se dan entre madres e hijas. El periódico presenta al menos cinco textos –ensayos, meditaciones y poemas– que retoman el tema de la matrilinealidad: “Mis suspiros”, de Concepción García y Ontiveros; “A mi madre”, de Esaura L. Jorman; “La madre”, de Guadalupe Aguilera; “Exhortación de una madre azteca a su hija”, “Un sueño” y “A mi madre”, de Guadalupe Ramírez. Es cierto que el tópico de la madre es común en las letras del siglo XIX y que también fue desarrollado por varones, para quienes la maternidad solía definirse por antonomasia como el ideal de la feminidad. Este tipo de literatura

---

<sup>55</sup> Concuero con Aina Pérez y Meri Torrás, quienes, citando a Nathalie Heinich, aseveran que la práctica del seudonimato “representa el poder del escritor/a ‘de crearse a sí mismo/a: la consecución de su deseo de autoengendramiento a través de la escritura’; su capacidad de actuar y definirse como un ser independiente de toda sujeción a una identidad prescrita por otro o de salir de su identidad asignada para darse una identidad de la que es, por así decirlo, el autor” (“El género de la autoría”, en A. P. F. y Meri Torrás Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 17n).

<sup>56</sup> M. Díaz-Diocaretz, *op. cit.*, p. 91.



adoctrinante dibujó personajes femeninos maniqueos –bondadosos o crueles– cuyos desenlaces ofrecían a las lectoras enseñanzas morales sobre el deber ser de una mujer –que lo mismo significaba convertirse en una buena madre.<sup>57</sup> Al respecto, cabría preguntarse si las literatas resemantizaron o ampliaron esta imagen.<sup>58</sup> En ese sentido, intuyo que estos poemas y meditaciones textualizan, justamente, la herencia de la voz femenina, la palabra que erige la identidad. Luisa Muraro advierte que: “La relación entre madre e hija de hecho, no es algo que la mujer pueda reducir a una sencilla relación familiar [...]. Es la relación portadora de la marca simbólica que hace significativa para una mujer la pertenencia al género femenino”.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> Podemos localizar estas figuras idealizadas de la madre, sobre todo, en la literatura de corte costumbrista. Discípulo de Ignacio Manuel Altamirano, un novelista ejemplar que despuntó en este género fue José Tomás de Cuéllar, quien publicó “La Linterna Mágica”, colección en la que aparecieron: *Ensalada de pollos. Historia de Chucho el Ninfo, Isolina la ex-figurante y Las jamonas*. En sus novelas, Cuéllar retrata a las madres como seres ausentes, consentidores, sin educación, vanidosos, frágiles, celosos, inmaduros, etcétera.

<sup>58</sup> En esta misma tónica, llama la atención, por un lado, la presencia del cuento “La primera mujer”, firmado por *Xiuhztaltzin*, narración que recupera a Eva, figura genésica de la tradición judeocristiana, y, por el otro, la ausencia de María como tópico en alguna de las creaciones, a pesar de la abundancia de textos de carácter religioso. En este relato, la historia edénica se desarrolla con Adán como un héroe romántico, melancólico e insatisfecho ante la ausencia de una compañera con quien compartir las maravillas de la creación divina: “Arrojó un inmenso suspiro de tristeza, casi de envidia; todos los portentos que admiraba no bastaban a llenar el vacío infinito de su alma: la horrible soledad en que se encontraba lo abrumaba, y agobiado por tristísimas reflexiones, sentóse al pie de un frondoso árbol cuyas verdes y frescas hojas servíanle de espléndido dosel: una dulce languidez se apoderó de su espíritu y se quedó dormido” (tomo I núm. 3, 2 de noviembre de 1873, p. 2). Como se sabe, la dicotomía religiosa Eva/María ha trazado íconos sobre dos mujeres originarias. Eva, primera mujer en ser creada es un símbolo misógino que culpa a la mujer por haber desterrado a la humanidad del paraíso divino; María, por su parte, es el símbolo de la virgen que da a luz al ser redentor. Sin embargo, ambas se emparentan en el sentido de que las dos se ubican en el origen. Ahora bien, en la siguiente entrega del cuento, Eva hace su aparición; no enuncia más que un par de palabras. Ante su presencia, Adán queda profundamente prendado, así que, en esta atmósfera idílica, se dispone a cortejarla: “Adán se dirige a su compañera y la dice: sígueme, ven, admiremos juntos las maravillas que nos prodiga nuestro Autor; pero antes déjame que pase mi mirada una y otra vez sobre tu teñido rostro, déjame que oprima con mis labios los tuyos que dan envidia a la flor del granado; déjame que me embriague con la luz que despiden tus hermosos ojos, mil veces más bellos que la bóveda de zafir que se extiende sobre nuestras cabezas. [...] Las sombras de la noche habían envuelto el mundo entre los anchos pliegues de su mente bordado de estrellas: todo reposaba; pero aún los ecos del paraíso repetían los cantos del primer hombre” (tomo I, núm. 4, 9 de noviembre de 1873, pp. 1-2). Con estas palabras, la autora concluye el relato; redime a la primera mujer y, con ello, se reconcilia con un ícono que, de otra manera, resultaría desfavorable como símbolo precursor.

<sup>59</sup> Luisa Muraro, “El concepto de genealogía femenina”, El Colegio Nacional de Buenos Aires, junio de 2002. Documento disponible en línea: [https://www.alipso.com/monografias/2024\\_lamorada/](https://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/) [Consultado el 8 de abril de 2022].

¡La madre!... es el nombre más dulce que sin cesar repetimos: es el nombre que nos consuela en los momentos de dolor, aliviando nuestra amargura; es el nombre que en los momentos de placer le da inspiración a nuestra ternura; es el nombre que forma lo más bello de nuestra suerte; es el nombre donde tenemos cifrada nuestra religión y nuestras creencias más puras; y en una palabra, es la mano bendita que dirige nuestra existencia y que nos abre las puertas de la bienaventuranza.

Yo os conjuro, queridas lectoras, a que idolatréis a vuestras madres con la ternura y el respeto que exige el deber de la gratitud de un hijo, pues si sabéis cumplir con este respecto, seréis sin duda buenas hijas, mejores esposas y excelentes madres.<sup>60</sup>

Para Muraro, la sociedad patriarcal ha enmudecido a las madres al colocarlas bajo un régimen de inhibición para “decir cosas relevantes”. Reencontrar a la madre es reconocer qué es lenguaje y, así, modificar el orden social y simbólico.<sup>61</sup> En el orbe literario, sospecho que esta imagen sembró una cadena de significantes femeninos que, al devolver la voz a las madres, restituyó la palabra de las hijas, censurada constantemente por el poder que de ella ostentan los varones. Como se observó en el capítulo anterior, los autores que analicé aseguraban que las mujeres no tienen acceso al lenguaje, pues su esencia biológica debilitaba sus facultades intelectuales. Sin embargo, me parece que la madre como donante del habla es uno de los modelos a los que las autoras recurrieron para fabricar sus propias posturas o gestos, y, con ello, incorporar sus trayectorias en el campo intelectual. Si, como menciona Meizoz, todo sujeto se convierte en autor en relación con sus antepasados, “de los que éste toma prestados las creencias, los motivos, pero también las posturas”,<sup>62</sup> una pregunta válida

---

<sup>60</sup> Guadalupe Aguilera, “La madre”, tomo I núm. 5, 16 de noviembre de 1873, pp. 3-4.

<sup>61</sup> Cf. Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, p. 47.

<sup>62</sup> Jérôme Meizoz, “¿Qué entendemos por ‘postura’?”, en A. Pérez Fontevilla y M. Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 197.

sería: ¿existe una línea literaria ascendente de las escritoras mexicanas del siglo XIX?, y, de ser así, ¿cuáles son los patrones de conducta que están disponibles para ellas? Por lo que se refiere a *Las Hijas del Anáhuac*, el rescate de la relación madre-hija como vínculo, ejerce una gran influencia en las escritoras, pues, como se señaló, la madre no sólo es dadora de lenguaje, sino de identidad:

Yo he medido todos mis goces, todos mis placeres con uno solo de mis instantes en que os amo tanto, y sólo entonces he sentido mi ser engrandecido, sólo con vuestro amor no he sido débil frente al infortunio; [...]

¡Sí, madre mía! Mi vida os pertenece. [...]

Lectoras mías, ¿qué sería de vuestras vidas si al nacer no nos acogiera la ternura de vuestra madre, de ese ser cuyo amor es el manantial purísimo donde nace la fuente de la sensibilidad? Haber sentido el dulce calor del regazo maternal; haber vivido con la sangre de nuestra madre [...].<sup>63</sup>

La presencia de la figura materna en uno de los primeros periódicos redactados por mujeres dice mucho sobre la función moral de reconocer y cantar a la madre, así como de la exploración de “símbolos femeninos trascendentes”.<sup>64</sup> De cierta forma, la madre como emblema problematiza en clave femenina el asunto de los precursores; solamente que, mientras que la genealogía de escritores, tal como lo demuestran las “Revistas” de Ignacio Manuel Altamirano, se constituye mediante la victoria de los hijos sobre los padres —es decir, los predecesores—, el tópico de la madre como ser que concede la transferencia identitaria es

---

<sup>63</sup> Esaura L. Jorman, “A mi madre”, *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 8, 7 de diciembre de 1873, p. 4.

<sup>64</sup> S. Gilbert y S. Gubar, *op. cit.*, p. 34

rastreado por las escritoras en ciernes, quienes se encuentran en busca de las herencias femeninas más próximas que legitimen su presencia ontológica, histórica y cultural.

En relación con la presencia del imaginario prehispánico, la publicación reúne ensayos que tematizan algunas escenas de la historia antigua: “Nezahualcóyotl VI, rey de Acolhuacan”, “Retirada de Hernán Cortés. El salto de Alvarado. El árbol de la noche triste” y “El Anáhuac”. Esto no es de extrañar, puesto que la recuperación de la memoria precolombina fue una de las preocupaciones presentes en las letras mexicanas del Estado preliberal. En particular, este tópico abundó en la estética romántica del periodo entre 1836 y 1846,<sup>65</sup> desarrollado, sobre todo, por Ignacio Rodríguez Galván, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, José María Tornel, José María Lacunza, José Joaquín Pesado y Carlos María Bustamante, en publicaciones como *El Año Nuevo* y *El Mosaico Mexicano*. Como es sabido, más allá de vindicar la memoria precolonial, las literatas reinterpretaron la tradición para nacionalizar selectivamente algunos de sus episodios.

Era este príncipe dotado de gran ingenio y de incomparable magnanimidad, antes de subir al trono de Acolhuacan [...] dio a conocer su talento y energía y *amor a la patria*. [...] Era diestro en la *poesía nacional* y compuso muchas piezas poéticas que fueron universalmente aplaudidas [...]. Investigaba atentamente la causa de los fenómenos naturales, y *esta continua observación le hizo conocer al verdadero Dios*, y fabricó en su honor una alta torre de nueve pisos, el último era oscuro, su bóveda estaba pintada de azul y adornada con cornisas de oro. Residían en ella hombres encargados de tocar en ciertas

---

<sup>65</sup> Dulce Regina Tapia Chávez, *La nación romántica. Naturaleza e historia en las revistas literarias en México 1836-1846*, p. 15.

horas del día unas hojas de finísimo metal, a cuyo aviso se arrodillaba el rey *para hacer oración al Creador del cielo*, y en su honor ayunaba una vez al año.<sup>66</sup>

Tanto en esta breve descripción de Nezahualcóyotl, como en las otras composiciones del mismo sesgo, es notorio el fenómeno de “transculturación” –llamado así por Ángel Rama. Josefa Castillo refuncionaliza la figura del poeta originario para localizar las “verdaderas” raíces de la historia nacional, ciertamente, desde el relato legendario, que, de igual manera, evidencia la nostalgia propia de la estética romántica. El indio mexicano se convirtió en una ficción simbólica que formó parte de este imaginario, donde el mestizaje fue un elemento central.

Al decir de Josefina Zoraida Vázquez, para que el lector se interesara en el pasado de su país, “había que contagiarle el entusiasmo” lo cual era una tarea propia del literato más que del historiador.<sup>67</sup> Adeptas a este movimiento, la conjugación entre la memoria antigua – anterior a la Colonia–, el concepto de nación-patria como territorio independiente y la creencia católica,<sup>68</sup> posicionaron a las literatas dentro de un campo, si bien no en su apogeo, ya consagrado: “*un lugar concreto de toma de palabra*, de puesta en acto del discurso”.<sup>69</sup> Si muchos autores contemporáneos –entre ellos Altamirano–,<sup>70</sup> situaron el inicio de la literatura

---

<sup>66</sup> Josefa Castillo, “Nezahualcóyotl VI, rey de Acolhuacan”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 1, 19 de octubre de 1973, p. 2. El énfasis es mío.

<sup>67</sup> Josefina Zoraida Vázquez, “La historiografía romántica en México”, *Historia Mexicana*, tomo 10, núm. 1, pp. 1-13; *loc. cit.*, p. 4.

<sup>68</sup> La virtud del poeta no es cedida por el poder divino, sino, por el contrario, el personaje descubre al “verdadero Dios”, por medio de la observación de la naturaleza.

<sup>69</sup> J.-L. Díaz, *op. cit.*, p. 160.

<sup>70</sup> A pesar de que Ignacio Manuel Altamirano juzga que la literatura mexicana “renace” con la instauración del liberalismo republicano, no deja de reconocer a sus precursores, entre ellos a José María Lacunza, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Florencio del Castillo, Pantaleón Tovar, Juan Díaz Covarrubias y Nicolás Pizarro (cf. Ignacio Manuel Altamirano, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, tomo 1*, pp. 29-177, *passim*). No obstante, en cuanto a la historia y la literatura prehispánica, El Maestro se expresó con estas palabras: “que en México, al menos como nación independiente desde 1821

mexicana en el Romanticismo, escuela que apareció a raíz del movimiento independentista —es decir, en los inicios de la conformación del Estado—, no es casual que *Las Hijas...* buscaran insertarse en el germen de la tradición nacional. Aunado a lo anterior, como señala Díaz, esta toma de la palabra deviene la elección de un *ethos*, una conducta, tanto pública como escritural. En la breve leyenda la autora refleja un *ethos* estético-político; al mismo tiempo que recrea una metáfora del poeta originario, se escenifica como una escritora que da inicio al romanticismo femenino, comprometida con su acontecer social.

Jessica Enoch y Cristina Davereaux Ramírez, por su parte, acuñaron el concepto de “retórica mestiza” para describir aquellas escrituras que ponen al descubierto “los vínculos nacionales” de las letradas con la formación de su “sentido ontológico”.<sup>71</sup> Me parece importante reparar en este término en la medida en que plantea una vía para entender la actividad literaria de las mujeres en la prensa, tomando en cuenta su proceso, interdependiente e híbrido, y ligado a sus condiciones de producción, genéricas, geográficas, raciales, lingüísticas y culturales. *Las Hijas del Anáhuac* proyecta una realidad escrituraria que muestra la querrela de las jóvenes por la apropiación de la palabra pública, mediante su inserción en el imaginario nacional, recuperando algunos tópicos de la realidad precolombina. La autofiguración de la escritora/periodista con una cierta marca de identidad prehispánica sugiere, además, una táctica para situarse en el largo proceso de búsqueda de

---

hasta nuestro tiempo, no ha existido esa epopeya popular colectiva, es una verdad notoria. Posible es que haya habido una en el México anterior a la Conquista, y de ello tenemos muchos indicios en los escritores del siglo XVI, que nos hablan frecuentemente de los cantos guerreros de los aztecas, en los que perpetuaban la memoria y los heroicos hechos de sus caudillos; pero si es fácil encontrar la prueba de la existencia de esa epopeya primitiva y salvaje en aquellos tiempos, sería imposible reconstruirla hoy, y debemos considerarla como perdida para siempre” (“Prólogo” a Guillermo Prieto, *Romancero nacional*, p. VII).

<sup>71</sup> Jessica Enoch y Cristina Davereaux Ramírez, “Introduction: Una invitación”, en *Mestiza Rethorics. An Anthology of Mexicana Activism in the Spanish-Language Press, 1887-1922*, p. 3. La traducción es mía.

las raíces mexicanas por medio de la experiencia literaria. El nombre de la publicación, el gesto de firmar con seudónimos en lengua náhuatl y la presencia del tema precolonial permitió forjar una imagen femenina –o feminizada– del romanticismo social, “con los temas y los lenguajes que esta tradición les provee”.<sup>72</sup> Todo ello, en un momento de la historia nacional en el que el campo intelectual trazaba progresivamente el paso a la profesionalización del escritor.

