

Summer 5-23-2017

# DIVERSAS DE SÍ, ENTRE EL HOY Y EL AYER: REMEMORIA DE TRES ÍCONOS FEMENINOS ESPIRITUALES, LA CONDESA DE MALIBRÁN, SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LA FALSA TERESA DE JESÚS

Ana Gabriela Hernandez Gonzalez 5059749397

*University of New Mexico - Main Campus*

Follow this and additional works at: [https://digitalrepository.unm.edu/span\\_etds](https://digitalrepository.unm.edu/span_etds)

 Part of the [Cultural History Commons](#), [Latin American History Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Latina/o Studies Commons](#), [Other Religion Commons](#), [Women's History Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

---

## Recommended Citation

Hernandez Gonzalez, Ana Gabriela 5059749397. "DIVERSAS DE SÍ, ENTRE EL HOY Y EL AYER: REMEMORIA DE TRES ÍCONOS FEMENINOS ESPIRITUALES, LA CONDESA DE MALIBRÁN, SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LA FALSA TERESA DE JESÚS." (2017). [https://digitalrepository.unm.edu/span\\_etds/79](https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/79)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at UNM Digital Repository. It has been accepted for inclusion in Spanish and Portuguese ETDs by an authorized administrator of UNM Digital Repository. For more information, please contact [disc@unm.edu](mailto:disc@unm.edu).

Ana Gabriela Hernández González

*Candidate*

---

Department of Spanish and Portuguese

*Department*

---

This dissertation is approved, and it is acceptable in quality and form for publication:

*Approved by the Dissertation Committee:*

Kathryn Joy McKnight, Chairperson

---

Anna Nogar

---

Mary Quinn

---

Oswaldo Estrada

---

---

---

---

---

---

**DIVERSAS DE SÍ, ENTRE EL HOY Y EL AYER:  
REMEMORIA DE TRES ÍCONOS FEMENINOS  
ESPIRITUALES, LA CONDESA DE MALIBRÁN, SOR JUANA  
INÉS DE LA CRUZ Y LA FALSA TERESA DE JESÚS**

**by**

**ANA GABRIELA HERNÁNDEZ GONZALEZ**

B.A. Hispanic Literature, Universidad Autónoma de Chihuahua  
M.A. Hispanic Literature, University of New Mexico

DISSERTATION

Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of

**Doctor of Philosophy  
Spanish and Portuguese**

The University of New Mexico  
Albuquerque, New Mexico

**July 2017**

## **DEDICATORIA**

Dedico esta disertación a mi querida abuela, Ana María Ramírez Aragón Vda. de González (EPD), y a mi madre, Julia González Ramírez, ambas, mujeres espirituales que influyen mi vida día a día.

## RECONOCIMIENTOS

Mi más especial reconocimiento a mi querida directora de disertación, Kathryn Joy McKnight, por enriquecerla siempre con su conocimiento, por las conversaciones intelectuales e informales y por su generosidad. Como parte muy importante en el proceso de escritura quiero agradecer sinceramente el tiempo y entusiasmo que siempre me brindaron cada uno de los miembros del comité, Ana Nogar, Mary Quinn y Oswaldo Estrada. Agradezco también sinceramente a mis queridas amigas y compañeras de grupo de disertación Doris Careaga y Laura Belmonte, siempre dispuestas a leer y comentar mi proyecto.

Igualmente, estoy muy agradecida con mi familia: A mis queridos padres por creer siempre en mí; Fernando Hernández Manjarrez y Julia González Ramírez han sido la ayuda amorosa que siempre he tenido. A mi querido esposo, Eliezer Méndez Morales, mi hijo, Daniel Bernal Hernández, y mi hija, Maya Méndez Hernández, siempre dispuestos a ayudar en la vida cotidiana, a darme amor y tiempo para escribir. A mi querida hermana, Isabel Van Orton, y mis sobrinos, Donatella Van Orton y Dante Van Orton, por todos esos días que adoptaron a mis hijos. A mi querido hermano Fernando Hernández por ayudarme siempre con las dudas metodológicas. Por otra parte, quiero agradecer especialmente a mi querida amiga Cynthia Meléndez por su apoyo emocional e intelectual. No menos importantes son mis amigos que pasaron largas horas charlando conmigo frente a una taza de café: Stephen Gaertner, Patricia Rosas Lopátegui, Carmen Julia Holguín Chaparro, Héctor Contreras, Lukas Redekopp. Quiero también agradecer la beca del Latin American and Iberian Institute para escribir esta disertación, al igual que a la administración del Department of Spanish and Portuguese, Anthony Cárdenas, Fabiola Parra, Martha Hurd y Kate Merrill.

**DIVERSAS DE SÍ, ENTRE EL HOY Y EL AYER: REMEMORIA DE TRES  
ÍCONOS FEMENINOS ESPIRITUALES, LA CONDESA DE MALIBRÁN, SOR JUANA  
INÉS DE LA CRUZ Y LA FALSA TERESA DE JESÚS**

**by**

**Ana Gabriela Hernández González**

B.A. Hispanic Literature

M.A. Hispanic Literature

PHD. Spanish and Portuguese

**ABSTRACT**

This dissertation traces the cultural memory of three magical/religious women of the colonial period: Sor Juana Inés de la Cruz, La Condesa de Malibrán and La Falsa Teresa de Jesús. It studies these icons specifically in three different discourses that construct cultural identities in Mexico: colonial discourse (XVI-XVII Centuries), the discourse of national consolidation (XIX-XX centuries) and postcolonial discourse (XX-XIX Centuries). First I describe how the narratives of the colonial period and of national consolidation employ an official lens to place magical/religious women within traditional gender roles. Then I delineate how historical novels in the 21st century employ a postcolonial lens to rewrite the colonial and foundational narratives and thus create empowered new icons of representation in cultural memory. My primary sources for studying the official discourse of the colonial period and national consolidation are colonial archives and legends; and my primary sources for studying postcolonial discourses are three historical novels: *Las Mujeres de la tormenta* (2012), *Ángeles del abismo* (2004), *Yo la peor* (2009), all of which revisit the colonial 16th and 17th century. This project is a multidisciplinary study that employs historical, social and literary approaches to understand the importance of recognizing and comprehending Latin America's colonial past to interpret the present.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<i>La mujer empoderada desde el espacio espiritual: Iconización y su función social.....</i>	<i>8</i>
<i>Políticas de la memoria: acercamiento histórico-ideológico.....</i>	<i>14</i>
<i>El discurso colonial: La necesidad de asimilar al yo femenino.....</i>	<i>15</i>
<i>El discurso de la consolidación de la nación: la necesidad de apropiarse del yo femenino.....</i>	<i>21</i>
<i>El discurso postcolonial: la necesidad de una reescritura de los íconos femeninos.....</i>	<i>25</i>
<b>CAPÍTULO I: Rememoria de la Condesa de Malibrán, de monstruosa a feminista: Del archivo y la leyenda a la autoridad feminista en <i>Las Mujeres de la tormenta</i> (2012) de Celia del Palacio.....</b>	<b>34</b>
<i>La Condesa de Malibrán y las políticas de la memoria oficialista: Del archivo a la leyenda popular.....</i>	<i>39</i>
<i>La Condesa en el archivo: Beatriz del Real, una mujer empoderada.....</i>	<i>43</i>
<i>La leyenda/historieta en los discursos de consolidación de la nación.....</i>	<i>49</i>
<i>Rememoración de la Condesa de Malibrán: Iconografía trastocada en <u>Las mujeres de la tormenta</u> (2012).....</i>	<i>57</i>
<i>La reconfiguración de la Condesa en la novela.....</i>	<i>65</i>
<i>Espacio hechiceril: Redes de mujeres, genealogía, corp-oralidad.....</i>	<i>69</i>
<i>Reapropiación del cuerpo.....</i>	<i>77</i>

<b>CAPÍTULO II:</b> Rememoria de Sor Juana Inés de la Cruz, de santa a feminista: Representaciones en las biografías eclesiásticas y nacionales a la biografía ficcional <i>Yo, la peor</i> (2009) de Mónica Lavín.....	85
<i>Sor Juana, la santa: La excepcionalidad religiosa en los discursos eclesiásticos     coloniales</i> .....	92
<i>Sor Juana en el discurso de la consolidación de la nación (siglo XIX): de la     excepcionalidad religiosa al nacionalismo romantizado</i> .....	105
<i>La erudita religiosa</i> .....	107
<i>La mujer excepcional</i> .....	109
<i>Sor Juana, entre el amor fallido y la desgracia del convento</i> .....	111
<i>La indiana nacionalista</i> .....	114
<i>La Sor Juana poeta de Amado Nervo</i> .....	116
<i>Rememoria de Sor Juana; De las biografías de Paz y Schons (s. XX)     a la novela <u>Yo la peor</u> (XXI)</i> .....	120
<i>Sor Juana: la feminista de Schons, la disidente de Paz</i> .....	122
<i>La rememoria de Sor Juana en la novela postcolonial <u>Yo la peor</u></i> .....	128
<i>Autobiografía ficticia: Sor Juana y su agencia desde su escritura</i> .....	133
<i>Redes de mujeres: Genealogía femenina desde el espacio religioso</i> .....	139
<i>Redes de mujeres: diversificación de la mujer colonial desde         el espacio privado-cotidiano</i> .....	144
<b>CAPÍTULO III:</b> Rememoria de Teresa Romero: De la demonización en el archivo al empoderamiento en <i>Ángeles del Abismo</i> (2009) de Enrique Serna.....	152
<i>Representaciones de Teresa Romero en la memoria oficial: Del archivo     inquisitorial a las generalidades de las beatas en el discurso de consolidación</i> .....	157
<i>Teresa en el archivo: De la ortodoxia a la demonización</i> .....	157
<i>Las beatas en el discurso de la consolidación de la nación</i> .....	172

<i>La falsa Teresa de Jesús en <u>Ángeles del Abismo</u>, un modelo femenino transgresor desde el espacio religioso.....</i>	<i>174</i>
<i>Rememoria de Teresa Romero: Crisanta, una mujer con subjetividad propia.....</i>	<i>177</i>
<i>Crisanta desde su contexto de raza y clase social: Lucrar con la santidad.....</i>	<i>181</i>
<i>El performance religioso como tercer espacio.....</i>	<i>183</i>
<i>La genealogía femenina: el recuerdo de un empoderamiento.....</i>	<i>192</i>
<i>Reapropiación del cuerpo femenino: Maternidad, amor y sexualidad.....</i>	<i>197</i>
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>201</b>
<i>Desglose del estudio.....</i>	<i>201</i>
<i>Futuras direcciones.....</i>	<i>209</i>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>211</b>

## INTRODUCCIÓN

*Mi yo no parece ser totalmente mío; al menos, no parece ser del todo hechura mía.  
Otros y otras colaboraron y prosiguen colaborando en hacerlo y deshacerlo”  
Carlos Pereda.*

La construcción de la memoria cultural mexicana se ha enfocado primariamente en el desarrollo de la vida de los héroes nacionales como lo son Miguel Hidalgo y Costilla, Francisco Villa y Emiliano Zapata, o sea en la vida masculina y pública, sin embargo, también a la par, ha incluido una memoria de lo femenino. Los discursos de identidad resaltaron la función de las mujeres históricas como complementarias del héroe mexicano. Por ejemplo, en la memoria cultural de la Independencia Mexicana se resalta la figura de Josefa Ortiz de Domínguez como complemento, “ayuda”, de los héroes independentistas y en la revolución mexicana al lado del villista siempre habrá una mujer, la Adelita, ayudándolo. Estas mujeres complementarias se convirtieron en los íconos femeninos más sobresalientes en la memoria cultural mexicana, pero no en los únicos. A pesar de la iconización constante de las mujeres como complementarias, las mujeres espirituales trascendieron como íconos que se libran de los discursos de la complementariedad femenina.

Los íconos femeninos espirituales son, en este estudio, todas aquellas mujeres históricas que han usado el espacio espiritual, ya sea un espacio religioso, mágico, místico o pagano, como lugar de ruptura con los roles tradicionales de género y como lugar de autoridad femenina. Los íconos espirituales femeninos trascienden en la memoria debido a su capacidad para usar el espacio espiritual como un “tercer espacio”, o sea, como un espacio liminal entre las posiciones de los sujetos sociales, donde el poder puede ser interrumpido y desplazado entre el opresor y el

oprimido (Bhabha 2-3). Las mujeres espirituales usan el espacio espiritual para autorizarse y ejercer su autoridad en un contexto social que margina a las mujeres por su género sexual. Una mujer espiritual puede ser una hechicera, curandera, santa, monja, beata, santera que trasciende en la memoria cultural por la manera en la que amplía su identidad femenina fuera del binario ángel/demonio, autorizándose fuera de las jerarquías sociales y desde los espacios espirituales simbólico y/o físico, religioso y/o mágico.<sup>1</sup>

La relación que se hace entre una mujer espiritual histórica y su conexión con el “más allá”, manifestada en dotes mágicos, arrobos, capacidad intelectual o bien talentos excepcionales, las exime de buscar el permiso masculino, ya que ellas se sujetan directamente a un poder superior que está sobre la autoridad masculina palpable social y físicamente. Dicha relación con el poder superior posiciona a las mujeres espirituales en los discursos latinoamericanos como mujeres de autoridad pública que tienen el derecho a forjar su propia historia desde una cosmogonía propia, al igual que trascender el poder y jerarquía masculina porque ellas se autorizan afuera de ese poder y dentro de un contexto espiritual que le permite a las mujeres ser receptoras del poder de un ente superior.

A pesar de que las mujeres espirituales históricas trascienden en la memoria cultural por su autoridad y su capacidad de romper los binarios que las encasillan como “ángeles” o “demonios”, los discursos hegemónicos las han intentado colocar dentro de los roles tradicionales de género a través de narrativas que siguen políticas de la memoria específicas.<sup>2</sup> Estas narrativas usan discursos que intentan simbolizar a las mujeres espirituales como mujeres

---

<sup>1</sup> Una explicación muy amplia de cómo funciona el empoderamiento de la mujer espiritual, la hace Jean Franco cuando habla de la mujer mística (3-54).

<sup>2</sup> Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1987) desarrolla a profundidad cómo las mujeres, a diferencia de los hombres, han sido categorizadas como el “otro”, el que no es hombre, y su subjetividad se ha categorizado bajo generalizaciones que la encasillan como buena o mala, o sea, mujeres ángeles o demonio (72).

“peligrosas”, “monstruosas” y “excepcionales”, etiquetas que por supuesto tratan de recolocarlas en el status quo.

Las mujeres espirituales son peligrosas para el poder hegemónico masculino porque autorizan a las mujeres fuera de los roles de género impuestos por el patriarcado ya que rompen las generalizaciones que le conceden a la mujer dos únicas formas de existir, el binario ángel/demonio. Las mujeres espirituales se convierten en una especie de tercera identidad femenina. Una tercera forma de ser mujer que evade la jerarquía masculina y el papel complementario de las mujeres con los hombres. La mujer espiritual mediante su palabra, sus talentos, sus remedios o sus visiones puede ampliar e igualar la autoridad de los hombres.

Con la intención de entender mejor las políticas de la memoria para representar a las mujeres espirituales, en esta disertación hago un estudio cultural que traza las representaciones de tres mujeres espirituales—Sor Juana (Sor Juana Inés de la Cruz), la Condesa de Malibrán (Beatriz del Real) y la falsa Teresa de Jesús (Teresa Romero)— en la memoria cultural mexicana. Me propongo entender en este estudio las políticas de la memoria con las que los íconos fueron representados en textos durante tres momentos discursivos determinantes para la formación de la identidad femenina mexicana: el discurso colonial, el discurso de consolidación de la nación y el discurso postcolonial. Mi acercamiento a los íconos femeninos es a través de la teoría de la memoria, los estudios postcoloniales y los estudios de género, así como de la novela histórica postcolonial. Para trazar la memoria de Sor Juana, la Condesa y Teresa estudio sus representaciones en archivos coloniales, textos de la consolidación de la nación mayoritariamente de finales del siglo XIX y principios del XX y tres novelas postcoloniales del siglo XXI, *Yo la peor* (2009) de Mónica Lavín, *Mujeres de la tormenta* (2012) de Celia del Palacio y *Ángeles del abismo* (2004) de Enrique Serna.

En el primer capítulo, trazo las representaciones de la Condesa de Malibrán, una leyenda veracruzana que se relaciona con la figura histórica de Beatriz del Real. La Condesa es un ícono cultural ampliamente conocido en Veracruz y, como Sor Juana, ha tenido diferentes representaciones. Beatriz del Real, aunque tenía un oratorio propio, no es en realidad una mujer espiritual sino una mujer con mucha autoridad social, sin embargo, Del Real trasciende dentro de una leyenda que relaciona su autoridad femenina con la hechicería. El estilo de vida de Del Real la hace trascender en la leyenda de la Condesa de Malibrán como una malvada hechicera que destruye a los hombres mediante la seducción. El espacio hechiceril se convierte así en el al que pertenecen las mujeres fuertes, o sea un lugar que, si bien es para empoderarlas y mostrarlas fuertes, también es un lugar que las iconiza como malvadas.

En el segundo capítulo, trazo las representaciones de Sor Juana Inés de la Cruz, el ícono más conocido y más reescrito de los tres. Sor Juana se solidifica en la memoria cultural como la poeta mayor de la Nueva España, mujer de excepcional inteligencia. Sor Juana dedicó gran parte de su obra a escribir poesía religiosa, lo cual realiza desde el convento y bajo los votos de una mujer espiritual. Desde esa posición se autoriza para escribir, ya que justifica su derecho a acceder al conocimiento desde la tradición católica de santas eruditas y mujeres bíblicas.<sup>3</sup>

En el tercer capítulo, trazo las representaciones de La Falsa Teresa de Jesús. Teresa Romero es una mujer espiritual que usa el espacio de las beatas como un lugar en donde ella, una mujer criolla pobre, puede tener autoridad social y bienes económicos. En este caso, Romero es detenida por la Inquisición porque es acusada de fingir arrobos. Cuando está en las cárceles secretas se descubre que además Romero tiene una vida sexual activa ya que está embarazada. Cabe mencionar que no he podido encontrar representaciones de Romero en los textos de la consolidación de la nación. Sin embargo, existen textos sobre otras monjas y beatas que

---

<sup>3</sup> Véase la *Respuesta a Sor Filotea* (1691).

existieron en el siglo XIX: con ellas hago una relación para entender la función de las mujeres beatas en los textos de la identidad nacional

No estudio todas las representaciones de Sor Juana, Teresa y La Condesa, ya que sería una tarea inacabable. Estudio los textos más importantes sobre los tres íconos de las tres épocas principales de la constitución de la identidad mexicana, estas épocas son transicionales entre dos sistemas socio-ideológico. La época colonial en el siglo XVII, la época de consolidación de la nación, a finales del siglo XIX y principios del XX y la época después de mediados del siglo XX constituyen distintos sistemas ideológicos para constituir a las mujeres dentro de la memoria cultural, como apunta Jean Franco, “Religion, nationalism, and finally modernization thus constitute the broad master narratives and symbolic systems that not only cemented society but plotted women differentially into the social text” (xii). Las etapas más sobresalientes son aquellas en donde los íconos de mestizaje, religión y roles de género se han establecido dentro de los imaginarios que pululan en la memoria cultural mexicana. Sin duda, la época colonial contiene discursos que funcionan como el “origen” del mundo mexicano en donde diferentes culturas se unen. Estudiar esta época es fundamental para entender cómo los tres símbolos fueron encasillados en el binario ángel/demonio, pero también para entender el contexto de las figuras históricas que fueron y cómo su relevancia en la época impactó la memoria cultural para la posteridad. El nacimiento de símbolos, comidas, idiosincrasias mestizas que trascienden en los tiempos, nacen en la época colonial para después pregonarse como nacionales en los siguientes siglos. Estudio la época de consolidación de la nación porque, aunque la época fundacional ha sido muy importante ya que la nación independiente se empieza a construir por sus propios medios, no es hasta la consolidación de la nación a finales del siglo XIX y principios del XX que se establecen los valores y símbolos nacionales como parte de la memoria cultural mexicana. Me

parece fundamental estudiar a los tres íconos en esta época como una forma de entender cómo se consolidaron en la memoria cultural como símbolos coloniales que trascienden en el tiempo y cómo se fue constituyendo la memoria femenina mexicana. Los textos de la época de consolidación de la nación establecen una visión o el intento de crear una comunidad desde ideologías nacionales que rescatan o promueven la memoria cultural femenina alienada a roles tradicionales. Por otra parte, como una ruptura con el nacionalismo, pero un intento de reconocer el pasado colonial como un lugar de enfrentamientos de poder entre grupos hegemónicos y no hegemónicos, los textos de la época postcolonial recolocan y quiebran las visiones nacionales pasadas y enfatizan la agencia femenina desde las voces de las mujeres para diversificar las visiones binarias de las mujeres. En la época postcolonial, elegí novelas que considero representantes de las voces femeninas comunitarias. En este sentido, las novelas funcionan como testimonios escritos por otras personas pero que reflejan la memoria de una mujer y también las circunstancias sociales de una comunidad femenina en la época colonial.

Mi visión principal para estudiar a los íconos de Sor Juana, la Condesa y Teresa Romero es que estos íconos femeninos espirituales son lugares de memoria de la autoridad femenina ya que a través de sus historias podemos entender cómo las mujeres usaron el espacio espiritual para empoderarse. Al trascender en la memoria, las mujeres espirituales históricas se modifican, convirtiéndose en íconos culturales que oscilan entre las representaciones que se crean de ellas para encasillarlas en el binario ángel/demonio, y la autoridad *per se* que se transmite en el momento de crear una narrativa de ellas como mujeres espirituales.

Linda Hutcheon menciona que un ícono puede “llenarse” de distintos significados inclusive algunos que se contradicen entre sí cuando se realiza una interpretación desde la postmodernidad. El concepto acuñado por crítica literaria, *postmodern parody* enfatiza que un

discurso no sólo resiste un sistema establecido, sino que, al narrar la opresión, la resiste, la denuncia, y también la instituye y transforma. Para Hutcheon la parodia posmoderna no ignora o descontextualiza las representaciones (o íconos) pasadas que se representan en obras culturales, sino que se apropia de ellas, sin que sean lo mismo que el pasado, pero conservando una continuidad del significado primero (65), o sea todos los significados pueden cohabitar en el ícono. El ícono al no poder separarse del pasado y transformarse en el presente, conserva diversos significados que se van acumulando durante los tiempos así su significado es diverso, o sea el de la versión primera y el que le da el autor que usa la representación. Una representación puede tener una acumulación de significados cuando ha sido muchas veces releída. Para Hutcheon, cuando se arma una narrativa que usa una representación pasada, se utiliza un doble proceso de ironización, o sea “cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (1). Los íconos muy representados como Sor Juana tendrán más representaciones y más significados. Sin embargo, también con los íconos nuevos como Teresa Romero existe un proceso de ironización ya que al revisar un personaje histórico y recordarlo, para Hutcheon, se duda la idea de “lo original” o se cuestiona que lo original es algo único y valioso a lo que se debe volver, ya sea desde la estética o la política. No quiere decir que se pierda el fin o el sentido, más bien quiere decir que un símbolo tendrá nuevos significados acordes con una agenda política según las necesidades de un tiempo específico.

De esta forma, las múltiples representaciones de estos tres íconos femeninos espirituales durante distintos tiempos me lleva a considerarlas lugares de memoria, o sea representaciones culturales de feminidades de donde surgen narrativas diversas: algunas que las encasillan en los roles de género, otras que las empoderan, otras tantas que hacen las dos cosas. Pierre Nora, no

muy alejado de los postulados de Hutcheon, asevera que los lugares de memoria son creados “by a play of memory and history, an interaction of two factors that results in their reciprocal overdetermination . . . *lieux de mémoire* only exist because of their capacity for metamorphosis, and endless recycling of their meaning and an unpredictable proliferation of their ramifications” (“Between memory” 19). La capacidad de los íconos que estudio, como lugares de la memoria, para reformarse, reconstruirse a través de los tiempos, significa exactamente su capacidad para perdurar en el tiempo, ya sea como un modelo social, un ejemplo de feminidad tradicional o uno de transgresión. Cada pueblo y cada lugar tendrá sus propios lugares de la memoria para reconocerse en ellos, aprender de ellos y a la vez para forjar nuevos acercamientos e ideologías de la vida, la cultura y la construcción social de sus comunidades. Su capacidad de reciclarse es también la capacidad para autorizarse en diversos espacios. Las mujeres espirituales coloniales trascienden como íconos femeninos culturales, el espacio desde donde trascienden es fundamental para entender su autoridad, ya que el espacio espiritual es un espacio de ruptura que permite romper el binario ángel/demonio y la hegemonía masculina.

*La mujer empoderada desde el espacio espiritual: Iconización y su función social.*

Los íconos culturales en la memoria de los pueblos son íconos populares, —ya sea desde la tradición oral, leyendas, televisión o cine—, y también construcciones textuales, —ya sea desde el archivo histórico, la literatura, las biografías. Friedhelm Schmidt-Welle en la introducción del libro *Culturas de la Memoria: Teoría, historia y praxis simbólica* menciona que:

Debido a que en los últimos años, las neurociencias enfatizan el carácter constructivo de la memoria, la relación entre lo que comúnmente se ha denominado ficción y lo que se ha denominado realidad, entre historia y literatura, se tendría que redefinir en el sentido de preguntarnos de qué manera la literatura u otras representaciones simbólicas desempeñan o podrían desempeñar un papel importante en la construcción de la memoria colectiva o en qué sentido podrían representar una memoria individual o colectiva alternativa con respecto a los discursos dominantes (8).

Las representaciones textuales de los íconos femeninos construyen una memoria cultural del pasado femenino que funciona como modelo de feminidad adaptado al presente en que se formula. Las neurociencias han comprobado que “la memoria no solamente implica un proceso de reconstrucción de los recuerdos, sino que se trata también de un proceso permanente de construcción y de reescritura y a veces hasta de falsos recuerdos inducidos desde afuera” (9). Lo que se olvida en una época puede representar lo que se desea recordar en otra. A través del acto de recordar, las sociedades construyen una memoria colectiva que es tanto un proceso individual como social.<sup>4</sup>

Cada momento histórico recuerda la historia de sus comunidades usando su presente, para así sustentar las idiosincrasias acordes con los modelos socio-ideológicos de su época específica. La memoria se modifica para construir y deconstruir la memoria oficial, según sea la intención, es por lo que “las memorias son el aspecto simbólico de una lucha por el poder, por el monopolio del pasado y la reconquista de la posteridad de lo que se perdió en la realidad” (Nora “Les lieux” 64). Un estudio de la memoria cultural de íconos espirituales representados

---

<sup>4</sup> Sobre los mecanismos de memorias colectivas o comunitarias véase Maurice Halbwachs.

textualmente, como el que hago en esta disertación, es fundamental para entender la importancia de las representaciones textuales de las mujeres espirituales desde las políticas de la memoria de los pueblos.<sup>5</sup>

A través de las representaciones textuales de los íconos femeninos podemos trazar las políticas de la memoria que han construido la iconización de las mujeres en la memoria cultural. Aunque esta disertación no tiene la intención de hacer un estudio social, sí entiende que lo formulado en los textos trasciende en la tradición oral al igual que la tradición oral queda plasmada en el texto.<sup>6</sup> Agnes Heller establece que:

La memoria cultural está conformada por objetivaciones que proveen significados de una manera concentrada, significados compartidos por un grupo de personas que los dan por asumidos. Éstos pueden ser textos, tales como pergaminos sagrados, crónicas históricas, poesía lírica o épica. También pueden ser monumentos, tales como edificios, estatuas, abundantes en signos materiales, señales, símbolos y alegorías igual que depósitos de experiencia, *memorabilia* erigidos a manera de recordatorios. Más aún, la memoria cultural está incorporada a las prácticas repetidas y repetibles regularmente, tales como fiestas, ceremonias, ritos. Finalmente, la memoria cultural igual que la memoria individual está asociada a los lugares. Lugares donde ha ocurrido algún suceso significativo y único o lugares donde un suceso significativo se repite regularmente (6).

---

<sup>5</sup> Como un ejemplo específico de cómo funciona la literatura como memoria cultural y su importancia dentro de un pueblo o comunidad específica véase Jonathan Crewe.

<sup>6</sup> Para una explicación detallada sobre la relación oralidad-textualidad en la memoria cultural mexicana véase el capítulo de Seydel Ute, “Algunas consideraciones teóricas, espacios históricos-espacios de rememoración- memoria cultural”.

Para Heller todo signo material de la memoria cultural es un símbolo y alegoría al igual que un depósito de la experiencia desde donde se construye constantemente la memoria adquiriendo nuevos significados y saberes (6). La memoria se reconstruye en los textos para romper, modificar, reproducir o crear paradigmas para formular una memoria oficial o una contra memoria.

Sin duda, la memoria cultural femenina llega de muchas fuentes e influye en la manera en que las mujeres que comparten la misma cultura recrean los símbolos de feminidad en su propia individualidad, también en cómo los hombres perciben a las mujeres y las identifican. Las mujeres espirituales son percibidas e imaginadas desde sus contextos sociales, sobre todo desde el espacio que eligieron para ejercer su feminidad, o sea el espacio espiritual. En este sentido, los íconos femeninos espirituales son lugares de memoria, pero los márgenes del espacio espiritual son la medida en la que se crean imaginarios sobre ellos. El espacio espiritual juega un papel primordial para entender cómo la autoridad femenina trasciende en la memoria cultural de un pueblo. La relación entre las mujeres espirituales y lo sobrenatural las coloca más allá del status quo de los roles de género tradicionales. Al internarse en el espacio espiritual, cada una de las tres mujeres logró trascender, desde una condición marginal, en la memoria cultural.

Durante la historia de la nación mexicana, hay claros ejemplos de la importancia de las mujeres espirituales. Tal vez el ejemplo por antonomasia de cómo un ícono femenino espiritual es un lugar de memoria que usa el espacio espiritual para mostrar la autoridad femenina, es el de la Virgen de Guadalupe. No por nada, a los adoradores de la Virgen morena les llaman guadalupanos y no simplemente católicos. Los frailes franciscanos se vieron en la necesidad de reinventar a la Coatlicue, —Tonantzin-, en la figura de Nuestra Señora de Guadalupe,<sup>7</sup> para así

---

<sup>7</sup> Sobre la sincretización de Tonantzin- Virgen de Guadalupe véase a Serge Gruzinski (“La guerra” cap. IV).

poder ganarse el corazón de los indígenas considerados idólatras. La Virgen de Guadalupe, este símbolo religioso, es la representación perfecta de la buena madre: cuida a sus hijos los mexicanos e intercede por ellos, es casta y pura, cristiana y morena. Un ejemplo de feminidad que delinea la síntesis entre la adoración a las diosas indígenas y la tradición cristiana europea; un ícono que nace ante las necesidades de alienar a los indígenas, pero también un símbolo del poder femenino mexicano y sus raíces indígenas; un ícono que representa la cultura y la raza mexicana mestiza; todo en una sola mujer.