Es, justamente, en ese proceso de autonomización del campo literario, cuando la vida literaria y el escritor se convirtieron en objetos tematizados textualmente.<sup>73</sup> En esta línea, sólo una de las composiciones reflexiona en torno de la escritura y la inspiración: “Invocación”, de Xóchitl. Se trata de una puesta en escena de los vínculos entre la creación y el poder divino, y el lugar en el que se sitúa la escritora frente a este poder. En esta meditación, pide a la autoridad suprema que la corone con el don de la inspiración sagrada para poder crear:

Tú, en fin, que eres omnipotente y eterno; dirige, Señor, sobre mí un solo rayo de tu luz divina e *ilumina mi pobre mente* para poder cantar tus glorias; ensalzar tu nombre santo, y pintar, aunque con tosco pincel, *las emociones sublimes del alma*. Así como la luz pura y hermosa de la aurora despeja las tinieblas de la noche tenebrosa e ilumina al mundo en todo su esplendor, así, Señor, despeja las *tinieblas de mi ignorancia*, o ilumíname con tu luz santa para cantar las bellezas de la creación.<sup>74</sup>

Estas palabras ponen al descubierto la inquietud de la escritora decimonónica por encontrar una voz o, para decirlo con otras palabras, evidencian la falta de autoridad literaria con la que

---

<sup>72</sup> T. Gramuglio, *op. cit.*, p. 4.

<sup>73</sup> Cf. *ibidem*, p. 6.

<sup>74</sup> Xóchitl, “Invocación”, tomo I, núm. 7, 30, noviembre, 1873, p. 3.

algunas autoras se vivieron en sus primeros ensayos. Este esquema creativo orbita sobre la presencia de un “padre” que concede una parte de su poder iluminativo y, con ello, la interpretación estética del mundo. Tal parecería que, en dicha especie de visión mística de la creación poética, el silencio conduce unívocamente a Dios; en él se anula la palabra propia y, por lo tanto, la poeta queda alejada de la creación femenina. Coincido con Susan Kirkpatrick cuando señala que “el difícil paso de presentarse ante el público en las publicaciones [...] las reacciones que se produjeron ante su obra también afectaron e incluso conformaron el modo en que se presentaron ellas mismas y su identidad como escritoras”.<sup>75</sup> No obstante, esta plegaria surge del territorio íntimo en el que tiene lugar la expresión de la meditación y el recogimiento. Aun cuando se trata de una literatura de habitación, de un lenguaje confidencial, la autorreflexividad toma otro cariz en las páginas públicas, donde Xóchitl escenifica un modelo autorial cual “poeta iluminada”, traductora de “las bellezas de la creación” empírea.

Como ya he dicho, la invención de una autorrepresentación autorial imaginaria puede ser individual o colectiva, pero “uno/a no puede *llamarse escritor* en soledad”;<sup>76</sup> en el escenario autorial intervienen autor, adyuvante y lector. Para existir en el campo visual literario, las periodistas de *Las Hijas del Anáhuac* se embarcaron en búsqueda del reconocimiento de sus pares a fin de posicionarse al lado de ellos, es decir, de los miembros dominantes del campo al que buscaron ingresar mediante la construcción de una identidad autorial localizable.<sup>77</sup> Lo anterior se puede constatar por una nota de marcada índole desafiante:

---

<sup>75</sup> Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, p. 91.

<sup>76</sup> J.-L. Díaz, *op. cit.*, p. 172.

<sup>77</sup> Cf. *ibidem*, p. 168.



Nos dirigimos a todos los periódicos de la capital exceptuando a *La Nación*, *El Siglo*, *La Ilustración Espírita* y *La Orquesta*, que nos ha visitado dos veces, para que nos digan: ¿por qué no se dignan corresponder la visita semanal que reciben de nuestro periódico? ¿Qué, será acaso, porque sale una vez por semana, o bien porque son nuestras composiciones tan cansadas que les moleste su lectura? [...]

Todavía no se puede colocar nuestro periódico en el número de otros muchos que honran la prensa mexicana; pero..., ¡quizá más tarde!..., [...] se recordará con placer que unas pobres hijas de México, deseosas del progreso de su país, no descuidaron (aun a costa de muchos sacrificios) contribuir con sus humildes líneas, para lograr en su patrio suelo, esa regeneración sublime del sexo femenino, que se llama ¡la *emancipación de la mujer!* [...]

Tal vez dentro de algún tiempo, habrá otras jóvenes que *siguiendo nuestro ejemplo*, se lancen al difícil camino del periodismo, afrontando todas las espinas que en él se encuentran.<sup>78</sup>

En esta misma tónica, el periódico se vio envuelto en una discusión sin precedentes en relación con la autoría femenina; se trata de una polémica suscitada a raíz del suicidio de Manuel Acuña, acontecido el 6 de diciembre de 1873. La noticia, anunciada en las páginas de incontables diarios de la época, representó un tema de interés público del que la redactora en jefe de *Las Hijas...* no quiso quedar fuera. A diferencia de muchos escritores que descubrieron en el desenlace del bardo un correlato con su espíritu melancólico,<sup>79</sup> Ilancueitl

---

<sup>78</sup> Las redactoras, “Súplica”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 6, 23 de noviembre de 1873, p. 4. El énfasis es mío.

<sup>79</sup> De alguna manera, el carácter trágico de la muerte del bardo fomentó una marca de distinción o cierta garantía de una vehemencia emocional, propia de los poetas románticos, presente en su obra. José López-Portillo y Rojas aludió, por ejemplo, a su “[t]emperamento melancólico e impresionable; muerte o ausencia de seres queridos, embriaguez de gloria; complicaciones amorosas, desengaños crueles, imposibilidad de elevar su vida a las regiones de dicha y pureza que soñaba. uso inmoderado del néctar perfumado de la Arabia y abismos de duda y negación en que había naufragado su espíritu. constituyeron los elementos deleléreos cuyo en lace y amalgama le llevaron al sepulcro” (*apud* Vicente Quirarte, “Un testamento de la ciudad romántica [6 de diciembre de 1873]”, *Tema y variaciones de literatura*, tomo V, p. 145). A diferencia del caso de Teresa Vera, el suicidio de acuña sentó las bases para su canonización como leyenda literaria. A este respecto, Vicente

no sólo desaprobó con firmeza al desdichado vate desde dos posturas autorizadas del discurso femenino –de acuerdo con el sistema sexo-género–, la religiosa y la moral, sino, también, cuestionó su trascendencia literaria luego de aquella “acción cobarde”:

Voy a deciros algo sobre su muerte: Acuña murió, y su nombre, que empezaba a figurar entre los de nuestros poetas notables, *pasará o no pasará a la prosperidad*; eso dependerá del mérito que puedan tener sus obras, que aunque son pocas todavía, sin embargo, son suficientes para juzgar por ella, el lugar que puede tener Acuña como poeta. *¿Como suicida dejará un grato recuerdo? Su nombre, si se hiciera inmortal, ¿pasaría los últimos tiempos venideros, limpios y puros? indudablemente que no; la horrible mancha del suicidio le empaparía siempre, siempre se recordaría con horror esa acción cobarde que condena la naturaleza y las leyes divinas y humanas.*<sup>80</sup>

Las palabras de Concepción García Ontiveros transitaron por diversas instancias enunciativas. Antes de publicarse en la “Revista de la semana”, esta reflexión de marcado sesgo crítico, se leyó en la velada de la Sociedad “El Ramillete de Flores”, asociación literaria “integrada exclusivamente por señoritas”,<sup>81</sup> celebrada el 14 de diciembre en memoria del poeta coahuilense. Espacios de sociabilidad, las veladas permitieron la expresión libre y horizontal de la opinión pública, en la medida en que, supuestamente, la participación de los y las integrantes no se medía jerárquicamente. Asimismo, las tertulias fomentaron la “lectura colectiva, [la] discusión y opinión individual, ganaron terreno entre las gentes interesadas en

---

Quirarte apunta: “A paso acelerado, Acuña habrá de labrar no una fortuna, pero sí una posición envidiable entre sus contemporáneos. Su muerte es el testamento de la ciudad romántica. Morir por propia mano y en diciembre, fue motivo suficiente para que la ciudad se enlutara y para que la república literaria se afanara en publicar la obra, asistir a la familia supérstite del poeta y a recolectar fondos para una estatua. A las encendidas discusiones en torno a su suicidio se suceden las cien colaboraciones –entre poemas, artículos y semblanzas– publicadas tan solo el mes de diciembre de 1873, según ha recopilado pacientemente Pedro Caffarel Peralta” (*Ibid.*, p. 161).

<sup>80</sup> *Ilancueitl* [Concepción García Ontiveros], “Revista de la Semana”, *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 6, 4 de diciembre de 1873, p. 1. En énfasis es mío.

<sup>81</sup> Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, p. 151.

las letras, en los libros y en la propia crítica ilustrada de la realidad”.<sup>82</sup> Con seguridad, el discurso leído por Concepción García Ontiveros descentralizó la voz masculina en tanto autoridad para discernir sobre eventos de tal magnitud. La fuerza ilocutiva, caracterizada por una visión de mundo anclada a la moral cristiana, se patentiza tanto por la manifestación de un nombre, como por la plena convicción con la que se emplea la palabra.

Ahora bien, además de reunir a las escritoras en espacios privados para discutir opiniones públicas, las veladas literarias se “proyectaron hacia afuera del recinto”.<sup>83</sup> Aunque la declaración de García Ontiveros inició como discurso reflexivo que circuló en un ámbito cerrado, se transformó en una polémica en el momento en el que pasó a formar parte de su periódico. En este desplazamiento, la escritora asumió una “autoría exhibida”.<sup>84</sup> Esta osadía fue severamente castigada por Enrique Chávarri en una crónica publicada en *El Radical* – reproducida en *El Siglo Diez y Nueve*–, quien bajo el seudónimo de Juvenal se dirigió a la redactora con un comentario de desautorización:

Una joven baja de inspiraciones que no son desconocidas, y *con una arrogancia propia solo de quien no tiene talento ni experiencia*, se había atrevido en un mal forjado artículo a hablar de nuestro inolvidable Manuel Acuña. *Gran petulancia se necesita para que una joven sin sociedad, sin conocimientos y cuando todavía acaba de abandonar las muñecas, quisiera aparecer autora de un artículo en que se trata uno de los actos del hombre sobre el cual no han podido fallar aún los sabios*. La persona que escribió ese artículo, si estimaba en algo su modestia debió abstenerse de hacerlo.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Renán Silva, *La Ilustración en el Virreinato de la Nueva Granada. Estudios de historia social*, p. 42.

<sup>83</sup> Graciela Batticuore, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti (1876/7-1892)*, p. 27.

<sup>84</sup> Vid. Graciela Batticuore, *Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870*, vol. I.

<sup>85</sup> El Radical [Juvenal], “El ramillete de flores”, *El siglo Diez y Nueve*, séptima época, año XXII, tomo 55, núm. 10570, 16 de diciembre de 1873, pp. 2-3.

En esta discusión, *Ilancueitl* se dirige principalmente a las lectoras, pues ellas representan las examinadoras del discurso; el público es, finalmente, el que decide sobre la verdad de los razonamientos de los autores.<sup>86</sup> En esta lógica, aun cuando hablar de la crítica –en este caso social– significa asumir una posición intelectual central, autónoma y dominante, la reflexión de la autora revela, más bien, un compromiso ético y moral al servicio de la sensibilidad de sus lectoras y lectores: “Conque paciencia jovencitos; sed más racionales y no seguid el camino del desgraciado Acuña, que tan horrible pesar ha dado a su adorable madre y buenos amigos. Es mejor dejar el *spleen* en el seno de vuestra madre que siempre es recibido con maternal amor, y disparará con sus caricias el dolor que nuble vuestras frentes”.<sup>87</sup>

En una polémica, el lenguaje se vuelve un instrumento de ataque y de defensa ideológica de la esfera pública periodística. En este caso, la represión y la censura de Juvenal, intuyo, se debe al desequilibrio provocado por la opinión que una mujer ofreció públicamente sobre lo que *debe ser* un autor. Ciertamente, se trata de un debate que, por un lado, problematiza la figura de un autor consagrado y, por el otro, censura la autoría femenina. Según Bourdieu, la censura opera dentro del campo en el que los agentes dominantes determinan lo que es decible y lo que no, de acuerdo con las condiciones sociales de la producción del discurso.<sup>88</sup> A este respecto, como se apuntó con anterioridad, el sistema literario, dominado por la ideología patriarcal, desacreditó a las autoras a pesar de su emergencia como sujetos colectivos con autoridad pública. No obstante la posición “asimétrica respecto del lenguaje,

---

<sup>86</sup> P. Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.), *Textos de teorías y crítica literarias Del formalismo a los estudios poscoloniales*, p. 251.

<sup>87</sup> *Ilancueitl*, *ibidem*.

<sup>88</sup> Cf. P. Bourdieu, *Cuestiones de sociología*, p. 138.

el poder y los significados”,<sup>89</sup> la redactora mantuvo su conducta enunciativa ante los feroces comentarios de *La Nación* y *El Radical*:

Hemos visto con suma extrañeza y sentimiento que la antes tan galana *Nación* dirige ahora con motivo de nuestra revista pasada, palabras tan agrias como dulces eran antes; creemos que no han leído con detenimiento nuestras líneas los señores redactores [...].

Al *Radical* y otros colegas no les contestamos sus artículos, porque artículos de esa naturaleza no merecen contestación.<sup>90</sup>

Finalmente, Juan A. Mateos, amigo entrañable de Chávarri, intervino en la polémica en favor de *Las Hijas...*:

¡Qué lección tan tremenda a esa negra filosofía, que pretende encontrar un *derecho* en el seno del crimen más horrible!...

¡Y es que la conciencia y el sentimiento se revelan contra ese hecho, hijo sólo de la demencia incurable de los hombres! Si todo el que sufre se matase, nadie existiría en el mundo.

Contradecid, si podéis, esa verdad eterna que palpita en el seno de nuestras conciencias, decidnos si *el hijo nacido de mujer*, no está sujeto a dolores y vicisitudes terribles, decidnos quién es el ser privilegiado que no ha vertido lágrimas de pesadumbre señalándolo; ¡porque nosotros no lo encontramos sobre la faz de la tierra! [...]

¡Qué *petulancia tan grosera* se necesita para pretender de la niñez esa corrupción tan rebajada!... ¡Dejad a la niña que aún no ha abandonado los *juegos infantiles*, que aún *no tiene sociedad*, ceder a las inspiraciones sublimes de su conciencia, a esos primeros rayos de una aurora boreal, levantar su corazón al cielo, y condenar lo que hiera sus sentidos de

---

<sup>89</sup> A. Pérez Fontdevila, “¿Qué es una autora o qué no es un autor?”, en A. P. F. y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 25.

<sup>90</sup> Sin firma, “A ‘LA NACIÓN’”, *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 10, 21 de diciembre de 1873, p. 4.

una manera tan tremenda aunque los *sabios no se hayan atrevido a fallar*, sobre lo que han fallado la conciencia humana y las altas inspiraciones de la divinidad!<sup>91</sup>

La discusión de los tres periodistas, manifiesta en diversos medios, crea un efecto de asamblea pública en la que intervienen distintas sensibilidades que se debaten la autoridad de dirigir la opinión pública. No obstante, resulta aún más llamativa la forma en que las palabras de cada uno de los letrados ponen al descubierto tres figuras de escritor/a. Desde la mirada de Ilancueitl, amparada en el discurso religioso, Acuña es representado como un “poeta cobarde” que ha cometido uno de los pecados más graves dentro del ideario católico. Por su parte, Juvenal fabrica una imagen de la “escritora arrogante”, cuya petulancia es el resultado de su falta de talento. Finalmente, Mateos defiende a las periodistas desde una retórica infantilizante que dibuja a la “escritora niña”.

Publicar es sinónimo de hacerse ver, es salir del espacio silencioso de la privacidad y allanar el suelo desconocido, aquel terreno en el que transitan los otros y en el que ocurre “lo relevante, lo excelente, lo digno de oírse, de verse o de imitarse [...] ninguna actividad altamente estimada puede darse sin la presencia [...] de los otros. Lo público es el espacio [...] para la excelencia humana”.<sup>92</sup> En esta línea, la práctica femenil de la escritura convirtió a las mujeres –seres eclipsados por la historia de la cultura– en sujetos visibles y, a su vez, en seres ambiguos; razón de desconfianza en tanto que el ejercicio de la escritura creativa, podría desvincularlas de su naturaleza biológica. Introducir un periódico femenino, hacia

---

<sup>91</sup> Juan A. Mateos, “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano. Diario de Política, Literatura, Industria, Comercio, Modas, Teatros, Variedades, Anuncios*, quinta época, año XXIII, núm. 305, 21 de diciembre de 1873, p.1. El énfasis es del autor. Aquí resulta notable que un escritor se haga cargo de la voz de una mujer al haber desistido ésta de responder.

<sup>92</sup> Cristina Molina Petit, *Dialéctica feminista de la ilustración*, p. 249.

aquellas alturas del siglo fue, sin duda, tratar de instituir algo excepcional, convertirse en la excepción. Esto podría representar, para cualquier periodista y escritora un largo navegar por las aguas movedizas y vacilantes del campo literario.

A lo largo de estas páginas he intentado mostrar que el ingreso de las mujeres al ámbito de la visibilidad escritural estuvo condicionado, por un lado, por su irrupción a este campo, por definición masculino cuyas normativas de autolegitimación fueron, igualmente, patriarcales; y, por otro, por su identidad social *como mujer*, es decir, por la posición periférica que ocuparon, tanto en la esfera social, como en la intelectual. De ahí que, para ellas, tomar la pluma significara crear, negociar, transgredir y sortear, desde una postura diferenciada, íntima, espacios en los medios de circulación pública, mediante el diseño de su propio imaginario escritural. Queda por responder si el ascenso de las primeras literatas al santuario de las letras constituyó un subcampo o si representó, en sí mismo, un campo con sus propias reglas.

### CAPÍTULO III

PARA DECIR “NOSOTRAS”, HAY QUE ESCRIBIR “ELLAS”. ALIANZAS Y GENEALOGÍAS EN *LAS VIOLETAS DEL ANÁHUAC. PERIÓDICO LITERARIO REDACTADO POR SEÑORAS (1887-1889)*

*Si no nos definimos a nosotras mismas,  
otros lo harán en beneficio suyo  
y en detrimento nuestro.*

Audre Lorde

*No olvides, por favor, que tengo nombre.  
Yo soy igual y soy distinta [...].  
Soy distinta a veces, pero soy igual.  
Tengo la misma hambre de trigales y vientos*

Ana Istarú

De acuerdo con lo que se expuso en el capítulo anterior, las autoras que incursionaron por primera vez en empresas periodísticas femeninas pudieron explorar diversas posturas autoriales, algunas veces fisurando el sistema sexo-género, y, otras, suscribiéndolo en favor de su libertad creativa. Para ello, no sólo el reconocimiento de una voz propia jugó un papel medular en su construcción como literatas, sino, también, la problematización ontológica entre el ser mujer y el ser escritora. A la zaga de un largo proceso de autonomización del campo literario integrado esencialmente por varones, las autoras –mujeres privadas de poder político y creativo– iniciaron un largo recorrido por las sendas literarias que estaban a su alcance; en adelante, formaron alianzas con otras escritoras para crear sus propios organismos de difusión de ideas. En esta línea, cuando Pierre Bourdieu habla de “los envites de la lucha



entre los dominantes y los pretendientes” en el campo intelectual, toma como punto de partida a sujetos autónomos que buscan “afirmarse como miembros de pleno derecho del mundo del arte, y especialmente aquellos que pretenden ocupar en él posiciones dominantes”.<sup>1</sup>

Ciertamente, el ingreso de las escritoras al terreno cultural no aconteció mediante procedimientos rupturistas –como lo hicieron los modernistas, los decadentistas o los vanguardistas–, pero tampoco subrepticios, puesto que su lugar en el campo –antes de las primeras revistas dirigidas por ellas– era considerado, me atrevo a decir, accidental. Sin lugar a dudas, las literatas fueron conscientes de esta exclusión; aun así, los textos demuestran que antes de procurar instalarse en la centralidad cultural, exploraron la posibilidad de erigir sus propias instancias de legitimación, tales como la producción de revistas literarias dirigidas específicamente a un público lector femenino, la búsqueda de precursoras, como la figura materna, o la refuncionalización del género sexual en favor de su validación subjetiva. A medida que las empresas periodísticas se multiplicaban y cada vez más autoras se sumaban a éstas, los modelos autoriales se transformaron y se reforzaron. Paulatinamente, las escritoras se reconocieron entre sí como miembros de una comunidad filial femenina basada en las mismas experiencias vitales e intereses éticos y creativos. A lo largo de estas páginas intentaré demostrar estas conjeturas sirviéndome de *Las Violetas del Anáhuac. Periódico Literario Redactado por Señoras*. Dado que se trata de un rotativo de extenso contenido, me centraré únicamente en la columna titulada “Mexicanas notables”, redactada por Laureana Wright.

---

<sup>1</sup> P. Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, pp. 99, 347. El énfasis es mío.

Entre 1887 y 1889, México vivía una época de estabilidad política y económica. El general Porfirio Díaz había regresado a la presidencia, luego del periodo de Manuel González, decidido a poner en marcha el desarrollo industrial del país. Las empresas mineras, fabriles, ferrocarrileras, transportistas y de comunicaciones fueron claves en la formación del capitalismo nacional. Las clases burguesas comenzaron a experimentar los beneficios del progreso tecnológico y modernizador; los ciudadanos caminaban por las calles bajo el alumbrado eléctrico, y algunos más conocieron el teléfono. En el Paseo de la Reforma, el Café Colón se convirtió en un espacio de sociabilidad de la élite, el Tívoli del Eliseo abrió una pista de patinaje; asimismo, la ópera y el teatro fueron los espectáculos privilegiados de esta clase.<sup>2</sup>

En aquel tiempo de supuesta paz y progreso porfirianos, la modernización se extendió, también, a los medios impresos y el negocio editorial. A pesar de que gran parte de la sociedad mexicana era analfabeta, las publicaciones se diversificaron y especializaron “desde científicas, literarias, de divulgación general, especializadas para niños, mujeres y cuanto profesionalista había, así como para aprender un sin fin de cosas, desde bordar, hasta cómo abonar los campos”.<sup>3</sup> Proliferaron, asimismo, diversos diarios y revistas dirigidos al sector femenino; entre ellos destacaron *La Mujer* (1880-1883), *El Correo de las Señoras* (1883-1893), *La Familia* (1883-1892), *El Álbum de la Mujer* (1884-1888) y *Las Hijas/Violetas del Anáhuac* (1887-1889).

---

<sup>2</sup> Cf. Carlos Mauricio Núñez Roa y Claudia Ximena Yáñez Chávez, “Cronología” en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (coords.) *Historia de las literaturas en México. Siglo XIX. 3. La modernidad literaria: creación, publicaciones periodísticas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*, p. 430-435.

<sup>3</sup> Luisa Martín Leal, “Periódicos y revistas durante el Porfiriato”, en L. M. L. (comp.), *El Porfiriato*, p. 130.

Uno de los semanarios más populares en ese tiempo –y más estudiados actualmente– fue *Las Hijas del Anáhuac*, el cual circuló entre las mujeres decimonónicas del 4 de diciembre de 1887 al 24 de junio de 1889. La dirección y administración estuvieron a cargo de Ignacio Pujol, y la directora literaria fue Laureana Wright, hasta su salida, el 17 de febrero de 1889; en adelante Mateana Murguía –miembro, también, del periódico de 1873– ocupó la dirección del diario.<sup>4</sup> Si bien la primera línea editorial del cotidiano se inscribió en el marco de los debates públicos acerca de la importancia que representaba la instrucción de las mujeres para el progreso de un México en vías de modernización, una lectura pormenorizada de tal empresa devela los alcances que tuvo como instancia recreadora de la diferencia sexual, por medio del aprovechamiento temático de saberes ligados a la esfera privada, dominio en el que, como se ha observado a lo largo del presente trabajo, se definió lo femenino durante el siglo XIX. Al llamado del “Aquí estamos”, se abrió el telón a una veintena de escritoras que arribaron a “la prensa a llenar una necesidad: la de instruirnos, y propagar la fe que nos inspiran las ciencias y las artes”.<sup>5</sup> Ignacia Padilla de Piña, María de la Luz Murguía, María del Refugio Argumedo, Dolores Correa Zapata, Fanny Nataly de Testa (Titania), Francisca Carlota Cuéllar (Anémona), Emilia Rimbló, Lugarda Quintero, Elvira Lozano Vargas, María del Alba, Catalina Zapata de Puig, Concepción Manresa, Dolores Puig, Catalina Rodríguez,

---

<sup>4</sup> Como se sabe, una práctica habitual durante la dictadura de Díaz con respecto a los impresos fue la de subvencionar a las empresas periodísticas de manera que éstas proliferaran, pero también, para reducir la oposición a su gobierno. Uno de los rotativos beneficiados fue “*Las Violetas del Anáhuac* [ , que] caminó sin contratiempos, aprovechando la simpatía y el apoyo económico que le prodigó el régimen porfirista. Como otras tantas revistas y periódicos de la época, la dirigida por la guerrerense gozó de una subvención gubernamental por 22.50 pesos anuales, equivalentes al valor de 30 suscripciones” (Lourdes Alvarado [transcripción y estudio introductorio], *Educación y superación femenina en el siglo XIX*, p. 20).

<sup>5</sup> María del Alba, “Aquí estamos”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año 1, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1884, p. 4.

Josefa Espinosa, Mercedes Matamoros, Hironnelle, Rosales, Madreselva –seudónimos, estos tres últimos, cuyos nombres reales no me ha sido posible identificar–, y las dos directoras literarias fueron las principales redactoras que participaron en el semanario.

Eran mujeres que intervenían en actos públicos y compartían declamaciones, discursos oratorios o habilidades musicales con la sociedad; además, varias de ellas organizaban tertulias en sus propias casas. El perfil de las participantes ayuda a entender que las lectoras ideales no eran precisamente todas las mujeres del país, sino aquellas que contaran con suficiente cultura literaria para entenderlas.<sup>6</sup>

Ciertamente, se tiene noticia de que muchas escritoras formaron parte de asociaciones literarias tales como La Sociedad Artística, Científica y Literaria El Porvenir, El Liceo Hidalgo, la Sociedad Netzahualcóyotl y la Sociedad Literaria La Concordia.<sup>7</sup> Asimismo, también tomaron parte en actos públicos, tales como la lectura de poesía en eventos solemnes. A guisa de ejemplo, menciono “A la patria”, poema de Laureana Wright que fue premiado en el certamen del Círculo Literario Gustavo Adolfo Bécquer en 1877, cuyos temas fueron *Dios, Patria y Amor*;<sup>8</sup> e “IMPROVISACIÓN”, de María del Refugio Argumeda, composición recitada el 25 de agosto de 1887 para celebrar la titulación de Matilde P. Montoya, primera médica mexicana.<sup>9</sup> La participación de ambas poetisas en estos eventos resulta clara si se toman en cuenta sus trayectorias. Hacia 1869, la escritora guerrerense ya

---

<sup>6</sup> Fernando Ibarra Chávez, “*Violetas del Anáhuac* [1887-1888] y *Revista Nacional de Letras y Ciencias* [1889-1890]: dos eslabones más para comprender la prensa literaria decimonónica”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (coords.), *op. cit.*, p. 47-48.

<sup>7</sup> *Vid.* Lilia Granillo Vázquez, “Vida de asociación: escritoras en sociedades y academias del siglo XIX mexicano”, *Fuentes Humanísticas*, vol. 15, núm. 27, julio-diciembre de 2003, pp. 77-92.

<sup>8</sup> *Cf.* A. Perales Ojeda, *op. cit.*, p. 141-143.

<sup>9</sup> María del Refugio Argumeda, “IMPROVISACIÓN”, *Diario del Hogar*, año VI, núm. 294, 28 de agosto de 1887, p. 2.

pertenecía a la Sociedad Netzahualcóyotl; en 1872, a la Sociedad Científica “El Porvenir”, y al Liceo Hidalgo, a partir de 1875. Estuvo en contacto con figuras como Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Acuña, Ignacio Ramírez y Francisco Pimentel.<sup>10</sup> Por su parte, María del Refugio Argumedo también formó parte de la Sociedad Netzahualcóyotl, y para entonces, sus creaciones ya eran populares, pues se divulgaban en las páginas de *El Álbum de la Mujer*, dirigido por Concepción Gimeno de Flaquer.

Me interesan estos eventos porque, en ellos, los miembros de una comunidad letrada exponen su literatura de manera pública y esclarecen el funcionamiento de las fuerzas institucionales que intervienen en el campo, en este caso, el público: los críticos, los jueces, los miembros de los cenáculos, etc., agentes que, al decir de Bourdieu, determinan el valor de la obra y los artistas, de acuerdo con una suerte de preceptos definidos. El sistema cultural, de esta forma, opera jerarquizando los productos culturales según el grado de legitimidad que les otorga: “La existencia de *obras consagradas* y de toda una serie de reglas que definen la aproximación sacramental, supone una institución cuya función no sea solamente de transmisión y de difusión, sino también de legitimación”.<sup>11</sup> Si bien tanto Laureana como Refugio ya contaban con cierta existencia en el campo visual de la literatura periodística, valdría la pena cuestionar si estos actos son el reflejo de su consagración o, en todo caso, una vía para alcanzarla. Dice el sociólogo francés: “[a] diferencia de una práctica legítima, una práctica en vía de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad”.<sup>12</sup> En ese sentido, pienso que más allá de la validación de las composiciones

---

<sup>10</sup> L. Alvarado, *op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup> P. Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, en *op. cit.*, p. 268. El énfasis es del autor.

<sup>12</sup> *Idem.*

poéticas –esto vendría después–, ambas intervenciones deben pensarse como puestas en escena del *ethos* autorial, donde se restituye a la firma de las autoras la “*identidad del cuerpo que escribe*”;<sup>13</sup> las imágenes de las escritoras, ya no sólo dependen de su construcción al interior de los textos, sino que entran en relación con sus conductas biográficas.<sup>14</sup> Es aquí donde el *ethos* se convierte en *hexis*, y el cuerpo sexuado toma protagonismo, donde la pluma de las mujeres debe reflejar las normas sociales. Una escritora que se presenta públicamente debe hacerlo, ante todo, pareciendo una mujer, y, para ello, necesita moderar sus conductas, efectuar gestos, ademanes, formas de tomar la palabra, de dirigirse a otros escritores, a la audiencia; esto es, poner en práctica comportamientos que le sean propios.

Me he detenido en esto porque, aun cuando algunas escritoras fueron miembros de sociedades y cenáculos, así como se ganaron el reconocimiento de autores consagrados, es necesario no perder de vista que la reglas androcéntricas del sistema literario decimonónico imperaron a lo largo de todo el siglo; a este respecto, es de orden fundamental historizar las incursiones en el medio intelectual de figuras como Wright y Argumedo, pero no como escritoras que gozaron de los mismos privilegios culturales que los escritores, sino cuestionando cómo fue “su relación con el poder, con el lenguaje, con el sentido”,<sup>15</sup> y de qué manera relativizaron estas instancias de sesgo patriarcal.

En el otro extremo, las tertulias y veladas literarias efectuadas, por lo general, en casa de alguna escritora –espacio privado– favorecieron la sociabilidad femenina al crear redes

---

<sup>13</sup> Peggy Kamuf, “Una sola línea dividida”, en Aina Pérez Fontevilla y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 95.

<sup>14</sup> Cf. R. Amossy, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en *op. cit.*, p. 72.

<sup>15</sup> Julia Kristeva, “El tiempo de las mujeres”, *Debate Feminista*, núm. 11, vol. 1, 1995, pp. 343-365; *loc. cit.* p. 352.

intelectuales que habilitaron, con ello, el intercambio de saberes, la formación literaria de manera colectiva, y la creación de vínculos amistosos y profesionales. Con la finalidad de compartir estos discursos –tejidos en la domesticidad– con el público lector, en ciertos casos, se reseñaron en periódicos, revistas y libros; tal es el caso de las *Veladas Literarias de Lima 1876-1877* (1892), de la argentina Juana Manuela Gorriti, cuyas sesiones cruzaron los muros del recinto doméstico. Estoy convencida de que mucha de la literatura nacional decimonónica escrita por mujeres es el resultado de la convivencia entre grupos literarios de esta naturaleza; sin embargo, ante la dificultad de hallar este tipo de testimonios en la prensa nacional y, por lo tanto, el desconocimiento de las veladas que se llevaron a cabo, así como de los vínculos establecidos por sus integrantes, me resulta difícil hilar fino en tanto que no puedo asegurar si este fue el caso de *Las Hijas del Anáhuac*.<sup>16</sup> Sin embargo, al pasar las páginas del periódico se observa el diálogo establecido entre las principales redactoras, reflejado en las dedicatorias, regalos literarios que evidencian, al menos, tres aspectos: los lazos afectivos y las redes profesionales que posibilitaron la objetivación de saberes y experiencias en un formato impreso, el tránsito enunciativo del ejercicio autorial a la práctica lectora, y el proyecto creador en tanto que los textos expresan la convergencia de intereses. Con seguridad, el constante espejeo que se daba entre ellas y sus plumas generó un impacto en la formación autorial de las escritoras. Entre los textos dedicados se encuentran: “La memoria. Escrito para *Las Hijas del Anáhuac*, por Concepción Manresa de Pérez” (15 de enero de 1888, p. 78); “Nostalgia. A Febronia”, de Mateana Murguía (15 de abril de 1888, p. 228);

---

<sup>16</sup> A diferencia de las colaboradoras de *Las Violetas del Anáhuac*, se tiene noticia de que existió la Sociedad Las Hijas del Anáhuac, donde participó Mateana Murguía, y que, al parecer, dio nombre al periódico de 1873.

“Ya comprendo por qué. Escrito para *Las Violetas del Anáhuac*” (17 de junio de 1888, p. 333), de Dolores Correa Zapata; “A la apreciable Sra. Laureana W. de Kleinhans”, de Anémona [Carlota de Cuéllar] (2 de septiembre de 1888, p. 468), y “La loca. Para ‘Las Violetas’” (21 de octubre de 1888).