No es casualidad que la Virgen fuera el símbolo primario del movimiento independentista. Tampoco es casualidad que las escritoras del siglo XX la llevaran a protestar contra su significado de mujer sumisa y la configuraran como feminista en sus textos, por ejemplo, Rosario Castellanos en *El eterno femenino* (1976). Menos es casualidad que trascendiera las fronteras y llegara al movimiento chicano con una sexualidad reconfigurada, como lo hace Sandra Cisneros en “Guadalupe the Sex Goddess” (1996). No es casualidad porque esta mujer espiritual representa las expectativas de la sociedad hacia la mujer mexicana en distintos tiempos y las expectativas actuales están muy lejos de las expectativas de la época colonial. Representa un modelo empoderado de la mujer mexicana. De esta manera la iconización de La virgen de Guadalupe son las esperanzas de un pueblo de estar cerca del más allá a través de una mujer tradicional, pero también a través de la mujer empoderada.

En mi experiencia como mexicana que creció en un área rural del norte de México, la importancia de los íconos femeninos espirituales estuvo presente desde que era una niña. Las historias que mi abuela Ana María nos contaba sobre su mamá curandera y otras mujeres curanderas de la sierra tarahumara, no sólo eran un reflejo de lo que ella era, sino que también configuraban la idea de mí misma como mujer. Las mujeres que sabían curar, como mi

abuela, regularmente también practicaban habilidades consideradas masculinas como montar a caballo, trabajar sus tierras y cosechar. A la vez, cuidaban a sus hijos y obedecían a sus esposos. Yo las admiraba: eran revolucionarias mágicas que podían invocar a Dios, curar empachos, usar una pistola y a la vez cumplir con los roles de género tradicionales. Ellas representaban la ruptura con la clasificación de la mujer desde el binario femenino. Su autoridad espiritual les permitía formar su propia identidad, crear distintas formas de ser mujer y romper la autoridad masculina para autorizarse desde una visión propia afuera de los binarios ángel/demonio.

El factor que las ligaba con lo sobrenatural hacía de las mujeres, como mi abuela, seres poderosos y admirados, otras tantas veces detestados, dependiendo cómo usaran sus poderes. Lo que sí era evidente, era que el conocimiento mágico religioso unido a un ambiente fervientemente católico creaba una ola de seguidores y un aura de autoridad en las mujeres que tenían conocimientos espirituales y médicos como mi abuela. Diversas representaciones cohabitan en los íconos femeninos espirituales, pero, a pesar de la diversidad de significados, existe algo innegable que se manifiesta en cualquier época: la autoridad femenina *per se* dentro de la historia y cultura mexicana. Autoridad que está en la memoria no solamente como un ornamento de la feminidad al lado de lo masculino, sino una autoridad activa que influye en la construcción no sólo de la identidad femenina sino también en la identidad masculina y nacional. La virgen, la hechicera, la beata, la santa, la monja, no sólo ostenta poder ante las mujeres sino también ante una nación que se construye también con el cuerpo femenino.

La mujer espiritual es un ícono poderoso, unos le temen, otros la adoran, unos la quieren nombrar, otros limitar, pero la realidad es que no la podemos explicar desde una sola visión simbólica. La iconización es un proceso complejo y movable que usa el pasado para darle fundamento a ideologías del presente (Anderson Benedict 4-7). Por lo tanto, la construcción de la

feminidad mexicana desde los íconos espirituales manifiesta una cultura propia femenina que se autoriza a sí misma, pero también manifiesta representaciones que las encasilla dentro de los parámetros tradicionales de género. Las políticas de la memoria, que reproducen discursos discontinuos, pueden darnos las pautas para entender las diversas narrativas que se crean alrededor de los íconos femeninos espirituales.

*Políticas de la memoria: acercamiento histórico-ideológico.*

Las narraciones que estudio siguen específicas políticas de la memoria para representar a los íconos femeninos espirituales. Los discursos coloniales y de la consolidación de la nación crean representaciones de los tres íconos desde perspectivas binarias que limitan a las mujeres a los roles tradicionales de género. La época colonial usa sobre todo un discurso binario que le concede a la mujer una naturaleza del mal o el bien, nada intermedio, mientras que los discursos de consolidación de la nación enfatizan a las mujeres para ser complementos del hombre. Así, el discurso de la consolidación define a la mujer aceptable como casada y madre, mientras que la mujer demonio es una mujer sexualizada e incapaz de cumplir el rol de madre-esposa. Por otra parte, el discurso postcolonial es un discurso de ruptura con las representaciones binarias de la subjetividad femenina. Las novelas postcoloniales son narrativas que reinscriben los íconos femeninos espirituales enfatizando el empoderamiento de ellos desde el espacio espiritual. En los siguientes rubros, enmarcaré las políticas de la memoria de cada uno de los discursos que estudio.

*El Discurso colonial: La necesidad de asimilar al yo femenino.*

Al estudiar los casos de Sor Juana, Teresa Romero y Beatriz del Real podemos entender las políticas de las memorias coloniales, o sea aquellas narrativas que se crean en los discursos eclesiásticos para crear una iconización adecuada con los valores tradicionales de género. La sociedad colonial estaba constituida de símbolos sobre todo religiosos: era “una sociedad que vivía en un mundo de símbolos” (Rubial, “Las santitas” 23). Mientras que para nuestra comunidad actual lo sobrenatural ocupa un lugar secundario y privado, en las comunidades coloniales, lo sobrenatural era cotidiano y público. Este espacio cohabitaba con las creencias sociales y representaba el punto superior en la jerarquía social. La sociedad colonial era una sociedad religiosa que formulaba su vida a través de imaginarios regidos por la religión.<sup>8</sup> Los imaginarios femeninos hegemónicos en la época colonial fueron representados a través de una mirada eurocentrista. El imaginario de la mujer espiritual se construyó en el sistema a través de las hagiografías, los sermones, las pinturas y juicios inquisitoriales. Por una parte, las monjas y las beatas eran símbolo de la mujer ángel dentro del discurso oficial colonial, su función de redentoras del mundo les concedía un carácter de mujer casada con Dios. Ellas eran ejemplo de castidad, bondad, obediencia y fidelidad a su esposo (Lagarde 466). A pesar de este estereotipo, en la época colonial su naturaleza femenina las hacía “dudables”: ¿eran sus arrobos fingidos o verdaderos?, ¿eran sus revelaciones una conexión con Dios o con el demonio? ¿era su vocación real o fingida? Para determinar esto, las mujeres necesitaban tener un performance de identidad congruente con los roles tradicionales de género, regularmente lo que marcaba su aceptación

---

<sup>8</sup> Cuando utilizo la palabra “imaginario” me refiero a las representaciones conceptuales que se hacen de la mujer de manera abstracta y que le conceden normas generalizadas para marcar su subjetividad. Los imaginarios sin embargos son rompibles, y pueden ser reescritos por distintas sociedades. También pueden ser aprovechados por muchas mujeres para tener agencia. De esta forma el imaginario puede encasillar a la mujer dentro de los parámetros socialmente aceptables y también podrían ser usados para reescribir la historia femenina.

como mujeres de Dios era una vida de castidad y obediencia. Por otra parte, bruja, hechicera o curandera<sup>9</sup> fueron juzgadas y representadas en los manuales inquisitoriales como mujeres sexualizadas, aliadas del demonio que merecían castigo por transgredir la religión, pero también por transgredir los roles tradicionales de género. Estas mujeres fueron reprimidas a través de la inquisición específicamente.

Los archivos inquisitoriales recrean un discurso en donde la idiosincrasia eclesiástica y la vida de las mujeres coloniales se mezclan. Los manuales inquisitoriales y los ejemplos de vida de los santos tuvieron gran influencia en las idiosincrasias eclesiásticas y por lo tanto en los parámetros para diferenciar a una mujer aceptada socialmente y a una que no lo es. La función de los manuales inquisitoriales y la vida de los santos fue definir todas las prácticas culturales y religiosas que fueran opuestas o diferentes a la religión católica.

La principal intención de los manuales inquisitoriales fue marcar reglas morales y cristianas que regularan la conducta humana respecto a la religión, el poder político y la sexualidad.<sup>10</sup> Dichos manuales y tratados, los cuales en España se desarrollaron para perseguir la hechicería y se basaron en mucho en el *Malleus Maleficarum* (1486), construyen una identidad femenina binaria.<sup>11</sup> Según los manuales, la superstición se encuentra ante todo en las mujeres.

---

<sup>9</sup> Existen diferencias en el concepto de hechicera y bruja durante la época medieval y la colonial, sin embargo, en los dos casos que se estudiarán en este ensayo es común que, según las declaraciones de los testigos o las acusadas, el término vaya cambiando de bruja a hechicera y viceversa. No es una particularidad de estos casos, existen diversos juicios en donde los términos no están bien delimitados. Para un estudio más detallado sobre la evolución del término bruja y hechicera véase Anthony Cárdenas-Rotunno o Luis Coronas Tejada.

<sup>10</sup> Edward M. Peters estudia la importancia de los manuales inquisitoriales como una forma reguladora de la sociedad y las instituciones medievales. Los estudios de Peters los podemos aplicar a las instituciones coloniales ya que muchos de los manuales inquisitoriales medievales europeos fueron utilizados en el Nuevo Mundo con las mismas intenciones, aunque algunos moradores de las nuevas tierras hicieron anotaciones para adecuarlos al contexto del nuevo mundo.

<sup>11</sup> Para ver la relación entre las percepciones entre los inquisidores y las descripciones de los manuales sobre las brujas y hechiceras véase el manual escrito por el inquisidor Fray Martín de Castañeda. Las ideas de Castañeda llegan al Nuevo Mundo por Fray Andrés del Olmos que hace una traducción al náhuatl que no es publicada pero que nos muestra la posible propagación de las ideas de los manuales en la vida cotidiana de la Nueva España y sus instituciones de gobierno como lo es la inquisición. Para una relación detallada sobre las relaciones entre los manuales europeos y los coloniales véase Victoria Ríos Castaño. También se puede consultar a Peters, Edward M.

Tanto el franciscano español, fray Martín de Castañega en su tratado de superstición como los dominicos Jacob Kramer y Heinrich Sprenger dedican un apartado de su tratado para dar razones por las cuales las mujeres podían caer más fácilmente en el mal, “no saben de moderación en la bondad o el vicio... Cuando están gobernadas por un espíritu bueno, se exceden en virtudes; pero si éste es malo se dedican a los peores vicios” (Kramer y Sprenger 48). Dichos textos amenazaron a cada una de las mujeres espirituales al escudriñar si cabían entre las mujeres que se “excedían en virtud” o se “dedicaban a los peores vicios”.

Tanto en España como en el Nuevo Mundo, una de las funciones primordiales de la Inquisición era combatir las prácticas herejes. Las herejías eran interpretaciones no ortodoxas del canon católico entre las cuales entraba la hechicería y falsa santidad (Splendiani 42). Las herejías debían combatirse ya que permitían la mezcla entre la religiosidad pagana y la cristiana, la ruptura de las jerarquías sociales y de género. Cuando se catalogaba a la mujer de hechicera, bruja, endemoniada se construía una imagen de ella a través de las pautas que las definían como más débiles que los hombres y por lo tanto más fácil de caer en la superstición:

así el demonio más atormenta a quien la virtud natural y complexión corporal le es contraria y desfavorece, y esto hace por hacerle perder la paciencia y provocarle a renegar de la luna y del sol, y de cuanto Dios crió, y del mesmo Dios como criador en todas las cosas. En señal desto más son atormentadas en estos tiempos las mujeres, porque son pusilánimes y de corazón más flaco, y de cerebro más húmido; de complexión más astrosa; a las pasiones de ira y furia más sujetas; para sufrir tentaciones más flacas; para moverse a cada viento más ligeras; y donde el demonio halla estos accidentes y aparejos, la puerta le parece que tiene abierta. (Fray Martín de Castañega 194)

La mujer, ante su debilidad, necesita ser constantemente controlada, pero también necesita entender el imaginario eclesiástico para así alienarse a las ideas esperadas por la sociedad.

Un ejemplo muy adecuado para entender cómo el imaginario eclesiástico en los manuales inquisitoriales buscaba la alienación de las mujeres a las ideas eurocentristas del binario ángel/demonio, es el caso de Paula de Eguiluz, acusada de bruja en Cartagena de Indias, la cual en el primer caso inquisitorial que se levanta en su contra niega que es bruja y al final acepta que es bruja y crea una historia conforme al imaginario de la bruja europea que aparecen en los manuales para así poder convencer a los inquisidores y redimirse. Este discurso, Eguiluz lo aprendió de los mismos inquisidores, los cuales basaban sus percepciones en los manuales inquisitoriales.<sup>12</sup>

Las políticas de la memoria para representar a las mujeres espirituales se enfocan en establecer la visión eurocentrista de los roles de género en la vida colonial. Las narrativas que representan a los íconos femeninos que estudio son ejemplos para consolidar la subjetividad de la mujer desde el binario ángel/demonio. Mujeres que por más que quisieron caber en los roles tradicionales los transgredieron. Entonces la función de los discursos eclesiásticos coloniales, debido a la fama que tenían estas mujeres en sus comunidades, fue hacerlas trascender como representantes del mal o bien como representantes del bien que se alienaron arrepentidas a los binarios.

En el caso de Teresa y Beatriz del Real, fueron mujeres marginadas y consideradas aliadas del demonio, o sea un modelo de todo lo que una mujer no debe de ser y todo lo que le puede pasar por no cumplir las expectativas sociales de género. En el caso de Sor Juana, la

---

<sup>12</sup> Para entender mejor cómo la creación de historias orales sobre la hechicería se relacionó con los procesos inquisitoriales véase Kathryn Joy McKnight, "Performing Double-Edged Stories".

memoria oficial la representó como una mujer que trató de alcanzar un rol masculino pero que sucumbió y al final se alineó a las expectativas para su género. Para lograr este imaginario se crearon discursos específicos que ayudaron a solidificar la visión de cada ícono. Los discursos que se crearon para encasillar a las mujeres en las generalizaciones de género y que fueron constantes en las representaciones de los tres íconos fueron los discursos de excepcionalidad, de monstruosidad y de sexualidad peligrosa.

El discurso de la excepcionalidad es un discurso común en la época colonial que intenta negar que las mujeres posean características de intelectualidad, valor o fuerza. El discurso de la excepcionalidad crea una perspectiva social sobre las mujeres que poseen dichas características como excepcionales, fuera de los patrones tradicionales que marcaban a las mujeres como seres de “corta inteligencia”. Un ejemplo clave es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, que siempre es mencionada como una excepción entre las mujeres por su claridad intelectual, que según sus contemporáneos parecía un don divino, prodigioso, “rara avis in terris” (Poot Herrera, “Los guardaditos de Sor Juana” 29-30). En el caso de sor Juana, su intelectualidad y el hecho de ser mujer desautoriza la inteligencia masculina, por lo tanto, su alienación al sistema era pertinente y necesaria para recolocarla en el lugar privado femenino. Así, a Sor Juana se le exige una vida enfocada a la santidad femenina, o sea una vida fuera de la intelectualidad, entregada a labores manuales y a la oración para llegar a la santidad, para colocarla en una de las categorías binarias establecidas para las mujeres, o sea una mujer gobernada por un espíritu bueno, excedida en virtudes. A Teresa Romero la desaprobación y demonización de su habilidad verbal y representativa en sus arrobos fingidos la llevan a representar a la mujer que, dominada por un espíritu malo, se dedica a los peores vicios. Teresa adquiere veracidad porque una mujer no

puede tener tal destreza oral y representativa (Rubial, “Las santitas” 33). Beatriz del Real también es una mujer excepcional, ya que ella misma, y no su esposo, atiende sus negocios.

Un comportamiento excepcional, es un comportamiento peligroso que hila directamente a la mujer que lo tiene con el mal, ya que al no ir a misa representa a la mujer dominada por un espíritu malo que la podría llevar a dedicarse a los peores vicios. Entonces, en la época colonial la transgresión es lo demoníaco, lo que se debe erradicar. Esta conexión entre excepcionalidad y mal, es interpretada como monstruosidad. Entonces, las mujeres que se salen de la regla son monstruos, personas que deben vivir al margen de la sociedad y aisladas por todos. El ejemplo más claro es el de la Condesa, que en la leyenda La Condesa de Malibrán es percibida como un monstruo que mata hombres. Este discurso de la monstruosidad se usa sobre todo para aquellas mujeres que buscan placer en la sexualidad. El disfrute sexual es relacionado con el mal, por lo tanto, las mujeres que disfrutaban su sexualidad necesitan ser aliadas del mal.

La sexualidad por placer en las mujeres es relacionada con el mal y la monstruosidad. El discurso de la sexualidad peligrosa consiste en que todo instinto femenino no regulado por la maternidad o el matrimonio es demoníaco. Las mujeres dedicadas a Dios deben ser castas y las que no se dedican a Dios, casadas. El apetito sexual femenino es borrado en el contexto colonial y las mujeres de “apetito sexual desmedido” son mujeres que se dejan llevar por el demonio. Los manuales inquisitoriales lo definen bien “Tres cosas hay que nunca se hartan; aun la cuarta nunca dice basta: la matriz estéril” (Kramer y Sprenger 54). La matriz estéril es mala porque permite el placer, el sexo con placer es inadecuado para una mujer, porque es un vicio: “tres vicios generales parecen tener un especial dominio sobre las malas mujeres, a saber, la infidelidad, la ambición y la lujuria” (54). Beatriz del Real, cuando fue iconizada en la leyenda de la Condesa, fue plasmada como una mujer hechicera que, incapaz de procrear, se alió a Satanás; Sor Juana

tuvo que plasmar su cuerpo como neutro para evitar que lo encasillaran como femenino y le evitaran escribir; y Teresa de Romero se consideró endemoniada por su apetito sexual por placer.

Las mujeres con características intelectuales o independencia de pensamiento son consideradas peligrosas ya que rompen el status quo. Este control del conocimiento y la creatividad femenina es una forma de control social hacia las mujeres. Los tres íconos que estudio representan, “un continuo quiebre de la autoridad, al ser [ellas] la manifestación de una inconsistencia ontológica entre la mujer universal renacentista [y ellas mismas]” (Díaz Burgos 84). De esta manera las representaciones textuales de Sor Juana, la Condesa y Teresa Romero en la época colonial son representaciones que tratan de alinear a las mujeres con la visión binaria eurocentrista del género femenino. La iconización de estas mujeres en la memoria cultural permite construir narrativas que fomenten imaginarios femeninos congruentes con los deseos de las clases eclesiásticas hegemónicas coloniales, y que trasciendan en el tiempo como raíces ideológicas que siguen formulando modelos de feminidad mexicana a través de los tiempos. A finales del siglo XIX y principios del XX, la construcción de las leyendas femeninas sobre estas mujeres seguirá mucho de los preceptos marcados en la época colonial, pero iconizados a través de la ficción o la suposición.

*El discurso de la consolidación de la nación: la necesidad de apropiarse del yo femenino.*

La iconización de mujeres en la cultura popular y en los discursos esencialistas de la consolidación de la nación durante finales del siglo XIX y principios del s. XX tuvo la intención de crear una “filosofía de lo mexicano”, o sea, establecieron una identidad esencialista y

generalista basada en estereotipos.<sup>13</sup> Durante el siglo XIX y XX se desarrollaron vastos ensayos que intentaron definir qué identidad tenían los mexicanos.<sup>14</sup> La identidad se buscó a través de la memoria cultural, sobre todo en las raíces culturales y las necesidades nacionalistas del momento, que fue consolidarse como un país independiente.

En México, como en los otros países latinoamericanos, uno de los mayores intereses al buscar la identidad fue definir qué significaba ser mexicano y cómo se había construido una nación que al parecer fue arrancada de sus raíces primigenias (prehispánicas) y después reorientada por la cultura europea.<sup>15</sup> A los discursos orientados a la búsqueda de la identidad nacional se le llamó en México “filosofía de lo mexicano”. Esta tendencia en mucho se ha representado en el siglo XX por *El laberinto de la soledad* (1950) que crea estereotipos específicos de qué es el mexicano desde su identidad nacional. Dentro de este intento de construir la identidad nacional, también se construyeron modelos de feminidades y masculinidades. Por lo tanto, la creación de las leyendas en el siglo XIX fue una vertiente de divulgación oral y popular que construía modelos nacionales.

Las leyendas jugaron un papel fundamental para consolidar las expectativas hegemónicas de los roles de género. Muchas leyendas giran en torno a reproducir los binarios femeninos de mujer ángel o demonio, usando los mismos discursos que describimos de la época colonial; discursos de la excepcionalidad, monstruosidad y sexualidad peligrosa. Sin embargo, en esta época existe un discurso que voy a llamar de la complementariedad femenina, que es la asunción

---

13 Algunos de los estereotipos de las mujeres mexicanas los desarrolla Marcela Lagarde. Estos estereotipos son la madre-esposa, la puta, la loca y la monja.

14 Podemos mencionar como algunos de los ensayistas de la filosofía de lo mexicano además de a Octavio Paz, a José Vasconcelos con *La raza cósmica* (1925). Esta búsqueda de la identidad no fue exclusiva de México, sino que se desarrolló en todo Latinoamérica como el libro del uruguayo Enrique Rodó, *Ariel* (1900) o la novela *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes. Muchos de estos textos identifican una identidad latinoamericana unificada por la experiencia colonial y las raíces indígenas y españolas. Como una segunda ola en los años 50, se destaca las obras de Roger Bartra en la ensayística y Carlos Fuentes en la novela.

15 Carlos Fuentes menciona en su ensayo “Hernán Cortés” cómo el trauma nacional surge del mestizaje, también en sus novelas la identidad nacional será fundamental, tal es el caso de *La región más transparente* (México, 1958).

romántica de la maternidad y el matrimonio como principal característica de la esencia femenina. Este discurso enmarca que la esencia de las mujeres es el servicio para los otros. También evoca la maternidad en el sentido de procreación, pero también en el sentido de cuidado para otros, o sea de compañera-complemento. El maternaje,<sup>16</sup> se convierte en el destino de la mujer, mientras que la vida espiritual está destinada solamente a las mujeres que fracasan en su función más esencial de madres.

La necesidad de crear íconos de la mujer mexicana es parte de la idea de crear una identidad nacional que se fomentará desde una iconización de la mujer mexicana rural. Todavía para mediados del siglo XX, México no está urbanizado ni siquiera en un cincuenta por ciento.<sup>17</sup> Las mujeres espirituales seguirán teniendo una gran importancia en la vida pública, pero los íconos femeninos que estudio son limitados en sus representaciones desde el discurso de complementariedad. Sor Juana tendrá dos representaciones básicas. Por una parte, está la leyenda que se crea a su alrededor sobre un infortunio de amor. La leyenda del amor fallido se concentra en destacar que la monja jerónima entra al convento por una desilusión amorosa. Incapaz de cumplir su función de complementariedad, decide enfocarse en la escritura para superar sus penas amorosas. Por otra parte, se construye su legado como poeta excepcional. El discurso de excepcionalidad de nuevo trabaja en este siglo para deslindar el talento de Sor Juana de la capacidad intelectual femenina. Aunque Sor Juana representa la capacidad intelectual latinoamericana, esta capacidad intelectual es excepcional en una mujer, quien por naturaleza busca la maternidad y el matrimonio. La recuperación de Sor Juana es muy importante en el

---

<sup>16</sup> En la sociedad mexicana “el maternaje” es el valor más resaltado en las mujeres. El maternaje es la jornada laboral que implica ser madre (Lagarde 248).

<sup>17</sup> Según el INEGI en 1950, poco menos de 43% de la población en México vivía en localidades urbanas, en 1990 era de 71 por ciento, y para 2010, esta cifra aumentó a casi 78%.

contexto nacional porque en la época se discutía la madurez intelectual de las naciones latinoamericanas en comparación con Europa.

En el caso de la Condesa de Malibrán las representaciones se enfocan en mostrarla como una mujer que, incapaz de procrear hijos, usa hechizos mágicos para lograr su maternidad y engendra a un monstruo. La Condesa ante su esterilidad también busca distintos amantes a quienes después mata. Sin la maternidad, la sexualidad femenina es monstruosa y peligrosa para los hombres, que pueden ser devorados por ella. La Condesa de Malibrán representa la sexualidad fuera de la reproducción: no puede ser el ideal femenino de la época—una compañera o complemento que viva para otros. Ante su incapacidad de cuidar y procrear a un hijo, necesita ser ejemplificada como lo indeseable, lo monstruoso. La construcción de la leyenda de la Condesa recrea a las mujeres infértiles como monstruosas, capaces de destruir la masculinidad, la familia, y la nación. Por otra parte, desde una visión directa con la construcción de la nación, la Condesa no representa a la mujer ideal mexicana, morena y maternal. Representa a la mujer blanca y peninsular, colonizadora.<sup>18</sup> Tampoco es una mujer que pueda procrear los hijos de la nación, ya que es blanca y peninsular, ajena a lo mexicano: lo único que puede procrear son hijos monstruos. Aunque Teresa Romero no está incluida en la memoria cultural en el siglo XIX, la función de la santa o beata fue representada en la cultura a través de cómics y personajes en el cine y la literatura. La beata es una mujer solterona: ante el fracaso de ser esposa y madre, debe entregarse a Dios. La beata no es ideal porque no puede cumplir con el maternaje. Su identidad se basa en su apego religioso en lugar del servicio a la reproducción, entonces es constantemente ridiculizada en la memoria cultural.

---

<sup>18</sup> Agradezco las observaciones de Doris Careaga sobre la importancia de la raza en la construcción de las feminidades durante el periodo de Consolidación de la nación.

Sin embargo, esta memoria oficial no puede esconder las situaciones sociales reales de las mujeres. Estas se transmiten de manera indirecta en la memoria oficial, que así permite reinterpretar las posiciones de las mujeres espirituales fuera del binario buena/mala, ave/eva, ángel/demonio, complemento o no complemento, al que ha sido limitado la subjetividad femenina.

*El discurso postcolonial: la necesidad de una reescritura de los íconos femeninos*

A finales del siglo XX, los estudios culturales y postcoloniales nos dan distintas visiones historiográficas. Este discurso reinscribe las representaciones de las mujeres espirituales coloniales para representar una visión más amplia de la subjetividad de las mujeres coloniales. Así, las versiones hegemónicas que siguieron las narrativas hasta los discursos de la consolidación de la nación, son reinterpretadas para renovar los íconos femeninos espirituales. La reescritura de íconos fue constante a mediados del siglo XX. Escritoras como Elena Garro y Rosario Castellanos reinscriben los íconos femeninos para romper con la imagen estereotipada de las mujeres en diferentes eventos históricos como la revolución mexicana, la independencia y la colonia.

La mujer complementaria, ese ícono femenino que había cuajado tan bien a final del siglo XIX y principios del XX, no era tan relevante para la mujer urbana de los 70. Si los íconos femeninos contruidos a principios del s. XX no correspondían con la realidad de muchas mujeres, sin embargo, estaban presentes en todas partes. ¿Cómo podían ser interiorizados estos íconos ante los cambios inminentes de los movimientos estudiantiles del 68, que promovían los derechos humanos y libertad sexual? Hasta hoy en día los íconos femeninos estereotipados

siguen siendo tan populares en la cultura mexicana como las ideas extra conservadoras de división de géneros, sin embargo, distintas realidades alternativas empezaron a crearse a su alrededor. Ante nuevos discursos para construir la vida, hubo la necesidad de mostrar historias también alternativas del pasado histórico femenino. La idea de ver el pasado como una recuperación de las memorias de las voces oprimidas ha sido una de las principales agendas del postcolonialismo. Este discurso tiene como intención recuperar la memoria histórica de las minorías, así como la microhistoria para interpretar el pasado de una forma más holística que integre sujetos de los márgenes y en donde no sólo se aborde una sola historia, sino muchas historias no hegemónicas.

Los fundamentos para crear las novelas que estudio, están basados en narrar una contra memoria de los íconos femeninos espirituales, siguiendo los postulados postcolonialistas, que fueron formulados por Ranajit Guha del Subaltern Studies Grupo. Guha propone leer la historiografía “en reversa” o “contra el grano”, o sea fuera del discurso hegemónico, para recuperar la resistencia de los grupos de minoría. Su método incluye dos componentes fundamentales para el análisis de las historiografías:

identifying the logic of the distortions in the representation of the subaltern in official or elite culture; and uncovering the social semiotics of the strategies and cultural practices of peasant insurgencies themselves...the subaltern, by definition not registered or registrable as a historical subject capable of hegemonic action (seen, that is, through the prism of colonial administrators or “educated” native leaders), is nevertheless present in unexpected structural dichotomies, fissures in the forms of hierarchy and hegemony, and in turn, in the constitution of the heroes of the national drama, writing, literature,

education, institutions, and the administration of law and authority. (En Latin American Subaltern Studies Group 111).

Las directrices de los estudios históricos empezaron a recuperar versiones no hegemónicas de los eventos históricos, muchas veces recreados y- o ficcionalizados para construir identidades que nunca se contaron pero que se podían reconstruir a través del estudio de muchos espacios y comunidades. Los novelistas que estudio, conocen estos estudios históricos postcolonialistas y los usan para crear sus ficciones.

El postcolonialismo es fundamental para la conformación de las novelas históricas actuales. Los autores funcionan como críticos colonialistas que usan el discurso postcolonial para crear una visión histórica de los grupos oprimidos muy cercana a lo que Sara Castro-Klaren dice en la introducción de *A Companion to Latin American Literature and Culture* (2008):

The theoretical force of ...[the] reconfiguration of what the “colonial” encompassed and meant as a formative period for Latin America extended the duration of the period into the present, so that scholars began to conceptualize the study of Latin American cultures and literatures within a broad of sense of a continuous aesthetic and epistemological struggle for decolonization embedded in the very disciplines that had given us the prevailing concepts of “literature” and “culture” as Eurocentric categories of self-description and mechanisms of “othering.” This revision of critical assumptions and parameters set the stage for a transformative questioning of “literature” as a whole and of the chronological line that used periods as a main principle of organization. (8)

La reconstrucción del pasado colonial mediante ficciones corresponde a la necesidad de visualizar el pasado colonial como parte aún determinante del presente, al igual que funciona como una forma de descolonizar las versiones del pasado, o sea, descolonizar la historia mediante la construcción de una contra memoria que recuerde a los grupos marginales. González Echeverría asevera que las ficciones del archivo “recuperan, en una y otra instancia, el valor mítico de su búsqueda de identidad, escribiendo y re-escribiendo el archivo, en un proceso eterno que no tiene acceso a la esfera de la acción, sino exclusivamente al diálogo íntimo sobre la identidad” (Montilla 63). Es así que las novelas históricas que estudio, que llamo postcoloniales, participan de la descolonización del pasado mexicano.