No obstante la dificultad de comprobar la existencia de estas veladas, lo cierto es que se puede asegurar que el periódico es el resultado tangible de tales encuentros. En un sistema literario androcéntrico, estas reuniones solidarias femeninas jugaron un papel central, en la medida en que crearon alianzas que resignificaron esos espacios sociales privados donde, supuestamente, circula la palabra banal, la palabra femenina sin significado. Sin embargo, hay que poner el acento en esas conversaciones “ordinarias”, pues, como plantea Michel de Certeau, son “prácticas transformadoras” del habla donde se instaura “un tejido oral sin propietarios individuales. [...] La conversación es un efecto provisional y colectivo de competencias en el arte de manipular ‘lugares comunes’”.<sup>17</sup> A este respecto, antes de materializarse autorialmente, estas “tretas” –como las nombra Josefina Ludmer–, sin parecerlo, dejaron tras de sí el rastro de una transgresión disimulada. De ahí la publicación de un par de textos de carácter oral: “Charada. Dedicada a mi simpática amiguita la señorita Margarita Kleinhans”, de Ignacia Padilla (25 de diciembre de 1887, p. 17), y “A mi querida amiga la señora Ignacia Padilla de Piña. Solución a la charada que bondadosamente me dedicó”, de Margarita Kleinhans (1º de enero de 1888, p. 59), los cuales dan constancia del ambiente informal y recreativo de las reuniones. Es, justamente, en este terreno privado en

---

<sup>17</sup> Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, p. LIII.



el que el saber se feminiza. Así, las autoras usaron el sistema sexo-género para poder hablar: “Sin cesar, el débil debe *sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas*”.<sup>18</sup>

Ahora bien, el alcance que tuvo la expansión de la lectura y la escritura durante ese periodo entre la exigua burguesía mexicana propició el florecimiento y la popularidad de periódicos como *Las Violetas del Anáhuac* entre las mujeres. Coincidió con Fernando Ibarra Chávez al advertir que sus lectoras poseían las mismas destrezas literarias, pues en el periódico abundan los géneros ensayísticos, históricos, filosóficos y la crítica literaria. En ese sentido, tanto autoras como lectoras probablemente compartían el mismo *habitus*, es decir, el mismo capital.<sup>19</sup>

Debido a sus competencias lingüísticas y literarias, en el proceso de creación de este objeto cultural –y aquí sigo a Beatriz Sarlo y a Carlos Altamirano–, la lectora no sólo es el producto, “sino también una presencia activa”,<sup>20</sup> pues la escritora del siglo XIX constantemente se pregunta “¿para quién se escribe? o, mejor, ¿para quién debe escribirse?”.<sup>21</sup> Sobre esta cuestión, resultan dos respuestas, la primera, de orden político: “a todas las clases de la

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. L.

<sup>19</sup> El *habitus* es, según Bourdieu, un “sistema de disposiciones”, es decir, un conjunto de propiedades sociales adquiridas que se inscriben en el cuerpo de los individuos miembros de una comunidad, de manera que éstas les permiten conducirse de manera similar. “El *habitus* es, en pocas palabras, un producto de los condicionamientos que tiende a reproducir la lógica objetiva de los condicionamientos aunque sometiéndola a una transformación: es una especie de máquina transformadora que hace que ‘reproduzcamos’ las condiciones sociales de nuestra propia producción, aunque de una manera relativamente imprevisible, de una manera tal que no se puede pasar simple y mecánicamente del conocimiento de las condiciones de producción al conocimiento de los productos. A pesar de que esta capacidad de generación de prácticas, discursos u obras no tenga nada de innato, de que se constituya históricamente, no se puede reducir por completo a sus condiciones de producción, y ello, en primer lugar, porque funciona de manera sistemática” (*Cuestiones de sociología*, p. 133)

<sup>20</sup> Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *op. cit.*, p. 194.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 122.

Sociedad, a la Prensa de todos los matices Políticos, y a los Hombres del Poder y del Estado”;<sup>22</sup> la segunda, de orden social:

mejorar en cuanto nos sea posible la condición actual de la mujer, dedicándole nuestros humildes trabajos, por corta que pueda ser su utilidad; estimulando el amor al arte y a la ciencia; afirmando esos principios morales y cultivando sus bellas dotes literarias; haciéndola tomar parte en el torneo de las bellas letras; proporcionándole el espacio que necesita para explayar sus ideas; animándola para que emprenda la noble campaña del pensamiento contra la apatía, del estudio contra la ignorancia, del progreso contra el atraso; de cuyo choque tiene que desprenderse indefectiblemente la luz.<sup>23</sup>

Sean o no textualidades que transgreden el orden literario patriarcal, ya de manera radical, ya de manera furtiva, la lectora es quien activa esa viabilidad, y lo hará, ciertamente, a partir de una identificación cara a cara con la autora; “nadie desciende a ninguna parte, a nadie es preciso enseñarle más de lo que ya sabe para que enfrente exitosamente y con placer un texto”.<sup>24</sup> Se crea, entonces, una comunidad entre lectoras y escritoras.<sup>25</sup>

Práctica cotidiana, la lectura, no obstante, produce. Las imágenes de escritoras que las autoras moldearon en sus textos no sólo configuraron su propia subjetividad, sino que prefiguraron, también, la imaginería de sus receptoras y determinaron la relación entre ambas

---

<sup>22</sup> La redacción, “Saludo”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1. 4 de septiembre de 1887, p. 2.

<sup>23</sup> La redacción, “Prospecto”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1. 4 de septiembre de 1887, p. 2.

<sup>24</sup> B. Sarlo y C. Altamirano, *op. cit.*, p. 198.

<sup>25</sup> Se sabe que una práctica común en las familias del siglo XIX, sobre todo en las más conservadoras, era que los varones, padres de familia, prohibían a sus esposas e hijas leer el periódico. Por lo general, ellos censuraban, acotaban y decidían qué segmentos eran convenientes en función de su temperamento y los leían en voz alta para ellas. En esta línea, me parece que los impresos femeninos revolucionaron esta práctica lectora al favorecer la lectura silenciosa en privado, es decir, sin mediadores que seleccionaran los textos aptos para las mujeres. Al respecto, Margaret Beetham señala que: “The magazine bought by an upper middle-class woman might be read by her daughters, her servants and her friends, then swapped for another through the exchange pages of the first magazine before being thrown out or sent to a second-hand book shop” (*op. cit.*, p. 8).

instancias, es decir, su comunicación literaria. Al menos una decena de lectoras respondieron a la invitación de las redactoras: “excitamos a las jóvenes que comienzan a hacer sus primeros ensayos literarios, a que nos envíen sin temor alguna sus producciones, con la seguridad de que serán, si lo necesitan, minuciosamente corregidas, antes de ver la luz pública”.<sup>26</sup> De esta manera, dado que el periódico promovió la identificación entre lectoras y escritoras, se trata de un medio que anunció la existencia de un espacio intelectual de pertenencia colectiva y, con ello, se convirtió en un territorio fértil que favoreció –y legitimó– el fomento de la producción literaria femenina.

De esta manera surgió una relación particular entre las lectoras, las escritoras y la editora, que permitió que se formara un espacio de colaboración mutua, en la cual la lectora podía llegar a convertirse en escritora, y viceversa. La lectora era concebida entonces como un sujeto activo para la constitución de su propia identidad, incitado a reafirmarse a través de las lecturas que realizaba en la revista para posteriormente trascender –mas no abandonar– su rol en el hogar a través de una educación que le adjudicaba ciertas responsabilidades sociales, las cuales le daban la posibilidad de transformar el ámbito público a través de su injerencia en la misma instrucción, la política, la escritura y el trabajo.<sup>27</sup>

En particular, esta cohesión se observa en el terreno de la lírica, género en el que incursionaron las lectoras del periódico. Es interesante la manera en la que las suscriptoras se reflejaron en la poesía de *Las Violetas del Anáhuac*, pues, a lo largo del periódico, es notoria la semejanza en el estilo y los temas que abordan. En esta línea, a manera de espejeo,

---

<sup>26</sup> La redacción, “Prospecto”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 1.

<sup>27</sup> Cristina Gil Medina, “La mujer lectora en la ‘prensa femenina’ del siglo XIX. Estudio comparativo entre Biblioteca de Señoritas (1858-1859) y La Mujer (1878-1881)”, en *Revista Historia y MEMORIA*, núm. 13, 2016, pp. 151-183; *loc. cit.* pp. 178-179.

de la misma manera en la que las lectoras se reflejaron en las creaciones de las escritoras, éstas lo hacen con la poesía que les remitieron sus suscriptoras. De ahí que la figura autorial se mida también con relación a la lectora. Asimismo, las redactoras brindaron ese mismo espacio a “las poetisas del Parnaso Mexicano y a las que se dediquen al cultivo de la literatura”. En su texto de bienvenida, Laureana Wright declara: “les ofrecemos, con nuestra entera y buena voluntad, las columnas de nuestro semanario para que las honren con vuestras producciones”. Y termina con las siguientes palabras: “Este periódico [...] dirige [...] el ósculo cariñoso como emanación del afecto fraternal, y con mucho gusto publicará las composiciones que envíen a su Redacción”.<sup>28</sup>

En gran parte de las autoras del semanario dominical se observa un *ethos* “afectivo” que promueve afinidades femeninas no sólo entre las integrantes del periódico, sino también entre sus lectoras, quienes, posteriormente, como autoras, asimilarán ese lenguaje emocional. “Y dado el contexto retórico mediado, más que una adaptación del autor a los lectores, son éstos quienes descubren en las páginas de los periódicos alguien con quien sintonizan y de quien se fían, alguien con el que comparten, en el pequeño universo de su texto, la misma mirada sobre el mundo y la vida”.<sup>29</sup> El círculo autor-obra-lector se expande autor-obra-lector-autor, creando “comunidades líricas”.<sup>30</sup> Siguiendo esta directriz, propongo una revisión en conjunto de la sección de biografías de mexicanas notables, redactada por la directora literaria del

---

<sup>28</sup> La redacción, “Saludamos”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 12.

<sup>29</sup> Jaime Galgani Muñoz, “Escritores en la prensa: autoría y autoridad”, *Literatura y Lingüística*, p. 223; Una redactora, “La amistad” (20 de mayo de 1888); Paz, “A las Violetas del Anáhuac” (11 de marzo de 1888, p. 173).

<sup>30</sup> *Vid.* Marina Mayoral (ed.), “La ‘hermandad lírica’ de la década de 1840”, en *Escritoras románticas españolas*, pp. 25-41.

periódico, Laureana Wright, con el objetivo de dar a conocer modelos femeninos valiosos a sus lectoras, pero también “con la intención” –como apunta Leticia Romero Chumacero– “de registrarlas como tangibles pruebas de su tesis: una mujer con estudios es un ser humano libre”.<sup>31</sup>

Quisiera sondear las posibilidades de leer esta especie de galería de retratos ejemplares como una serie de relatos mediante los cuales, sin quebrantar ni subvertir de manera directa el discurso patriarcal ni la distribución sexual de los dones –emotividad, naturaleza, recato, candidez, etcétera–, es decir, sin transformarlas en la excepción a la regla de la feminidad, la autora fabricó un modelo de la escritora virtuosa, cuya sensibilidad y buena educación le concedieron el acceso autorizado a la palabra. Mediante un ejercicio de repartición de autoridad, Laureana sienta las bases para rediseñar el papel de las mujeres pertenecientes a la clase media mexicana como nuevos sujetos de enunciación, con lo cual desplazó, a su vez, las fronteras de lo que para ellas era viable expresar. Asimismo, considero que esta galería informa acerca de la adquisición de una conciencia sobre la necesaria alineación de un “nosotras”; es decir, de que su ejercicio escritural, para hacerse visible, debía ser colaborativo.

En el primer número de la publicación, Wright expone el principio ejemplarizante de la sección que va a dar comienzo, mediante la cual desea “dar a conocer al público las biografías de todas aquellas mexicanas notables por su ilustración, por sus adelantos científicos o artísticos, por sus talentos o por sus cualidades morales”.<sup>32</sup> Entre las biografiadas se

---

<sup>31</sup> L. Romero Chumacero, *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*, p. 115.

<sup>32</sup> Laureana Wright de Kleinhans, “La Sra. Carmen Romero Rubio”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, 4 de diciembre de 1887, p. 3.

encuentran figuras célebres, artistas, poetas y dramaturgas; asimismo, en la portada de los números en que aparecieron las semblanzas se exhiben los retratos litográficos de cada una de ellas, elaborados por Hesiquio Iriarte. El orden de aparición es el siguiente: Carmen Romero Rubio, doña Agustina Ramírez de Rodríguez, Matilde P. Montoya, Ángela Peralta, Isabel Prieto de Landázuri, sor Juana Inés de la Cruz, Dolores Guerrero, Esther Tapia de Castellanos, Refugio Barragán de Toscano, Gertrudis Tenorio Zavala, Laureana Wright, Mateana Murguía de Aveleyra, Ignacia Padilla de Piña, Carlota de Cuéllar, Fanny Natali de Testa y Dolores Correa Zapata.<sup>33</sup>

Tal como señala Graciela Monges Nicolau, los relatos de Laureana “siguen la pauta tradicional de la biografía, consistente en la introducción, un cuerpo y un final. [...]. Su tono es siempre sincero, aunque en ocasiones pierde objetividad”.<sup>34</sup> Sin embargo, llama la atención la dificultad que implica para la autora respetar el criterio cronológico en la presentación de las mexicanas, a razón del impedimento de encontrar un equilibrio entre las ocasiones que le sugieren hacer un homenaje y la macro temporal en la que busca hallar un resquicio por el cual hacer entrar a las mujeres al gran relato histórico. Ella misma lo confirma en las siguientes líneas:

---

<sup>33</sup> Las semblanzas presentadas en esta sección fueron incluidas posteriormente en el volumen *Mujeres notables mexicanas*, publicado de manera póstuma en 1910 por la Tipografía Económica, “bajo los auspicios de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes” (Graciela Monges Nicolau, “El género biográfico en *Mujeres notables mexicanas* de Laureana Wright de Kleinhans”, en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, p. 358). El libro consta de ciento dieciséis biografías organizadas cronológicamente, por medio de un criterio que sugiere el seguimiento de pautas históricas: el periodo Prehispánico, la Colonia, la Época Independiente y la Contemporánea. Como proyecto, es notoria la visión con la que Wright prefiguró la obra como un primer intento de restituir a las mexicanas en la historia, facilitando el acceso a sus nombres e historia biográfica.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 357.

no nos ha sido posible seguir el orden cronológico que nos habíamos propuesto, primero porque al comenzar la publicación de este semanario, nos pareció de oportunidad inaugurar nuestros trabajos haciendo alusión a la Sra. Carmen Romero Rubio de Díaz, porque en aquellos momentos acababa de hacer grato su nombre al pueblo por la fundación de la casa de beneficencia que lleva el título de *Casa Amiga de la Obrera*; después porque no siempre hemos podido adquirir a tiempo los datos que con este objeto hemos solicitado, y aun tememos no poder reunir todos los que para llenar nuestro cometido necesitamos. Esta dificultad es la que al presente nos hace interrumpir, para reanudarla luego que obtengamos las noticias necesarias, la colección de artículos dedicados a nuestras escritoras y poetisas, intercalando entre tanto algunas notabilidades artísticas.<sup>35</sup>

Más allá de las exigencias laborales de los medios periodísticos y los ritmos que éstos le imponen, Wright se enfrenta a la difícil tarea de abordar periodizaciones de nivel nacional a partir de relatos de vida y trayectorias intelectuales individuales,<sup>36</sup> cuyos datos y testimonios, cabe señalar, no necesariamente estaban disponibles para su reconstrucción. Recordemos que, para ella, según el “Prospecto” de su periódico, las mujeres encarnan una de las evidencias más transparentes del progreso civilizatorio de una época. En esta línea, es necesario aclarar que sus semblanzas no son manifestaciones literarias poco convencionales en la época, sino que comparten, con otros repertorios biográficos similares, el mismo impulso de visibilización y los tintes reivindicativos. Esto nos da la pauta para confirmar la pertinencia de tomar en cuenta este tipo de materiales para la revisión histórica de los modos de significar y describir a las mujeres del siglo XIX.

---

<sup>35</sup> L. Wright de Kleinhans, “Ángela Peralta”, *Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 24, 20 de mayo de 1888, p. 278.

<sup>36</sup> Cf. Paula Bruno, “Biografía e historia de los intelectuales. Balance y reflexiones sobre la vida cultural argentina entre 1860 y 1910”, *Literatura y Lingüística*, núm. 36, 2017, pp. 19-33; *loc. cit.*, p. 20.