Para definir a las tres novelas que estudio como postcoloniales, uso la idea de Oswaldo Estrada y Anna Nogar que relacionan la nueva novela histórica<sup>19</sup> como novelas representativas de la visión histórica del México postcolonial (*Colonial Itineraries* 3-18). Entonces, en esta disertación una novela postcolonialista es aquella enfocada en recrear el pasado, visibilizando la historia de los marginados usando como estrategia las visiones postcoloniales.

No me enfoco en estudiar los preceptos y acercamientos de la nueva novela histórica, sin embargo, las novelas que le competen a este estudio podrían encajar en los preceptos de la nueva novela histórica (Menton, Aínza) o la novísima novela histórica (Salles-Reese)<sup>20</sup>. Mi intención más que categorizar las novelas es saber desde qué espacios se recupera la memoria cultural femenina a través de representaciones de mujeres espirituales coloniales.

---

<sup>19</sup> Seymour Menton sitúa el año de 1979 como inicio de la Nueva novela histórica. Las novelas históricas no fueron exclusivas de México, sino que es una tendencia en toda Latinoamérica. Podemos mencionar como ejemplos de otros países latinoamericanos a las novelas: *Maluco* (1990), del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León; *El castillo de la memoria* (1996), de la puertorriqueña Olga Nolla; *Ay Mamá Inés* (1993) del chileno Jorge Guzmán; *Podere secretos* (1995), del peruano Miguel Gutiérrez; *El entonado* (1983), del argentino Juan José Saer; *Capricho español: crónica de un descubrimiento* (1992), del boliviano Néstor Taboada Terán, entre muchas otras.

<sup>20</sup> Para profundizar en el tema específico de la nueva novela histórica y los problemas con los términos recomiendo revisar *Ficción e historia en la novela histórica hispanoamericana*, Juan Barrientos (2001).

Las novelas postcoloniales logran captar mediante la ficción distintas realidades que rodearon a las mujeres espirituales y sus formas estratégicas de adaptarlas. En las novelas que estudio *Yo la peor*, *Las mujeres de la tormenta* y *Ángeles del abismo*, los autores funcionan como críticos postcolonialistas. Para Verónica Salles-Reese, las novelas históricas que nacen a finales del siglo XX y principios del XXI, “son una respuesta a la crisis del imaginario latinoamericano que nace del fracaso de ficciones nacionales ya insostenibles a finales del siglo XX” (142). En las tradiciones sociales, la memoria ocupa un papel preponderante ya que a través del acto de recordar los actores sociales reconocemos la tradición cultural en que vivimos, así como los conflictos entre esa tradición y el presente en donde se nombra. Oswaldo Estrada menciona que, “la reescritura que llega a nuestras manos a entradas de un nuevo milenio revive el pasado colonial y lo enfrenta a un presente y un futuro incierto” (“Revoluciones” 28). Por lo tanto, la idea de memoria será más significativa que el acontecimiento histórico porque podrá recordar memorias comunitarias del pasado y relacionarlas con el presente. Las novelas históricas postcoloniales mexicanas del siglo XXI que se enfocan en personajes femeninos tratan de usar una multiplicidad de voces femeninas, en donde ficcionalizan a personajes históricos no hegemónicos desde una visión de la microhistoria.

Las novelas que representan a los íconos de Sor Juana, Teresa y Beatriz, *Las mujeres de la tormenta*, *Ángeles del abismo* y *Yo la peor*, son novelas que narran la cultura femenina colonial, para reformar imaginarios preestablecidos y llenarlos de nuevos significados, buscan reconstruir y subvertir el pasado para así representar íconos empoderados en el presente. Analizo *Las mujeres de la tormenta*, *Ángeles del abismo* y *Yo la peor* como reconstructoras de la historia de las mujeres espirituales que estudio. A través del análisis de los personajes femeninos en las novelas señalo que estos tienen la intención de minimizar las representaciones estereotipadas de

las mujeres mediante la construcción de una contra memoria de los personajes históricos y la creación de personajes ficticios complementarios. La ficcionalización de las mujeres históricas cumple con la tarea de crear nuevos íconos fuera de los imaginarios tradicionales de género. Las novelas visualizan la genealogía femenina histórica desde una visión no oficial; Reconocen los objetos y espacios privados como recuerdo de la microhistoria femenina; crean una postmemoria,<sup>21</sup> para un futuro menos adverso para las mujeres. Todo esto, reconstruyendo la figura femenina desde un espacio espiritual que funciona como tercer espacio.

La novela de Mónica Lavín *Yo la peor* recrea la vida de Sor Juana Inés de la Cruz a través de la voz de distintos personajes históricos y ficticios. El texto aborda el tema de la realidad femenina en la sociedad colonial del siglo XVII. La novela se divide en tres partes y cada sección abre con la correspondencia entre Sor Juana y María Luisa de Manrique, Marquesa de la Laguna que fue su protectora y también su amiga. El principal interés de la novela es que se rompe con la asunción que Sor Juana dejó de escribir y muestra el convento como un lugar que le permite la intelectualidad. En la novela, Sor Juana no sufre de una pena de amor, al contrario, renuncia a la vida matrimonial para transgredir los roles tradicionales femeninos.

*Las mujeres de la tormenta* está basado en ochenta y nueve documentos inquisitoriales de Veracruz que la autora revisó para escribir la novela, una de sus secciones representa el caso histórico inquisitorial de Beatriz del Real, la Condesa de Malibrán. Este libro se divide en libretas, cada una de las cuales narra la historia de una mujer hechicera. Cada protagonista de cada libreta está unida a las otras por una relación de parentesco o amistad y porque fueron las herederas de una misma tradición de hechicería. El libro empieza con la historia de una hechicera africana del siglo XVI y termina con la de una del siglo XXI. Entre la narración que se hace de

---

<sup>21</sup>La memoria que se guarda para el futuro y se transmite en las culturas.

cada libreta, hay una historia que unifica la novela y narra la historia principal que sirve como eje narrativo, en donde se cuenta la historia de Lilith, una mujer profesionista y liberal que investiga la muerte de su madre, una activista por los derechos de las mujeres y hechicera del siglo XXI que fue asesinada. La novela narra cómo Lilith, mediante la lectura de las libretas, tiene un despertar de conciencia en donde se da cuenta que debe luchar por los derechos de las mujeres y recibir la sabiduría de hechicería que le hereda su madre. Ser hechicera en la novela, es ser una mujer que busca el empoderamiento por sí misma y que a través de los medios hechiceriles lo consigue. Siempre buscando la sororidad entre mujeres y sin olvidar el pasado de las mujeres poderosas.<sup>22</sup>

La novela *Ángeles del abismo* reinscribe la vida de Teresa Romero que se representa con el personaje de una mujer que se llama Crisanta. El autor crea un personaje con muchas características ficticias, aunque describe algunos de los arrobos, raptos vocales de Teresa (Serna 536). Sobre el padre del niño del embarazo de Teresa, se sabe poco: el juicio inquisitorial habla apenas de él. Sin embargo en *Ángeles del abismo* el padre indígena —llamado Tlacotzin en la novela- es una figura primordial para que los lectores conozcan la dicotomía religiosa, la discriminación y la relegación que sufrieron los indígenas desde la época colonial. A través del personaje de Tlacotzin, el autor narra cómo los pueblos indígenas se resistieron a la colonización religiosa y cómo crearon grupos de resistencia. El autor va intercalando la vida de Crisanta y de Tlacotzin hasta que se enamoran. A partir de este momento, las dos historias se unen en una sola narración. Crisanta es presentada como una mujer que crea arrobos como performances para obtener bienes económicos y autoridad social. En la novela, esta postura le permite a Crisanta

---

<sup>22</sup> Marcela Lagarde usa “sororidad” para nombrar la ayuda que recibe una mujer de otra por el hecho de ser mujer y compartir la opresión de género.

tener una vida alternativa en donde puede ser ella misma y disfrutar su sexualidad fuera de los roles tradicionales de género.

Las protagonistas en las tres novelas desarrollan su identidad no solamente en el ámbito privado reservado para las mujeres coloniales de la élite sino también en el ámbito público. Las tres novelas al acercarse a la visión postcolonial, que pretende visiones que descolonicen a Latinoamérica y formulen la historia desde las voces marginales, permiten interpretar el espacio espiritual como un lugar de empoderamiento alternativo al opresivo de los roles de género. Ante la falta de espacios en donde las mujeres pudieran desarrollar su intelecto y creatividad, el espacio espiritual ofreció en la época colonial un lugar en donde las mujeres podían tener injerencia pública a través del desarrollo de sus capacidades intelectuales y creativas. Así crearon una identidad propia fuera de los roles de género tradicionales que les permitió verse a ellas mismas como profesionales. Me refiero a “profesionalización”, desde el sentido que ellas convirtieron en un trabajo su función como mujeres espirituales por medio de recibir limosnas, modificar las oraciones o rituales, crear nuevos performances de espiritualidad. Sin embargo las transgresiones a los roles de género tradicionales que hicieron dichas mujeres las mantuvo bajo la lupa de la Inquisición. Las tres novelas describen, desde el espacio espiritual, una genealogía de mujeres empoderadas y un concepto de sexualidad desde una visión femenina. Las novelas así logran romper los discursos de complementariedad, excepcionalidad, monstruosidad y sexualidad peligrosa.

Reescribir a las mujeres coloniales relacionadas con lo sobrenatural para crear una memoria cultural femenina no es mera coincidencia; la idiosincrasia religiosa y la visión de lo sobrenatural en la cultura colonial ayudaron a que las mujeres pudieran ser mitificadas en el mundo del siglo XXI, ya que podían ser representadas como mujeres poderosas. Estas tres

novelas recuperan los saberes y significados de la época colonial y construyen una memoria cultural femenina con una visión desde el empoderamiento femenino que podría entrar en el imaginario popular para así construir nuevas identidades femeninas en México.<sup>23</sup>

Responden a la necesidad de crear una memoria cultural que rompa con los supuestos femeninos de victimización, cautiverio en el hogar y sexualidad reprimida. La inclusión de la sabiduría y el conocimiento como una característica femenina hace que las novelas postcoloniales que estudio funcionen como historias alternas de la memoria oficial.

A lo largo de esta disertación, los lectores van a poder entender y conocer ampliamente las representaciones que se hacen de cada icono en textos representativos de los discursos coloniales, de la consolidación de la nación y postcoloniales para entender cómo la construcción de una memoria del pasado puede ayudar a recrear íconos femeninos acordes con las necesidades sociales del presente, así como una visión amplia para construir el futuro (Estrada “Revoluciones”).

---

<sup>23</sup> Las tres novelas han tenido éxito en el mercado popular.

## CAPÍTULO I:

### **Rememoria de la Condesa de Malibrán, de monstruosa a feminista: Del archivo y la leyenda a la autoridad feminista en *Las Mujeres de la tormenta* (2012) de Celia del Palacio.**

Las brujas/hechiceras han sido representadas en la memoria oficial mexicana como símbolos de maldad. Esta categorización fortalece la articulación eurocentrista de la identidad femenina como binaria. O sea, las mujeres solo tienen posibilidad de ser buenas o malas: Ángeles—buenas bondadosas, virginales—o “Demonios”—malas, engañosas, inmorales, impuras. Leyendas, relatos, películas, novelas e historietas tradicionales han contribuido para agrandar y llenar de significados negativos a los íconos que representan a las mujeres como “demonios”. Sin embargo, esta categorización en realidad representa a mujeres marginales, “indeseables”, como las hechiceras, que por diversas razones no pudieron cumplir los requerimientos para ser aceptadas socialmente. Las representaciones de las hechiceras como mujeres demonio ha predominado en la memoria cultural mexicana, sin embargo, desde mediados del siglo XX la literatura y los estudios de género han recuperado una visión de la hechicera como mujeres con autoridad y empoderadas.

Como una forma de rememorar a las hechiceras como agentes que han ayudado a construir feminidades fuera de los discursos hegemónicos, en este capítulo me concentro en trazar las representaciones de la Condesa de Malibrán en distintos espacios de rememoración, como lo son documentos coloniales sobre Beatriz del Real—figura histórica con quien se relaciona la leyenda de la Condesa de Malibrán—, la leyenda tradicional, la historieta del mismo nombre que se publicó en 1949 y la novela postcolonial *Las mujeres de la tormenta* (2012).

Según el Uluapa Sr, seudónimo del editor del blog Veracruz Antiguo, la primera versión escrita sobre la leyenda de la Condesa de Malibrán es de Nicolás Pizarro, que la incluye en su novela *La coqueta* en 1861. Para el Sr. Uluapa esta es la versión escrita más antigua que se conoce y ya entonces la Condesa se llama Beatriz del Real.<sup>24</sup> En todas y cada una de las versiones, la protagonista de la leyenda de la Condesa de Malibrán se relaciona Beatriz del Real, figura histórica que existe en los archivos históricos coloniales. Del Real vivió entre 1730 y 1802. No puedo trazar exactamente de qué forma la tradición oral formula una leyenda sobre Beatriz del Real como una Condesa hechicera. Lo que sí puedo precisar es que existen datos de las acciones de Del Real en los archivos coloniales que pudieron haber marcado las pautas para su difusión como mujer demonio, más que nada porque Del Real era una mujer fuerte que manejaba sus propios bienes. Mientras que la histórica Beatriz del Real es una mujer criolla con dinero que vive mayormente aislada de la gente, la legendaria Condesa es una mujer que al sentirse frustrada porque es estéril recurre a la hechicería y mantiene sexo fuera del matrimonio con diversos hombres hasta que se embaraza. El resultado es un hijo monstruo.

Los textos que he elegido representan la iconización en la memoria oficial de la Condesa, específicamente en los tres discursos fundamentales para entender la construcción de la identidad nacional mexicana: el discurso colonial, el discurso de consolidación de la nación y el discurso postcolonial. Los textos que estudio funcionan como espacios de rememoración, estos son:

espacios de articulación de la memoria en los que se producen y circulan diferentes versiones discursivas al recordar un suceso o un personaje histórico/ficticio. Estos espacios pueden ser . . . oral, escrito, visual o audiovisual, y se divulgan a través de los

---

<sup>24</sup> El blog Veracruz Antiguo recopila diferentes textos sobre la leyenda de la Condesa de Malibrán, en donde incluye archivos históricos, versiones de leyendas del siglo XIX y XX. Las entradas que uso son del 17 de junio de 2016

medios de comunicación (los impresos, los programas radiofónicos, el cine, los docudramas, las telenovelas y miniserias televisivas históricas, por ejemplo), así como por medio de las artes plásticas y las fotografías. Esto es, los espacios en los que se generan e intercambian discursos son metafóricos; pueden existir en el ámbito público como espacios jurídicos, religiosos o económicos y pueden producirse dentro de las diversas disciplinas académicas. En el ámbito privado concierne a grupos de amigos, de familiares, etcétera. También los discursos de rememoración circulan en este tipo de espacios metafóricos . . . mientras que los espacios históricos son espacios de la historia vivida que pertenecen a la experiencia concreta de un colectivo. (Seydel “Espacios históricos-espacios de rememoración” 81-82)

Los espacios de rememoración de la Condesa ejemplifican, a través de la representación de este ícono, cómo se enuncia su memoria como una forma de recordar a las mujeres hechiceras y así establecer, a través de ellas, las expectativas de los roles de género.

Los espacios de rememoración pueden ser narrativas que reproduzcan discursos conservadores que promueven los roles tradicionales de género, como los que describo en la primer parte del capítulo, para encasillar la subjetividad de las mujeres en el binario “ángel/demonio”; o bien pueden construir una contra memoria (Heller 142), como los que describo en la segunda parte del capítulo, para recordar a los íconos de las hechiceras desde versiones plurales que tomen en cuenta la memoria de las minorías y muestren la autoridad y el empoderamiento femenino en distintos tiempos (Seydel “La articulación de latencias” n/p). Las representaciones de la Condesa expresan diversos simbolismos en las distintas narrativas y son representativos de un discurso específico—colonial, de consolidación, postcolonial—que

construye la identidad mexicana. Las representaciones de la Condesa son tan variadas que van de una mujer rica y aislada a una *femme fatale*, y luego a una mujer empoderada.

Por las múltiples representaciones del ícono, en distintos discursos y épocas, la Condesa es un lugar de memoria *per se*, a la manera que Pierre Nora define *Lieux de mémoire*, lo cual abordé en la introducción, o sea un lugar en donde la memoria y la historia interaccionan para sobre determinarse, en donde la existencia del recuerdo se debe a la capacidad de estos lugares para cambiar y reciclarse (“Between memory” 19). El ícono de la Condesa se ha reciclado en distintas narrativas oficiales y no oficiales, ya sea como modelo negativo, así como modelo transgresor. El estudio de las representaciones de la Condesa como figura histórica, como leyenda y ficción me permiten trazar qué representa este ícono—lugar de memoria—en distintos textos—lugares de rememoración—que reflejan épocas y comunidades específicas.

En este capítulo encuadro primeramente los discursos coloniales y de consolidación de la nación para así trazar las discontinuidades discursivas entre las narrativas oficiales y las postcoloniales.<sup>25</sup> Por una parte, trazo la memoria de la Condesa en tres narrativas del discurso oficial como lo son documentos coloniales de Beatriz del Real (1761-1791), la leyenda tradicional y la historieta *La Condesa de Malibrán* (1949). Relaciono las tres narrativas con el discurso religioso hegemónico de la época colonial promovido en los manuales inquisitoriales contra las supersticiones (brujería y hechicería). Por otra parte, trazo la memoria de la Condesa en el discurso postcolonial. Analizo la reinterpretación postcolonial que se hace en *Las mujeres de la tormenta* (2012), reescribiendo la leyenda y considerando la agencia de Beatriz del Real. Divido el capítulo en dos partes: “La Condesa de Malibrán y las políticas de la memoria

---

<sup>25</sup> Para trazar las políticas de la memoria oficialista en México y cómo el discurso postcolonial trata de romper con este, véase el libro de Vittoria Borsò y Ute Seydel.

oficialista: Del archivo a la leyenda/historieta” y “(Re)memorización de la Condesa de Malibrán en *Las mujeres de la tormenta* (2012).”

En la primera parte examino cómo las hechiceras de la época colonial son representadas en la memoria oficial desde una mirada eurocentrista, falocéntrica y cristiana que identifica cualquier práctica religiosa indígena y africana como hechicería.<sup>26</sup> Las representaciones de los manuales llegan a la memoria cultural por medio de las lecturas de los actos de fe para promover “la caza de brujas” o sea para castigar a las mujeres que no cumplían con los estándares eurocentristas de religión y roles de género tradicionales.<sup>27</sup> En estos discursos las hechiceras van a ser representadas como excepcionales, monstruosas y con una sexualidad peligrosa, discursos que he explicado ampliamente en la introducción.

Después, abordo las políticas de la memoria del discurso de consolidación de la nación de principios a mediados del siglo XX, representada en la leyenda e historieta *La Condesa de Malibrán* (1949). El discurso de consolidación establece qué debe incluirse y qué debe rechazarse como ícono de la identidad femenina. También crea la idea, por cierto, irreal, de una sociedad mexicana homogénea con roles de género definidos. Estas políticas construyen un imaginario femenino negativo de las hechiceras. Por lo tanto, la Condesa es representada como una *femme Fatale*, o sea, un modelo femenino negativo, representante de las características indeseables para las mujeres mexicanas.

En la segunda parte analizo *Las mujeres de la tormenta* que reinscribe el ícono de la Condesa y crea una contra memoria de las hechiceras coloniales. Examino cómo la novela enfatiza la autoridad de Del Real y construye una agencia femenina desde los espacios hechiceriles. Uso las teorías postcoloniales para analizar el espacio hechiceril como un tercer

---

<sup>26</sup> Para una explicación más detallada véase Kathryn McKnight, “From Herbalist to Witch” y Betty Osorio, “Brujería y chamanismo”.

<sup>27</sup> Para profundizar sobre la función social de la inquisición, véase Irene Silverblatt 03-27.

espacio que le permite a las mujeres tener agencia, injerencia pública y bienestar económico y las teorías de la memoria para remarcar cómo se construye su recuerdo.

*La Condesa de Malibrán y las políticas de la memoria oficialista: Del archivo a la leyenda popular.*

La memoria oficial de las hechiceras se resemantizó durante la colonización. Mientras que las hechiceras eran mujeres de sabiduría tanto en la tradición indígena mexicana como en la afrodescendiente, en la tradición europea eran mujeres monstruosas que mantenían contacto con el demonio. A la par del discurso oficial eurocentrista, los símbolos de las hechiceras como mujeres de sabiduría siguieron existiendo en la época colonial, sin embargo, estos discursos no oficiales predominaron en comunidades fuera de los grupos hegemónicos y fueron estudiados hasta el siglo XX. La visión eurocentrista se arraigó durante la época colonial como la hegemónica y perduró hasta la época de la consolidación de la nación mexicana en el siglo XIX y XX. En esta sección me limito a describir las versiones oficiales mientras que en la segunda parte del capítulo voy a enfatizar las reinterpretaciones que se han hecho de las hechiceras considerando las visiones no hegemónicas que se han estudiado en el presente.

En la Nueva España, las hechiceras que eran acusadas ante la Inquisición regularmente eran juzgadas por realizar hechizos de amor para retener la pareja, conseguir el amor, o bien para obtener un buen trato del marido. Los espacios cotidianos y privados fueron los espacios en donde las mujeres realizaban sus hechizos. Desde estos espacios cotidianos, como la cocina, la costura, las conversaciones u oraciones dentro de la casa, las mujeres buscaron empoderarse mediante la relación con la magia o hechicería.

La forma en que una mujer era acusada de ser hechicera era regularmente por la denuncia, o sea por rumores de conocidos, vecinos, amigos y enemigos. Los acusadores

enfaticaban sobre todo las prácticas prohibidas por la iglesia y la “monstruosidad” de la hechicera. Barbara Creed señala que las hechiceras en las sociedades occidentales se representaron como “a familiar female monster...represented as an old, ugly crone who is capable of monstrous acts” (2). Creed también menciona que la información contenida en el *Malleus Maleficarum* (1486) muestra claramente que la razón central para perseguir más a las mujeres que a los hombres con cargos de hechicería era un “morbid interest in the witch as ‘other’ and a fear of the witch/woman as an agent of castration” (74). La castración vista de manera simbólica, sería el miedo a perder el poder hegemónico masculino, simbolizada en la castración y desarrollada en los manuales.

En Europa, los manuales que describían la superstición y hechicería habían ayudado a crear una narrativa de la hechicera como mujer monstruosa, de mente débil y peligrosamente sexual. El *Malleus Maleficarum* llega a la Nueva España por medio de la reproducción de sus imaginarios en los tratados escritos por españoles como es el caso del *Tratado de las supersticiones y hechicería* (1529), escrito por Fray Martín de Castañega, que a su vez va a ser emulado por Fray Andrés de Olmos en *El tratado de hechicería y sortilegio* (1553). Traducido al náhuatl y transmitido en sermones, este manual adaptaba la demonología a las realidades de la Nueva España (Campagne 34). Los manuales también fueron determinantes para crear íconos y leyendas que representaran a las expectativas de comportamiento femenino, como es el caso de la leyenda de *La Condesa de Malibrán*.

Las versiones de los manuales europeos contra la superstición y hechicería en el Nuevo Mundo fueron trascendentales para formular el imaginario de la bruja y hechicera entre las comunidades ya que eran estas versiones que difundían los textos inquisitoriales y en las cuales creían los inquisidores. Los imaginarios eurocéntricos de la bruja y hechicera eran conocidos en

los pueblos y ciudades gracias a los autos de fe que detallaban las prácticas supersticiosas por las que las hechiceras eran juzgadas.<sup>28</sup> La intención del manual era informar sobre las prácticas y características indeseables para una mujer. Así, construían el imaginario de la mujer “demonio” para contraponerla con la mujer “ángel”. Este discurso, permitió conservar las estratificaciones de género desde el punto de vista europeo y subyugar los discursos indígenas y africanos.

En el Nuevo Mundo la hechicería también estaba relacionada con las prácticas paganas de los africanos e indígenas además de reproducir los discursos europeos. Las prácticas hechiceriles contaban con un gran sincretismo multicultural que abarcaba creencias indígenas, africanas y europeas. Betty Osorio al analizar las actas de juicios de hechicería en el Tribunal de la Inquisición de Cartagena concluye que las prácticas consideradas como brujería en realidad son prácticas religiosas africanas. La parte central que analiza Osorio son las transformaciones que tiene la imagen de la bruja cuando se traslada a América y se relaciona con las tradiciones y prácticas africanas como lo son por ejemplo las prácticas curativas a través de un chamán y los cultos de fertilidad femenina. La académica menciona que, en las realidades multiculturales coloniales, la “mujer chamán disputa su significación y con el imaginario de la bruja europea se resemantiza” (25). Para Osorio se crea una inmemorialidad,<sup>29</sup> o sea un rito chamánico se interpreta desde los discursos eurocentristas y se reformula como un imaginario occidental, pero también este rito chamánico, al entrar al discurso, modifica el imaginario occidental. Por medio de esta flexibilidad se resemantiza y logra trascender en la memoria cultural (29).

Existieron muchas narrativas que reprodujeron los discursos indígenas y africanos, así como sus prácticas religiosas. Muchas narrativas también conservaron de alguna manera los

---

<sup>28</sup>Véase Irene Silverblatt.

<sup>29</sup> Este concepto es usado por Serge Gruzinski “La imagen cristiana acabó por encarnar la memoria de la familia, pues también ella aportaba el inapreciable apoyo de una inmemorialidad que nada podría afectar” (“La guerra” 186) Gruzinski se refiere a que el santo encarnó el tlaquimilolli, que son paquetes relicarios que servían para sellar la alianza del pueblo con el dios tutelar (“La colonización” 156).

símbolos positivos de la curandera o chamana que era vista como sabia.<sup>30</sup> A pesar de esto, estas narrativas no permearon<sup>31</sup> la narrativa de la Condesa de Malibrán, una de las leyendas más conocidas en Veracruz.<sup>32</sup> Debo aclarar que, en algunas leyendas, sobre todo indígenas, sí se incluyen muchos de los símbolos prehispánicos, como por ejemplo en la *leyenda de la Nahuala*. Considero que la inmemorialidad, que menciona Osorio, se conservó en las prácticas chamánicas a través de los tiempos por transmisión oral y en comunidades específicas. Sin embargo, las representaciones que se hacen en el discurso simbólico oficial de las hechiceras como sabias no es evidente y más bien reproducen una visión eurocentrista. La Condesa de Malibrán pertenece a estos discursos que resaltaron el discurso eurocentrista, por lo menos las versiones más difundidas. La leyenda de la Condesa no es el único ejemplo. En mucha de la cultura popular mexicana, en la televisión y el cine, sobre todo, se difunde la visión hegemónica judía cristiana y se ven las tradiciones chamánicas como primitivas. Por ejemplo, en las telenovelas regularmente las chamanas son representadas mediante generalizaciones y desde la idea concisa de que la hechicería son prácticas exclusivamente de un México indígena y pobre.<sup>33</sup> Me refiero, sobre todo, a que, en la cultura occidentalizada mexicana, y que regularmente se da en las ciudades, la hechicera es un símbolo de maldad. Esta representación eurocentrista es común entre las familias citadinas mexicanas que han perdido su relación directamente con la tradición oral de la cultura indígena y conciben esta cultura como parte del folklore representativo del pasado azteca. Si bien, la leyenda de la Condesa de Malibrán reproduce los estándares eurocentristas, esta leyenda pudiera tener una explicación histórica al entender el empoderamiento social de Beatriz del Real convertido en la leyenda como una figura de maldad.

---

<sup>30</sup>Véase por ejemplo la religión europea Wicca de tradición matrilineal en donde la hechicera era valorada. También las religiones africanas y mesoamericanas consideraban a las hechiceras sabias (Aguirre Beltrán)

<sup>31</sup> Es posible que la leyenda esté relacionada con la narrativa de la “Condesa sangrienta” que es una leyenda europea.

<sup>32</sup> La leyenda de La Condesa de Malibrán es un lugar de memoria en Veracruz. En el norte no es muy conocida.

<sup>33</sup> Véase como ejemplo la película *Labios rojos* (2011)

La representación de la Condesa como hechicera malvada en la leyenda está directamente ligada a las prácticas y actitudes de vida de Beatriz del Real, una mujer noble que vivía en Veracruz en el siglo XVIII, pero que sin embargo la leyenda la sitúa muchas veces en el siglo XVII. Durante el capítulo, he podido trazar cómo se relaciona el empoderamiento de Beatriz del Real con su iconización como hechicera. También he podido hacer una relación entre la narrativa de la leyenda con los imaginarios construidos en la época colonial desde los manuales, en donde se reproducen los discursos de la hechicera como monstruosa, excepcional y sexualmente peligrosa. A la vez, he reconstruido la continuidad de los discursos coloniales en la época de consolidación de la nación, así como la iconización de la Condesa como una mujer indeseable para ser complemento del hombre mexicano, ya sea por su incapacidad para tener hijos como por su iconización como *femme fatale*.

*La Condesa en el archivo: Beatriz del Real, una mujer empoderada.*

Existen cuatro situaciones de la vida de Beatriz del Real que quedaron registradas en el archivo histórico que pudieron dar pie a la leyenda de la Condesa de Malibrán. Estas situaciones muestran que fue estigmatizada por no seguir los roles de género y tener autoridad sobre sus propios bienes. La primera situación es que Beatriz del Real era su propia representante legal. Ella misma escribía sus cartas legales y hacía negocios para la administración de sus propiedades. En el archivo el nombre de Beatriz se menciona no por la influencia de su esposo sino por la injerencia que ella misma tenía en sus negocios:

El nombre de Beatriz del Real aparece constantemente en la documentación del siglo XVIII. Pero lo interesante es que su aparición no se debía a que era esposa de un regidor

de la ciudad de Veracruz, Don Miguel Lazo de la Vega, ya que si doña Beatriz figuraba en las actas del Cabildo era por su propio desempeño, porque siempre ella estuvo haciendo frente a los negocios inmobiliarios que poseía en Veracruz y sus inmediaciones (Gil Maroño 57-58).<sup>34</sup>

Muchos de los documentos históricos sobre Del Real hablan precisamente de las cartas que ella escribió para solicitar ayuda para reconstruir su hacienda, ya que había quedado inundada por unas presas del ayuntamiento y había tenido muchas pérdidas. También, Del Real había cedido la propiedad como lazareto, —un lugar para refugio en caso de epidemias o desastres naturales. Prestaba el primer piso de su casa para que de ahí algunos comerciantes pudieran vender sus productos. Realizaba aportaciones generosas a los frailes betlemitas, que en ese entonces radicaban en el puerto de Veracruz. Finalmente se dedicaba a los bienes y raíces (58).

La independencia de Del Real y su autoridad pública pudieron ser interpretados como negativas y transgresoras. En la mayoría de las sociedades, a las mujeres se les ha negado una autoridad legítima en la esfera pública y se les ha representado como mujeres que “hechizan” para ganar poder (Behar 181). La excepción a la regla convierte a Del Real en una mujer vigilada por la sociedad, que ante su excepcionalidad necesitaba nombrarla dentro de los binarios genéricos de las mujeres, ya fuera como ángeles o demonio.

La independencia de Del Real pudiera haberse interpretado como una tendencia al mal de la Condesa, o sea como hechicera, ya que los imaginarios coloniales descritos en los manuales querían evitar no solamente que las mujeres cayeran en la hechicería sino que consideraban que las mujeres al pensar por ellas mismas o ejercer autoridad, inmediatamente pensarían hacer el mal. Citando a Séneca, los autores del *Malleus Maleficarum* dicen: “cuando una mujer piensa a

---

<sup>34</sup> El apellido Lazo aparece también como Laso en el archivo.

solas, piensa el mal” (49). La idea de una mujer poderosa en el manual significa “peligro”, monstruosidad y por lo tanto hechicería. Pareciera que los manuales juzgan precisamente el grado de poder social, o sea la agencia, que una mujer puede tener como una característica negativa ya que es peligrosa para el sistema social y los roles de género tradicionales establecidos.

Además de su independencia del esposo, otra situación que pudo representar a Del Real como hechicera es su aparente aislamiento ya que no asistía a misa pública y se recluía en el oratorio familiar en donde se supone que recibía la comunión<sup>35</sup>. De hecho, por esta situación, la Inquisición tuvo un juicio en su contra que fue descartado (AGN, Inquisición, 1761, vol. 1042. Exp.16. Fol. 70-71). La Inquisición argumentaba que no existía una razón para que Beatriz no asistiera a misa pública. La decisión de escuchar misa desde el oratorio en realidad podría haber sido una estrategia para establecer una agencia femenina más fuerte. María del Pilar López Pérez menciona que en la época colonial el oratorio y el estrado eran responsabilidad de la mujer como manejo de la casa. En la época colonial había autonomía de la mujer para usar este espacio sin intervención del esposo y eran las mujeres quienes tomaban la decisión de los elementos de dotación de estos recintos (83). Sin embargo, la ausencia de Del Real en las misas podría haber creado la asunción de que no era devota a Dios sino al demonio.

Otra circunstancia de vida de Del Real para ser representada como hechicera es su vida matrimonial. En la leyenda, la Condesa representa la sexualidad peligrosa femenina, mientras que Del Real anda entre habladurías porque abandona su hogar y le pide a su segundo esposo

---

<sup>35</sup> Mientras Adriana Gil Maroño dice que el juicio lo enfrentó Beatriz del Real, en el blog Veracruz Antigua, Uluapa Sr menciona que en verdad no fue Beatriz del Real quien tuvo problemas con la Inquisición, sino que Miguel Laso de la Vega, segundo esposo de Beatriz, solamente pidió permiso a la Inquisición para que su primera esposa, Josefa Bartola Brito y Zavala, pudiera escuchar misa en el oratorio ya que estaba enferma.

Miguel Laso de la Vega que le regrese sus bienes.<sup>36</sup> Adriana Gil Maroño menciona que Beatriz del Real era estéril, ya que en los documentos de divorcio no se mencionan sus hijos. Por otra parte, Uluapa Sr publica un acta de bautizo de un hijo de Del Real que encontró en la base de datos de los registros veracruzanos parroquiales y diocesanos de 1590-1978. A pesar del acta de nacimiento de un hijo en el primer matrimonio de Del Real, no podemos descartar la infertilidad en el segundo, ya que a pesar de que estaba en su mediana edad, probablemente en sus 35 o 40 años según el editor de Veracruz antiguo, no los procreó. También, es verdaderamente extraño que los hijos del primer matrimonio de Del Real nunca se mencionen en las seis cartas entre Beatriz del Real y su segundo esposo para discutir su separación, una separación pública y escandalosa en donde participan incluso enviando cartas los hijos de Laso (Uluapa Sr).

El divorcio escandaloso, el reclamo de sus bienes, bien le hubieran sido suficientes para etiquetarla como “bruja” en la leyenda, sin embargo, la falta de hijos en su segundo matrimonio podría haberla relacionada directamente con el mal. Los manuales coloniales sobre la hechicería mantenían la visión de la infertilidad como monstruosa, ya que hacían una interpretación bíblica al respecto. Los discursos eclesiásticos, sobre todo los coloniales, han interpretado la procreación como bendición de Dios, “He aquí, don del señor son los hijos; y recompensa es el fruto del vientre” (Salmos 127:3) mientras que han interpretado la esterilidad como maldición. Cuando Abimelec pecó al secuestrar a Sara, mujer de Abraham y quiso quedarse con ella, Dios “había cerrado completamente toda matriz en la casa de Abimelec por causa de Sara” (Génesis 20:18). Así maldijo a todas las mujeres de la familia de Abimelec por los pecados de este. Cuando Abimelec se arrepintió y regresó a Sara con Abraham, las mujeres de la familia de Abimelec

---

<sup>36</sup> En la primera carta que Beatriz del Real envía a su segundo esposo para hablar de la separación matrimonial, Del Real es contundente sobre las habladurías en su contra por buscar sus bienes económicos y querer la separación, “*he pensado retirarme, y para esto dar al mundo una nueva prueba de mi modo de obrar, contra las calumniosas especies que corren impunes en ofensa de mi conducta, y quiero principalmente cumplir con Dios, que es lo mas*” (AGN. Civil, v. 461, exp.1, fs. 120-123v). Esta carta está publicada en el blog Veracruz antiguo.

empezaron a embarazarse y a tener hijos. La matriz estéril estaba relacionada en la tradición judeocristiana con la falta de “bendición divina” por lo tanto con una cercanía de los afectados con el mal.

Del Real necesita ser bendecida con hijos ya que la fertilidad podría comprobar su fidelidad al cristianismo, mientras que la ausencia de hijos es sospechosa en su contexto histórico y cultural. La Iglesia católica colonial afirma que la mayor razón del matrimonio es la procreación (Lavrín, “Sexuality” 73). Al ser partícipe de un matrimonio católico tradicional de la época, la procreación es esperada. La matriz estéril es entonces una relación de Del Real con el mal. De hecho, este imaginario de la matriz estéril como inmoral y relacionada con la hechicería se explica en el *Malleus Maleficarum*. Las mujeres infértiles pueden entregarse fácilmente al deseo sexual desbordado (Kramer y Sprenger 54) ya que el acto sexual en la infertilidad está dirigido al placer y no a la procreación. El acto sexual por placer está relacionado con la brujería ya que toda la brujería proviene del apetito carnal que en las mujeres infértiles es insaciable.<sup>37</sup> También en el tratado se describe a las mujeres inclinadas al sexo como las más proclives a ser hechiceras o brujas. La Bula papal menciona los medios por los que las hechiceras “infectan de brujería el acto venéreo y la concepción del útero... llevando las mentes de los hombres a una pasión desenfrenada;. . . obstruyendo su fuerza de gestación [de los hombres] . . . destruyendo la fuerza de gestación de las mujeres... provocando abortos” (54). De esta forma Del Real podría haber sido interpretada como una hechicera que, estéril, necesitaba seducir hombres para satisfacer su hambre sexual desbordada, como se le representa a la Condesa.

---

<sup>37</sup> El *Malleus Maleficarum* menciona un versículo de la biblia para justificar la relación que hace entre sexualidad y la matriz estéril, “La sanguijuela tiene dos hijas que dicen: “Dame, dame”, Hay tres cosas y hasta cuatro que nunca se sacian: El sepulcro, el seno estéril, la tierra por falta de agua, y el fuego que jamás dice: “Basta”. (Proverbios 30:15-16)

Otro de los problemas para los discursos eclesiásticos sobre la infertilidad es que la infertilidad coloca a las mujeres en condiciones sociales iguales que los hombres respecto al posible uso de su sexualidad. No existe un freno para su sexualidad simplemente porque no puede salir embarazada y deshonrarse socialmente, “questions of honor, female sexuality, and illegitimacy ... become inextricably linked ... The colonial code of honor ... attempted to control female sexuality through either virginity or marital chastity” (Twinam 124). La infertilidad de Del Real la convierte en una mujer con sexualidad peligrosa porque la posibilidad de un embarazo deshonroso no es posible.

Al mismo tiempo la sexualidad peligrosa de Del Real también es promovida por su divorcio. Ella pide la disolución del matrimonio—la que obtiene—. También pide la devolución de sus bienes:

Don Miguel Lazo de la Vega, luego incontinente, entregue a Doña Beatriz del Real (su mujer) las cantidades que tiene confesadas, evacue y concluya lo mandado ... y dentro de un mes remita las diligencias concluidas ... a esta audiencia sobre los bienes que ella llevó al matrimonio. (AGN, Tierras, 1791: vol. 2972, exp.65, fol 6).

Para 1791 doña Beatriz del Real está divorciada. Su divorcio promueve murmuraciones en el pueblo y posiblemente chismes sobre la falta de recato de Del Real, sobre todo porque no era tan fuera de lo común que las mujeres mantuvieran relaciones sexuales fuera del matrimonio (Lavín 48-95). Este hecho pudo influir la percepción que la comunidad pudo tener sobre Del Real. Una mujer sola, rica y poderosa podría usar su sexualidad para el mal ya que estaba divorciada y era estéril.

Las situaciones de vida que rodearon a Del Real pudieron ser los detonadores para la formación de la leyenda de la Condesa de Malibrán. La fuerza de su carácter, su ausencia de la misa, la incapacidad para procrear y su divorcio serían las verdaderas causas de haberla encasillado como una mujer monstruosa, excepcional y sexualmente peligrosa. Si así fuera el caso, el empoderamiento femenino y la falta de reproducción serían realmente lo que se castiga cuando se construye la leyenda. La relación entre la leyenda y el personaje histórico es iluminadora en el sentido en que podemos constatar los mecanismos del discurso simbólico que convierten a una mujer con agencia en un ícono legendario negativo.

*La leyenda/historieta en los discursos de consolidación de la nación.*

La formación de íconos nacionales a través de las leyendas fue muy importante tanto en México como en todo Latinoamérica como parte del proyecto de nación y la búsqueda de una identidad nacional durante el siglo XIX y XX.<sup>38</sup> Tanto así, que los académicos de esas épocas se dieron a la tarea de rescatar los relatos de la tradición oral, costumbres, valores y tradiciones antiguas para incluirlos en la memoria nacional. Tal fue el caso de *Tradiciones y leyendas mexicanas* de Vicente Riva Palacio y Juan de Dios Peza, libro publicado en el siglo XIX. Muchos de estos relatos se situaron en la época colonial y prehispánica y tenían la intención de colocar a México como una nación independiente con una herencia de pensamiento occidental e indígena. Existieron muchas narrativas que reprodujeron los discursos indígenas y africanos, así como sus prácticas religiosas. Por ejemplo, la leyenda de la Nahuala, incluye mucho de los símbolos prehispánicos, así como la mulata de Córdoba, entre otros. A pesar de esto, estas

---

<sup>38</sup> El siglo XIX al igual que los principios del XX, los intelectuales buscaron la esencia de identidad de la cultura latinoamericana como principal fuente de discusión intelectual. En esta época se crean epopeyas como *Tabaré* (1888). También se rescata la historia de la cultura mesoamericana y se escribe sobre costumbres y leyendas.

narrativas no permearon la visión eurocéntrica en la narrativa de la Condesa de Malibrán,<sup>39</sup> una de las leyendas más conocidas en México.<sup>40</sup>

Las representaciones que se hacen en el discurso hegemónico, que intenta occidentalizar a México, están enfocadas en promover una visión eurocentrista en la época de consolidación. La leyenda de la Condesa de Malibrán pertenece a estos discursos, por lo menos las versiones más difundidas. En la leyenda tradicional y la historieta que se hacen de la Condesa de Malibrán existe una continuidad discursiva con el discurso colonial en donde la Condesa es un lugar de memoria que representa la monstruosidad femenina, una *femme fatale* que no puede ser la mujer ideal complementaria del hombre mexicano. La Condesa representa todo aquello que la sociedad quiere erradicar de la feminidad—sobresexualización, arrogancia, poder, infertilidad—y lo establece a través de la etiqueta “hechicera”. Tanto la leyenda como la historieta se concentran en su incapacidad de tener hijos, su desbordado uso de la sexualidad, sus características de *femme fatale* que seduce y destruye a sus amantes. Así la Condesa representa una mujer marginada e indeseable, todo lo que una mujer mexicana debe evitar ser.

La leyenda de la Condesa de Malibrán es de conocimiento común en el estado de Veracruz. La hacienda de la Condesa—llamada a veces castillo—es un área turística en el puerto de Veracruz que promueve el gobierno del estado.<sup>41</sup> La leyenda muestra a la Condesa como una mujer malvada, monstruosa. Al ser catalogada como monstruo, sus características son inherentes

---

39 Es posible que la leyenda esté relacionada con la narrativa de la “Condesa sangrienta” que es de origen europeo.  
40 La leyenda de la Condesa de Malibrán es un lugar de memoria en el centro de México. En el norte no es muy conocida.

41 En el 2015 cuando inicié mi investigación, el portal de internet del Gobierno del estado de Veracruz mostraba el castillo de la Condesa de Malibrán y su leyenda como parte de sus tradiciones y sitios turísticos. Actualmente no está disponible el URL ([http://portal.veracruz.gob.mx/portal/page?\\_pageid=313,4761585&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://portal.veracruz.gob.mx/portal/page?_pageid=313,4761585&_dad=portal&_schema=PORTAL)). Debido a la informalidad de los sitios web que reproducen la leyenda el lector puede hacer una pequeña búsqueda en internet para ver un par de sitios que relacionan la leyenda con zonas físicas, consideradas por estos sitios web como turísticas. Unos pocos días antes de defender esta disertación, me di cuenta que el blog Veracruz antiguo había actualizado su entrada sobre la leyenda de la Condesa de Malibrán, publicando una recopilación de seis versiones de la leyenda que fueron escritas entre 1800 y 1990.

a ella: forman parte de su esencia. Reproduzco una versión acortada de la leyenda de la Condesa que publica el portal del estado de Veracruz:

Se cuenta que, a principios del siglo XIX, llegó a vivir al Puerto de Veracruz una mujer muy hermosa de cabello negro azabache y tez muy blanca. Ella despertó la curiosidad y admiración por los locales. Era una mujer llena de lujo y era esposa de un conde español. Su esposo hacía viajes de negocios prolongados. Su casa era muy grande y lujosa y por su ubicación, la mujer fue conocida como la Condesa de Malibrán. A Veracruz llegaban continuamente embarcaciones de varias partes del mundo y atraída por esta oportunidad, la Condesa de Malibrán se dirigía hacia los muelles, para buscar a algún visitante que fuera de su agrado y así, invitarlo a su casa para departir con ella. Los hombres que iban con ella nunca regresaban. Ella y su esposo no podían tener hijos y eso la tenía realmente afligida. Empeñada en tener hijos, recurrió a la brujería.<sup>42</sup> Gracias a la hechicera que visitaba consiguió tener descendencia,<sup>43</sup> pero dio a luz un hijo deforme al cual tuvo que

---

<sup>42</sup> En las versiones populares de la leyenda, hechicera y bruja, brujería y hechicería son sinónimos.

<sup>43</sup> Existen diversas versiones de la leyenda de la Condesa de Malibrán. Algunas mencionan que ella “visitaba brujas”, otras que ella misma era hechicera. Sin embargo, en los relatos, ella es una mujer que se relaciona con la hechicería y se infiere que ella también la práctica, ya sea personalmente o a través de otros. Existen otras versiones también que modifican otros aspectos. Por ejemplo, a veces la Condesa es una mulata y a veces es una criolla. Otras veces ella muere, pero el Conde no se vuelve loco. Otra versión informal en internet, la más larga que he encontrado, sitúa el inicio de la leyenda en la época del rey Nabocodonosor. La reproduzco aquí exactamente como está en el sitio web inclusive con sus errores de redacción: “Tú, rey Nabocodonosor, recibirás todas mis propiedades, tu sangre se unirá con la mía para crear un monstruo que aparecerá tiempo después en las costas del Golfo de México sólo para hacer el mal, llegará convertido en una hermosa mujer a la que, desde hoy, la maldigo a no tener hijos y si así no fuera, sólo serán seres que causarán terror y lástima a quien los vea. El rey acostumbrado a esas cosas misteriosas y a las profecías de la hechicera dio crédito a lo que la misma le dejara escrito en aquél arrugado papel”. La versión continúa con la visita de Malibrán a una bruja: “se hablaba de una bruja que practicaba la magia negra y que habitaba en una humilde choza rodeada de pantanos y arenales, al frente de aquella choza tenía un horno en la tierra y encima una olla de barro que por el calor que recibía, emanaba olores nauseabundos, uno de ellos muy penetrante que al respirarlo causaba náusea y vómito. En la puerta de aquella choza, que estaba construida con pedazos de tablas y cartones, había una cabeza de una enorme águila disecada con ojos brillantes como si tuvieran vida. De la misma puerta de aquella choza a la ventana, enormes tarántulas que parecían jugar entre sus propias telarañas. Ahí mismo, se podía ver la cara de un ídolo de tipo negroide con un solo ojo y en la boca, una argolla de oro que le adornaba parte de la barba, esa barba se constituía en una enorme maraña como si fuera una madeja de estambre negra y espesa. Junto a ese gran ídolo, una repugnante calavera todavía con residuos de carne podrida y con un olor

ocultar. El esposo de la Condesa regresó un día, antes de lo previsto y vio al niño, se sorprendió, buscó a su esposa y la encontró en brazos de su amante, por ira les clavó un puñal en el pecho y ordenó que tiraran los cuerpos de la Condesa, el amante y el niño a un pozo de lagartos ubicado al fondo de la propiedad. El criado relató cómo él había sido testigo de todas las cosas que hacía la Condesa. Cómo mataba a sus amantes y cómo los arrojaba al pozo con lagartos para no dejar huella. El Conde quedó horrorizado, se dice que el buen hombre se volvió loco y que se le veía muy seguido por las calles del puerto gritando fuertemente “justicia, justicia, y que muera la Condesa de Malibrán”.

En la leyenda, aunque la Condesa es poderosa, su agencia femenina no es representada como una característica de autoridad femenina sino como maldad. Como el lector puede ver, la leyenda juega un rol importante para crear categorizaciones femeninas. La leyenda reproduce los discursos coloniales de sexualidad peligrosa y monstruosidad. Estos discursos que son una mera asunción cuando estudiamos las situaciones que pudieron haber categorizado a Beatriz del Real como una mujer monstruosa, son una realidad en la leyenda que pregonan las características indeseables para el ideal femenino de la nación mexicana.

La incapacidad de la Condesa para procrear hijos, la convierte inmediatamente en una mujer indeseable para ser complemento del hombre mexicano ya que no puede representar a la madre

---

muy desagradable. Aquella bruja siempre que daban las doce de la noche salía a la puerta de su casa y con los brazos abiertos extendidos hacia el cielo y en la oscuridad más espantosa, con una voz cortada pedía a las fuerzas de mal para que la protegieran y le cumplieran sus peticiones; al mismo Satán llamaba con gritos estridentes que iban perdiéndose en la espesura de los árboles y de los pinos de la pequeña aldea que era Veracruz. En aquellos arenales en donde vivía la bruja ya conocida por oído de la gente porque nadie se acercaba a su choza, frecuentemente era visitada por una hermosa hembra vestida de negro, algunas veces y otras de blanco, ahí acudía porque quería que la bruja le quitara una maldición que en tiempos pasados le había dado a conocer otra de las brujas dedicadas a ese misterioso oficio, aquella rara y elegante mujer sufría hasta lo increíble porque aún casada con tiempo suficiente seguía sin poder tener hijos”. Para después mimetizar a Malibrán con esa bruja: “al verse atacada la mujer su cara se tornó áspera, un rictus de amargura se apreciaba en ella, pues iba tomando las facciones de la bruja que visitaba, su aspecto era horripilante, sus ojos parecían dos carbones encendidos, su cara estaba surcada por grandes arrugas, sus colmillos resaltaban horrorosos después de haber pertenecido a una dentadura fina, sus cabellos revueltos y erizados parecían espinas prestas al ataque”. <http://html.rincondelvago.com/veracruz.html>. Consultado 18 de marzo de 2015.

perfecta, ideal de la mujer en los discursos de la consolidación de la nación, de los cuales profundizo en la introducción. Sin el catalizador de la maternidad, la Condesa solamente puede ser una mujer demonio, *femme fatale* que seduce y lleva desgracias a los hombres. También sin la maternidad, la Condesa puede darse el gusto de ser infiel y tener diversos amantes, o sea una mujer peligrosa sexualmente. es una mujer hipersexual. De esta forma, la Condesa, sobre todo con su muerte al final, es un ejemplo de escarmiento para las mujeres demonio, —que quieran ser infieles, que no puedan tener hijos o no quieran tenerlos—ya que recibe un castigo en manos de su esposo y al final lo único que engendra es un monstruo.

La versión de la historieta de *La Condesa de Malibrán* es considerada la obra póstuma de Carlos del Paso y se publica en *Pepín* en 1949 como un melodrama y no como leyenda. A mi parecer, esta versión podría ser la que tiene más difusión a nivel nacional debido a que *Pepín* era sumamente popular. Las historietas ya en los años 1940 tenían tirajes millonarios, logrando en los años 1980 uno de dos mil millones (Aurrecoechea Hernández, “La historieta popular” n/p ). La leyenda de la Condesa se difunde en esos tiempos de forma masiva a través de la versión de la historieta. Sus personajes femeninos ayudan a solidificar los roles de género en la sociedad mexicana y los valores sociales deseables y no deseables. Juan Manuel Aurrecoechea Hernández menciona que:

Para los mexicanos del Siglo XX, las historietas fueron escuela, silabario y cartilla de lectura; fuente de educación sentimental, materia prima de sueños; saciaron la sed de narrativa de millones de personas; crearon mitos y consagraron ídolos; fijaron y dieron esplendor al habla popular. Pero aún hay más: tras convivir con las aventuras nacionales referidas, al héroe y a la heroína mexicana aún les resta volver a casa y al barrio para

lidar con la belleza, la maldad, el esfuerzo, el cariño, la violencia y la muerte. La historieta mexicana del siglo pasado representa esto y un tanto más: ella evoca una tablilla del recuerdo que aguarda aquellas interpretaciones que la conviertan símbolo de cultura nacional (Aurrecoechea Hernández “Presentación Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional”, n/p).

En general, las historietas en México sirven para presentar modelos de las masculinidades y feminidades, representadas por los personajes que pueden ser modelos negativos o positivos. Las historietas realzan las relaciones de género y los valores del mundo femeninos como la importancia de la virginidad, la sumisión, maternidad, o bien las características negativas de las mujeres como la *femme fatale* y las hechiceras, por ejemplo, *Colegialas* (1940), y más tarde *Brujerías* (1965) cuyo nombre fue censurado y cambiado por *Hermelinda linda*.

Estos personajes reproducen, como las leyendas, una visión judeocristiana de los géneros sexuales vistos como binarios y de forma esencialista. Aunque la Inquisición desaparece completamente de México en 1820, tras la independencia, ha existido una visión moralizante que pulula en las leyendas orales, el cine, la historieta, la televisión y que supone un “castigo por mala moral” y que fue común en el siglo XIX, XX y sigue hoy en día en muchas telenovelas. Para ejemplificar puedo mencionar el cine más popular de los 50, como lo es el de Pedro Infante o bien en las telenovelas de Televisa, con mayor audiencia. Los buenos suelen ser recompensados siempre y los malos castigados de forma drástica pero los roles de género y los estratos sociales se conservan, como ejemplo puede verse *Nosotros los pobres* (1948) o *Ustedes los ricos* (1948). Este castigo moral es como una catarsis al deseo social de justicia que hace falta

en la sociedad mexicana y que sin embargo se ejerce representativamente en las telenovelas por medio del destino divino, tal como una tragedia greco-romana.

La versión de *Pepín* no dice exactamente en qué siglo de la época colonial sitúa la leyenda de la Condesa. La historieta (1949) sugiere que ella no sólo es visitadora de hechiceras, sino que ella misma desea hacer un pacto con el diablo, según el texto de la imagen que reproduzco en esta sección. La versión de la historieta inicia con una advertencia:

Al lector: este relato novelesco está inspirado en la turbulenta vida de una mujer que según las consejas y leyendas forjadas por la fantasía popular, dejó muy triste recuerdo en la ciudad de Veracruz. La historieta recrea muy libremente una antigua leyenda colonial que tiene su origen en el puerto de Veracruz. La Condesa de Malibrán es una bella mujer que tiene el gran anhelo de ser madre, lo que no consigue con su esposo el Conde de Malibrán. Angustiada contrata a una hechicera para que le revele su futuro. La predicción es nefasta: tendrá un hijo pero será un monstruo y nacerá muerto. Enloquecida, la Condesa culpa a su esposo (hombre débil y dócil) de ser el portador de la desgracia y los expulsa para siempre de la habitación conyugal. Como quiere ser madre a toda costa, la Condesa envía a su marido a México y seduce al pirata Camilo. De esta unión nace, como predijo la hechicera, un monstruoso hijo muerto. A su vez, el Conde ha enamorado y seducido a Inés, la hermana del pirata. La muchacha espera un hijo y el Conde, que siempre ha creído ser el portador del mal cree que la profecía abatirá a su hijo. Al final, la Condesa muere y su castillo es incendiado por los piratas. El Conde e Inés se alejan del lugar con su hijo.

Como el lector lo puede ver, en la historieta de *Pepín*, la imagen de la Condesa reproduce el discurso colonial hegemónico cristiano de las hechiceras, y también le da características de la *femme fatal*, pero la historia es modernizada y representa ideas de su época. La *femme fatal* que desarrolla la historieta es al estilo del cine de oro mexicano de mediados del siglo XX, por ejemplo, María Félix en *Doña Bárbara* (1943), *La mujer sin alma* (1943), *La devoradora* (1946) o Katy Jurado en *No matarás* (1943). En *Pepín*, la Condesa es parte de un melodrama y se configura como una *femme fatale* indigna del buen hombre. La representación del ícono se modifica para encajarse en la ideología de la televisión y el cine que se difundía en la cultura popular y era muy “romantizada”. Al final, la Condesa, mujer malvada, muere ante su incapacidad de tener un hijo, pero el Conde es reivindicado con una mujer que puede tener hijos.

Al igual que la leyenda, la representación de la Condesa en la historieta reproduce un discurso oficialista que solidifica a la hechicera como símbolo del mal y la función reproductora de la mujer como principal valor social. Por ejemplo, en la historieta a la Condesa no le importaría vender su alma al diablo con tal de ser madre. Hay una predestinación a que el hijo nazca deforme y—siguiendo las reglas del melodrama—el Conde es expulsado del lecho matrimonial debido a que la Condesa piensa que él es el culpable y es cuando busca un amante con quien logra concebir un hijo que efectivamente nace deforme. O sea, se podría deducir que la Condesa es juzgada por su infidelidad directamente, pero por su infertilidad indirectamente. Me refiero a que ser infértil en una sociedad que pregona el valor femenino en la maternidad, implica una valoración de la misma por su capacidad para procrear.

Es importante enfatizar que la leyenda e historieta son un resultado de representar las feminidades que están fuera del rol tradicional de la mujer como monstruosas, o sea, como hechiceras. Existe una relación entre la transgresión al rol femenino que hacen las mujeres y el

hecho de ser etiquetadas como hechiceras. Sin embargo, lo que se presenta como una transgresión a los roles de género, también representa empoderamiento femenino. Al comparar las situaciones sociales de Beatriz del Real con las asunciones de la Condesa como hechicera, las políticas de la memoria se hacen evidentes y los lectores podemos entender los estereotipos como una versión incompleta de la historia. El empoderamiento de Del Real pudo ser interpretado como la monstruosidad que se estableció en la leyenda de la Condesa de Malibrán. De esta manera la autoridad femenina que relaciona agencia con monstruosidad se perdió en el tiempo. La siguiente sección recupera la figura de Beatriz del Real como mujer empoderada para así reescribir la leyenda de la Condesa.

*Rememoración de la Condesa de Malibrán: Iconografía trastocada en Las mujeres de la tormenta (2012).*

En el libro de historia *Mujeres en Veracruz*, Beatriz del Real aparece como una mujer fuerte (Gil Maroño 57), como lo vimos antes. Actualmente las propiedades de Del Real son relacionadas con los lugares físicos del Puerto de Veracruz, en donde pasó la leyenda de la Condesa de Malibrán.<sup>44</sup> Por ejemplo se divulgan dos de sus propiedades como parte de la memoria cultural de la leyenda: su casa de ciudad que es el edificio de la biblioteca municipal en el Puerto de Veracruz y las ruinas de su hacienda que promueve el gobierno del estado como sitio turístico.<sup>45</sup> La novela *Las mujeres de la tormenta* usa la independencia socio-económica de Del Real para crear una contra memoria que empodere a las mujeres.

*Las mujeres de la tormenta* (2009) es una novela postcolonial escrita durante la guerra al narcotráfico (2006-2012), época de violencia extrema en México. El texto crea una contra

---

<sup>44</sup> Véase Veracruz.mx.