Podríamos situar los umbrales de esta práctica textual en revistas del periodo romántico mexicano como *El Iris* (1826), *El Apuntador* (1841), *El Museo Mexicano* (1843-1846) y *El Álbum Mexicano* (1849), órganos que, al decir de Montserrat Galí Boadella, fueron sede del culto teatral.<sup>37</sup> Allí se dieron a conocer, principalmente, biografías de actrices, bailarinas y cantantes, tanto mexicanas como extranjeras, tales como Guadalupe Munguía, santa Marta, María Pautret, Soledad Cordero, María de Jesús Cepeda y Cosío, Dorotea López, María de Jesús Moctezuma, Rosa Peluffo, Anaida Castellan, Eufrosia Borghese y Ana Bishop. Por su parte, Lourdes Alvarado destaca la presencia de los retratos que se publicaron en una revista contemporánea a la que nos ocupa, *El Álbum de la Mujer* (1883-1888), durante sus primeros años de vida: “biografías de heroínas españolas y mexicanas, aunque, de acuerdo con su clara tendencia europeizante, dio prioridad a las primeras, como Isabel la Católica y María Pita”.<sup>38</sup>

En cuanto a testimonios bibliográficos, Celia del Prado Montiel, enumera los siguientes:

Me refiero a las obras y autores como: *Noticias biográficas de Insurgentes mexicanas*, de José Joaquín Fernández de Lizardi (1825); *Ilustres mujeres americanas*, de autor anónimo (1825); los impresos *El cardillo de las mujeres* (1827) y *Panorama de las señoritas* (1842). [...] en *La Patria Ilustrada*, Jacobo María Sánchez de la Barquera retomaría el tema (1894); Luis González Obregón dio a la estampa por esos mismos años *Las heroínas de la Independencia*.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Montserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, p. 317.

<sup>38</sup> Lourdes Alvarado, *Educación y superación femenina en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wright*, p. 26, nota 31.

<sup>39</sup> Celia del Palacio Montiel, “La participación femenina en la Independencia de México”, en *Historia de las mujeres en México*, p. 73. No quisiera dejar de aludir aquí, como una mención aparte y en ausencia de un volumen femenino nacional, la célebre empresa bibliográfica *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, coordinada por la escritora y periodista española Faustina Sáez de Melgar. Si bien el contenido de este libro no es precisamente biográfico, puesto que está filiado a la consolidada tradición de las galerías de tipos sociales, considero que forma parte del mismo ánimo de atribuirles a las mujeres la oportunidad de nombrarse a sí mismas, y a las escritoras, una voz colectiva; así lo sugieren las palabras preliminares de Sáez: “En todas las esferas en que busquemos a la mujer, cuando su retrato ha sido hecho por el hombre, en todas la encontramos fuera casi siempre de su verdadero centro; son cuadros de brillantes colores, pero en los



Así, también, en diferentes latitudes, aunque movidas por el mismo ánimo, circularon compilaciones de tendencia similar que buscaron situar la vida y obra de poetisas, escritoras, artistas y profesionistas en el mapa intelectual de diversas regiones. Entre estos trabajos se encuentran *Galería de poetisas españolas contemporáneas* (1857), de Carolina Coronado; *La mujer en la sociedad moderna* (1895), de Soledad Acosta de Samper, y *Patricias argentinas* (1901), de Adolfo Carranza. En todos los casos, se trata de trabajos que intentaron reconocer la autoridad femenina al visibilizar la participación de mujeres ilustres como agentes sociales en la historia, al mismo tiempo que fomentaron un género narrativo que favoreció y legitimó su participación en el escenario público.

A lo largo de estas semblanzas, la directora literaria parece establecer conexiones y encontrar afinidades entre las diversas figuras. En esta línea, el estatuto de autora se construye en función de las virtudes ejemplares del concepto de “la mujer”, reflejado en el periódico. Asimismo, puesto que las artistas biografiadas se encuentran al margen del campo masculino, el ejercicio de Wright es una práctica de visibilización (esto se refuerza con el anexo iconográfico de las litografías); en este punto, me interesa comprender los recursos usados

---

cuales falta la armonía. / De la misma manera sucede cuando la mujer se empeña en buscar pretendidos derechos y utópicas franquicias, dejándose llevar, más bien por la irritación de acusaciones injustas, que por la sana razón y el elevado criterio, guías fieles que pueden determinar de su modo exacto su derrotero” (p. 2). La revisión de este impreso revela al menos tres líneas implícitas relacionadas con la construcción autorial femenina, y en las que valdría la pena ahondar en un trabajo posterior. La primera es sobre la internacionalización de la práctica literaria femenina y la incipiente formación de redes. La segunda, sobre cómo dialogan las escritoras con sus herencias literarias masculinas –y dominantes en el campo–; si es que las tomaron como punto de partida o las descartaron, en el caso de un género tan ampliamente difundido como éste. Finalmente, la tercera vía me la ha sugerido la lectura del ensayo titulado “La mujer mexicana”, con el que Refugio Barragán de Toscano participó en esta obra colectiva, en el cual, la autora jalisciense definió los rasgos de la mujer “criolla o mixta” en contraposición con “la india mexicana”. Dado que se trata de un género que, en primera instancia, busca perfilar la identidad nacional de los sujetos, habría que preguntarse por las identidades alternas que, por oposición, reafirman o sostienen la construcción de la individualidad de las mujeres-autoras. Si las mujeres son “el otro” de los varones, ¿quiénes son el “otro” de ellas?; es decir, ¿qué identidades subalternas les permiten espejear para plantear su propio reconocimiento como mujeres ilustradas?

por la periodista para elaborar este andamiaje transfiriendo legitimidad autorial y en qué medida esta operación acredita, también, a su biógrafa.

Ahora bien, como ya se advirtió, desde el inicio, el periódico plantea como su principal objetivo dar espacio a la representación de las mexicanas en el ámbito de la ciencia y las letras, pero también hace hincapié en cuestiones de carácter político, particularmente, de su ratificación como ciudadanas; esto no es de extrañar pues su directora tenía una marcada inclinación al favorecimiento de la condición de las mujeres de su época. No obstante, hay que resaltar las siguientes palabras, con las que cierra el aludido prospecto:

Ojalá que nuestros trabajos alcancen el loable fin que nos proponemos, pues en él habremos realizado uno de nuestros más bellos ideales: la *representación nacional de la mujer* en la prensa, con el establecimiento de un periódico femenino mexicano, que tal vez, algún día llegue a figurar como uno de los primeros rudimentos de nuestra *literatura patria*.<sup>40</sup>

Como he advertido en otro trabajo, la forma en la que la directora plantea los objetivos de tal periódico en relación con el sentido patriótico se entiende de acuerdo a su condición jurídica de las mujeres; hay que recordar que el siglo XIX se caracterizó por la ausencia de representación femenina en el sector público más allá del papel de cuidadoras de aquellos quienes sí ejercían sus libertades y establecían contratos como sujetos políticos. El punto de partida de las intelectuales se reconoce por una profunda autopercepción como seres excluidos, periféricos y sin autoridad con relación tanto a la ciudadanía, como al campo literario. De ahí que muchas de ellas hicieran uso de ciertos dispositivos escriturales por medio de los cuales validaran su ingreso al campo literario y, con ello, lograrían imaginarse

---

<sup>40</sup> La redacción, "Prospecto", en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 1.

dentro del orden nacional.<sup>41</sup> Es así que, desde su primer número, Wright encontró un medio para tal empresa en la publicación de una columna constituida por semblanzas biográficas dedicadas a resaltar los logros y las virtudes de aquellas “mexicanas notables por su ilustración, por sus adelantos científicos o artísticos, por sus talentos, o por sus cualidades morales”.<sup>42</sup>

Para la autora, ante la falta de modelos exclusivamente femeninos que fomenten entre sus compatriotas “autoridad” y “actuación en los espacios públicos”,<sup>43</sup> hablar de algunas de las mujeres que fueron cobrando visibilidad social tenía una importancia central. A este respecto, las biografías le permitieron afirmar la existencia de una genealogía intelectual femenina integrada por un grupo de poetas, periodistas y artistas que las colocara en el eje político como ciudadanas del que se percibían ausentes. Amelia Valcárcel dice lo siguiente a propósito de esto:

para llevar a cabo esta tarea, la formación del “nosotras” es imprescindible. Cualquier movimiento que se plantee cambiar determinados rasgos de la realidad política y social ha de educir un nosotros al que dotar de rasgos de legitimidad y excelencia. Paradójicamente construir la individualidad no es una tarea individual, sino colectiva.<sup>44</sup>

Si bien me parece arriesgado afirmar que la autora pretendía concebirse como líder y emprender una reforma social y jurídica, considero que sus demandas sí se dirigieron hacia la conquista del derecho a construir subjetividades mediante la literatura. Para ello, no es de

---

<sup>41</sup> Claudia Ximena Yáñez Chávez, “Invadir la morada de Galeno. una biografía de Matilde Montoya escrita por Laureana Wright”, *Literatura, medicina y escritura* (en prensa).

<sup>42</sup> Laureana Wright, “La Sra. Carmen Romero Rubio”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 1.

<sup>43</sup> Amelia Valcárcel, *La política de las mujeres*, p. 83.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 80.

extrañar que haya elegido describir historias personales en forma de semblanzas biográficas, género cuyo valor radica, precisamente, en revelar la vida privada en conjunción con las actividades públicas de una persona y, al mismo tiempo, constituye un peldaño en la afirmación del sujeto moderno,<sup>45</sup> en este caso, en la concepción de las mujeres como individuos.

Ahora bien, “¿Qué ha de hacer, pues, una mujer que se propone escribir sobre la mujer? Puede imitar a los hombres en su literatura, o luchar por una impersonalidad que esté por encima del sexo; pero, finalmente, debe escribir como mujer”.<sup>46</sup> Aunque las biografías de Wright comparten el mismo *modus* narrativo con los ejemplos que las anteceden, en tanto que como género, se guían mediante una mirada a la vida privada de sujetos femeninos aparentemente comunes, con la finalidad de encontrar en las vivencias íntimas, su correlato como seres ilustres,<sup>47</sup> sin duda, la autora supera estos moldes. Su pluma dibuja las experiencias vitales de escritoras y artistas, pero también de aquellas pertenecientes a “las más humildes clases de la sociedad”,<sup>48</sup> destacando escenarios, virtudes e itinerarios conductuales similares en un intento por recrear los vínculos entre ellas. Más aún, el enlace de sus experiencias personales preparó el terreno para un movimiento mayor: la instauración de una voluntad colectiva femenina que enlaza lo social, lo intelectual y lo político.<sup>49</sup> El suyo es un “periódico femenino destinado a sostener los *intereses*, los *derechos* y las *prerrogativas*

---

<sup>45</sup> Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, p. 69.

<sup>46</sup> Patricia M. Spacks, *La imaginación femenina*, p. 43.

<sup>47</sup> Cf. *ibidem*, p. 39.

<sup>48</sup> Laureana Wright, “La Sra. Carmen Romero Rubio”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 3.

<sup>49</sup> Philippa Levine, “Love, Friendship, and Feminism in Later 19th-Century England”, *Women’s Studies Int. Forum*, vol. 13, núms. 1-2, 1990, pp. 63-78; *loc. cit.*, p. 65.

*sociales* de [sus] compatriotas [...] afirmando sus *principios morales* y cultivando sus bellas dotes literarias; *haciéndola tomar parte del torneo de las letras*".<sup>50</sup> No es casual, entonces, que la táctica sea, por principio de cuentas, mostrarse en grupo, pues la misión periodística asumida, marcadamente emancipadora,<sup>51</sup> requiere una maniobra literaria de andamiaje genealógico que, mientras propicia su nacimiento como generación –al visibilizar su calidad como seres de letras–, justifica, con ello, la gestión política. En esta línea, comparto la opinión de Phillipa Lavine, sobre el reconocimiento mutuo de las desigualdades que se vuelve motor para el establecimiento de empresas colectivas:

[their] passionate recognition of the injustice of inequality brought with it a firm believe in the need for collective action to write it.

Collectivism of this sort led directly within the context of a feminist understanding, to a distinct woman-centredness. The social networks I have explored lie at the conjunction between collectivism and this female and feminist orientation.<sup>52</sup>

Uno de los ángulos de la autoría que se ilumina al cifrar el repertorio biográfico en términos de ficciones, es su fuerza creadora para la disposición de un “nosotras”, esto es, para la confirmación de la existencia de una comunidad literaria femenina en su función de red para

---

<sup>50</sup> La Redacción, “Prospecto”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 1. El énfasis es mío.

<sup>51</sup> A este respecto, si bien considero que el periódico no es declaradamente feminista –dado que, por principio de cuentas, este vocablo se popularizó durante los primeros años del siglo XX, principalmente “en los medios cultos de la capital del país”–, es posible asignarle un lugar central en el proceso de prefiguración de un feminismo consistente con el pensamiento liberal. En esta línea, Gabriela Cano definió las exigencias políticas de esta corriente en México con las siguientes particularidades: “En esa época el feminismo reivindicaba la igualdad entre los sexos en lo relativo a la capacidad intelectual y a los derechos educativos de hombres y mujeres y, al mismo tiempo, propugnaba por la valoración de una serie de atributos subjetivos considerados característicos del sexo femenino: la capacidad emocional, la dulzura, la superioridad moral, entre otros” (Gabriela Cano, “Más de un siglo de feminismo en México”, *Debate Feminista*, año 7, vol. 14, octubre de 1996, pp. 345-360; *loc. cit.*, p. 345).

<sup>52</sup> Phillipa Lavine, *op. cit.*, p. 75.

producir y autorizar a las escritoras,<sup>53</sup> o, en palabras de Pierre Bourdieu, para “consagrarlas”. Si, como se expuso en el primer capítulo con el tejido etimológico que descompone Edward Said sobre el término “autor”, la autoría es un concepto que traza su órbita en torno de dos astros mayores: la autoridad y la autonomía; y si, como señala por su parte Jacques Dubois en su lectura de Bourdieu, “el valor que distingue ante todo al escritor es el renombre o el prestigio (y la autoridad específica que emana de ellos)”,<sup>54</sup> tenemos que la detentación de autoridad está cifrada en términos masculinos –recordemos el talento “viril” tan celebrado por Ignacio Manuel Altamirano en Gertrudis Gómez de Avellaneda y por Porfirio Parra en Laura Méndez de Cuenca. Entonces, el procedimiento requiere no sólo del nombramiento de las escritoras, sino también de la “artistificación” de valores en función de sus “cualidades” femeninas.

Esto nos da la pauta para emprender una recuperación de los usos y prototipos literarios femeninos construidos en esta galería de mujeres ilustres, en la medida en que este tipo de familias alegóricas buscan restaurar una “carencia de representación simbólica y cultural”.<sup>55</sup> En esta línea, hablaríamos de un tejido ficcional en el que se narra el advenimiento de las mujeres al espacio de la producción literaria, gracias a la elevación de sus virtudes morales y a la expresión de sus buenos sentimientos.<sup>56</sup> De esta manera, se pueden rastrear sus

---

<sup>53</sup> Cf. Aina Pérez Fontdevila y M. Torras Francés, “Hacia una *biografía* del concepto de autor”, en A. P. F. y M. T. F. (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, p. 20.

<sup>54</sup> Jacques Dubois, “Del modelo institucional a la explicación de los textos”, en Alberto Vital (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, p. 46.

<sup>55</sup> Alejandra Restrepo, “La genealogía como método de investigación feminista”, en Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (coords.), *Lecturas críticas en investigación feminista*, p. 31.

<sup>56</sup> Importa tomar en cuenta esto porque en la presentación que Laureana Wright hace de poetas y escritoras, son obvios el diálogo y la negociación de los modelos de autoría que propone en relación con una afianzada herencia de modelos de conducta ligados al ideal mixtificado de las mujeres –reforzado por el antes aludido proyecto–, y el cual ocupó un lugar central en este imperio literario sentimental, pues se revelaba como la imagen de la bondad, la benevolencia, la compasión y la regeneración moral.

circunstancias materiales, es decir, en la relación con el campo literario y sus gestos de entrada –“Santa Teresa nos prestará su sombra simpática para inspirarnos en sus virtudes y sabiduría; la Avellaneda nos dará su genio y su vigor de hombre; Isabel Prieto nos ofrecerá la brillantez de su gloria”–;<sup>57</sup> pero también, su legado como fundadoras de tradiciones literarias, pues los temas y estilos que desarrollan, fundamentalmente, a partir de la tematización de asuntos de la esfera de lo privado, se transforman en un posible campo de exploración para la creación y la escritura. Tal es el caso del ensayo “Sentimiento y pensamiento”:

Sentir y pensar: he aquí las dos facultades esenciales el hombre, los dos agentes poderosísimos de la vida moral e intelectual.

¿Cuál de los dos se desarrolla primero y obtiene la supremacía sobre el ser racional?

Indudablemente el sentimiento. [...] las impresiones morales [...] son el despertar del corazón, la base del sufrimiento, así como la materia es la base fundamental y creadora de todas las facultades humanas.

El sentimiento manifiesta siempre su irrecusable predominio ante la razón; es un axioma que no necesita de la investigación fisiológica ni del dictamen lógico: él por sí mismo va probando su evidencia en el variado transcurso de la vida [...]. Ni la parálisis del cuerpo ni la parálisis de la inteligencia alcanzan al corazón; antes bien, con frecuencia acontece que todos los desperfectos del organismo humano, en vez de secar la fuente eterna del sentimiento, lo hacen más delicado, más susceptible, más intenso.<sup>58</sup>

Elevar el sentimiento a un espacio epistemológico predominante con la sutileza que lo hace Wright conlleva un movimiento ingenioso. Trastoca el equilibrio del binomio

---

<sup>57</sup> María del Alba, “Aquí estamos”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, 4 de diciembre de 1887, p. 4.

<sup>58</sup> L. Wright de Kleinhans, “Sentimiento y pensamiento”, *Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 55, 23 de diciembre de 1888, p. 619.

sentimiento/razón, axioma de herencia ilustrada, arraigado en el imaginario literario nacional; pero también propicia el establecimiento de un capital literario adscrito a la supuesta naturaleza femenil. Lo anterior pone sobre la mesa la construcción de un poder literario basado en la sensibilidad artística siempre en correspondencia con el género sexual, con miras a la validación del talento escritural de las autoras con “respecto a la figura autorial masculina predominante en el momento en que forja una identidad autorial íntima, para sí, y pública”.<sup>59</sup> Ahora bien, si lo que se ha expuesto hasta aquí se cumple, queda por despejar la cuestión de la biografía y su relación con el discurso y la ideología de Wright. Sin duda, la autora da a la mayoría de las semblanzas una estructura similar a ensayos biográficos.

Podemos comenzar con la presentación de las primeras tres personalidades que, aunque están fuera del campo literario y artístico, considero que son de suma importancia para el planteamiento de los objetivos de Laureana Wright: Carmen Romero Rubio, Agustina Ramírez de Rodríguez y Matilde P. Montoya son las figuras que permiten validar a las mujeres mexicanas, en primera instancia, como ciudadanas y, por lo tanto, como sujetos de derechos.

La primera semblanza (4 de diciembre de 1887) está dedicada a celebrar el “corazón filantrópico” de Carmen Romero Rubio, esposa del entonces presidente de la República, Porfirio Díaz. Laureana inicia el relato de manera convencional, señalado el año y la ciudad natales: 20 de enero de 1864, en Tula, Tamaulipas. Destaca la bondad de Romero Rubio al “fundar un asilo para la niñez indigente y desvalida”, y continúa más adelante, “Sabemos

---

<sup>59</sup> Nattie Golubov, “Las temporalidades de la figura autorial femenina en la teoría literaria angloamericana”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 246.



también que últimamente ha cooperado en el sostenimiento pecuniario de la Sociedad de Beneficencia titulada ‘La Buena Madre’, cediendo a su favor cierta cantidad de dinero”.<sup>60</sup>

Al respecto, algunos estudios refieren que las mujeres tuvieron en este ámbito un papel importante, porque la caridad con la que tradicionalmente se cumplía, como una parte de los deberes religiosos, se integró con otros procesos vinculados con la emancipación femenina y la emergencia de la identidad de la mujer como portadora de derechos. La mujer bajo el signo de una religiosidad práctico-caritativa, que se movía directamente en el campo de la extendida miseria social, unió a las prácticas de caridad las posibilidades de movimiento que le permitieron afirmar su identidad, su libertad espacial y su capacidad de acción social.<sup>61</sup>

Sin embargo, Laureana narra un evento en la vida de Carmen Romero Rubio, que la posiciona como un ser cuyo virtuosismo le permite intervenir en el orden jurídico del país:

siendo el mejor elogio que podemos hacerle el de recordar que cuando el drama terrible de un crimen conmovía nuestros corazones con el espectáculo de un epílogo más terrible y sangriento que el crimen mismo, la Sra. de Díaz [...] identificándose con aquel supremo dolor, levantó por encima del severo fallo de la ley, la santa voz de la hermandad, implorando con fervorosa súplica la vida del sentenciado a muerte.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> L. Wright de Kleinhans, “La Sra. Carmen Romero Rubio”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 3.

<sup>61</sup> Gloria Guadarrama Sánchez, “Presencia de la mujer en la asistencia social en México”, s/p. Recurso electrónico disponible en: <https://est.cmq.edu.mx/index.php/est/article/view/460/933>

<sup>62</sup> L. Wright de Kleinhans, *op. cit.*, p. 3. En consonancia con este texto, el siguiente número, Mateana Murguía publicó un ensayo de marcado corte progresista con el título de “La pena de Muerte”, en el que condenó “esa ley repugnante y feroz”, la cual “[n]o puede ser justa porque los límites de la justicia humana no deben traspasarse hasta dictar penas *absolutas*; no es ejemplar, porque muchas veces las ejecuciones se hacen secretas, y aunque estas sean públicas, los hombres no tienen antes sí constantemente el espectáculo del ajusticiado, y una vez pasada la ejecución, porque, si como ha sucedido muchas veces, desgraciadamente se mata a un inocente, no se le puede indemnizar del daño que se le ha hecho, porque no se le puede devolver la vida; y no es útil, porque se destruye una existencia que quizá mas tarde, por medio del arrepentimiento, pudiera ser útil a la sociedad” (Mateana Murguía de Aveleyra, “La pena de muerte”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 6, 8 de enero de 1888, p. 65).

La abolición de la pena capital suscitó una polémica que derramó grandes cantidades de tinta en los diarios de época. Desde su establecimiento en la Constitución de 1857 –símbolo del progreso liberal–, diarios como *El Siglo XIX*, *El Monitor Republicano*, *El Constitucional*, *La Voz de México*, *La Iberia* y *El Imparcial*, discutieron las posibles reformas a esta ley. Para la directora de *Las Violetas*, la abierta oposición de Romero Rubio

manifiesta las tendencias verdaderamente progresistas de la noble dama ilustrada y competente para ser una de las sacerdotisas del gran templo de nuestra futura grandeza, concebimos la risueña esperanza de que quizá sea a la joven esposa del actual presidente de México, a quien esté reservado velar como el ángel tutelar del progreso sobre el adelanto patrio; que quizá sea a ella a quien esté reservado influir con el triple prestigio del amor, de la virtud y de la razón en el ánimo del primer magistrado de la República, para que se borre de nuestro Código, la repugnante mancha de la pena de muerte.<sup>63</sup>

La segunda biografía corresponde a Matilde P. Montoya, primera mujer mexicana en recibirse como médica cirujana y obstetra por parte de la Escuela Nacional de Medicina. Wrigth describe los avatares de una joven, proveniente de una familia humilde que, a pesar de los impedimentos de la sociedad y de enfrentar varios episodios de enfermedad, logró concluir una carrera profesional. Se trata de un relato singular, puesto que, a diferencia de las breves noticias que ofreció la prensa sobre tal acontecimiento, éste representa una historia pormenorizada de la vida privada y pública de Montoya, resaltando, en particular, sus dotes intelectuales: “con energía física, moral e intelectual digna de tomar en cuenta por los sostenedores de la inferioridad de la mujer respecto del hombre, la estudiante de medicina

---

<sup>63</sup> L. Wright de Kleinhans, *op. cit.*, p. 3.

siguió venciendo heroicamente y con la mayor de la rapidez, todas las materias de la más difícil, quizá, de las carreras profesionales”.<sup>64</sup> Y finaliza con las siguientes palabras:

Tal es la heroína que, siguiendo la prosecución de un sueño ridículo para unos, imposible para otros, y reprobado por los demás, ha abierto a la mujer mexicana el camino de la ciencia, marchando por entre infinitas penas producidas por la calumnia, en comparación con las cuales, en este particular, las de Colón fueron pequeñas, porque a él la ignorancia y la vulgaridad sólo pudieron acusarlo de loco; tal es la noble alma que a fuerza de honradez y de constancia ha logrado vencer a la envidia y dominar a la ciencia; tal es, en fin, la primera Doctora Mexicana.<sup>65</sup>

Como se observa en estas breves líneas, la biografía establece un puente entre la situación personal de Matilde y un problema de carácter histórico y social, que es la profesionalización de las mujeres. En esta línea, recuperar la vida de la joven médica representa un ejercicio de elaboración de identidades femeninas para contrarrestar el discurso patriarcal que insiste en la debilidad intelectual de las mexicanas del siglo XIX. Esto es posible debido al efecto ejemplarizante con la que la autora construye la trayectoria de una mujer común y su ascenso a la excepcionalidad. En esta línea, coincido con Mónica Bolufer:

la biografía plantea de forma particularmente aguda uno de los problemas cruciales de la historia, el de la relación y la tensión entre lo individual y lo colectivo. Sabemos bien que, precisamente porque ningún individuo (en el pasado como en el presente) puede abstraerse de las circunstancias en las que se desarrolla su existencia, toda biografía, incluso la más heterodoxa, ofrece siempre una perspectiva sobre las condiciones materiales y los valores simbólicos que ese sujeto comparte con sus contemporáneos, en particular con aquellos

---

<sup>64</sup> L. Wright de Kleinhans, “La Srita. Matilde P. Montoya”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 5, 1º de enero de 1888, p. 52.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

con quienes le unen más fuertes vínculos (de clase o estamento, género, nacionalidad, religión, formación intelectual, ideología...).<sup>66</sup>

Ciertamente, al tratarse de un proyecto cuya finalidad es construir un andamiaje de mujeres con base en sus cualidades morales, intelectuales y afectivas, las narraciones de vida escritas por Laureana evidencian la articulación de las experiencias femeninas que forman un colectivo no sólo basado en los nexos provenientes de su sexo, sino también a pesar de las diferencias entre cada mujer. Un ejemplo de ello es la historia de Agustina Ramírez de Rodríguez, madre de trece hijos, “de los cuales murieron doce en los combates que en diferentes puntos se libraron contra los invasores franceses”.<sup>67</sup> Esta mujer “de alma verdaderamente espartana”,<sup>68</sup> como la describe Laureana, entregó a su esposo y sus hijos al cumplimiento de su deber ciudadano para defender a la patria, pero, al quedar sin familiares, dice Laureana, murió en la pobreza a falta de las atenciones del gobierno mexicano, el cual no la retribuyó por su entrega heroica. Aquí, Laureana propone un modelo de “madre republicana” para demostrar que las mujeres no carecen de accionar cívico, sino que, al contrario, su incidencia en la vida pública desde la esfera doméstica. Coincido con Linda Kerber al señalar que:

The republican ideology that Americans developed included –hesitantly– a political role for women. It made use of the classic formulation of the Spartan Mother who raised sons prepared to sacrifice themselves to the good of *polis*. It provided an apparent integration of domestic and political behaviour, in a formula that masked political purpose by promise

---

<sup>66</sup> Mónica Bolufer, “Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres”, en *Ayer*, núm. 93, 2014, pp. 85-116; *loc. cit.* pp. 93-94.

<sup>67</sup> Luz de Rodríguez *apud.* L. Wright de Kleinans, “Doña Agustina Ramírez de Rodríguez”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 7, 15 de enero de 1888, p. 75.

<sup>68</sup> L. Wright de Kleinans, en *op. cit.*, p. 75.

of domestic service. The terms provided were ambivalent and in many ways intellectually unsatisfying; the intellectual history of women is not whiggish progression, ever oward and ever upward, toward autonomy and liberation. The tangled and complex role of Republican Mother offeres one among many structures and contexts in which women might define the civic culture and their responsibilities to the state.<sup>69</sup>

Las biografías de Laureana son el ejemplo de que la autoridad femenina no es sinónimo de poder; esta autoridad se obtiene de manera relacional en los términos en los que lo plantea Hannah Arendt. Asimismo, son lazos que se construyen al margen del patriarcado, de ahí que haya sido tan necesaria la creación de cenáculos, tertulias y órganos de divulgación exclusivamente femeninos, escritos y dirigidos por ellas. Al respecto Luisa Muraro señala que:

No se puede decir que la autoridad sea lenta o veloz: ella se toma su tiempo, que es el tiempo de una contratación interior entre sí y sí que se ocupa el lugar del originario “llegar a un acuerdo” con la madre (Winnicott) y prelude la contratación normal que caracteriza las relaciones libres con nuestras y nuestros semejantes. El sentido de la autoridad –que originariamente no es autoridad propia o ajena, sino cualidad relacional– sería, pues, una competencia simbólica, la de medirse con lo real, en un intercambio de sentido y de valor que enriquece cualitativamente nuestra experiencia (es conocida la raíz de autoridad, de *augere*, de hacer crecer). No hay duda, por otra parte, de que el disponer de algún poder añadido nos hace creer que ya no es indispensable tomar la medida de sí en relación con los demás [...]. Quien confunde autoridad y poder –y esta confusión se puede hacer en micho sentidos– ha extraviado el sentido de la necesidad permanente de concordarse entre sí y sí, entre sí y el mundo, en torno a lo que quiere ser y hacer.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Linda Kerber, “The Republican Mother: Women and the Enlightenment-An American Perspective”, en *American Quarterly*, vol. 28, núm. 2, verano, 1976, pp. 187-205; *loc. cit.* pp. 188-189.

<sup>70</sup> L. Muraro, “Autoridad sin monumentos”, en *Duoda: Revista d'estudis feministes*, núm.. 7, 1994, pp. 86-100; *loc. cit.* pp. 87-88.

Habría que tener en cuenta, por otro lado, que si las mujeres ingresan a la escritura es justamente para convivir, identificarse, crear comunidad e instruir a otras mujeres decimonónicas. De esta manera, la autora construye vínculos experienciales entre las mujeres decimonónicas, por medio de la expresión de una conciencia de género: “yo soy mujer, yo soy la otra mujer. A mí me pasan cosas semejantes que a ella, ella experimenta cosas semejantes a mí. Ambas somos mujeres. Todas las mujeres somos diferentes y semejantes y podemos construir un nosotras porque conformamos un género social”.<sup>71</sup> Dado que la autoría depende, a menudo, de la autonomía jurídica de las mujeres, de su libertad, me parece que, por ello, Laureana inscribe primero a estos tres personajes femeninos, figuras politizadas; es decir, para ella la autoría es un derecho que se consigue junto con el reconocimiento de su ciudadanía.

Los retratos biográficos en torno de las literatas, Laureana Wright lleva a cabo una operación filiativa basada, principalmente, en la creación de una comunidad afectiva femínea. Un ejemplo de ello es el relato de la vida y personalidad de Dolores Guerrero, poeta duranguense, de quien la periodista destaca, en particular, sus atributos emocionales:

Aquel ser soñador y noble, aquella perfumada sensitiva, víctima de sus elevados sentimientos, no buscó como Sapho las encrespadas olas del océano para sumergir en ellas su vida y sus pesares: esperó sonriendo, conforme y resignada, en el fondo de su querido hogar, a que otra voluntad más poderosa que ella fuera a redimirla del penoso cautiverio que la oprimía, y se reclinó serena en los brazos bienhechores de la muerte a dormir su

---

<sup>71</sup> Luce Irigaray *apud*. Marcela Lagarde y de los Ríos, *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*, p. 550.

“último y hermoso sueño” que debe haber sido hermoso como tienen que ser siempre los sueños de los ángeles que, como ella, atraviesan, cual aves de paso por la tierra para llegar a las regiones del eterno despertar.<sup>72</sup>

La organización del texto de la periodista parte de un “exceso afectivo” que, no obstante, posibilita la creación de una imagen de poeta cuya subjetividad, sensible y sufriente, le otorgan autoridad a su actividad literaria. En esta misma tónica se encuentra la biografía de Gertrudis Tenorio Zavala:

Sus cantos son poesía del corazón que siente y hace sentir; en ellos retrata sus emociones, sus pensamientos sencillos y dulces, sus creencias íntimas y su risueña esperanza religiosa, en medio del constante desconsuelo de las penas que han acibarado su existencia.

Su estilo no es varonil sino tierno y delicado.<sup>73</sup>

De acuerdo con los aludidos retratos, se puede constatar que la retórica afectiva que emplea su autora ilustra que “las emociones no sólo circulan entre los cuerpos, sino que crean zonas de contacto entre ellos”.<sup>74</sup> Como se observa las biografías adquieren un rasgo de ejemplaridad, pero sin olvidar la reivindicación de las experiencias cotidianas, de lo afectivo; así, Laureana se construye a sí misma en la medida en la que se inserta en una tradición de mujeres con afectos semejantes.

---

<sup>72</sup> L. Wright de Kleinhans, “Dolores Guerrero”, en *Las Violetas del Anáhuac. Periódico de Señoras*, año I, tomo I, núm. 13, 26 de febrero de 1888, p. 147. El énfasis es de la autora.

<sup>73</sup> L. Wright de Kleinhans, “Gertrudis Tenorio Zavala”, en *Las Violetas del Anáhuac. Periódico de Señoras*, año I, tomo I, núm. 21, 29 de abril de 1888, p. 242.

<sup>74</sup> Ana Peluffo, *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*, p. 17.

## CONCLUSIONES

En este trabajo, intenté ensayar una mayor ecuanimidad en la elaboración de orientaciones críticas para el reconocimiento y estudio de las querellas escriturales femeninas, juzgadas fundamentalmente como trayectorias de “escritoras menores”. Este tipo de prejuicios ha justificado la exclusión y el desvanecimiento de un importante número de autoras que permanecieron activas en el campo cultural de la época o, en el mejor de los casos, han sentado las bases para hacerlas aparecer como víctimas, por parte de una crítica literaria que a menudo las considera el resultado de la imposición de un régimen de represión sexual o de estar atadas a una ideología doméstica sin escape.