<sup>45</sup> Véase Ricardo Cañas Montalvo.

memoria de las hechiceras en el momento actual usando íconos culturales femeninos. Las novelas postcoloniales latinoamericanas reinscriben el pasado histórico para recuperar la memoria cultural de los grupos marginales. A la vez, discuten la realidad actual de marginación, imposición política e identidades híbridas en América Latina. Así, estos textos contribuyen a entender la opresión en el pasado y su relación con el presente, por lo tanto, favorecen futuros más plurales y democráticos.<sup>46</sup>

La novela postcolonial usa el archivo histórico como un semillero de la memoria cultural (González Echeverría 15-18), al igual que participa de la cultura de rememoración que paulatinamente articula la participación de los grupos minoritarios que han quedado al margen en las versiones hegemónicas de la historia (Borsò y Seydel 38, 42-63).

En un momento en que México enfrenta una cultura que ve las tradiciones como desechables y que dicho pensamiento se manifiesta con violencia, es necesario recurrir “a los murmullos de la memoria como espacio de resistencia” (Lorenzano) para resistir las disfunciones del presente y su ideología de futilidad. El consumismo actual contribuye a la creencia de que todo es desechable, incluso los humanos. Sayak Valencia Triana en el libro *Capitalismo Gore*, menciona que la violencia actual es resultado de la mentalidad capitalista. En entrevista con Dolores Curia explica:

[El capitalismo Gore] surge del choque geopolítico entre el Primer y el Tercer Mundo. El capitalismo se caracteriza por la idea de que hay que ser pudiente y de que lo que uno es se mide en términos de lo que tiene. Esas fronteras son interpretadas en México y más todavía en el norte mexicano de modos particulares: la legitimidad económica significa

---

<sup>46</sup> Para entender la función de la novela histórica contemporánea como memoria cultural véase Estrada y Nogar 3-18.

masculinidad. Ser un varón legítimo no sería posible en este país por lo menos para la gran mayoría de los hombres, ya que viven en la pobreza. Los varones de mi país, como buenos machos obedientes, han decidido apoderarse del dinero a través de las prácticas necro (violencia y asesinatos). Es una reinterpretación de las lógicas de la economía global llena de derramamiento de sangre absurdo y explícito. La demanda económica y de masculinidad aquí en México dan un cóctel explosivo con un alto número de crímenes (n/p).

El capitalismo Gore también promueve la opresión basada en el género sexual, ya que las mujeres son representadas como objetos desechables y usables. En este contexto, la violencia de género se usa para legitimar la masculinidad, pues ser hombre significa consumir, poseer, violentar, y esto incluye a las mujeres.

La novela *Las mujeres de la tormenta* contribuye a revertir los discursos que empoderan el capitalismo Gore, ya que crea una contra memoria de las mujeres desde la rememoración de la agencia de las hechiceras coloniales y denuncia la violencia que sufrieron las mujeres antes y ahora.<sup>47</sup> La novela traza la secuencia discursiva del discurso hegemónico mexicano que ha institucionalizado las desigualdades de género hasta el presente y que por lo tanto promueven un discurso que empodera al capitalismo Gore.

También *Las mujeres de la tormenta* participa de una tradición en donde las hechiceras representan una de muchas percepciones de la feminidad relacionada con la hechicería. Algunos de ellos promueven los estereotipos de la bruja mala, fea y los roles de género, y otros los transgreden. Uno de los ejemplos que podemos usar como formuladores de los estereotipos de las hechiceras son la historieta de *Hermelinda Linda* (1965), y después la película del mismo

---

<sup>47</sup> Contra memoria es una rememoración que va en contra el discurso oficial, véase Heller 142.

nombre *Hermelinda Linda* (1984). Esta figura cinematográfica fue muy exitosa en la televisión mexicana popular de los años '80 y perduró en los '90 para transmitir estereotipos de las mujeres hechiceras.

Por otra parte, las representaciones en la literatura fueron más diversas y algunas promueven, por medio de la figura de la hechicera, el empoderamiento femenino. Por ejemplo, la novela *Balum Canan* (1957) de Rosario Castellanos se empodera de las representaciones estereotipadas de la bruja para crear el personaje de Francisca que usa el estereotipo de bruja para empoderarse, lograr sus metas y conservar su hacienda en la época de la Reforma Agraria (1934-1940). Francisca siembra el miedo en el pueblo haciéndose pasar por bruja, así que a su hacienda nadie la toca por miedo a ser hechizados. También en el caso de la novela *Arráncame la vida* (1986) de Ángeles Mastretta, el personaje de “la gitana” es una mujer que se distingue por leer las cartas y hacer bebedizos. Aunque sólo aparece dos veces en la novela, es un parteaguas entre la sexualidad dormida de Catalina y su goce sexual. Catalina consulta a la Gitana para que le enseñe cómo llegar al orgasmo. Actualmente, además de Celia del Palacio, Norma Lazo en *Los mecanismos del miedo* (210) trata de recuperar la imagen de la hechicera desde una visión de empoderamiento que cree una contra memoria de este ícono popular y además desarrolle una genealogía de mujeres que luchan contra la violencia. La cultura popular y literatura mexicana que representa a las hechiceras ya sea como íconos tradicionales o como íconos transgresores también han cruzado las fronteras y existen representaciones de la hechicera de cultura mexicana en la literatura chicana como *Bless me, Ultima* (1972) de Rudolfo Anaya o bien la leyenda de *La Condesa de Malibrán* en el comic nuevomexicano, *Pilli adventure* (2008) en donde la Condesa es un fantasma—a la manera de la Llorona—que Pilli conoce después de salir de un *Cosplay Contest* y a la cual quiere ayudar para que alcance la vida eterna.

*Las mujeres de la tormenta* construye la contra memoria de hechiceras de distintos tiempos, que abarca desde la colonia hasta nuestros días. A través de los personajes hechiceriles “llena” las versiones oficiales de nuevos significados que toman en cuenta la agencia femenina. La novela conforma íconos ficticios, legendarios e históricos. Por ejemplo, reinscribe la leyenda de la Llorona, recupera el empoderamiento femenino de la figura histórica de Beatriz del Real representada como la Condesa de Malibrán y crea personajes ficticios como Mwezi que representan a los africanos esclavos.

Pareciera que *Las mujeres de la tormenta* tiene una agenda política para recuperar la memoria de las hechiceras afromestizas y los afrodescendientes. Aunque el texto logra visualizar la importancia de los afromestizos en el pasado colonial—más específicamente el de las protagonistas—también reproduce algunas de las asunciones raciales que pregona el discurso oficial. Por ejemplo, no rompe con la creencia común de que los afromestizos no existen como grupo étnico en el México actual.<sup>48</sup> También, aunque intenta crear conciencia de los parámetros históricos que fomentan la opresión femenina, reproduce los estereotipos de género, ya que no logra desprenderse totalmente de ellos.<sup>49</sup> Sin embargo, en este capítulo me voy a concentrar en analizar cómo la novela empodera a las mujeres y voy a mencionar mínimamente cómo reproduce las asunciones de raza y género del discurso hegemónico.

Para crear una contra memoria, la novela narra una historia eje que resalta la genealogía hechiceril afromestiza de la protagonista Lilith, aunque ella no se identifica como tal. A la vez, narra historias independientes llamadas libretas. Cada historia independiente se interseca con la historia Lilith. En la historia eje, la protagonista busca resolver el asesinato de su madre, Selene,

---

<sup>48</sup> Esta observación surgió durante una conversación con Doris Careaga, quien percibió cómo la novela menciona una genealogía definida de mujeres con ascendencia indígenas entre las hechiceras actuales, mientras que la identidad de Lilith, desde su condición de afromestiza, queda diluida en características físicas.

<sup>49</sup> Para el estudio de cómo un texto puede reproducir y transgredir el discurso oficial véase el término de “la parodia postmoderna” en Hutcheon 225-36.

una activista por los derechos de las mujeres y una hechicera contemporánea. Para identificar a los asesinos, Lilith busca información entre los libros y documentos en la casa de Selene. Encuentra unas libretas en donde su madre ha escrito historias de mujeres hechiceras afrolatinas. Historias, según la novela, tomadas de los archivos históricos y que son casos reales que trazan una genealogía de hechiceras que va desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. La protagonista de cada libreta está unida a las otras por una relación de parentesco o amistad y es heredera de la tradición hechiceril.

La historia de Lilith se sitúa en el siglo XXI. Ella es una mujer médica y liberal que es heredera de una tradición hechiceril afrolatina. La novela narra cómo Lilith, mediante la lectura de las libretas, descubre el recuerdo de sus antepasadas. Entiende que las hechiceras son mujeres empoderadas y hacedoras de justicia. La protagonista tiene un despertar de conciencia en donde se da cuenta que debe luchar por los derechos de las mujeres y recibir la sabiduría ancestral que es su herencia; además entiende que desciende no sólo de españoles e indígenas sino también de africanos. La memoria de su herencia la concientiza de su identidad, así la protagonista se transforma de una ciudadana pasiva a una activista por los derechos de las mujeres. Al final del libro, Lilith recibe de la sirvienta de su madre los objetos materiales—el cuchillo y espejo de obsidiana—que representan su destino como hechicera. La herencia en la novela se transmite como cultura material ya que cada mujer hechicera—protagonista en cada libreta—hereda el mismo cuchillo y espejo de obsidiana y lo usa en sus conjuros. Estos elementos funcionan como un recuerdo de las hechiceras del pasado y como un lugar concreto de la hechicería como poder femenino.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> La cultura material es aquella que expresa una continuidad fragmentada del pasado en el presente por medio de objetos físicos, sin embargos estos pueden haberse transformado con el paso del tiempo, pero guardan los mismos significados y usos en un grupo cultural. Véase Sandra López Varela 82. Para ver un ejemplo amplio de la función de la cultura material en la novela, véase *Del Palacio* 313-41.

En la novela, para la protagonista no hay forma de regresar a su vida antigua de inconsciencia social. Después de que conoce el pasado, tiene memoria de este y lo comprende, no puede renunciar a convertirse en una mujer hechicera y activista, que acepta la sabiduría ancestral como arma para luchar contra la violencia y opresión de género. Lisa—una de las activistas—es clara cuando le dice la intención de su genealogía hechicera: “peleamos por los derechos, peleamos por cambiar las leyes y porque se haga justicia en todos los campos. Pero cuando los caminos se cierran, cuando se enfrenta a un enemigo en el plano espiritual y está en juego un objeto mágico, sólo queda una alternativa: acudir al poder primigenio, al poder que hemos ido cultivando a través de siglos” (Del Palacio 340). Después de su despertar, la protagonista acepta su destino y la novela da a entender que se convierte en una hechicera y activista. Ambos cambios se sintetizan en el siguiente pasaje:

¡No podía volver [a su vida pasada]! No después de lo vivido.

“Lilith”, escuchó que la llamaba la tierra.

“Lilith”, la llamaba la selva y el bosque de niebla.

“Lilith”, la llamaba la vida por su verdadero nombre y supo que no podría rechazar la herencia que le llegaba desde el principio del tiempo (340).

La novela enfatiza los cambios existenciales de Lilith en dos aspectos: la aceptación de su verdadero nombre, Lilith, en lugar de Lilia, el que usaba; y la memoria de su genealogía. El acto de empezar a usar su verdadero nombre, que no le gustaba, es simbólico, ya que representa la aceptación de su identidad como una mujer igual a los hombres, dueña de su destino. Lilith en la tradición judía es la primera esposa de Adán, que es creada de la misma manera que el hombre,

---

del “polvo de la vida”. Lilith se niega a subordinarse a Adán y pronuncia el nombre de Dios para empoderarse, lo cual los judíos consideran innombrable. Dios le da alas y ella abandona a Adán. Lilith ha sido un símbolo del empoderamiento femenino. La aceptación de su nombre, es también, la aceptación de su destino como mujer con autoridad, mientras que la memoria de su genealogía significa que la protagonista resignifica a las hechiceras como mujeres con agencia que luchan contra la opresión femenina y se identifica con ellas.

La genealogía en la novela es un recurso muy importante, ya que crea un recuerdo de la resistencia de las mujeres contra el sistema patriarcal y lo traza desde el pasado hasta el presente mexicano. Desde Mwezi, mujer traída a Veracruz en un barco negrero, hasta Lilith, las hechiceras son representadas como mujeres activistas que tratan de romper con la continuidad histórica de la violencia contra las mujeres, que en realidad oculta la corrupción de una estructura social dominada por la desigualdad sexual y económica. Incluso, la muerte de la madre de Lilith se debe precisamente a su lucha contra los políticos corruptos de Veracruz que participan en la trata organizada de jóvenes centroamericanas para el comercio sexual. Este hecho ficticio podría estar directamente relacionado con el tráfico sexual en México documentado en el libro *Los migrantes que no importan* (2010) de Óscar Martínez.

Tanto en las libretas como en la historia eje de Lilith, la novela visualiza la hechicería como un espacio que permite la resistencia femenina, a la vez que enumera las estrategias que las hechiceras usan para empoderarse como lo son: las narrativas de las genealogías y redes de mujeres poderosas, la reapropiación del cuerpo, la revaloración del conocimiento hechiceril como un oficio. En esta disertación analizo solamente la representación de un ícono de la novela, la Condesa de Malibrán, en distintos discursos. Ya que la intención de mi estudio es trazar la

discontinuidad discursiva de figuras históricas rememoradas en el presente y las secuencias de sus representaciones en distintas narrativas (Cornejo Polar 7).

### *La reconfiguración de la Condesa en la novela*

La segunda libreta de *Las mujeres de la tormenta* reconfigura el ícono de la Condesa de Malibrán como una hechicera empoderada y activista social. La libreta hace hincapié en crear una contra memoria del ícono a través de la reescritura de la leyenda usando el personaje histórico de Beatriz del Real. De hecho la Condesa se llama Beatriz en la novela. La libreta también modifica la memoria cultural de la leyenda de la Condesa resemantizando los estereotipos del ícono que se pregonan en el discurso oficial. Usa como trama el evento histórico de la toma del Puerto de Veracruz por Lorenzo Jácome (Lorencillo) y Nicolás Agramont en mayo de 1683.<sup>51</sup> En general, reinscribe el evento histórico, que visualiza la corrupción en el pasado colonial, para reescribir a la Condesa como una hechicera empoderada, heroína de la historia.

La escritora se toma libertades literarias para formular a la Condesa. Por ejemplo, en la novela, Lorencillo y Beatriz son amantes. La Condesa nunca tiene un niño monstruo y tampoco es estéril; el marido nunca aparece como personaje; y ella no es criolla o española sino mulata, aunque de tez morena clara.<sup>52</sup> Tampoco trata mal a sus esclavos y siervos, como hace en la

---

<sup>51</sup> Aunque la novela sitúa la toma en 1682.

<sup>52</sup> Existen versiones de la leyenda de La Condesa de Malibrán como una mujer mulata, sin embargo, las más predominante la muestran como una mujer blanca con pelo muy negro. Lo cual la asemeja a las representaciones tradicionales que se hacen de ella en fotografías y que pertenecen a María Malibrán, una cantante de ópera del siglo XIX.

leyenda; al contrario, los cuida y los ayuda al igual que a todos en la ciudad de Tablas, nombre que se refiere al puerto de Veracruz.<sup>53</sup>

La libreta remarca que la toma fue un acto de corrupción, en donde coluden la armada y el gobierno con los piratas.<sup>54</sup> La Condesa ayuda heroicamente a los grupos marginales convenciendo a Lorencillo que los libere. También les da amparo en su hacienda. El texto entreteje una serie de complicidades que realizan los gobernantes en la toma de Veracruz. La Condesa es una activista social que entiende las estratagemas de corrupción de los grupos en el poder, que corrompen y afectan específicamente a los más desfavorecidos:

Mientras recogía las joyas de los habitantes de Veracruz, iba armando en su mente el infernal rompecabezas: las autoridades del puerto, desde el gobernador, el castellano y quién sabe quiénes más, estaban coludidos con Lorenzo. La corrupción de todos los funcionarios se evidenciaba ahora en esa situación desesperada, desde la costosísima Armada de Barlovento hasta los constructores de la muralla, que habían cobrado a la corona el triple de lo que valía la precaria empalizada, ahora enterrada en la arena. ¿Qué hacer frente a aquella miseria? ¿Los poderosos habían condenado a los habitantes de Veracruz a ese tormento? (Del Palacio 96).

---

<sup>53</sup> Hay una asunción común, aunque no histórica, más bien legendaria de que el Puerto de Veracruz se llamaba ciudad de Tablas en el siglo XVII. Del Palacios usa como espacio físico de la leyenda la ciudad de Tablas, o sea el Puerto de Veracruz.

<sup>54</sup> La autora rompe con la dinámica del discurso oficial que ve a los piratas como los malos y a la armada de Barlovento como las víctimas. La autora se informa en las investigaciones que se han hecho de las relaciones entre piratas y el gobierno para crear sus escenarios y trama ficticia. Por ejemplo, las investigaciones de Antonio García de León que se concentran en definir cómo los piratas ayudaron para institucionalizar el sistema hegemónico europeo en América.

La Condesa es una mujer consciente de su realidad que la lleva a defender a los más desfavorecidos. Condena la corrupción y justifica los actos hechiceriles, ya que estos son usados para el bien de la comunidad. Por ejemplo, gracias a la hechicería ella predice la toma de Veracruz y se va a su hacienda fuera de la ciudad. En la hacienda, acepta a cualquier persona que llegue, casi todos siervos y esclavos negros (76-8, 83). Los documentos coloniales sobre la figura histórica de Del Real enfatizan su alma caritativa, ya que incluso prestaba su hacienda como lazareto. La narración de Del Palacio articula los valores sociales positivos femeninos de Del Real, como lo es la caridad, y los adjudica a la Condesa (AGN, Tierras, 1791, vol. 2972, exp.65, fol. 6).

Sin embargo, la escritora va más allá para empoderar a Malibrán, ya que en la novela funciona como una activista contra la corrupción social. Beatriz identifica los actos de corrupción como los reales “pactos con el diablo” que debieran ser perseguidos en la época colonial. Cuando habla con el gobernador sobre la toma de Veracruz, le dice: “cuando se hacen pactos con el diablo, [...] hay que asumir las consecuencias” (Del Palacio 94). Para la Condesa, la corrupción es el verdadero mal de la sociedad que debería ser juzgada tan duramente como lo era la hechicería:

Beatriz sentía que le hervía la sangre; odiaba a los comerciantes y poderosos funcionarios de Veracruz, y no dudaba ni por un instante que Gaspar de Herrera mereciera que le arrebataran su fortuna mal habida, pero ¿por qué habían de torturar a los esclavos y no a los amos? ¿Siempre habrían de pagar los negros, los mulatos y las gentes de bien las faltas de los ricos? (69).

Para Beatriz la hechicería puede usarse para el bien, de hecho, ella usa la magia para ayudar a los demás, pero no quiere usarla para ayudarse así misma: “Luchaba para no acudir a los mismos medios que usaba para ayudar a otros” (76). También los usa para combatir la desigualdad social por género o raza.

La reescritura que hace Del Palacio muestra a la Condesa como una luchadora social, activista e incluso vengadora de los desfavorecidos. No es fortuito que en el libro se llame Beatriz del Real, ya que esto nos indica que la narración empodera al ícono desde la agencia femenina de la figura histórica. La Condesa presta su hacienda para refugiar a los más desfavorecidos (76-7).

Otra característica del personaje histórico es el liderazgo que tiene Beatriz en la novela. La Condesa maneja sus propios negocios y durante el ataque de los piratas arma a la gente y la organiza (83), al igual interviene para solucionar los problemas que vienen durante la toma del puerto.

El texto también tiene puntos en común con la leyenda. La Condesa mata a sus amantes, sin embargo, todos ellos son hombres ambiciosos. La novela usa la seducción no como un arma para la movilidad social femenina con fines individuales, sino como un arma de empoderamiento para remediar la desigualdad social y el maltrato de las mujeres afrodescendientes:

Furiosa, Beatriz salió de ahí; una vez en la calle, sorprendió a más de algún bucanero en la oscuridad y con el alfanje los degolló, con la misma rabia con la que pasaba a los cerdos y a las gallinas a cuchillo, antes de ser Condesa y después, a los comerciantes golpeadores de mujeres, a los nobles avariciosos, a los viejos casquivanos que llegaron a su lecho. (91)

La reconfiguración de la Condesa como mujer empoderada en la novela permite crear una contra memoria en donde las hechiceras se muestran como activistas sociales e iconos positivos, a la vez que denuncia la opresión que sufrían las mujeres.

*Espacio hechiceril: Redes de mujeres, genealogía, corp-oralidad.*

En la libreta se reinscribe el espacio hechiceril como un tercer espacio desde donde la mujer resiste y se empodera a través del desplazamiento y ruptura de poder que permite ser hechicera. La reconfiguración de la Condesa en su calidad de hechicera, se basa en las interpretaciones postcoloniales de los documentos históricos sobre las prácticas mágico/religiosas en la colonia.<sup>55</sup> Dichos estudios reconocen que las mujeres usaron la hechicería como un lugar para resistir el sistema social y religioso colonial (Borja, Maya Restrepo, McKnight “Colonial Religiosity”, entre otros). La hechicería le permite a las mujeres conservar sus propias creencias religiosas, como las africanas y las indígenas (Maya Restrepo 72-6). También, les permite resolver sus necesidades económicas y los problemas en sus relaciones de pareja (McKnight, “Ha oído decir” 4).

Para Betty Osorio, el archivo inquisitorial colonial permite entender la hechicería como el resultado de un proceso de resistencia de las culturas esclavizadas y colonizadas al sistema feudal y a la hegemonía de la Iglesia Católica (29).<sup>56</sup> Las hechiceras afrolatinas coloniales fueron

---

<sup>55</sup> Del Palacio investiga ochenta y nueve archivos históricos de hechiceras veracruzanas para construir la novela. La autora me dio esta información vía correo electrónico el 12 de octubre de 2013.

<sup>56</sup> Quiero enfatizar que, aunque Betty Osorio estudia la inquisición en Cartagena de Indias, sus conceptos son totalmente aplicables a México. De hecho, Enrique Flores y Mariana Maceras mencionan que en la Nueva España las prácticas mágicas sobresalen en los s. XVII y XVIII pues son “el principal y más vigoroso modo de la relación intercasta y, por ende, de aculturación” (30). Así los documentos inquisitoriales nos permiten “ver la intensa interacción entre las castas a través de la constante combinación de elementos provenientes de las distintas etnias

mujeres que practicaron las creencias religiosas africanas y por ello fueron encasilladas en el imaginario de las brujas europeas (25). La libreta representa el espacio hechiceril como un lugar que permite las genealogías femeninas, las redes de mujeres, las prácticas mágicas africanas, la sabiduría femenina mediante el conjuro mágico y la reapropiación del cuerpo. La Condesa es una mujer que puede concientizarse de los problemas de género y luego empoderarse gracias a que se inicia en la hechicería: “con aquellas mujeres entendió también el sufrimiento: todas eran maltratadas por los hombres—fueran sus dueños o sus parejas; muchas fueron separadas de sus padres, como le había ocurrido a ella misma, la única esperanza en una vida de trabajo intenso y desventura era la magia” (68). La magia es el único lugar desde donde las mujeres pueden tener esperanza para una vida mejor, donde sus penas pueden transmutarse en poder. Así, la libreta reinscribe el espacio hechiceril como un lugar de ruptura de las dinámicas entre el opresor—el sistema colonial—y el oprimido—las hechiceras—que permite el empoderamiento.

La Condesa es una luchadora social que sujeta la voluntad de Lorencillo por un conjuro mágico e interfiere en la toma del Puerto: “En nombre del Padre, y del Hijo y de la Santísima Trinidad, declaro que me habrás de obedecer. ¡Lorenzo, conjuro a tu voluntad! ¡Me perteneces y te ordeno que salves a esa gente!, ¡Tienes que salvarlos!” (108). El espacio hechiceril es el que le permite a la Condesa empoderarse y cambiar su destino, al igual es por medio de la hechicería que logra tener movilidad social y convertirse en Condesa. Desde su posición social, ayuda a los más desfavorecidos a tener una vida más justa.

La libreta también revela la organización de redes de mujeres hechiceras para combatir la opresión de la cultura de grupos marginales, o sea el espacio hechiceril permite la conformación

---

para la realización de las prácticas mágicas, sobre todo en la preparación y consumo de las bebidas... Los archivos de la inquisición representan un mosaico en donde podemos ver los mecanismos de choque entre las distintas culturas, pero también “los niveles de convivencia que se producían a través de las prácticas mágicas y religiosas” (31).

de grupos que resisten el sistema opresor. El texto muestra las reuniones que formaban para transmitir su conocimiento. Las participantes son una especie de cuidadoras de las religiones africanas, protegen su conocimiento ancestral. La Condesa pertenece a una red de mujeres que practican una religión prohibida: “Muchas veces, desde la infancia acompañó a la negra, en lo más profundo de la noche, a las reuniones donde ella y otras mujeres bailaban desnudas al ritmo de los tambores en el monte y repetían letanías en una lengua que ella cada vez iba comprendiendo mejor” (68). Forma parte de una red de mujeres afrolatinas que resiste el sistema colonial. También entre ellas existe la sororidad. Por ser descendiente de Mwezi—ella es una hechicera africana y protagoniza la libreta uno junto a Ñyanga, el fundador del primer palenque—entendemos que practica la religión yoruba.<sup>57</sup> En el paisaje no se describe un aquelarre europeo, en donde la figura primordial es el macho cabrío, el diablo; sino que es un ritual protagonizado por los tambores, que simbolizan las prácticas rituales africanas. La novela visualiza que las prácticas religiosas africanas fueron interpretadas por el sistema colonial católico como hechicería.

La genealogía juega un papel preponderante para crear una contra memoria de la Condesa, ya que la conciencia de Beatriz de que pertenece a una genealogía de hechiceras poderosas construye una memoria de antepasadas fuertes y poderosas; por lo tanto, la Condesa siente que puede seguir las acciones de sus ancestros, porque son ellas las que le dan la fuerza. La genealogía le da sentido a sus acciones y a su identidad:

Beatriz descendía de los negros venidos de África, avecindados en la Antigua Veracruz.

No había conocido ni a su madre ni a su abuela, pero Petrona, la anciana negra que la

---

<sup>57</sup> Se le llama palenque a las comunidades de negros libres o esclavos que escapaban de sus amos.

crió, le había contado que era descendiente de Mwezi, una desgraciada princesa cuya magia era tan poderosa que había desencadenado un huracán. También le habían dicho que descendía del valeroso Ñyanga, el mítico guerrero que había fundado el primer pueblo de esclavos libres. Por más que fueran consejas, tal vez fantasías de la anciana, a la que ya le fallaba la vista y no siempre acertaba en los recuerdos, ella se aferraba a ese pasado, a esa explicación que daba sentido a su vida y le concedía una estirpe. Se sabía hija de español, lo que explicaba la piel clara, pero conservaba con orgullo la cabellera ensortijada y la grupa inequívoca de las mulatas (Del Palacio 68).

La conciencia de su pasado le concede un “linaje” honrado y valeroso para resistir la opresión que sufre por su casta. La hechicería le concede una identidad que no se basa solamente en su condición de oprimida, sino que reafirma la validez de sus prácticas culturales.

La libreta traza la genealogía de la Condesa mediante la memoria material, representada en los elementos mnemónicos de la memoria, un cuchillo y un espejo de obsidiana, que cada protagonista recibe cuando heredera el conocimiento hechiceril. Barbara A. Misztal menciona que la cultura material es uno de los vehículos que permiten que las personas recuerden, junto con los lugares, el lenguaje, o los rituales que practican. La memoria no está guardada en estos elementos, simplemente son elementos mnemónicos que hace posible recordar. Estos elementos juegan un papel muy importante para ayudar a preservar la memoria de un grupo porque traen el pasado al presente, porque convocan el pasado como pasado, es decir, simplemente lo recuerdan (en López Varela 85).

El cuchillo y el espejo de obsidiana que recibe La Condesa representan el poder de Mwezi, su antepasada, y por lo tanto el propio poder de Beatriz.<sup>58</sup> Los objetos también funcionan como la memoria de su linaje y el compromiso social que tiene como heredera del conocimiento hechicero. Petrona le da el cuchillo antes de su muerte a la Condesa (69), que era “el puñal de hoja curvada con puño grabado: era una figura fantástica con cabeza de águila y cuerpo de león, entre dos serpientes entrelazadas” (67). La descripción de los objetos en todas las libretas da a entender que cada hechicera que lo posee se relaciona con la anterior que lo poseyó. Cada una de las protagonistas tiene el recuerdo de la hechicera antecesoras y entiende la hechicería como un espacio de poder femenino ancestral.

En la libreta, la hechicería está ligada a la conservación de la herencia cultural africana. La novela resemantiza cada ritual que hace la Condesa como un acto de resistencia cultural. Ser hechicera requiere que quien lo es, haga un performance de identidad. Significa conocer el poder curativo de las hierbas y ungüentos; y entender el acto de hacer un conjuro como un acto corp-oral.<sup>59</sup> O sea, entender que por una parte la hechicera memoriza las oraciones y por otra conoce o inventa las representaciones performativas de los rituales. Los rituales culturales mediante la corp-oralidad, transmiten la memoria colectiva a las nuevas generaciones.<sup>60</sup> Un ejemplo de la transmisión de costumbres africanas corp-orales es el baile y las coplas del chuchumbé.<sup>61</sup> La

---

<sup>58</sup> Este cuchillo es una herencia de Mwezi, la primera hechicera africana que llega a Veracruz, un personaje ficticio que la novela usa para representar a todas las mujeres de primera generación en la Nueva España. Además, el cuchillo es un recuerdo físico de que es descendiente de hechiceras. Una hechicera lo pasa a la otra como símbolo de poder.

<sup>59</sup> La corp-oralidad enfatiza la relación entre el *performace* y la oralidad. Véase Serge Gruzinski (“La colonización” 221-22).

<sup>60</sup> Maya Restrepo (11).

<sup>61</sup> Inés Coplas fue denunciada por rezar y bailar por esquinas y calles el canto chuchumbé. reproduzco las primeras estrofas: En la esquina está parado un fraile de la Merced/ Con los hábitos (sic) alzados/ Enseñando el chuchumbé// Que te pongas bien/ Que te pongas mal/ El chuchumbé te he de soplar (AGN 1766).

.....

Esta vieja santularia (sic)

Que va y viene a San Francisco

Toma el padre, saca el padre

mujer baila, muestra su cuerpo, seduce y ve tal seducción como empoderamiento, como una apropiación de su cuerpo. Las coplas, que son oralidad, transmiten las quejas por la condición de opresión de las mujeres negras. El chuchumbé no sólo es oralidad, sino también un performance cultural. A través del baile, la música, el vestido, las coplas, los sujetos comunican su sexualidad, aspiraciones y denuncias.