Aceptar estos criterios filológicos de (des)autorización como normas determinantes e inflexibles cancelaría la posibilidad de ubicar las “tácticas” y los recursos que las colaboradoras de esta revista pusieron en práctica para autorrepresentarse como autoras, pero también como mujeres, en el escuadre de un medio de divulgación pública. Ello implica, como han señalado Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès: “redefinir los términos y retrazar los límites que han definido, justamente, cómo debe ser el *autor* de una obra de arte valiosa –y qué es arte y qué es el valor del arte”.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, “El género de la autoría”, en A. P. F. y M. T. F. (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, p. 8.



En este sentido, concuerdo con Margaret Beetham, quien encuentra en Michel Foucault la clave para desentrañar la presencia de una imbricada conexión entre la producción discursiva y el poder, en el caso de las revistas femeninas inglesas: “In particular his argument that *power is productive and not simply repressive* throws light on the complex relationships enacted in women’s magazines between readers, writers and editors”.<sup>2</sup> La “resistencia” foucaultiana suele ser muy productiva para alumbrar la búsqueda de los medios creativos de los que se valieron las mujeres de las sociedades decimonónicas para escapar del poder disciplinante instaurado por la naturalización de la diferencia sexual, si bien, considero que para el caso de la prensa femenina mexicana, esta oposición al poder no fue tan radical.

Las mujeres que escriben, sea su intención artística o no, necesariamente “reaccionan” ante toda una serie de convenciones literarias, reglas canónicas, valores y estimaciones dominantes y periféricos propios de su universo cultural y del campo literario de su época. Así, a lo largo de los siglos, numerosas escritoras se han visto obligadas a aceptar las reglas que les atribuían un estatus inferior, a interiorizar la lógica cultural patriarcal y a negar que las posiciones de los sujetos pudiesen ser distintas.<sup>3</sup>

Aunque el campo intelectual estaba regido por leyes masculinas, valdría la pena dejar de pensar en las mujeres como víctimas de un sistema y, más bien, entender que el sistema sexo-género operó en la imaginación tanto de los autores, como en la de las escritoras. En esta línea,

---

<sup>2</sup> Margaret Beetham, *Magazine of Her Own. Domesticity and Desire in the Woman’s Magazine, 1800-1914*, p. 2. El énfasis es mío.

<sup>3</sup> Karolina Kumor, Aránzazu Calderón Puerta, Ana Garrido González, Katarzyna Moszczyńska-Dürst, (eds.), “Introducción”, en *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?*, p. 9.

si bien la literatura comparte signos, los códigos expresan subjetividades e individualidades diferenciadas según el mandato social.

A lo largo de estas páginas, una de las preguntas subyacentes que guiaron el presente estudio fue si en un campo literario en el que permearon las leyes del sistema sexo-género, las escritoras lograron hacerse de un lugar o si, en todo caso, ante las constantes críticas y desvalorizaciones, ellas crearon el suyo. Si bien, con ello no quiero decir que todas ellas sufrieron el rechazo de sus pares varones, lo cierto es que, como se pudo observar en el primer capítulo, el ascenso de la escritora al espacio público fue un fenómeno inquietante. En este sentido, me parece que valdría la pena seguir escudriñando en su literatura las posturas autoriales que las mujeres ensayaron dentro de estas redes de poder masculino.

Un paso más allá sería tratar de identificar las instancias de legitimación femeninas. En cuanto a los periódicos encabezados por varones, si bien se observa la participación de mujeres publicando en ellos, lo cierto es que la presencia femenina se encuentra aislada y, pocas veces, acompañada por algún comentario favorable del editor. Sin duda, las autoras fueron conscientes de la marginación que padecieron en el campo masculino, cuyos agentes se valieron del sistema sexo-género para justificar dicha exclusión con base en criterios biológicos que apuntaban a la debilidad femenina. A pesar de ello, las autoras activaron los móviles para la creación de su propia subjetividad mediante la configuración de posturas y *ethos* que les permitieran crear comunidad. Así, tenemos el ejemplo de Dolores Correa Zapata, cuya antología *Estelas y bosquejos. Poesías* recrea los lazos amistosos y filiales con mujeres a las que tematiza en sus poemas.

Editados, redactados por ellas y dirigidos a un público femenino, diarios como *Las Hijas del Anáhuac* y *Las Violetas del Anáhuac* configuraron un terreno en el que convivieron diferentes textualidades, pero cuyo fin último fue validar la fabricación de autorialidades propias, mediante una escritura libre. En consonancia con lo anterior, la investigación reveló que, en los periódicos estudiados, las voces femeninas, los proyectos femeninos y las posturas compartidas, algunas veces concuerdan y otras no, incluso, a pesar de que en los impresos exista un proyecto común.

Lo destacable aquí es que los periódicos femeninos configuraron una voluntad colectiva desde la que se puede analizar la autorialidad, a pesar de que ésta sea ecléctica. Me parece necesario hacer hincapié en esto último porque, ligada a la concepción de sujeto, la autorialidad femenina no puede desligarse de la individualidad de quien escribe. En esta línea, el rescate que las estudiosas han hecho de estas escritoras, entre ellas, Leticia Romero Chumacero y Lilia Granillo, ha sido muy valioso para emprender estudios sobre las formas en las que las mujeres letradas del siglo XIX se relacionaron con diversas instancias del sistema cultural. No obstante, en cuanto a su estudio, la investigación revela que la presencia de escritoras en la prensa convencional –y, con ello me refiero a las escritoras que incursionan por primera vez en la creación literaria–, aparece como una autoría, en cierta medida, debilitada. La mayor parte de sus obras se publicaron solamente en diarios, revistas y otros impresos en cuyos nombres resultan aislados y con menor motivación de posteridad. ¿Qué pasaría si las abordáramos desde sus posturas autoriales? Es en los medios impresos donde la subjetividad se encuentra fuertemente imbricada con la autonomía creativa, tanto de la autora, como de la lectora. Es ahí donde se centró mi estudio. Me parece que es más prolífico

localizarlas y estudiarlas en comunidad. Los nombres y las obras que trascendieron, por lo general, pertenecieron a asociaciones, fundaron revistas, publicaron libros, se presentaron en eventos públicos, etcétera. Sin embargo, otras tantas publicaron en los diarios de manera circunstancial y aislada. ¿Qué hacemos con ellas? ¿Cómo las estudiamos? ¿Cómo fueron leídas?

Finalmente, con base en la investigación y el estudio que realicé, me resulta difícil trazar una ruta metodológica para estudiar a las escritoras siguiendo un orden cronológico, pues, como se pudo advertir, a pesar de que formaron alianzas y sociedades, en realidad, el surgimiento de la autora como figura establecida en la cultura no fue generacional, sino que obedeció a la fundación de plataformas que las motivaron a explorar posturas autoriales mediante la validación que otras mujeres hicieron de su imaginación.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- AGUILAR GÓMEZ, Samantha Denise, “Descifrando a la Coatlicue”. Recurso digital. Disponible en: <https://www.academia.edu/44192250/> [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2022].
- AGUILAR-MORENO, Manuel, *Handbook To Life In The Aztec World*. New York, California State University, Los Angeles, Facts On File, 2006.
- AGUILERA, Guadalupe, “La madre”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I núm. 5, 16 de noviembre de 1873, pp. 3-4.
- , “Horas de tedio”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 10, 21 de 1873, p. 3.
- [ALAS, Leopoldo], “Cartas de un estudiante. Las literatas II”, en *La Libertad. Orden y Progreso*, año III, núm. 235, 9 de octubre de 1879, p. 1.
- ALBA, María del, “Aquí estamos”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año 1, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1884, p. 4.
- ALCIBÍADES, Mirla, “Álbum y universo lector femenino (Caracas, 1839)”, en *Orbis Tertius*, 2012, vol. 17, núm. 18, s/p.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “A Offelia Plissé (En su Álbum)”, en *Rimas*. México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1880 pp. 97-99.
- , “De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870. IV. Los poetas de la Academia de Letrán”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, tomo I*. Selección, prólogo y notas de José Luis Martínez. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, pp. 191-235.
- , “Prólogo” a Guillermo Prieto, *Romancero nacional*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1885, pp. III-XLIV.

- , “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, tomo I*. Selección, prólogo y notas de José Luis Martínez. México, Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 2011, pp. 29-178
- , *Rimas*. México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, 1880.
- ALVARADO, Lourdes (Transcripción y Estudio Introductorio), *Educación y superación FEMENINA en el siglo XIX: dos ensayos de Laureana Wrigth*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, Cuadernos del Archivo Histórico de la UNAM, 2016 (Fuentes Para la Historia 19).
- AMORÓS, Celia, *Feminismo, igualdad y diferencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario en Estudios de Género, 1994.
- , *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. 2ª edición. Barcelona, Anthropos, 1991.
- AMOSSY, Ruth, “La doble naturaleza de la imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84.
- ARAMBEL-GUIÑAZÚ, María Cristina y Claire Emilie, *Las mujeres toman la palabra: escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*. Madrid, Iberoamericana, 2001.
- ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ARGUMEDO, María del Refugio, “IMPROVISACIÓN”, en *Diario del Hogar*, año VI, núm. 294, 28 de agosto de 1887, p. 2.
- AYAUZILIHUATL, “Pasó...”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 7, 30 de noviembre de 1873, p. 4.
- BARBIERI, Teresita de, “Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica”, en *Debates en Sociología*, núm. 18, 1993, pp. 145-169.
- BARJAU, Luis, “Malintzin en medio de la Conquista”, en *Ensayos. Historias*, núm. 92, septiembre-diciembre, 2015, pp. 19-36.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.

- BARTRINA, Francesca, “Caterina Albert vs. Víctor Catalá”, en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, pp. 143-172.
- BATTICUORE, Graciela, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti (1876/7-1892)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- , “Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870”. Vol. I. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2003. Tesis de doctorado.
- BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general 1*. Traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1971.
- BENEDICT, Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Traducción de Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (Colección Popular, 498).
- BÉNICHOU, Paul, *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- BEETHAM, Margaret, *Magazine of Her Own. Domesticity and Desire in the Woman's Magazine, 1800-1914*. Routledge, London and New York, 1996.
- BERTA, “Soledad”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 13, 11 de enero de 1874, p. 2.
- BOLEN, Derek M. y John Marc Cuellar, “Romantic Friendships”, en Abbie E. Goldberg (ed.), *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*. Thousand Oaks, SAGE Publications, 2016, pp. 969-972.
- BOLUFER, Mónica, “Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres”, en *Ayer*, núm. 93, 2014, pp. 85-116.
- BOURDIEU, Pierre, “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.), *Textos de teorías y crítica literarias Del formalismo a los estudios poscoloniales*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad de la Habana, 2003, pp. 239-285.
- , *Cuestiones de sociología*. Traducción de Enrique Martín Criado. 13ª edición. Madrid, Akal, 2013.

- BOURDIEU, Pierre y Roger Chartier, “La lectura: una práctica cultural”, en Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una semiología de la lectura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010, pp. 253-273.
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. 3ª edición. Barcelona, Anagrama, 2002.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Traducción de Ana Varela Mateos. Madrid, Akal, 2005.
- CAMPAGNOLI, Mabel Alicia, “El parto filosófico y las genealogías femeninas”, en *Memoria Académica*, 2007, núm. 13, pp. 29-38.
- CARBAJAL LÓPEZ, David, “De profecía a leyenda: invención y reinenciones de la princesa Papantzin, 1558-1921”, en *Historia Mexicana*, vol.71, núm. 2, octubre-diciembre, 2021, pp. 679-711.
- CASTILLO, Josefa, “Nezahualcóyotl VI, rey de Acolhuacan”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 1, 19 de octubre de 1973, p. 2.
- CATELLI, Nora, “Buenos libros, malas lectoras. La enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX”, en *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 1, 1995, pp. 121-133.
- CERTEAU, Michel de *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard, Traducción de Alejandro Pescador. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- CORREA ZAPATA, Dolores, “Las dos lirias” en *Estelas y bosquejos. Poesías*. México, Eduardo Dublan y Compañía Impresores, 1886, pp. 50-52.
- COUDART, Laurence, “Los orígenes de la era mediática: la prensa periódica”, en Esther Martínez Luna (coord.), *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850). Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Facultad de Filosofía y Letras, 2018, pp. 21-55.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, “‘La palabra no olvida de dónde vino’. Para una poética dialógica de la diferencia”, en M. D.-D. e Iris M. Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. 2ª edición. Anthropos, Barcelona, 2011 (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 80; Serie Cultura y Diferencia).



- . e Iris. M. Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. 2a edición. Anthropos, Barcelona, 2011 (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 80; Serie Cultura y Diferencia).
- DIAZ, José-Luis, “Escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 155-185.
- , “Muertes y renacimiento del autor”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (compilación, edición y bibliografía), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 55-77.
- CORTÉS, José Domingo (ant.), *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*. México, Librería de A. Bouret e Hijo, 1875.
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín, *Nuevo suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid, Imprenta y Librería Universal de los Sres. Crespo, Martín y Comp., Editores, 1869.
- DUBOIS, Jacques, “Del modelo institucional a la explicación de los textos”, en Alberto Vital (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, pp. 45-54.
- EAGLETON, Mary, *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005.
- EAGLETON, Terry, *La función de la crítica*. Traducción de Fernando Inglés Bonilla. Buenos Aires, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. London, Harvard University Press, 1980.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1970-1975*. Paris, Gallimard, 1994.
- , *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. 4ª edición, México, Tusquets, 2010.
- , *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. México, Siglo XIX Editores, 1979.
- , “¿Qué es un autor?” en *Dialéctica*, año IX, tomo 16, pp. 51-82.

- GALGANI MUÑOZ, Jaime, “Escritores en la prensa: autoría y autoridad”, en *Literatura y Lingüística*, 2017, núm. 35, pp. 219-234.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002 (Estudios y Fuentes del Arte en México 72).
- GARCÍA ONTIVEROS, Concepción [Ilancueitl], “A nuestras lectoras”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 1, 19 de octubre de 1873, p. 1.
- , “Revista de la Semana”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 6, 4 de diciembre de 1873, p. 1.
- GILBERT, Sandra M. y Susan Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1998 (Feminismos).
- GOLUBOV, Nattie, “Del anonimato a la celebridad literaria. La figura autorial en la teoría literaria feminista”, en *MUNDO NUEVO*, año VII, núm. 16, 2015, pp. 29-48.
- , *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- , “Las temporalidades de la figura autorial femenina en la teoría literaria angloamericana”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, pp. 241-264.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz, “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LX, núm. 166-167, enero-junio 1994, pp. 109-124.
- GRAMUGLIO, María Teresa, “La construcción de la imagen”, en *Revista de Lengua y Literatura*, núm. 4, noviembre de 1988, pp. 3-16.
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia, “De las escritoras invisibles para la historia”, en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, abril 2014, pp. 20-41.
- , “Vida de asociación: escritoras en sociedades y academias del siglo XIX mexicano”, en *Fuentes Humanísticas*, vol. 15, núm. 27, 2003, QUEBEC, julio-diciembre, pp. 77-92.
- GUTIÉRREZ, José Ismael, *George Sand y el seudónimo masculino. La androginia literaria*. Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2017.

- GUADARRAMA SÁNCHEZ, Gloria, “Presencia de la mujer en la asistencia social en México”, s/p. Recurso digital. Disponible en: <https://est.cmq.edu.mx/index.php/est/article/view/460/933>
- HALL, Stuart, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador, Corporación Editorial Nacional, 2013.
- HAHN, Oscar A., “Borges y el Arte de la Dedicatoria”, en *Revista Iberoamericana. Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 1977, vol. XLIII, núms. 100-101, pp. 691-696.
- IBARRA CHÁVEZ, Fernando, “*Violetas del Anáhuac* (1887-1888) y *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-1890): dos eslabones más para comprender la prensa literaria decimonónica” en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (coords.), *Historia de las literaturas en México. Siglo XIX 3. La modernidad literaria: creación, publicaciones periodísticas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 43-65.
- JAIVEN, Ana Lau, “La historia de las mujeres. Una historia social o una historia de género”, en Gisela von Wobeser (coord.), *Cien años de investigación histórica en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de Guanajuato, 1998, pp. 159-169.
- JULLIEN, François, *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2016.
- INFANTE VARGAS, Lucrecia, “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”, en *Relaciones*, núm. 113, vol. XXIX, invierno 2008, pp. 69-105.
- , “De lectoras y redactoras. Las publicaciones *femeninas* en México durante el siglo XIX”, en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Programa Editorial, 2005 (Al Siglo XIX. Ida y Regreso).
- , “Las mujeres y el amor en *Violetas del Anáhuac. Periódico literario Redactado por Señoras*” [1887-1889], en *Secuencia*, núm. 36, septiembre-diciembre, 1996, pp. 175-212.
- JORMAN, Esaura L., “A mi madre”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 8, 7 de diciembre de 1873, p. 4.