En la novela, la corp-oralidad se manifiesta en las oraciones. Las oraciones coloniales en la libreta son símbolo del poder de las hechiceras y un ejemplo de que el conocimiento mágico/espiritual ancestral se transmitía oralmente. Las oraciones se memorizaban regularmente no se escribían. Sin embargo, los testimonios de las hechiceras ante la inquisición se escribían, por eso podemos trazar y conocer las oraciones coloniales.

La memorización de las oraciones y conjuros ayuda a las hechiceras a que parezcan poderosas ante la comunidad. La palabra misma, pronunciada en los conjuros,<sup>62</sup> implica que quien la pronuncia y la sabe posee poder; “El ‘saber’ en esta sociedad [la sociedad del s. XVII] era ‘saber’ hechicerías por antonomasia” (Caro Baroja 59). El poder del conjuro en sus manos “es el de la reificación. Tipo de dominio por medio del cual la verbalización de un deseo transmuta el anhelo en realidad objetiva” (Aguirre Beltrán 250). Kathryn McKnight estudia cómo la hechicería usó la oralidad para empoderarse:

---

Y es el padre de sus hijos

.....

De mi chuchumbé de mi cundabal (sic)

Que te pongas bien que te voy aviar

<sup>62</sup> Hay una diferencia entre las prácticas hechiceriles de la cultura europea, indígena y negra. En la cultura europea, el poder del hechizo estaba en el conjuro, la palabra, mientras que en las culturas africanas e indígenas estaba en el medicamento. Sin embargo, el medicamento que regularmente era una planta también era un espíritu sagrado, que era quien en realidad curaba: “este [el medicamento]no actúa en función de sus propiedades fármaco dinámicas intrínsecas sino debido al ente espiritual, místico o divino, que lo impregna” (Aguirre Beltrán 251). De esta forma las prácticas mágicas unieron ambas creencias así nacería la medicina mestiza, como las llama Aguirre Beltrán, que se propagaron en Latinoamérica y hacen una fusión de ambas creencias.

Orality plays a central role in all of these relationships— be it word-of-mouth exchanges of information, gossip or the teaching or casting of spells. María de la Paz, the mestiza woman at the center of much of the testimony, appears to support herself economically through the teaching and selling of spells; she depends on word of mouth to bring in clients. Her clients seek spells in order to capture suitors and to calm husbands (4). As María Helena Sánchez Ortega has shown, these women use love magic to obtain economic security and a certain quality of life—for example in making their husbands less violent (Behar 51). The women learn spells and incantations through oral exchange and they believe in the power of the oral word to make the spell effective. (“Ha oído decir” 4-5)

En la libreta, la autora a veces reproduce las oraciones tal y como están en los archivos que consultó. Por ejemplo, la oración a Santa Marta que Beatriz usa cuando desea que Lorencillo libere al pueblo. Beatriz usa oraciones reales como lo son la oración de la estrella, la oración de Santa Martha, el conjuro de las habas.<sup>63</sup>

La libreta también describe a la Condesa leyendo las habas para adivinar el futuro. Reproduce la imagen de un círculo del juicio inquisitorial contra Cristina de Paredes quien alega que su mayor mal es ser mulata<sup>64</sup> (AGN Inquisición 1592 f 225. v4). Ya que para ella la inquisición la relacionan con la hechicería por su casta. La novela reproduce la oración del

---

<sup>63</sup> Noemí Quezada hace un recorrido por la memoria de distintas oraciones y sus modificaciones de un continente a otro. Estudia la oración de Santa Marta llega a Nueva España por los españoles y mulatos de Europa. Es muy común en la tradición de las mujeres afrodescendientes. Según Quezada, la oración está presente en los procesos de la Inquisición de México: hay cinco procesos—de 1592 a 1629—en donde se menciona y son las mujeres las conocedoras de esta oración (“Santa Martha”).

<sup>64</sup> Cristina Paredes declaró ante el Santo Oficio que había sido presa porque “su mayor mal era ser mulata”. El documento dice que dibujó un círculo con nombres oscuros y que tenía otros papeles, para hacer mal, o sea, mover su destino de mulata y obtener mejor estatus social. Obviamente no sabemos si este círculo es un imaginario de los inquisidores. El archivo no describe el significado de la imagen en el folio que supuestamente es uno de los dibujos que realizó Cristina Paredes (AGN Inquisición 1592 f 225. v4).

conjuro de las habas en conjunto con el círculo del juicio de Paredes. El conjuro en la novela dice: “Yo os conjuro, habas, / con don San Pedro y don San Pablo/ Con el apóstol Santiago/... habas que me digáis la verdad/ con Dios Padre/ con Dios hijo/...Habas/que me digáis la verdad” (76). La Condesa usa el círculo como un pergamino para la lectura de las habas. El pasaje es una descripción de la oralidad y los elementos mágicos del conjuro: “Beatriz pronunció una oración de manera repetida, hasta contar nueve veces [...]tiró las habas sobre un pergamino donde estaba dibujado un doble círculo. En él estaban escritas palabras y cortas frases en latín. Las semillas se dispersaron sobre el pergamino y parecieron cobrar vida propia. Beatriz entonces examinó el espejo de obsidiana un largo rato en silencio” (77). El conjuro de las habas implica un performance ritual y oral. Por una parte, está la oración, por otra, tirar las habas, colocar los objetos. El círculo es un elemento mnemónico, que ayuda a recordar a las hechiceras afrolatinas, como Paredes a través de Beatriz, a la vez ayuda a la Condesa a crear un performance en la adivinación. El conjuro mediante el conocimiento oral y el performance ayudan a Beatriz a ser vista, por ella y otros, como poderosa. Los ensalmos la empoderan, ya que son ellos manifestación de su poder: salva personas, cambia destinos, enamora. Como la Condesa en la novela usa la “palabra” para el bien, la escritora crea una contra memoria del espacio hechiceril, ya que este se ve como satánico en las interpretaciones cristianas de las prácticas paganas, las cuales son vigentes hoy en día. La novela crea una contra memoria de las versiones oficiales de la Condesa, usando el círculo de Paredes. A la vez, cambia la interpretación de los inquisidores, que lo ven como satánico, y fomenta su reinterpretación en la actualidad como arma contra la opresión. Mientras que en el juicio inquisitorial Paredes es una hechicera que adora al diablo por sus prácticas religiosas, Beatriz es la heroína que trasciende el poder masculino por su conocimiento del poder sobrenatural.

### *Reapropiación del cuerpo*

En *Las mujeres de la tormenta*, los conjuros también son poder sexual femenino. A través de estos, la Condesa expresa sus deseos amorosos y sexuales. La descripción de la pasión femenina transgrede las características más valoradas de la mujer desde los modelos patriarcales, como lo son la virginidad, la virtud y la decencia sexual. La pasión femenina es negativa en el discurso oficial porque desenfoca a la mujer de su principal función de reproductora. Al estudiar los hechizos amorosos como expresión de la sexualidad femenina entendemos la hechicería como un lugar de libertad sexual para las mujeres.

La novela destapa el deseo sexual como algo natural en las mujeres. Las prácticas sexuales de la Condesa siguen el goce y no la reproducción.<sup>65</sup> La novela usa las interpretaciones coloniales que mencionan los hechizos amorosos como un lugar de reapropiación del cuerpo femenino. Luz Adriana Maya Restrepo al estudiar el caso de Paula de Eguiluz—hechicera juzgada por la inquisición en Cartagena de Indias—, concluye que el saber los conjuros del arte del buen querer y la seducción le proporcionaron a las mujeres mulatas y negras la independencia y libertad para resistir la esclavitud.

La esclava era considerada un objeto, su cuerpo era una mercancía o un bien mueble. La magia amorosa convertía al cuerpo esclavo en una persona que tenía control de su sexualidad.

Maya Restrepo enfatiza la función del cuerpo en la magia:

---

<sup>65</sup> Podríamos equiparar el uso de la hechicería en la novela con el estudio que hace Regina Harrison sobre la sexualidad de las mujeres quechuas. De las que dice que construyen su sexualidad a través de la memoria de sus cantos y amuletos ancestrales. El canto es una forma de ser ellas mismas ya que une conceptos físicos y espirituales en el canto y así crean otra realidad.

el cuerpo es el intermediario por excelencia entre el ser humano y lo sagrado, y entre el ser humano y los demás seres de la naturaleza. La sexualidad vista desde el arte del bien querer fue un acto insubordinado porque atentaba contra los preceptos de la moralidad conyugal católica .... La magia practicada por Paula exaltaba el goce y la sensualidad... Las declaraciones de Paula muestran cómo sirvió para construir una autonomía cuyo territorio era su propio cuerpo... la gestión intelectual de lo real en el Caribe, parece haberse constituido sobre una inteligencia de los sentidos y de la corporalidad (80-82).

La libreta narra la sexualidad de la Condesa enfocada en el goce sexual y en contra de la moralidad católica que se enfoca en la reproducción, la familia y el matrimonio.

Muchas veces en la novela pareciera que la sexualidad femenina está muy cerca del estereotipo de la *femme fatale*. La mujer ha sido representada en la literatura utilizando la sexualidad como un discurso que recrea su identidad y la encasilla en dos vertientes, o mujer ángel o mujer demonio (Beauvoir). La mujer *femme fatale* usa la sexualidad como una expresión de su identidad que intenta desempoderar a los hombres y destruirlos. La Condesa—en la leyenda—es una estereotípica mujer *femme fatale* ya que su esencia es malvada y se manifiesta a través de una sexualidad desbordada y castrante. Sin embargo, *Las mujeres de la tormenta*, como una novela que trata de recrear el pasado, podría estar limitando la movilidad de la Condesa a los recursos que les dejaba el entorno social colonial a las mujeres. La novela, aunque respeta elementos de la leyenda como el uso de la seducción, lo hace como un panorama más amplio. Quiero decir que en la novela las acciones de la Condesa de seducir y matar hombres no corresponden a una esencia femenina malvada sino al maltrato femenino por cuestiones de raza y condición social. Además, existen recovecos en la narración que permiten ver las realidades de

las mujeres coloniales para rescatar la voz de las mujeres y diversificar su identidad fuera de construcciones meramente del discurso oficial.

Para Jean Baudrillard, el acto de la seducción juega un papel preponderante para rescatar la voz femenina en los textos. En su libro *De la seducción*, dice que las mujeres parten de su erotismo y construyen la seducción para estar fuera del control masculino. “La seducción quiebra la sexualización distintiva de los cuerpos y la economía fálica inevitable que resulta.... Sabe, es su secreto, que no hay anatomía, que no hay psicología, que todos los signos son reversibles. Nada le pertenece, excepto las apariencias.... Lo único que verdaderamente está en juego se encuentra ahí: en el dominio y la estrategia de las apariencias, contra el poder del ser y de la realidad” (17).

En la novela, la Condesa usa la seducción para estar fuera del control masculino y crear espacios sociales más justos para las mujeres. No mata a los hombres por su placer, sino que los seduce para vengarse de los hombres que desprecian a las mujeres de castas y que las usan para su propio placer: “Odiaba a los hombres que abusaban de sus mujeres y, aunque ellas no le pidieran ayuda, Beatriz disfrutaba seduciéndolos y luego dándoles muerte; la sangre servía para sus pócimas y ungüentos” (Del Palacio 69-70). Los actos de seducción de la Condesa son actos de rebeldía social ya que están en contra de un sistema patriarcal que constriñe las identidades femeninas y lucha por la justicia social.

La novela narra la sexualidad de la Condesa enfocada en el goce sexual y la seducción como arma de rebeldía social y en contra de la moralidad católica que se enfoca en la reproducción, la familia y el matrimonio. Petronia aconseja a Beatriz que disfrute su cuerpo, pero nunca se enamore:

—Dale vuelo al cuerpo todo lo que puedas, pero cuídate de enamorarte—le dijo con su boca desdentada—. Los hombres son para valerse de ellos. Jamás confíes en sus palabras, o te perderás. Haz que se te entreguen, pero jamás te entregues tú porque no tendrán piedad de ti. (69)

La sexualidad de la Condesa, para Patronia, debe enfocarse al goce sexual exclusivamente. Pero un goce en donde la mujer es el sujeto activo. En el contexto, Patronia podría relacionar “enamorarse” con limitar a las mujeres a ser un objeto masculino y respetar sus ventajas sociales.

A pesar del consejo de Patronia, Beatriz se enamora de Lorencillo, sin embargo, la relación amorosa construye a Beatriz como sujeto. En la novela se construye una idea de igualdad en la sexualidad y las relaciones en el amor entre Beatriz y Jácome. Beatriz no es sumisa, no cumple con las normas de no enamorarse, se deja guiar por ella misma y sus deseos, pero transgrede la idea de Patronia del amor como desigualdad para las mujeres en las jerarquías de género. En la narración ella es el agente de acción y sexualmente dominante, “Ella exploró su cuerpo, teniéndolo a su merced... y, a horcajadas, lo poseyó con toda el ansia que le habían dado el miedo y la rabia de aquellos días aciagos” (101). En la novela se da una una constante narración de las acciones de la Condesa, en donde ella se representa como mujer activa, mujer que actúa, mientras que Lorenzillo aparece pasivo: la narración describe sus sentimientos y sus actos sin mostrarlo a él como el agente activo: “El impulso casi salvaje del cuerpo del condestable de la armada, las ternezas pronunciadas con el acento terregoso de holandés, los besos interminables, la caricia en el lugar preciso en el momento justo, llevaron a Beatriz a éxtasis repetidos y la dejaron sin aliento”. (67) Conocemos a Jácome desde las ideas de Beatriz y sus percepciones. La Condesa apunta una igualdad, incluso un estado de complicidad, que no

considera los géneros sexuales sino las experiencias sociales: “Él parecía ser como ella: un sobreviviente; y matar a un hombre así de manera artera traía mal agüero” (68). Entre la pareja existe una identificación, un estado de igualdad más que la idea de “otredad”.

A pesar del consejo de Petronia, Beatriz se enamora de Lorencillo, sin embargo, la narración empodera a Beatriz de su cuerpo. Ella es el agente de acción y sexualmente dominante, “Ella exploró su cuerpo, teniéndolo a su merced... y, a horcajadas, lo poseyó con toda el ansia que le habían dado el miedo y la rabia de aquellos días aciagos” (101). En la libreta se presenta a Beatriz como el sujeto activo de las relaciones sexuales, mientras que Lorencillo aparece como un agente pasivo, sus acciones se describen a través del recuerdo que tiene Beatriz del encuentro sexual: “El impulso casi salvaje del cuerpo del condestable de la armada, las ternezas pronunciadas con el acento terregoso de holandés, los besos interminables, la caricia en el lugar preciso en el momento justo, llevaron a Beatriz a éxtasis repetidos y la dejaron sin aliento” (67). Conocemos a Jácome desde las ideas de Beatriz y sus percepciones.

Aunque la libreta apunta a desarrollar a Beatriz como el sujeto en las relaciones sexuales, en las cuestiones emocionales de la relación existe un estado de complicidad, que no considera los géneros sexuales sino las experiencias de desigualdad social que puede compartir una pareja: “Él parecía ser como ella: un sobreviviente; y matar a un hombre así de manera artera traía mal agüero” (68). Entre la pareja existe una identificación, ya que ambos pertenecen a grupos marginales. Beatriz no cumple con las normas de no enamorarse, pero establece una relación entre iguales.

*Las mujeres de la tormenta* logra representar de manera muy cercana cómo las mujeres han luchado por tener agencia a través de distintos espacios. Aunque la novela muchas veces reproduce estereotipos, también recupera la voz de las hechiceras coloniales como mujeres

solidarias entre ellas. Además, al reproducir el recuerdo de la hechicera malvada, logra crear un contexto social para explicar las causas de sus acciones, así como le concede una agencia dentro del espacio marginal de la hechicería. Del Palacio usa el archivo histórico como un espacio de reescritura de la memoria en donde comunica a sus lectores que la ficción está cerca de la realidad y que el presente está cerca del pasado tanto en los problemas sociales—como la corrupción—como en la opresión de género—que se manifiesta en los feminicidios—.

La novela sitúa la búsqueda de la agencia femenina en el archivo como una iluminación para las mujeres: Selene, la madre muerta de la protagonista recurrió al archivo para estudiar su herencia y su hija Lilith experimenta un despertar por leer lo que su madre ha encontrado en él. A través de esta búsqueda en los archivos, las protagonistas del presente recuperan una memoria perdida en el tiempo o sea el recuerdo de que pertenecen a un linaje de mujeres con autoridad. La ausencia de esa memoria las pierde en el binario femenino reproducido durante los tiempos y no les permite diversificar su subjetividad para construirse como individuos libres.

También, la novela denuncia cómo la corrupción ha afectado directamente a las mujeres en la época colonial como en la moderna. Por ejemplo, la narradora dice:

Era de todos sabida la participación de los oficiales de la armada y los funcionarios en las extorsiones impuestas a los navíos que llegaban a puerto, y el porcentaje que tocaba a todos ellos por la introducción de azogue, negros, mujeres para las casas de mancebía, cacao de Guayaquil y otras mercancías de contrabando” (72),

o bien cuando Lilith se da cuenta que la razón por la que asesinan a Selene (317-18) es porque esta se da cuenta que en el tráfico de mujeres centroamericanas hay políticos poderosos involucrados.

El uso de este pasado tiene un doble filo, por una parte, crea conciencia de la opresión, por otra parte, reproduce la opresión, como en el final cuando Beatriz persigue el amor correspondido y abandona sus artefactos de magia, muchos de estos pasajes pueden tener una doble lectura, como lo propone Linda Hutcheon, ya que una novela actual puede reproducir y transgredir los discursos tradicionales al mismo tiempo. Por ejemplo, el pasaje anterior en donde Beatriz abandona la hechicería por el amor de un hombre podría significar que al final Beatriz renuncia a la autoridad femenina y forma parte de lo establecido. Por otra parte, podría significar una ruptura con el discurso de que las mujeres con autoridad no son capaces de conseguir el amor verdadero. Beatriz al final de todo abandona el grupo hechiceril pero no pierde el empoderamiento que ganó mediante la experiencia de autoridad femenina, o sea no es una mujer complementaria, no se desarrolla el discurso de complementariedad que menciono en la introducción, sino que Beatriz impone sus propias reglas, elige los espacios en donde va a compartir el amor y sigue siendo un individuo independiente.<sup>66</sup> Podemos ver a su amante a través de Beatriz y no viceversa. La idea de la novela es aceptar la posibilidad de que las mujeres son un ser humano con distintas subjetividades que incluye el amor de pareja como una necesidad humana y la realización de las mujeres en diferentes ámbitos.

A pesar de las complicaciones discursivas entre reforzar y romper los roles tradicionales que podrían padecer *Las mujeres de la tormenta*, como una novela postcolonial, mi interpretación se concentra en cómo la novela logra crear una genealogía de mujeres

---

<sup>66</sup> Sin embargo, la narración aquí es ambigua porque podríamos interpretarlo también como un sacrificio de la mujer por amor y no como empoderamiento ya que no sabemos qué pasa después.

empoderadas a través de la hechicería ya que la estructura de la novela hila el pasado con el presente y le dice al lector que siempre han existido mujeres poderosas. Por lo tanto, el lector puede entender las realidades femeninas desde el empoderamiento y no solamente desde su victimización.

Al final de todo, *Las mujeres de la tormenta* logra crear una contra memoria que contradice a los estereotipos de la Condesa de Malibrán y del espacio hechiceril. A través de la reescritura de la leyenda, crea una versión alterna que modifica la memoria oficial. El espacio hechiceril, visto como un tercer espacio, permite recordar a las hechiceras como mujeres con agencia que resistieron los espacios de opresión. La novela también logra representar los grupos de mujeres marginales—hechiceras negras—para así articular las latencias históricas sobre las mujeres. Si bien la novela no siempre es exitosa en crear íconos femeninos transgresores, sí recuerda el empoderamiento femenino desde la hechicería como una constante en la historia mexicana.

## CAPÍTULO II

### **Rememoria de Sor Juana Inés de la Cruz, de santa a feminista: Representaciones en las biografías eclesiásticas y nacionales a la biografía ficcional *Yo, la peor* (2009) de Mónica Lavín**

Sor Juana Inés de la Cruz es uno de los íconos femeninos más representativos de la nación mexicana. Su figura ha tenido múltiples representaciones en distintos discursos y épocas. Su vida se ha iconizado desde narrativas, ensayos, biografías, películas e historietas. Las representaciones de Sor Juana proliferan en espacios de la memoria cultural mexicana, como lo son los espacios nacionalista, religiosos e intelectuales. En México, la lectura de su biografía y algunos poemas es obligatoria en la escuela primaria, secundaria y preparatoria, igualmente Sor Juana circula en el diario vivir como:

la imagen indeleble del billete de doscientos pesos. [Esta Sor Juana] fácilmente se intercambia, evoluciona su *imaginaire* un paso más, y es indicada para que un público mexicano se apropie de ella como ente históricamente significativo en la historia cultural de México. En esta manifestación, la Sor Juana que circula en la moneda mexicana es la que se anticipa: no turba ni complica la idea de la sagaz intelectual y religiosa criolla, ni lo tiene como su fin. Esta Sor Juana es de cuentas corrientes, y para el consumo común; es una manifestación de la Sor Juana *status quo* para un público mexicano, la apropiación de una iconografía cultural (Nogar “La décima musa” 81)

Esta Sor Juana es la más conocida pero no la única.

Fuera de esta imagen popular y un poco estática me interesa estudiar cuáles son las representaciones textuales de Sor Juana para iconizarla. Las biografías sobre la monja jerónima a través del tiempo funcionan como un lugar de rememoración que la sitúa como una mujer con autoridad femenina desde el convento, o sea una mujer que usando su etiqueta de religiosa/espiritual logra trascender las barreras públicas para su género sexual. Considero a Sor Juana una mujer espiritual, y no mística, en el sentido de que su religiosidad y su intelectualidad se entrecruzan. Sor Juana usa el convento para escribir y pensar, pero no solo eso, sino que participa de una idiosincrasia y devoción a los íconos espirituales que se asemejan a ella misma, como lo son la virgen, santa Paula y sus hijas, Blesilla y Eustoquio o bien desde sus escritos devotos como lo son los *Villancicos a Santa Catarina*, los *Ejercicios de la encarnación* o los *Ofrecimientos de los dolores* (Benassy-Berling 231-47). Sus votos religiosos, que manifiesta en su testamento como su vocación primera con la frase “siempre he sido inclinada al estado de religiosa” (en Soriano Vallès 47), la colocan como una mujer espiritual que entiende este espacio como un lugar desde donde las mujeres tienen no sólo la posibilidad sino la obligación de instruirse:

Pareciéndome menguada inhabilidad, siendo católica, no saber todo lo que en esta vida se puede alcanzar, por medios naturales, de los divinos misterios; y que, siendo monja y no seglar, debía, por el estado eclesiástico, profesar letras; y más siendo hija de un San Jerónimo y de una Santa Paula, que era degenerar de tan doctos padres ser idiota la hija” (Juana Inés de la Cruz “Respuesta” 52).

Y lo es así, la religiosidad del convento permitía la instrucción de las mujeres. Algunos conventos pedían de antemano que las monjas supieran latín lo bastante bien como para entender las oraciones que hacían (Benassy-Berling 42-3), y el universo tomista de la época de Sor Juana permiten que el pensamiento racional participe, en algún nivel, en el conocimiento de Dios (79).

A pesar de lo dicho anteriormente, la autoridad de Sor Juana desde el convento se presta durante la historia a crear íconos contradictorios de la monja en las biografías sobre ella, o sea discontinuidades discursivas; por un lado, se han creado representaciones que la alienan a los roles tradicionales de género como una mujer ángel y por el otro la representan como una mujer con autoridad desde el convento.

Mi pregunta principal en este capítulo es cómo el ícono de Sor Juana, desde distintas representaciones biográficas, rememora un modelo femenino en los espacios conventuales que se amolda a las expectativas de feminidad en épocas específicas. Analizo las biografías como narraciones del pasado desde visiones del presente. Una biografía “se realiza a partir de una mezcla entre imaginación productora y modelos o paradigmas teóricos que surgen y se desarrollan a lo largo del tiempo” (Madélenat 93). Históricamente Sor Juana ha simbolizado modelos femeninos específicos en los tiempos constitutivos de la identidad femenina, o sea en la colonia, la consolidación de la nación y la postcolonia mexicana. Su imagen desde su muerte hasta nuestros días ha sido modificada, o como dice el sorjuanista Elías Trabulse:

[Cuando hablamos de Sor Juana como ícono] hablamos de una falsificación o sea de la historia de una imagen del barroco novohispano, desfigurada, torculada, torturada, alterada y transformada a lo largo de doscientos años de historia ... sujeta ... a la “tornátil posteridad”, que la mudaba de ropajes... Nuestro siglo [XX] también ha inventado una

variedad de Sor Juanas, desde la mística, ascética, y beatífica hasta la psiconeurótica; de la precursora del nacionalismo mexicano a la emancipadora de la mujer (“Prólogo” 19).

Las biografías ficticias o históricas contribuyen a la iconización de Sor Juana, ya que se amoldan al presente en que se constituyen, engancha a la mujer intelectual del pasado con la del presente. La biografía es así un lugar de rememoración que construye a Sor Juana como un ícono que revela la representación de una identidad feminidad en la memoria cultural mexicana.

Rememorar, como lo he desarrollado en la introducción y el capítulo I, significa articular la memoria desde lugares específicos para producir y desarrollar distintas versiones discursivas de un personaje o suceso histórico que es significativo en el presente. Los espacios que nos ayudan a rememorar un ícono histórico pueden ser diversos como novelas, leyendas orales y expresiones plásticas (Seydel “Espacios históricos-espacios de rememoración” 81-82). El espacio de rememoración formula historias diversas sobre el ícono rememorado, no es “la base de un proceso de formación o consolidación de la memoria... sino más bien es un espacio de desafío político a la manera en la que se seleccionan los recuerdos para constituir la memoria oficial y con ella, la identidad cultural o nacional” (Borsò “Mediación” 133). Los espacios de rememoración articulan nuevas posibilidades para crear nuevos significados: “actos novedosos de cognición sobre el presente, actos que conllevan el quiebre sobre la continuidad de la historia” (133).

La rememoración de Sor Juana desde su biografía es constante en un gran número de estudios académicos en donde los autores se identifican con la monja jerónima, así resignifican la importancia de la intelectualidad de Sor Juana y de ellos mismos, los autores que la ejercen (Kirk “Genealogical”). También, existen un gran número de obras literarias que crean ficciones

de la vida de la monja jerónima para recuperar la importancia de la autoridad femenina en la historia, así mismo algunas obras la sitúan en la memoria oficial femenina como mujer ángel.<sup>67</sup>

En este capítulo, trazo las discontinuidades discursivas en las biografías coloniales, de consolidación de la nación y postcoloniales, específicamente aquellas que discuten la vida de la monja en el espacio del convento y la vida espiritual, tanto los conflictos con ella como las afinidades. Primeramente analizo cómo Sor Juana Inés de la Cruz ha sido iconizada en la memoria cultural oficial de los discursos eclesiásticos coloniales y en los discursos nacionalistas de la consolidación de la nación usando una versión de su biografía que la convierte en santa. Enfatico las representaciones de Sor Juana en el discurso eclesiástico y nacionalista como narrativas oficiales que tratan de deslindar la capacidad intelectual de la monja de la capacidad intelectual de las mujeres *per se*. En estos textos se visualiza un discurso eclesiástico que distribuye un recuerdo de la monja jerónima como ejemplo de santidad y obediencia femenina enfocándose a la renuncia de Sor Juana a la escritura y el estudio para concentrarse en los oficios propios de las monjas, así como en la búsqueda de la santidad. Analizo la *Fama y obras póstumas del Fénix de México* publicada por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa<sup>68</sup> en 1700 que reúne las obras publicadas por la monja en vida junto a las aprobaciones de las obras y los prólogos durante y después de su muerte. Además, hace un homenaje a la monja recopilando poemas en su honor. Por ejemplo, estudio la biografía del padre Diego Calleja (s. XVII) publicada en *La fama y obras póstumas del Fénix de México (1700)* que resalta las cualidades de Sor Juana como mujer devota y su “excepcionalidad” intelectual como algo “inusual” en las mujeres comunes, pero común entre las mujeres dotadas por Dios. Analizo otras partes de la

---

<sup>67</sup> Para referencias específicas de las novelas contemporáneas alrededor de Sor Juana véase el artículo de Emily Hind.

<sup>68</sup> Castorena y Ursúa fue un sacerdote novohispano amigo de Sor Juana que admiraba a la monja y editó algunas de sus obras. Fue muy importante para él publicar las obras póstumas en *la Fama*, ya que admiraba a su amiga.

*Fama* como los poemas que retoman la biografía de la monja, publicados en su honor, para ejemplificar el discurso eclesiástico que permeaba a la sociedad colonial. También enfatizo la función de la *Protesta de la fe* del 5 de marzo de 1694 divulgada por el arzobispo de México, Francisco Aguiar y Seijas, para limitar la figura de Sor Juana a su calidad de mujer religiosa y su representación como mujer santa.

Las características que resalta el discurso colonial sobre la monja jerónima van a continuar en el siglo XVIII y en el XIX, incluso a principios del XX, sin embargo, se van a reescribir desde biografías-leyendas que sirve para crear símbolos femeninos nacionalistas. Este discurso de la consolidación de la nación realza dos puntos importantes que constituyen la iconización de la monja jerónima: la santidad e intelectualidad de Sor Juana como consecuencia de una leyenda de amor fallido; y la opresión que sufre por su condición de “indiana”, por lo tanto, marginada por la corona española. Trazo las representaciones de Sor Juana a través de diversas biografías decimonónicas reunidas en *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: Biografías antiguas. La Fama de 1700, Noticias de 1667 a 1892* (1980) de Francisco de la Maza, este libro también agrega la *Fama*. Analizo también la biografía *Juana de Asbaje* (1910) de Amado Nervo que, aunque recrea algunas de las versiones románticas alrededor de la monja, también resemantiza a Sor Juana como poeta e intelectual.

Enseguida, estudio cómo se ha creado una contra memoria de la representación de Sor Juana como santa en los discursos con influencia postcolonial y feminista, que la posicionan como una mujer que usa el convento como un tercer espacio para lograr empoderarse. Estudio específicamente biografías del siglo XX y XXI, ficticias o históricas, que recuperan la voz de Sor Juana como representante de las mujeres intelectuales en el convento y la coloca entre muchas otras mujeres inteligentes fuera del convento. Trazo la rememoración de Sor Juana en el siglo

XX como una contra memoria de las versiones oficiales nacionalistas desde dos biografías históricas precursoras de una visión feminista y disidente del arquetipo de la monja. Son *Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz* (1930) de Dorothy Schons y *Las trampas de la fe* (1982) de Octavio Paz. Durante el siglo XX la imagen de Sor Juana se iconiza como una mujer resiliente. También se le relaciona directamente con el feminismo, como “la primera feminista de América”. Luego termino con el estudio de la novela *Yo la peor* (2009) de Mónica Lavín, una novela del siglo XXI que crea una rememoración de la monja reescribiendo su biografía, en donde visualiza a las mujeres que rodearon a Sor Juana. Mediante distintas ficciones que representan a la monja en el convento escribiendo, la identidad de esta se construye como disidente y apegada a la religiosidad exclusivamente desde la invocación de otras mujeres. La novela *Yo la peor* participa de la construcción del recuerdo de la monja desde una biografía “ficticia” crea una contra memoria del recuerdo oficial, enfatizando la resiliencia de la monja para seguir escribiendo y así demostrar la autoridad femenina desde el convento como un espacio espiritual que le permite a la monja acceder a la intelectualidad.<sup>69</sup> La novela rememora a Sor Juana como una mujer que estudió y escribió hasta el último momento de su vida. Realzo el uso ficcional que hace la novela de documentos históricos como los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* (1695). A través de un discurso que empodera a las mujeres, la novela narra una versión postcolonial de la vida de la monja que usa los *enigmas* como sustento histórico de que Sor Juana nunca dejó de escribir. La estructura de la novela, que usa la escritura de cartas entre Sor Juana y otras monjas intelectuales, muestra una comunidad de mujeres religiosas pensantes y activas en la escritura. Así el espacio espiritual, reflejado en el convento, les permite tener a las mujeres movilidad social y crear redes de intelectualidad femenina.

---

<sup>69</sup> Para entender mejor la importancia de la vida religiosa en el desarrollo intelectual de la monja véase el libro de Marié-Cécile Benassy-Berling.

Esta investigación se limita a trazar las representaciones de Sor Juana en biografías que muestran cómo su ícono cambió de santa a feminista, así que otros libros sobre las representaciones de Sor Juana durante distintos tiempos ha sido de suma importancia para esta investigación. El análisis de “la rareza” de Sor Juana que hace Rosa Perelmuter en *Los límites de la feminidad en Sor Juana Inés de la Cruz: estrategias retóricas y recepción literaria* (2004) ha sido vital para contextualizar un parámetro discursivo no sólo en Sor Juana sino en las otras dos mujeres espirituales que estudio en esta disertación. También el libro de Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia: Biografías antiguas. La Fama de 1700, Noticias de 1667 a 1892* (1980), que hace una recopilación de textos biográficos de Sor Juana durante los siglos XVII, XVIII y XIX ha sido trascendental para esta investigación, ya que leer los textos en conjunto me ha ayudado a establecer los parámetros de representaciones de la monja durante las épocas que estudio. El ensayo de Emily Hind, “The Sor Juana Archetype in Recent Works by Mexican Women Writers” (2004), ha sido revelador para entender las nuevas representaciones de la monja jerónima en las novelas contemporáneas.

*Sor Juana, la santa: La excepcionalidad religiosa en los discursos eclesiásticos coloniales.*

La *Fama y obras póstumas del Fénix de México* publicada por Juan Ignacio de Castorena y Ursúa<sup>70</sup> en 1700 es fundamental para construir la memoria cultural de Sor Juana, ya que enmarca cómo las diversas versiones biográficas contribuyen a la iconización de la monja jerónima desde el “numen divino” o sea desde su excepcionalidad religiosa. En las

---

<sup>70</sup> Castorena y Ursúa fue un sacerdote novohispano amigo de Sor Juana que admiraba a la monja y editó algunas de sus obras. Fue muy importante para él publicar las obras póstumas en *la Fama*, ya que admiraba a su amiga.

representaciones biográficas de la monja jerónima en la *Fama*, Juana es bendecida con un talento excepcional, pero sigue los roles de género marcados para una monja. La caridad y la confirmación de que era buena cristiana es una agenda política en el libro de Castorena y Ursúa.

Aunque Sor Juana era una mujer piadosa y devota, sobre todo a la Virgen María, mi intención no es negar la religiosidad de Sor Juana, sino entender las representaciones de la monja como santa para negar su intelectualidad, de hecho, era esta condición que les permitía acceder a conocimientos de teología, poesía, filosofía.<sup>71</sup> Sor Juana fue una mujer espiritual y piadosa, aunque no mística. Lo anterior lo podemos colaborar en sus obras que resalta los milagros de la Virgen, la vida de las Santas. Ella misma en la *Respuesta*, justifica su intelectualidad por ser “hija de un San Jerónimo y de una Santa Paula” (Juana Inés de la Cruz 52).<sup>72</sup> Sin embargo, la religiosidad de Sor Juana ayudó a enmarcarla en los binarios generales de la mujer ángel o demonio por tener dos vocaciones, una incompatible con su género, “como bien se sabe, la vocación de Sor Juana (monja, pero también escritora) y su género no eran precisamente compatibles en el México de su época” (Perelmuter 83).

Tanto sus amigos como enemigos realzaron la excepcionalidad intelectual de Sor Juana para deslindarla de las mujeres “comunes”, sugiriendo que su capacidad intelectual era más masculina que femenina, pero sobre todo que dicho “numen” era un talento dado por Dios.<sup>73</sup> El recuerdo de Sor Juana, que se difunde en las biografías, los prólogos, poemas y aprobaciones de las impresiones/reimpresiones de sus obras, la iconizan desde su calidad de religiosa. Así, crean de ella un recuerdo que jerarquiza su santidad sobre su talento poético.

---

<sup>71</sup> Para entender mejor cómo las obras de Sor Juana participan de las idiosincrasias o saberes coloniales véase Yolanda Martínez San Miguel.

<sup>72</sup> Para entender la devoción de Sor Juana véase Benassy-Berling, sobre todo la cuarta parte del libro “Devociones e ideas religiosas de Sor Juana” (221-282)

<sup>73</sup> Perelmuter resalta la cualidad de Sor Juana como masculina, asociándola a la excepcionalidad.

El énfasis que hicieron los apologistas coloniales, durante su vida y muerte, a la religiosidad de Sor Juana es tal, que la monja jerónima trascendió como un ícono de santidad. A principio del XIX Sor Juana es conocida como “La Monja de México”. Dicho discurso de “santidad” trata de “borrar” la resiliencia eminente de la monja hacia las condiciones sociales de las mujeres coloniales que las limitan para desarrollar sus facultades intelectuales. Los espacios discursivos que iconizan a Sor Juana como excepcional,

encubren el hecho que, al elevarla a rareza o excepción entre las mujeres, ellos neutralizan su género (se lo niegan, de hecho), desvirtúan su esencia y su lugar como mujer. Asimismo, cuando los comentaristas la denominan musa o Fénix o maravilla no hacen sino socavar la humanidad de la escritora, adecuándola a sus propias expectativas (Perelmuter 109).

A pesar de la admiración con que sus apologistas coloniales recuerdan el talento “excepcional” de la monja jerónima, éste se deslinda de la capacidad intelectual femenina *per se*. Por supuesto, mi intención al relatar cómo se representa a Sor Juana en las narrativas que estudio de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, no es negar el talento excepcional de la monja jerónima entre hombres y mujeres intelectuales, sino destapar las políticas de la memoria eclesiástica. Aunque el discurso de excepcionalidad no fue exclusivo al iconizar a la monja, ya que a su par convergen otros discursos, como el de la defensa de la intelectualidad de las mujeres, la realidad

es que el discurso eclesiástico ganó la “guerra de imágenes” en la memoria oficial y este trascendió hasta el siglo XIX y XX.<sup>74</sup>

Durante su vida, la poeta fue conocida tanto en el viejo como en el nuevo mundo, “la impresión de sus obras en España, tres tomos varias veces reeditados—2 ediciones—, de 1689 a 1725, y numerosas polémicas libradas en las dos Españas, es decir, la Nueva y la Vieja España, son prueba irrefutable de su celebridad” (Glantz “La autora” n/p). Numerosos intelectuales de su época se sorprendieron de su erudición debido a que dicho talento estaba en un cuerpo femenino, “Sor Juana asustó, literalmente, a sus contemporáneos, y se llegó a pensar en serio si su ciencia sería infusa o adquirida” (De la Maza 26), de tal forma que los apologistas de sus obras deslindaron el intelecto de la monja jerónima de su género sexual y lo ligaron a un don divino concedido por Dios.

Entre los textos que recopila De la Maza, está un poema de José López de Avilés que escribe en 1684. El poeta le hace a Sor Juana lo que De la Maza llama “una alabanza disimulada” y la nombra la “poetisa insana” (41-2). El mismo De la Maza comenta que López de Avilés le llama insana, aunque necesite explicar al lector colonial que para el comentarista virgiliano Diego López la “*insanam vatem* es la profetisa arrebatada con divino espíritu” (43). Si bien, la relación de la monja con la “iluminación” justificó que la monja escribiera versos paganos y le permitió a los hombres de la época alabarla sin importar que fuera mujer, también desempoderó a Sor Juana de su capacidad intelectual. Dicha asunción de “mujer arrebatada” o “arrobada” al momento de escribir, borra el trabajo arduo de la monja para desarrollar su

---

<sup>74</sup> Para entender el término “guerra de imágenes” véanse los dos libros de Serge Gruziski, *La colonización de lo imaginario* y *La guerra de las imágenes*. Para la *querrela de las mujeres* véase María Milagros Rivera Garreta y Stephanie Merrim.

intelecto.<sup>75</sup> Pareciera que en las palabras de López de Avilés existe una resistencia a creer que la mujer tiene la capacidad intelectual *per se* y el sentido de disciplina que tenía la monja jerónima, dicho “numen” es dado por un poder divino más allá de las fuerzas humanas femeninas o masculinas.

Los apologistas españoles de la edición de la obra de la monja jerónima de 1692 en Sevilla explican el talento de Sor Juana como “una inspiración de Dios” y dicen “Todos juzgarán que la gobierna algún superior numen” o bien “quiere el Espíritu Divino mostrar las riquezas de su sabiduría atesoradas en el vaso frágil de una mujer” (26), mientras que en la *Carta de Sor Filotea de la Cruz* (1690), el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, menciona que “la claridad no se adquiere con el trabajo e industria: es don que se infunde con el alma” (en *De La Maza* 75). La inspiración divina sugiere una capacidad no buscada, sino entregada por el poder divino representado por Dios. El poder divino, al concederle un don masculino, o sea la capacidad de pensamiento y creatividad, le otorga a la monja una jerarquía de igualdad entre los hombres, pero este don no se lo entrega a todas las mujeres. Solo la inspiración divina, no su propio talento y trabajo, puede ayudarle a desarrollar su intelecto. Este intelecto es una manifestación del poder de Dios no de las capacidades femeninas.

Ya a su muerte, las biografías que recolecta la *Fama* construyen la memoria de la Sor Juana santa, enfatizando la renuncia de Sor Juana al conocimiento al final de su vida para dedicarse, aparentemente, a actividades puramente religiosas.<sup>76</sup> Sor Juana Inés de la Cruz es representada como un ícono femenino positivo en la memoria eclesiástica colonial. Dicha memoria es instaurada en diversos textos que realzan la singular inteligencia del “numen” de la

---

<sup>75</sup> En la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) Sor Juana explica la dedicación y disciplina a la que ella tuvo que ajustarse para desarrollar sus capacidades intelectuales. La explicación de la monja jerónima al parecer fue ignorada por muchos, a pesar de que la *Respuesta* era conocida.

<sup>76</sup> Más adelante voy a mencionar cómo el discurso de excepcionalidad se entremezcla con el de la defensa de las mujeres para escribir, entre otros.

poeta encerrada en un cuerpo femenino. Como su fama fue mucha durante su vida (“La autora” n/p), a su muerte algunos de sus seguidores—como el padre Calleja y el fraile Juan Ignacio de Castorena—prosiguieron difundiendo sus obras y biografía. También algunos de sus detractores difundieron su recuerdo—como el arzobispo Aguiar y Seijas.

Uno de los temas comunes en la *Fama* es la parte de la vida de la monja en donde deja de escribir, que los apologistas sugieren como un supuesto “retiro místico”, en donde la monja jerónima vende sus libros para usar el dinero en actos de piedad y aparentemente renuncia a la escritura.<sup>77</sup> Hoy en día entendemos que no hubo tal retiro místico, sin embargo si lo hubo en la memoria que se difundió por mucho tiempo.<sup>78</sup> *La Fama* ejemplifica al narrar la biografía de la monja cómo el discurso de excepcionalidad religiosa fue una estrategia para evitar que las mujeres entraran a los conventos por intereses puramente intelectuales y no religiosos así como conseguir que las monjas siguieran las pautas impuestas para sus hábitos por el canon católico, o sea seguir el camino a la santidad.

Tanto el padre Antonio Núñez, confesor de Sor Juana, don Francisco de Aguiar y Seixas, arzobispo de México, y don Manuel Fernández de Santa Cruz, arzobispo de Puebla basan sus exhortaciones a Sor Juana en la necesidad de que se apegue a la búsqueda de la santidad (Alatorre “Enigmas” 26-31). El discurso de la Sor Juana piadosa, se difunde después de su muerte con la presunta *Protesta de la Fe* del 5 de marzo de 1694. En esta protesta supuestamente Sor Juana renuncia a la escritura y emprende el “retiro místico”. El arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas, hombre obsesivo con la caridad, hacía circular la protesta entre las monjas de diversos conventos para que supieran que Sor Juana se había dado por vencida (Alatorre “Sor

---

<sup>77</sup> Otros temas que reproduce la *Fama* son el amor de la monja al conocimiento desde pequeña, su discusión con los cuarenta hombres más eruditos en la Nueva España y algunos datos que ella menciona en la *Respuesta* como que aprendió a leer a los tres años y que cortaba su cabello cuando no avanzaba al aprender latín.

<sup>78</sup> Véase el prólogo de Antonio Alatorre a los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* y Sara Poot Herrera “Nuevos hallazgos”.

Juana y los hombres” n/p). Sin duda la intención de Aguiar y Seijas era construir la santidad de Sor Juana difundiendo el recuerdo de la *Protesta*. Dicha protesta, según Elías Trabulse, pudo haber sido falsificada por el mismo Aguiar y Seijas en su afán de instruir a las monjas ya que la imprimió después de su muerte y la mostraba a las monjas en los conventos (“El silencio” 143-156). Yo diría, con el afán de construir una memoria de Sor Juana como religiosa y deslindarla de su trabajo profano y reconocimiento público para evitar la asociación de la monja jerónima con un modelo intelectual femenino que otras podrían seguir, lo cual podía cambiar el status quo de los roles de género. Más que nada, Aguiar y Seijas temía el reconocimiento público de las mujeres monjas intelectuales, quienes deberían de ser más santas que instruidas. Pensando en que existían otras mujeres intelectuales en los conventos dicha protesta pudo ser muy relevante para las monjas que defendían el derecho intelectual de las mujeres,<sup>79</sup> y que podrían haber usado el ejemplo de Sor Juana en su defensa.

La renuncia a la escritura después del supuesto “retiro místico” de Sor Juana se alaban en diversos textos de la *Fama*. En la biografía del Padre Calleja, los comentarios sobre su talento excepcional van de la mano con los comentarios sobre sus dotes caritativos, incluso estos últimos más resaltados. En la “Elegía biográfica” del padre Calleja dice: “En los dos años últimos de viva / se alimentó de ayunos y asperezas / que es bien que más volumen las escriba” (en *De la Maza* 125). Así Sor Juana es una mujer sacrificada por su religiosidad, de esta forma es un modelo femenino acorde con los roles tradicionales de las monjas y dispuesta a seguir el camino de santidad. También el realce del supuesto “retiro místico”, enfatizar el carácter religioso y piadoso de Sor Juana, mencionando que la religiosa decide donar sus libros, simbólicamente su intelectualidad, para hacer piedad; para que cuando fueran “vendidos, hiciese limosna a los

---

<sup>79</sup> Véase Asunción Lavrin “*Brides of Christ*” o Stephanie Kirk “*Convent Life*” para entender mejor la vida conventual femenina y el desarrollo de la intelectualidad en este espacio colonial.

pobres” (150-51). O sea, la piedad es la característica más aceptable de Sor Juana “Juana Inés, que, como esposa de los Cantares en la cercanía de otras flores, enfermó de caritativa” (152). La bondad la lleva a la muerte y por lo tanto a la santidad.

Para el padre Calleja “no le había de parecer difícil caber dentro de un alma grande talentos de sabiduría hermanados con grandes virtudes de religiosa” (144), porque la virtud piadosa y la virtud intelectual eran concedidos por Dios, ya que su “entendimiento”, o sea capacidad intelectual, la llevó a la santidad. Por este pensamiento descrito anteriormente, el padre Calleja realza los consejos que le da a Sor Juana el padre Antonio Núñez, confesor de la monja, y menciona cómo los siguió:

Era mucha ganancia esconder los talentos; con que depuesta la repugnancia resolvió Juana Inés con denuedo piadoso, dejar en su mundo su inclinación a la sabiduría humana, y en cada libro que abandonaba degollarle a Dios un Isaac, fineza que su Magestad la pagó con sobre añadir a su entendimiento capacidad para aprender en la religión, a ratos breves, que habían de ser, u ocio, u descanso. (144-45)

De esta manera, para la posteridad Sor Juana se representa como un ícono caritativo, encaminada a la santidad.

Aunque el padre acepta, en sus construcciones de Sor Juana, el gusto de la monja jerónima por el conocimiento, siempre lo minimiza ante sus dotes de piadosa, como, por ejemplo:

Su más íntimo y familiar comercio eran los libros, en que también lograba el tiempo; pero a los del coro en que ganaba eternidad, todos cedían. La caridad era su virtud reina: si no es para guisarlas la comida, o disponerlas los remedios a las que enfermaban, no se apartaba de su cabecera (145).

El ícono que construye Calleja sin duda minimiza a la Sor Juana que escribe poesía profana y maximiza las actividades propias de una monja como lo son la caridad y los libros del coro, que al relacionarse con actividades que ayudan a la vida religiosa, la llevarían a la santidad.

También para maximizar la santidad de Sor Juana, el padre resalta sobre todo los textos desde donde puede relacionar a Sor Juana con la erudición religiosa, como lo son la *Crisis*, la *Respuesta a Sor Filotea* y el *Sueño* que es un poema intelectual. Pareciera que el padre Calleja tiene la política de dejar afuera las poesías profanas y dice: “Sobre componer versos tuvo la madre Juana Inés bien autorizadas contradicciones” (146). Claro que, en el contexto social del Padre Calleja no era conveniente enfatizar el trabajo profano de la monja sino esconderlo para así alienar y construir un ícono femenino que encajara con las expectativas religiosas de la sociedad colonial.

La representación de Sor Juana como primeramente religiosa coloca a la monja en el lugar que a su género le corresponde, el cuidado para los otros, la piedad con sus hijos, en el caso de las monjas, la humanidad. También deslinda a Sor Juana de su lucha inminente para tener derecho a escribir. Este borrado permite alienarla a la época y crear un ejemplo femenino que sigue los roles tradicionales de género. Por lo tanto, la política de la memoria pretende mantener el status quo de los roles de género mediante la iconización de Sor Juana como santa.

Los apologistas mencionados antes, por más buenas intenciones que tuvieran de alabar a la monja desde una postura que no fuera cuestionada en la época, la disocian de muchas otras mujeres interesadas en el estudio y que deseaban desarrollarse en distintos ámbitos públicos. En la época había otras monjas, como las portuguesas para quienes escribe *Los enigmas*, que desarrollaban sus capacidades artísticas e intelectuales desde el convento. También las mujeres participaban de manera indirecta en la política, la educación y el comercio.

En la aprobación a la *Inundación castálida* (1689) que hace fray Luis de Tineo Morales, este reconoce el prejuicio que existía hacia la capacidad intelectual de las mujeres y lo enfatiza como un halago: “pues si esto junto, en un varón muy consumado, fuera una maravilla, ¿qué será en una mujer? ¿Esto no es digno de inmortales aplausos? ¿No merece eternas aclamaciones? Fuera el negarlo una torpe ignorancia, fuera una rústica grosería” (en De la Maza 60).<sup>80</sup> El fray tiene que justificar su halago a Sor Juana maravillándose ante lo realmente raro “una mujer instruida”. En pocas palabras, Tineo Morales sugieren que esa “inteligencia excepcional” sería grandiosa en un hombre, pero no rara, mientras que en una mujer es algo tan monstruoso, tan ajeno al sexo, que es casi una situación innombrable que a muchos dejaría callados, pero él debe reconocer. Pareciera que alguien estuviera esperando el silencio del apologista y por eso debe justificar su halago a una mujer etiquetándola como “excepcional”.

La intelectualidad de Sor Juana, reflejada en su acto de escribir, es monstruosa para la época, no es femenina ni “es decente”, así que la iconización de la monja jerónima constantemente asevera la diferencia entre ella y las “otras” mujeres. Incluso, dicha representación no está solamente en las narrativas que se crean sobre Sor Juana, sino que la misma monja menciona que sufrió coerción social durante su vida por su instrucción. Lo anterior

---

<sup>80</sup> Fray Juan Navarro repite casi exactamente las palabras de Tineo Morales en el prólogo de sus obras en 1692. Véase De la Maza 85.

es evidente en la siguiente cita, que corresponde a un fragmento de una carta de Sor Juana a su primer biógrafo, el padre Calleja. Antonio Alatorre cita y comenta la carta así:

“Hasta el hacer esta forma de letra algo razonable [o sea letra normal, letra de gente habituada a escribir] me costó una prolija y pesada persecución [dentro del convento] porque decían que parecía letra de hombre, y que no era decente, con que me obligaron a malearla adrede”, o sea a hacerla mal de propósito, con torpeza, parecida a la letra de las demás monjas. (“Sor Juana y los hombres” n/p).

Está implícito que ella no es aceptable dentro del contexto mujeril debido a su “masculino” interés intelectual.

A la vez que se desliga el talento intelectual en relación a su género sexual, también se crean una desmemoria implícita de la capacidad intelectual de las mujeres menos “excepcionales”, o sea mujeres “comunes”, menos famosas, que desarrollan su intelecto en distintas plataformas culturales y sociales. De esa manera, la memoria cultural difunde a Sor Juana como un ícono disociado de la capacidad intelectual de las mujeres. Dicho discurso de “borrado” o desmemoria de la intelectualidad femenina permite la exclusión de las mujeres en los campos profesionales y públicos, así como, lo mencionado antes, la continuidad del *status quo* de los roles de género tradicionales a través del tiempo.

Sin duda, lo anterior parecieran entenderlo muy bien las mujeres que escriben en la *Fama*, que analizaremos más detalladamente en la segunda parte del capítulo. Ellas parecieran entender lo que es realmente sorprendente y excepcional en Sor Juana, o sea su incursión en el mundo público destinado para los hombres y su estigmatización por ello. Nadie mejor que el obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, para resaltar lo poco aceptado que era el reconocimiento social para las mujeres. Dice en su carta a Sor Juana, firmada como sor Filotea

de la Cruz, “Es verdad que dice San Pablo que las mujeres no enseñen, pero no manda que las mujeres no estudien para saber, porque sólo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, propenso a la vanidad” (en *De la Maza* 77). O sea, el reconocimiento público a una mujer la podía llevar al pecado, mientras que el estudio privado no era un problema que interviniera con su salvación porque conservaba la división de roles de género tradicionales. Crear un discurso de excepcionalidad para Sor Juana, relacionada con un talento infundido por Dios, logra crear una división entre las mujeres/monjas “normales” y las elegidas por Dios.

Las mujeres que escriben en *la Fama* se distancian de la monja jerónima por su excepcionalidad. Los poemas de estas otras mujeres que escriben y son intelectuales capturan cómo funciona la disociación entre Sor Juana y otras mujeres debido al discurso de la excepcionalidad religiosa, y cómo dicha “excepcionalidad” funciona como una manera de negarle el reconocimiento público a las mujeres. El romance de doña Francisca de Echávarri dice:

Mujer naciste a ser pasmo  
 Tú de todas las Deidades,  
 Y no envidia, porque nunca  
 Se envidia lo inimitable . . .  
 que agua inmensa en vaso breve,  
 Divina Mujer, no cabe (en *De la Maza* 227).

Echávarri se distancia de Sor Juana que aparece lejana y divina. La palabra “envidia”, en el contexto, significa un deseo por igualar el talento de la monja, sin embargo, este es “inimitable”. Echávarri a diferencia de la monja jerónima no pueden acceder al reconocimiento público. Dicha

situación se debe a que el talento de Sor Juana, infuso por Dios, es tal que no cabe en “un vaso” breve, o sea en el cuerpo de mujer, como el de Echávarri. No puede existir una simbiosis entre los dos cuerpos, ya que la poeta deslinda el cuerpo femenino propio de la grandeza de Sor Juana mediante lo divino. Tal talento podría ser interpretado por el contexto colonial como un talento masculino que debiera estar en un cuerpo masculino o sea un vaso menos frágil que una mujer. El cuerpo femenino de la poeta la obliga a no envidiar a Sor Juana, o sea, no tratar de imitarla porque desde su vaso breve no puede obtener lo que la monja jerónima obtiene de lo divino: el reconocimiento público reservado solo para los hombres, también elegidos por Dios debido a su género sexual.

Por su parte, el soneto de la Señora Doña María Jacinta de Abogader enfatiza la ruptura que Sor Juana hace con su feminidad para adquirir conocimiento, “[da] a los cabellos muerte por adquirir fama eterna” (225). Aunque el poema recuerda la disciplina de Sor Juana al cortar el cabello hasta que aprendiera latín, también sugiere, de manera simbólica, que la monja necesita terminar con su feminidad para adquirir conocimiento. La monja renuncia a su identidad femenina, simbolizada en el cabello largo, para conseguir el reconocimiento público.

El discurso de excepcionalidad religiosa iconiza a Sor Juana como un “monstruo”, un modelo inasequible para imitar, ya que su talento es tan inaccesible para una mujer, como lo es obtener un “numen infuso” por Dios. El discurso de la excepcionalidad presente en su vida real y en los discursos de los apologistas durante su vida y muerte, al igual que la relación del talento de la monja con lo divino, le concederá un aura de santidad que se reproducirá dentro de las políticas de la memoria que trascendieron y marcaron el recuerdo de Sor Juana después de su muerte en 1695. Obviamente, las políticas de la memoria que construyeron el ícono de la monja jerónima en el siglo XVIII evitaron cualquier “elación” de otras mujeres, ya que los discursos

eclesiásticos se encargaron de desempoderar a Sor Juana y las mujeres de su alrededor reproduciendo recuerdos de Sor Juana, mujer de autoridad, como una mujer ángel en busca de la santidad, o sea como alienada a los binarios generalistas ángel/demonio.

Al final de todo, en el siglo XVIII las políticas de la iconización de Sor Juana como santa y excepcional triunfan en la memoria oficial, aunque esta no logra borrar por completo los indicios de otros imaginarios: esos discursos incómodos—como el de los derechos de las mujeres a escribir— que quedan “colgados” o “escondidos” en las obras de la monja jerónima y en las de sus apologistas, poco divulgadas 100 años después de su muerte. Fray Miguel de Torres, el biógrafo del obispo Fernández de Santa Cruz y por cierto sobrino de Sor Juana, dice que la exhortación que hizo el obispo en la *Carta de Sor Filotea* logra su cometido, “Tuvo esta Carta tal efecto deseado, porque retirándose ya aplicando de allí en adelante su minerva a cosas espirituales, como se lo persuadía la Carta de Su Ilma., vivió dando ejemplo a sus religiosas y murió con muestras claras de salvación” (en *De la Maza* 84). En realidad, tuvo el “efecto deseado” dentro de la memoria cultural del siglo XVIII que imaginó una Sor Juana vencida ante las expectativas eclesiásticas del mundo religioso al cual perteneció.

*Sor Juana en el discurso de la consolidación de la nación (siglo XIX): de la excepcionalidad religiosa al nacionalismo romantizado*

La representación de Sor Juana desde la santidad y excepcionalidad van a tener tanta fuerza, que a mediados de siglo XVIII, cuando la fama de la monja jerónima ya se iba borrando, Juan José de Eguiara y Eguren escribe una biografía que todavía reproduce dichos discursos.<sup>81</sup> De la Maza caracteriza la biografía así: “Eguiara, como la absoluta mayoría de los críticos, recuerda y ensalza la erudición de Sor Juana olvidándose de la poetisa. Es más se empeña en

---

<sup>81</sup> Inédita hasta 1936.

demostrarnos que, más que todo, fue Sor Juana una teóloga consumada y que fue la teología el sólo fin y el sólo afán de su vida” (en De la Maza 30). O sea, Eguiara limita la erudición de Sor Juana al pensamiento religioso teológico para encasillarla dentro de las actividades religiosas. Niega a la poetisa que era Sor Juana, más fuerte de como se había negado antes, para no reconocerla como escritora/poeta sino como monja.

Las representaciones de Sor Juana en el siglo XVIII pretenden limitarla a su papel de monja. De hecho en esta época se acuña el título para Sor Juana de *La Monja de México*, inventado por fray Benito Jerónimo Feijóo, en lugar de la *Décima Musa* (en De la Maza 293). De esta forma por lo menos en el siglo XVIII la monja es limitada a su función de monja y erudita. En el siglo XIX, Sor Juana se va a llenar de distintos significados. En este siglo los discursos de santidad van a ir perdiendo fuerza durante el transcurso del siglo. La representación de erudita y poetisa irán de la mano con el discurso de excepcionalidad para reproducirse desde distintos patrones en las biografías sobre la monja. A la vez, la monja va a tener distintas representaciones que la romantizan dentro de una historia de amor fallido muy de acorde con los movimientos literarios de la época.

Las representaciones de sor Juana durante el siglo XIX también la separan de su rebeldía, al igual que de la importancia de su obra. Los decimonónicos leen poco la obra de la monja y escriben mucho de fuentes secundarias, usan las versiones creadas a finales del siglo XVIII. A principios de siglo XIX casi se olvida a Sor Juana y se le considera una poeta menor (“La autora” n/p), ya que la visión neoclasicista demerita la poesía barroca. Sin embargo, a finales de siglo empieza a cambiar la iconización de Sor Juana como poeta y precursora por los derechos de las mujeres.