- KAMUF, Peggy, “Una sola línea dividida”, en Aina Pérez Fontevilla y Meri Torras Francés (compilación, edición y bibliografía), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 79-105.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Traducción de Amalia Bárcena. Madrid, Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1991 (Colección Feminismos).
- KRISTEVA, Julia, “El tiempo de las mujeres”, en *Debate Feminista*, núm. 11, vol. 1, 1995, pp. 343-365.
- KUMOR, Karolina Aránzazu Calderón Puerta, Ana Garrido González y Katarzyna Moszczyńska-Dürst (eds.), “Introducción”, en *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?* Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2017, pp. 7-14.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela, *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. México, Gobierno de la Ciudad de México, Instituto de las Mujeres del Distrito Federal, 2012.
- LAFRAGUA, José María, *Memoria de la primera Secretaria de Estado y del Despacho de Relaciones Interiores y Exteriores de los Estados Unidos Mexicanos: leída al soberano Congreso constituyente en los días 14, 15, y 16 de diciembre de 1846*. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1847, pp. 176-180. Recurso digital disponible en: [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020011999/1020011999\\_052.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020011999/1020011999_052.pdf) [Fecha de consulta: 3 de mayo de 2022].
- LAMAS, Martha, *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2011.
- LANGLE DE PAZ, Teresa, *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la emoción feminista*. Barcelona, Icaria Editorial, 2010 (Sociedad y Opinión).
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Olivia, “La función moral de las emociones entre las mujeres intelectuales del siglo XIX en México”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 46, 2012-segundo semestre, pp. 607-615.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, “La riqueza semántica de los códices mesoamericanos”, en *Estudios De Cultura Náhuatl*, núm. 43, enero-junio de 2012, p. 139-160.
- LORENTE FERNÁNDEZ, David, “Nezahualcóyotl es Tláloc en la Sierra de Texcoco: historia nahua, recreación simbólica”, en *Revista Española de Antropología Americana*, 2012, vol. 42, núm. 1, 63-90.

- LYONS, Martyn, “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”, en Roger Chartier y Guglielmo Cavallo (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires, Taurus, 2001, pp. 537-589.
- MARÍA, “A una niña”, en *El Renacimiento Periódico Literario (México, 1869). Tomo I*. Edición facsimilar. Presentación de Huberto Batis. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 115.
- , “Carta de María” en *La Juventud Literaria. Semanario de Ciencias, Letras y Artes*, año I, tomo II, núm. 5, 29 de enero de 1888, pp. 6-7.
- , “Sres. directores de *La Juventud Literaria*”, en *La Juventud Literaria. Semanario de Ciencias, Letras y Artes*, año I, tomo II, núm. 4, 22 de enero de 1888, p. 30.
- MARINUS VAN ZANTWIJK, Rudolf Alexander, “‘Iquehuacatzin’, un drama real azteca”, en *Estudios de cultura Náhuatl*, núm. 13, 1978, pp. 89-96.
- MARTÍNEZ, Rodrigo, “Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509-1551)” pp. 40-43. Recurso digital. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/17118989-d841-4b84-a24e-891dee254400> [Consultado el 20 de agosto de 2022].
- MARTÍN LEAL, Luisa, “Periódicos y revistas durante el Porfiriato”, en L. M. L. (comp.), *El Porfiriato*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006, pp. 129-144.
- MATEOS, Juan A., “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano. Diario de Política, Literatura, Industria, Comercio, Modas, Teatros, Variedades, Anuncios*. Quinta época, año XXIII, núm. 305, 21 de diciembre de 1873, p.1.
- MAYORAL, Marina (ed.), “La ‘hermandad lírica’ de la década de 1840”, en *Escritoras románticas españolas*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 25-41.
- MEIZOZ, Jérôme, “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2014, pp. 85-96.
- , “¿Qué entendemos por ‘postura’?”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (compilación, edición y bibliografía), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 187-204.
- MONGES NICOLAU, Graciela, “El género biográfico en *Mujeres notables mexicanas de Laureana Wrigth de Kleinhans*”, en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo*

- XIX. México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997, pp. 357-378.
- MONTERO RODRÍGUEZ, Shirley, “La autoría femenina y la construcción de la identidad, en *Crónica del desamor*, de Rosa Montero”, en *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 32, núm. 2, 2006, pp. 41-54.
- MURARO, Luisa, “Autoridad sin monumentos”, en *Duoda: Revista d'estudis feministes*, núm. 7, 1994, pp. 86-100.
- , “El concepto de genealogía femenina”, El Colegio Nacional de Buenos Aires, junio de 2002. Recurso digital disponible en: [https://www.alipso.com/monografias/2024\\_lamorada/](https://www.alipso.com/monografias/2024_lamorada/) [Consultado el 8 de abril de 2022].
- , *El orden simbólico de la madre*. Traducción de Beatriz Albertini. Madrid, horas y HORAS, 1994.
- MURGUÍA DE AVELEYRA, Mateana, “La pena de muerte”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 6, 8 de enero de 1888, pp. 64-65.
- NÚÑEZ ROA, Carlos Mauricio y Claudia Ximena Yáñez Chávez, “Cronología” en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (coords.), *Historia de las literaturas en México. Siglo XIX 3. La modernidad literaria: creación, publicaciones periodísticas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 417-443.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *El arte literario en México: noticias biográficas y críticas de sus más notables escritores*. Madrid, Espinosa y Bautista, 1879.
- PALACIO MONTIEL, Celia del, “La participación femenina en la Independencia de México”, en vv. AA., *Historia de las mujeres en México*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2015, pp. 69-92.
- , “Hacia una biografía del concepto de autor”, en A. P. F. y M. T. F. (compilación, edición y bibliografía), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco/Libros, 2016, pp. 11-51.
- PAPANTZIN, “La mujer”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 2, 26 de octubre de 1873, p.1.
- PAS, Hernán, “La educación por el folletín: prácticas de lectura y escritura en la prensa latinoamericana del siglo XIX”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 1, núm. 151, 2015, pp. 39-61.

- PELUFFO, Ana, *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2016.
- PERALES OJEDA, Alicia, “El Círculo Gustavo Adolfo Bécquer”, en *Enciclopedia de la Literatura en México*. Recurso electrónico disponible en: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/218> (Fecha de consulta: 19 de julio de 2022).
- , *Las asociaciones literarias mexicanas*. 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000 (Al siglo XIX. Ida y Vuelta).
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina y Meri Torras Francés, “El género de la autoría”, en A. P. F. y M. T. F. (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, pp. 7-23.
- , “La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 24, 2015, pp. 1-16.
- , “El género de la autoría”, en A. Pérez Fontdevila, M. Torras Frances, Maria-Mercede Marçal, et al., *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona, Icaria, 2019, pp. 7-23.
- PERROT, Michelle, *Historia de las alcobas*. Traducción de Ernesto Junquera. México, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela, 2011 (Sección de Obras de Historia).
- , “Salir”, en Duby Georges y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo 4. Madrid, Taurus Ediciones, 1993, pp. 461-496.
- PREM, Hanns J., “Los reyes de Tollan y Colhuacan”, en *Estudios de cultura Náhuatl*, núm. 30, 1999, pp. 23-70.
- PREMAT, Julio, “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, *Cuadernos LÍRICO*, 1 (2006), pp. 311-322.
- QUIRARTE, Vicente, “Un testamento de la ciudad romántica” (6 de diciembre de 1873), en *Tema y variaciones de literatura*. Tomo. v. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Atzacapatzalco, 1995, 133-168.
- EL RADICAL [Juvenal], “El ramillete de flores”, en *El siglo Diez y Nueve*. Séptima época, año XXIII, tomo 55, núm. 10570, 16 de diciembre de 1873, pp. 2-3.

- RAMÍREZ, Guadalupe, “Amargura”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 1, 19 de octubre de 1873, p. 2.
- RAQUEL, “Variedades. Hojas sueltas”, en *La Voz de México*, tomo I, núm. 276, 30 de noviembre de 1876, p. 2.
- LA REDACCIÓN, “Prospecto”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre de 1887, p. 1.
- LAS REDACTORAS, “Súplica”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 6, 23 de noviembre de 1873, p. 4.
- REISZ, Susana, “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, en *more ferarum*, núm. 7, 2001, pp. 1-7.
- RESTREPO, Alejandra, “La genealogía como método de investigación feminista”, en Norma Blazquez Graf y Martha Patricia Castañeda Salgado (coords.), *Lecturas críticas en investigación feminista*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Red Mexicana de Ciencia, Tecnología y Género, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2016 (Alternativas), pp. 23-41.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana, *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*. San Luis Potosí, San Luis Potosí, El Colegio de México, 2015
- , “Mexicanos en letras de molde: literatos, tradición, institucionalización y mediaciones en la novela mexicana en el Porfiriato”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz (coords.), *Historia de las literaturas en México. Siglo XIX 3. La modernidad literaria: creación, publicaciones periodísticas y lectores en el Porfiriato (1876-1911)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, pp. 217-237.
- , “¿Qué es un lector según la prensa mexicana del siglo XIX? Un repaso a la polémica con *El imparcial*, 1896-1897”, en Raquel Mosqueda, Luz América Viveros Anaya y Ana Laura Zavala Díaz (eds.), *Literatura y prensa periódica. Diversas rupturas y otras transgresiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 193-211.
- ROMERO CHUMACERO, Leticia, “Género y cuerpo de mujer en la crítica literaria mexicana del siglo XIX”, en Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín y Gerardo Bustamante Bermúdez (coords.), *Nuevas miradas sobre el género desde los*



- estudios culturales. Cuerpos, transformaciones y deseos*. México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2017, pp. 32-51.
- , *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Gedisa Editorial, 2015.
- y Eduardo Delgado Fabián, “Por gracia pediré la muerte al cielo. Teresa Vera, poetisa suicida del siglo XIX”, en *Tema y Variaciones de Literatura. Los suicidas en la literatura*, núm. 40, semestre 1, 2013, pp. 59- 74.
- RUBIN, Gayle, “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, en *Nueva Antropología*, vol. VIII, núm. 30, 1986, pp. 95-145.
- SARLO, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Cahiers du CRICCAL*, núm. 9-10, 1992, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*, pp. 9-16.
- , y Carlos Altamirano, *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Edicial, 2001.
- SALAZAR DE CÁMARA, Mercedes, “Para el álbum de Ofelia Plissé”, en José Domingo Cortés (ant.), *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*. México, Librería de A. Bouret e Hijo, 1875, pp. 305-307.
- SERVÉN, Carmen, “La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Mariana Mayoral (1994)”, en *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 16, 1998, pp. 233-243.
- SILVA, Renán, *La Ilustración en el Virreinato de la Nueva Granada. Estudios de historia social*. Medellín, La Carreta Histórica, 2005.
- SIN FIRMA, “A ‘LA NACIÓN’”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 10, 21 de diciembre de 1873, p. 4.
- , “Calamidades públicas”, en *La Patria. Diario Político, Científico, Literario, Comercial y de Anuncios*, año III, núm. 711, 2 de septiembre de 1879, p. 2.
- , “México desde 1808 hasta 1867”, en *La Iberia. Periódico de Política, Literatura, Ciencias, Artes, Agricultura, Comercio. Industria y Mejoras Materiales*. Año VI, núm. 1273, 17 de noviembre de 1872, p. 1.
- , “Propiedad literaria”, en *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, año III, núm. 191, 25 de abril de 1884, p. 1.

- [El Radical], “El ramillete de flores”, en *El siglo Diez y Nueve*. Séptima época, año XXIII, tomo 55, núm. 10570, 16 de diciembre de 1873, pp. 2-3.
- SOSA, F., *Biografías de mexicanos distinguidos*. México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.
- SPACKS, Patricia M., *La imaginación femenina*. Traducción de Paloma Albarca y Soledad Puértolas. Madrid-Bogotá, Editorial Debate-Editorial Pluma, 1980 (Tribuna Feminista).
- STAROBINSKI, Jean, *La tinta de la melancolía*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- SAEZ DE MELGAR, Faustina, Patrocinio de Biedma, Antonia Díaz de Lamarque, et. al., *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales, sus costumbres, su educación, su carácter, influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenece. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras Hispano-Americano-Lusitanas bajo la dirección de la señora Faustina Saez de Melgar e ilustrada con multitud de magníficas láminas dibujadas por D. Eusebio Planas*. Tomo I. Barcelona, Establecimiento Tipográfico Editorial de Juan Pons, s/f.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, “Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid, Biblioteca Filológica. Serie Lecturas, 2016, pp. 243-278.
- Secretaría de Educación Pública, “Folleto de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para Señoritas”, en *Cvltvra*, tomo XII, núm. 19, 1926.
- SIN FIRMA, “Aviso”, en *Las Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 3, 22 de enero de 1888, p. 85.
- , “La mujer”, en *Panorama de las Señoritas. Periódico Pintoresco, Científico y Literario*. Imprenta de Vicente García Torres, 1842, pp. 35-40.
- , “La Mujer y las Leyes”, en *La Libertad*, año II, núm. 229, 2 de octubre de 1879, p. 1.
- , “Propiedad literaria”, en *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, año III, núm. 191, 25 de abril de 1884, p. 1.
- TAPIA CHÁVEZ, Dulce Regina, *La nación romántica. Naturaleza e historia en las revistas literarias en México 1836-1846*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Cultural Helénico, 2004. Tesis.

- THÉRENTY, Marie-Eve, *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*. Traducción de Ana García Bergua. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2003 (Cuadernos Secuencia).
- TORROELLA, Alfredo, “Un soneto”, en *La Iberia*, tomo VI, núm. 975, 4 de junio de 1870, p. 3.
- VALCÁRCEL, Amelia. *La política de las mujeres*. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, Madrid, 1997.
- VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth, “Cuerpo y escritura: la aplicación de la *hexis* en la teoría literaria feminista”, en Norma Angélica Cuevas Velasco y Martha Elena Munguía Zatarain (edición y prólogo), *Trazos teóricos. Visiones sobre literatura hispanoamericana*. San Luis Potosí/Xalapa, El Colegio de San Luis, Universidad Veracruzana, 2011, pp. 237-254.
- VOLUCRIS, “Baratijas”, en *El Centinela Español. Periódico Político y Literario*, tomo I, núm. 38, 8 de abril de 1880, pp. 2-3.
- WRIGHT DE KLEINHANS, Laureana, “Ángela Peralta”, *Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 24, 20 de mayo de 1888, pp. 278-279.
- , “Dolores Guerrero”, en *Las Violetas del Anáhuac. Periódico de Señoras*, año I, tomo I, núm. 13, 26 de febrero de 1888, pp. 146-147.
- , “Doña Agustina Ramírez de Rodríguez”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 7, 15 de enero de 1888, pp. 74-78.
- , “Gertrudis Tenorio Zavala”, en *Las Violetas del Anáhuac. Periódico de Señoras*, año I, tomo I, núm. 21, 29 de abril de 1888, pp. 242-243.
- , “Sentimiento y pensamiento”, en *Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 55, 23 de diciembre de 1888, p. 619-620.
- , “La Sra. Carmen Romero Rubio”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, 4 de diciembre de 1887, pp. 3-4.
- , “La Srita. Matilde P. Montoya”, en *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 5, 1º de enero de 1888, p. 52.
- XIUHTZALTZIN, “La primera mujer”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I núm. 3, 2 de noviembre de 1873, p. 2; tomo I, núm. 4, 9 de noviembre de 1873, pp. 1-2.

- XÓCHITL, “Invocación”, en *Las Hijas del Anáhuac. Ensayo Literario*, tomo I, núm. 7, 30 de noviembre, de 1873, p. 3.
- YÁÑEZ CHÁVEZ, Claudia Ximena, “Invadir la morada de Galeno. Una biografía de Matilde Montoya escrita por Laureana Wright”, en *Literatura, medicina y escritura*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. En prensa.
- ZAMACOIS, Niceto de, *Máximas a los escritores*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852.
- , “Mujeres escritoras”, en *La Voz de México. Diario Político, Religioso, Científico y Literario de la “Sociedad Católica”*, tomo V, núm. 41, 18 de febrero de 1874, pp. 2-3; tomo V, núm. 43, 20 de febrero de 1874, p. 2.
- ZARCO, Francisco, “El pudor”, en *Presente Amistoso dedicado a las Señoritas Mexicanas*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1852, pp. 116-118.
- ZAVALA, Iris M., “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz-Diocaretz e I. M. Z. (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. 2ª edición. Barcelona, Anthropos, 2011 (Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 80; Serie Cultura y Diferencia).
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura, “‘La política y la discordia huyeron luego al aspecto agradable de la fraternidad’: el discurso doméstico y familiar en Las Veladas Literarias de 1867-1868”, en Guadalupe Curiel Defossé y Belem Clark de Lara (coords.), *Aproximaciones a una historia intelectual. Revistas y asociaciones literarias mexicanas del siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 2016, pp. 59-78.
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968 (Sección de Obras de Filosofía).