Durante todo el siglo XIX, la biografía de Sor Juana es mencionado en diccionarios, biografías, recopilaciones históricas. En estos textos se recrean y se inventan historias sobre su vida. Baso esta sección en diversos textos del siglo XIX compilados en *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)* (1980) de Francisco de la Maza. Los discursos sobre la monja en el siglo XIX oscilan entre la reproducción de los discursos coloniales que enfatizan la religiosidad y excepcionalidad de la monja con el nacimiento de otras versiones que promueven la representación de la monja desde su condición de americana oprimida o bien desde una historia de amor fallido que la hace vivir en el convento. El convento es representado como un lugar sórdido y triste para una mujer. Existe en estos textos una “guerra de imágenes” en donde cohabitan discontinuidades discursivas. Por una parte la reproducción del discurso de excepcionalidad religiosa usado en la época colonial, por otra una leyenda romantizada que coloca a Sor Juana como una mujer fracasada en el amor. Los discursos de empoderamiento femenino representados por la monja también convergen en los textos, sin embargo, los decimonónicos prefieren ignorarlos y realzan la calidad de la monja como modelo intelectual nacionalista.

### *La erudita religiosa.*

A principios de siglo el recuerdo de la monja se trata de establecer en la memoria cultural casi exclusivamente desde su rol de erudita religiosa, una reproducción de la memoria difundida en la *Fama*. Don José Mariano Beristáin de Souza inicia su biografía (1817) llamándola “la monja de México”. Aunque el biógrafo reconoce también que se le llamó “La Décima Musa”, enfatiza su observancia religiosa y dice: “Su principal objeto fué la teología, y la inteligencia de

las santas escrituras, a imitación de su patriarca S. Gerónimo, y de su madre Santa Paula” (en De la Maza 339). De la Maza, de hecho, menciona que en realidad la biografía de Beristáin es casi una reproducción de la de Juan José de Eguiara y Eguren, escrita en el siglo XVIII. Otro ejemplo, es otra de las primeras biografía del México Independiente, que hizo Don Tadeo Ortiz en 1832, en donde el talento de la “Monja de México” o la “musa moderna” (344) se ajusta a su papel de monja: “Ya de religiosa, se aplicó casi exclusivamente, tal vez excitada por los eclesiásticos, al estudio de la teología y la inteligencia de la escritura sagrada, sin omitir la lógica, retórica, física, aritmética, matemáticas, historia y música y sobre todo la poesía que poseía con tanta naturalidad como elegancia” (De la Maza 345). Aunque Sor Juana es representada como “casi exclusivamente” una erudita religiosa Ortiz también menciona que practicaba “sobre todo poesía”. Estos textos de principios de siglo son contradictorios en el sentido que enfatizan la religiosidad de la monja, pero siempre hacen mención de su poesía como una cualidad inherente a la monja pero que está subordinada a lo religioso. Pareciera que los autores notan incongruencias al tratar de representar a Sor Juana como sólo religiosa y necesitan dar muchas explicaciones para hablar de su poesía. Siguiendo esta lucha entre erudita religiosa y poeta, Vicente Díez Canseco a mediados de siglo en el *Diccionario biográfico de mujeres célebres* (1851) recrea a Sor Juana englobando su poesía religiosa y profana y asegura que “la monja de México” nunca escribió poesía amorosa (en De la Maza 364). Díez Canseco pareciera desconocer las obras primarias de la monja jerónima y toma sus referencias de obras de su tiempo o del siglo XVIII.

*La mujer excepcional.*

La reproducción de Sor Juana como una religiosa erudita en el siglo XIX también se combina con la continuidad del discurso de la excepcionalidad. La litografía sobre Sor Juana en la revista *El Mosaico Mexicano o Colección de Amenidades Curiosas e Instructivas* (1837) de Ignacio Cumplido la representa como una mujer que poseía distintos dones ajenos a su sexo:

su discreción maravillosa y su conversación agradable, natural y sencilla, sin bachillería ni resabios; escollas en que suelen tropezar por desgracia algunas mugeres que pican de instruidas. En verdad que la madre Juana sabía demasiado para caer en un defecto que es propio de la gente que sabe poco” (en De la Maza 349).

Las mujeres, para Cumplido son “gente que sabe poco” defecto que no tiene Sor Juana. También a mediados de siglo M. G Ticknor dice que Sor Juana es “más notable como mujer que como poeta” (en De la Maza 379), ya que la capacidad de Sor Juana sorprendió por excepcional. Mientras que Altamirano a finales del siglo diecinueve la siguen llamando rara mujer. En “Carta a una poetisa” (1871), el escritor dice “es necesario dejar quietecita [a Sor Juana] en el fondo de su sepulcro ... sin estudiarla más que para admirar de paso la rareza de sus talentos” (en De la Maza 393). La “rareza de los talentos” son sin duda, la inteligencia considerada excepcional en una mujer, talentos que por cierto Altamirano consideraba muy inferiores a los de los poetas decimonónicos.

José M. Vigil, en 1874, es más claro en reproducir la excepcionalidad de Sor Juana relacionándola con masculinidad:

la varonil ambición de saber, la fiebre de gloria llenaba por completo su inteligencia y su imaginación. Claro es que para aquella naturaleza excepcional, el matrimonio debía aparecer bajo un aspecto eminentemente prosaico y ridículo, y que la sola idea de sujetarse a un hombre, que era muy difícil que llegase a su altura, debió atterrarla escogiendo en aquella dura alternativa el claustro” (en De la Maza 453).

Vigil deslinda a la monja de los deseos femeninos tradicionales de matrimonio. Pareciera que crea casi una leyenda o un edicto psicológico que asemejan la identidad de Sor Juana a lo masculino, tanto por tener una “varonil ambición” como por considerar el matrimonio como “prosaico y ridículo”.

Si bien tanto los discursos de la excepcionalidad como de religiosidad se reproducen en los textos decimonónicos, la iconización de Sor Juana tiene políticas distintas en el siglo XIX que en la época colonial. Los decimonónicos pretenden consolidar una imagen intelectual de los mexicanos a través de la creación de leyendas e historias sobre la monja jerónima. Así, el recuerdo de Sor Juana se construye como un ícono renovado con un carácter anticolonialista. La misma biografía de Cumplido (1837), que menciono arriba, se enfoca en “satanizar” la época colonial:

Lástima es que un ingenio tan grande como el suyo, hubiese florecido en una época de tanta degradación para las letras, cual fue en la monarquía española, el tiempo en que ella vivió ... si esta muger hubiese vivido en el siglo presente, hubiera sido otra madame Stael (en De la Maza 350).

Cumplido justifica el estilo de Sor Juana por su contexto de opresión y realza las características literarias de la monja jerónima ya que, para él, “se la ve muchas veces luchar (quizá en vano) para deshacerse de la locución clara y castiza, que la venía a la mano, y la era natural, para seguir en ciertas composiciones poéticas, no los aciertos, sino las extravagancias de Góngora y Calderón” (349-50). Cumplido refleja la idiosincrasia de su época como lo son la resistencia a la oscuridad barroca y el énfasis en la claridad neoclásica para crear una memoria que desprecia la época colonial.

*Sor Juana, entre el amor fallido y la desgracia del convento.*

Las construcciones decimonónicas del ícono de la vida de Sor Juana se basan en conjeturas con poca información que siguen el espíritu nacionalista de la época. Algunos de los mitos que se propagan son el encierro en el convento por una desilusión amorosa o amor fallido—las versiones varían. La poca información que se conoce en la época sobre la vida de la monja jerónima da pie a que los críticos creen leyendas y mitos, muchas veces a ellos les gusta “sicoanalizar” desde las presunciones de su tiempo. Estas conjeturas son muy evidentes en textos de mediados del siglo XIX.

La biografía de Vicente Díez Canseco (1851), arriba mencionada, reproduce el mito muy común que Sor Juana decide ir al convento por una desilusión amorosa, “uno entre estos [los pretendientes] supo inspirar a la joven poetisa una viva pasión; sin embargo, Juana Inés tuvo la desgracia de perderle cuando iba a unirles un lazo indisoluble y desde entonces sólo pensó en el retiro, con el fin de mitigar sus penas” (en De la Maza 365). La versión de Díez Canseco

pareciera influenciarse con el romanticismo mexicano. En *Clemencia* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano, la protagonista, del mismo nombre que la novela, se mete de monja al perder a su amado y atesora sus cabellos bajo su hábito. Emilio Pardo en el *Diccionario Universal de Historia y de Geografía* (1853) escribe un artículo sobre Sor Juana en donde también hace una asunción romántica sobre la reclusión de Sor Juana en el convento,

Lo que pasó entonces con la joven ninguno de sus biógrafos lo dice: bella, de imaginación acalorada, de sensibilidad exquisita, y asediada por los galanes que debió atraer en su derredor la reputación de que gozaba, exaltados sus sentimientos con los seductores cuadros de los poetas latinos, soñando con las tiernas damas del teatro de Lope, al corriente de los dramas de Calderón, cuyos galanes amorosos y entusiastas conmueven todavía nuestra alma, acaso su repentina vocación reconoció por origen alguna ilusión desvanecida, alguno de esos profundos pesares que nos hacen ocurrir a la religión como un consuelo, y que nos llevan a procurar la vida del espíritu, cuando se encuentra despedazado el corazón. Sin que pretendamos dar un giro romancesco ... sí creemos que el examen atento de muchas de las poesías de Sor Juana que examinaremos después, pueden dar lugar a muy fundadas dudas (en *De la Maza* 373).

Pardo, muy a la manera de *Clemencia*, iconiza a Sor Juana como una mujer sufrida porque no tiene la posibilidad de conservar el amor de un hombre. Los decimonónicos promueven el discurso de la complementariedad para Sor Juana, que he desarrollado ampliamente en la introducción, o sea, la realización de una mujer se basa en su capacidad de ser madre y esposa, un complemento para el hombre. De esta manera, Sor Juana, en las biografías decimonónicas, es

una mujer angustiada en el convento, que busca el conocimiento debido a su incapacidad para realizarse “plenamente como mujer”. Para Pardo, el convento es la opción para la mujer fracasada en el matrimonio ya que enfatiza durante su biografía que la monja sufre una perpetua lucha y resignación de su estado religioso (374). La dibuja también como una mujer amargada, al no lograr consumir su deseo amoroso (374-79)

Para los nacionalistas del siglo XIX, el matrimonio y la maternidad eran el fin último de las mujeres, lo único que podía darles felicidad verdadera, por lo tanto el claustro en el convento es visto en la época como un pesar, un golpe de mala suerte para cualquier mujer y no como un lugar en donde las mujeres podían escribir y pensar. Francisco Zarco menciona que Sor Juana:

debe contarse entre nuestra literatura y es lástima que fuera monja, que se dejara llevar por el mal gusto de su época y que tuviera que escribir tantas alabanzas a la virreina y a sus hijos y a tantas grandes señoras. Parece que la poetisa fue reputada como no peligrosa, tal vez porque estaba hundida en el claustro y que fue estimada como una verdadera curiosidad colonial (en De la Maza 367).

En el discurso de Francisco Zarco, la excepcionalidad de Sor Juana, como monstruosa o “curiosa” se debe más a su carácter de “monja” recluida en un convento. El convento es un espacio de opresión femenina para los decimonónicos, ya que no les permite a las mujeres ser un complemento para los hombres.

*La indiana nacionalista.*

Los textos decimonónicos reproducen los discursos de la excepcionalidad religiosa unidos a una leyenda de amor fallido, pero con la clara intención de crear un discurso nacionalista. El interés en su vida, y su reescritura, corresponden al interés de los decimonónicos de apropiarse de la imagen de Sor Juana, como lo hace Prado, para colocarla como una mente mexicana que florece en la adversidad de la colonia. O sea, una mente como la de ellos, que crece en desventajas, en comparación de los europeos, pero que sin embargos da pruebas de inteligencia superior. A finales del siglo se inicia la recuperación como poeta de Sor Juana para colocarla como una representante de las mentes mexicanas.

En la época de consolidación de la nación los críticos tienen una agenda marcada de crear una conciencia nacional y recuperar las figuras históricas e intelectuales del pasado que ayuden a construir positivamente una imagen del intelectual mexicano en comparación con el europeo. Por lo tanto, los intelectuales decimonónicos, mediante la consigna del nacionalismo incipiente, recuperan las figuras importantes coloniales a la vez que juzgan y desvalorizan la época colonial como una forma de deslindarse de España. José Somoza en su artículo “Una conversación del otro mundo entre el Español Cervantes y el Inglés Shakespeare. En que intervienen otros personajes y se da una idea de nuestra poesía lírica del siglo XVII” (1837), hace hablar a Sor Juana para “defender a los americanos, personificados en Sor Juana” (en De la Maza 360). Picado Marchante le dice a Sor Juana que sus loas y comedias no tienen mayor mérito que las de él, a lo que Sor Juana contesta en forma de queja, “yo era una mujer, una pobre americana, a quien no dieron una educación científica. Si a la edad de tres años aprendí a leer y a escribir, fue

sin licencia” (361). José Somoza aprovecha su conocimiento de la *Respuesta* para marcar las desventajas de Sor Juana por ser indiana y le sigue diciendo a Marchante, para criticar su poesía:

Los españoles más doctos en aquel tiempo, estabais en la íntima persuasión de que el entendimiento de los americanos era inferior al vuestro incomparablemente, y así el juicioso Feijóo empleó muchas páginas y razones en persuadirnos que del mar allá podía haber algunos vislumbres de racionalidad (361).

Sor Juana además de ser una excepcional religiosa y erudita, es una defensora de la intelectualidad americana.

La primera biografía que considera la obra poética de Sor Juana de forma más completa es la de Juan León Mera quien publica las obras de la monja con un ensayo crítico y una biografía en 1873. León Mera, como hombre de su época, le llama “la monja de México” y reproduce la idea del amor fallido—la versión varía. Sin embargo, enfatiza su función como defensora del derecho intelectual de la mujer. De hecho, es en esta época en donde sus versos “Hombres necios” se difunden de manera escrita, o sea, para un público selecto que sabe leer y escribir, como un ejemplo de la opresión con que vivían las mujeres en la época colonial.

En la biografía de León Mera hay toda una mezcla de significados que acumulan las representaciones del siglo XVIII y XIX y las mezclan con nuevas representaciones. El gran acierto del escritor es que a pesar de seguir las convenciones de la época—nacionalismo, religiosa, erudita—rescata a Sor Juana como una buena poeta. De hecho, Mera hace el primer análisis detallado de la obra de la monja jerónima. Así la defiende de las palabras de Ticknor, arriba mencionadas, que la minimizan como poeta, dice Mera sobre la poesía “Hombres necios”:

La belleza poética y la belleza moral de esos versos nos entusiasmaron, y Sor Juana Ines fué restituida al honroso pedestal de que la habíamos bajado á causa de la cavilacion en que nos pusieron las palabras del *Semanario pintoresco* [texto de Ticknor]. —Esa poesía, nos dijimos, no la produce sino una poeta; esa verdad no es hija de un alma vulgar; Sor Juana fué, sin duda, mujer de gran talento, y sus obras deben ser dignas de ella (402).

Al abrir la posibilidad del estudio de las obras, León Mera también resignifica a Sor Juana en su papel de poeta, que será la pauta para nuevas representaciones de la monja que desde ese momento empiezan a tomar en cuenta su obra que abre perspectivas de la monja jerónima desde distintos espacios. Los cuales son más elaborados a finales del siglo XIX y principios del XX.

*La Sor Juana poeta de Amado Nervo.*

En el discurso nacionalista, que se pregonaba sobre todo a principios y mediados del siglo XX, Sor Juana se constituye en la memoria cultural como símbolo nacional mexicano. Desde los textos biográficos de Amado Nervo, Salvador Novo o Xavier Villaurrutia se crea una memoria de su ejemplaridad como poeta e intelectual. Sor Juana es entonces una representación ideal de la mujer intelectual mexicana que se contrapone a la mujer madre/esposa (Emily Hind 89-96). Es también una representación del valor de la intelectualidad mexicana que, mediante el ícono de Sor Juana, se equipara a la intelectualidad europea. Las representaciones de Sor Juana desde las construcciones nacionalistas de principios del siglo XX enfatizan el trabajo poético de la criolla

“mexicana”, la calidad de sus versos y su perseverancia para escribir. También, contextualizan la realidad y las estructuras del poder coloniales y las contraponen a las realidades del siglo XX.

A principios del siglo XX, la monja jerónima se institucionaliza en los discursos oficiales de consolidación de la nación por su calidad poética y porque representa al intelectual latinoamericano luchando por ser reconocido desde el espacio marginal de las Américas. Sor Juana se convierte en un estandarte nacional que comprueba la capacidad intelectual de los indios y por ende símbolo de la inteligencia de la clase educada, que quieren ser considerados tan occidentales y sobresalientes como las élites intelectuales europeas. En estos discursos los intelectuales mexicanos buscan desmentir la idea decimonónica, así como colonial, en que se fomenta un discurso que identifica a Latinoamérica como un lugar “bárbaro” sin mentes importantes, un lugar que necesita civilizarse (Mignolo). La respuesta a este discurso, es la recuperación de la memoria de intelectuales del pasado como Sor Juana.

La biografía de *Juana de Asbaje* (1910), de Amado Nervo, es una de las primeras biografías y la más influyente de principios del siglo XX que incluye una investigación ardua del contexto de vida de Sor Juana y que recupera una visión histórica e informada de los espacios coloniales. En esta biografía se basarán más tarde las biografías de Dorothy Schons y Octavio Paz. Amado Nervo contextualiza a Sor Juana como una intelectual latinoamericana y la incluye en el imaginario nacionalista como una poeta. Nervo la sigue representando como una mujer idealizada y excepcional.

*Juana de Asbaje* se escribe en el marco de la conmemoración de los cien años de la independencia de México. Considerando la época y la conmemoración, Nervo se esfuerza por crear un ícono nacionalista de Sor Juana reconfigurando la visión decimonónica de la monja basado en la vida y obra de esta. Para Nervo, Sor Juana es representante primigenia de la vida

cultural mexicana. El poeta va directamente a la obra de la monja y le quita la capa de “santa”: “no era Sor Juana por aquel entonces [cuando ella vivía] una santa” (50). Reconoce que la santidad es una construcción de otros: “más si no era santa todavía... lo fué dentro del piadoso sentir de sus coetáneos en los postreros años de su vida” (51). También Nervo investiga el pasado colonial para situar a Sor Juana en su contexto histórico. En la biografía, el convento deja de ser un lugar hostil enmarcado por asunciones decimonónicas para resemantizarse como un lugar intelectual y espacio cultural en la época colonial. Nervo trata de construir una identidad mexicana mediante la recuperación de los espacios históricos y sus contextos simbólicos. Sor Juana es un ícono que representa la mexicanidad y sus espacios antiguos idealizados pero contextualizados desde un “origen” de la cultura mexicana mestiza, o sea la época colonial.

La inclusión de Sor Juana en la memoria cultural como poeta, le permite a Nervo crear un recuerdo de la intelectualidad mexicana y la calidad de esta. Si bien los decimonónicos lucharon por romper la asunción que las producciones literarias de Latinoamérica eran inferiores o bien una copia de las europeas, todavía a principios del siglo XX este imaginario está presente. Nervo hace una comparación entre Lope de Vega y Sor Juana, “mi buen licenciado Thomé de Burguillos! te aseguro que los tres sonetos [de Sor Juana]—como otros muchos de esta docta virgen—podrían figurar en tu librito aquel de *Rimas después de la Gatomaquia*” (97).<sup>82</sup> La comparación entre Lope de Vega y Sor Juana funciona como una reafirmación de igualdad entre la capacidad intelectual de los dos continentes, el europeo y americano.

En la misma vertiente, Nervo hace una comparación entre Sor Juana y Heredia, poeta decimonónico, para llevar a Sor Juana a la época moderna como excelente poeta “Sor Juana soneteaba con una técnica que no desdeña Heredia” (97). Si en el siglo XIX muchos críticos

---

<sup>82</sup> Se cree que Lope de Vega usa el seudónimo de Thomé de Burguillos para escribir las *Rimas humanas y divinas*. Véase Marcelo Blázquez Rodrigo 38.

dudaban del talento poético de Sor Juana, Nervo hace comparaciones directas entre Sor Juana y otros poetas coloniales y decimonónicos para reivindicar a la monja como excelente. De esta manera la posiciona como representante de la intelectualidad mexicana. La narrativa que crea Nervo de Sor Juana es como si estuviera contando un cuento, o sea, crea de Sor Juana un ícono nacional, la idealiza. La hace hablar por medio de un diálogo entre él y la monja usando la *Respuesta*.<sup>83</sup> Por ejemplo:

Yo. —¿Habéis amado mucho las letras desde pequeña, venerable madre Sor Juana Inés?  
 Sor Juana. —Desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación á las letras, que ni ajenas reprensiones (que he tenido muchas) ni propias reflejas (que he hecho no pocas), han bastado á que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí (Nervo 54).

Con esta técnica, crea un diálogo que parece muy cercano al lector, como si estuviese hablando con un interlocutor. A través de esta técnica hace hablar a Sor Juana para que escuchemos su propia voz.

Nervo empodera a Sor Juana como una intelectual, pero la deslinda de las mujeres de inicios del siglo XX. Por lo tanto, resaltar la excepcionalidad de Sor Juana como mujer intelectual para criticar a las mujeres de su época. Hace una comparación entre ambas:

si Sor Juana hubiera nacido a principios del siglo XX, sería neurasténica y snob; habría aprendido á jugar al bridge y al puzzle, jamás hubiera abierto un libro ... habría escrito con letra larga y angulosa que deben tener hoy todas las señoritas ... mezclando al español todas esas palabras parisienses que pronunciamos tan mal, pero que son tan chic” (23-24).

---

<sup>83</sup>Véase el capítulo “Una *interview* con Sor Juana” (Nervo 53-67).

O sea, las mujeres de su época son ignorantes y superficiales, mientras Sor Juana es excepcionalmente intelectual. La Sor Juana idealizada de Nervo es lo que sería la mujer perfecta intelectual para el poeta romántico. También modelo ideal, casi imposible de igualar por otras mujeres. Es intelectual, pero también perfecta en sus características femeninas, claro está dentro de los roles tradicionales, “la bondad de su carácter, dulce y amable, y su sorprendente sabiduría y discreción” (28). De esta manera Nervo participa del discurso de excepcionalidad en donde deslinda a Sor Juana de otras mujeres.

Nervo también construye una imagen idealizada de Sor Juana como mujer y replica la versión del amor fallido de Sor Juana. Para Nervo, esta asunción funciona como una estrategia para crear una leyenda romántica que ayude a instaurar el ícono de Sor Juana en la memoria nacional, ya que crea un relato, especie novela/leyenda, que puede permear la memoria cultural popular y que va a modificar las maneras en que se representa culturalmente a la monja. Otras biografías surgen en el siglo XX que resignifican a Sor Juana como representante de la lucha femenina para acceder al conocimiento y como disidente política. Estas biografías rememoran a Sor Juana desde espacios nuevos que permiten una visión más integral de la monja jerónima y su tiempo, a la vez que abrirán espacios para iconizar a Sor Juana como símbolo de las luchas de los grupos marginales.

*Rememoria de Sor Juana; De las biografías de Paz y Schons (s. XX) a la novela Yo la peor (XXI).*

En el siglo XX y XXI las representaciones de la monja jerónima, sin duda, son tan diversas que este capítulo no me es suficiente para abordarlas. Lo que me interesa entonces es trazar la memoria que se construye de Sor Juana en biografías influyentes, versiones que se formularon en los espacios académicos y trascendieron a los espacios populares para resignificar

a Sor Juana. *Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz* (1930) de Dorothy Schons y *Las trampas de la fe* (1982) de Octavio Paz son las más influyentes en el siglo XX. Mientras que la novela postcolonial *Yo la peor* es una continuación discursiva que congrega la simbología de Paz y Schons, además que las recrea desde una visión postcolonialista. Mi intención es marcar la continuidad y discontinuidad de las representaciones de Sor Juana desde las biografías influyentes hasta la novela postcolonial *Yo, la peor*, sobre todo aquellas que construyen una contra memoria de los discursos coloniales y nacionalistas. Las dos biografías son precursoras e influyen la ficcionalización biográfica que hace *Yo, la peor* (2009).

Durante el siglo XX y XXI muchos críticos recuperan la imagen de la monja jerónima como poeta y enfatizan su labor como intelectual y feminista para crear una contra memoria de la monja que contrarreste las visiones eclesiásticas y decimonónicas. Los críticos también se posicionan como intelectuales describiendo la intelectualidad de Sor Juana (Kirk “Genealogical”). La biografía de Dorothy Schons representa a Sor Juana como protofeminista, la de Octavio Paz como intelectual disidente. Ambas biografías relacionan a Sor Juana con el presente histórico de cada uno. Para Dorothy Schons, Sor Juana fue una mujer que luchó para hacer valer su intelectualidad en un contexto masculino, tal como la biógrafa lo estaba haciendo en la universidad de Austin, Texas. Mientras que Octavio Paz posiciona a Sor Juana como una mujer en contra de las políticas de su tiempo, que es castigada y acosada por sus pensamientos modernos, una representación que iba muy acorde con la persecución que sufrió Paz por apoyar a los grupos estudiantiles del '68. Las biografías de Paz y de Schons agregan nuevas representaciones de la monja que se concentran en relacionar las situaciones históricas que oprimieron a la monja con la marginalidad de grupos no hegemónicos en el presente que les toca vivir a cada uno. Así, iconizan a Sor Juana como estandarte de los grupos marginales.

*Sor Juana: la feminista de Schons, la disidente de Paz*

Los textos que se escribieron sobre Sor Juana durante su vida y después de su muerte, y que resalto en la primera parte del capítulo, no sólo construyen la memoria de Sor Juana desde las políticas oficiales eclesiásticas, sino que también revelan un discurso alternativo que apoya el acceso de las mujeres al conocimiento. Muchos de los apologistas coloniales de Sor Juana por una parte reproducen los discursos oficiales eclesiásticos, por otra la admiran y defienden afirmando que su condición de mujer no le impide hacer versos. Estos apologistas también remarcan que existe una tradición femenina de intelectuales (Alatorre “Sor Juana y los hombres”, Poot-Herrera “Los guardaditos”), sin embargo durante los siglos anteriores esta versión no es importante para iconizar a Sor Juana. Este discurso alternativo, sobrepuesto al discurso oficial, revela la resistencia y autoridad de las mujeres intelectuales, al mismo tiempo que visualiza las circunstancias histórico-sociales de las mujeres coloniales.

En la aprobación de Tineo Morales a la *Inundación Castálida* (1689), el mismo texto que se relaciona con el discurso de la excepcionalidad en la primera parte de este capítulo, el fraile remarca que no se debe hacer mucho alarde de que Sor Juana es una “rara mujer” o “rara avis in terris” ya que lo realmente importante es que “procure ahora [Sor Juana] desempeñarse la razón, la urbanidad y el conocimiento” (en De la Maza 59). Por una parte, Tineo Morales se sorprende de la excepcionalidad de la monja jerónima por su género y por otra realza su erudición sin importar su género sexual. También el padre Calleja en el prólogo del mismo libro menciona que “apenas saben [los lectores] entre lo espirituoso de tanto ingenio y candidez de tan cierta humildad, que admiren, teniendo hartos en no hallar desavenidas estas dos prendas en una mujer”

(57). Aunque el padre Calleja reproduce la importancia de la religiosidad de la monja en su biografía, en esta cita el ingenio de Sor Juana es más importante que su género. Lo hace igual Francisco de las Heras cuando dice que es “estolidez rústica” sorprenderse por una mujer ingeniosa y sabia (55). La relectura de los textos que se escriben sobre la monja jerónima durante su vida e inmediatamente después de su muerte, unido a la relectura de documentos históricos que engloban la época colonial, les dan las pautas a Schons y Paz para recuperar la voz de la monja jerónima como una proto-feminista y disidente.

Dorothy Schons iconiza a Sor Juana puntualizando su agencia femenina, así como las estrategias para resistir la opresión eclesiástica que sufre. También reinscribe las asunciones nacionalistas como la “leyenda romántica”. Schons iconiza a Sor Juana como una mujer fuerte y entregada al conocimiento. Su visión es una feminista de las mujeres coloniales, en donde estas son un grupo oprimido que encuentran espacios para ejercer su agencia. En la biografía de Schons, Sor Juana se convierte en una representante de muchas otras mujeres que luchan por su inclusión en el espacio público, específicamente en el espacio intelectual.

Al mismo tiempo que Schons crea la biografía de Sor Juana, revela la participación de muchas otras mujeres que fueron poetisas e intelectuales en la época colonial y reconoce al convento y a la corte como espacios para ejercer la agencia femenina (Lavrin, Kirk, Sabat de Rivers). La crítica recorre documentos como la *Inundación* y la *Fama*, en donde escribieron monjas intelectuales que se identificaron con Sor Juana, para rescatar la imagen de la monja jerónima.

Tanto Schons como las mujeres intelectuales en la colonia reconocen el talento de la monja como un trabajo arduo de la intelectualidad femenina y no solamente un “numen divino”. El soneto de Doña Catalina de Alfaro Fernández de Córdoba, religiosa del convento de Santi-

Spiritus de Alcaraz, publicado en *Inundación castálida* (1689), es un claro ejemplo de la intelectualidad compartida por una red de mujeres coloniales en los conventos que ven las mujeres del tiempo de Sor Juana y que también entiende Schons como propia. Tanto Alfaro Fernandez como Schons evoca al trabajo literario de Sor Juana como su principal “talento”. Así, es el talento y no una providencia divina que es la causa directa de la dedicación:

Unica poetisa, ese talento  
 (que no lo desperdicias, que le empleas)  
 aún le envidia mi amor, que es lince a tientos.

¡Oh, enhorabuena peregrina seas,  
 por si vago tal vez mi pensamiento  
 se encontrase contigo en sus ideas! (52)

En este poema Alfaro Fernández de Córdoba se identifica con Sor Juana en el acto de pensar y le dice mediante el yo lírico: yo como tú pienso; me encantaría encontrarte en ese mundo abstracto del pensamiento. La identificación de Alfaro Fernández y Schons se basa en resaltar el acto de pensar en la vida de Sor Juana relacionada con el acto de ellas mismas cuando piensan.

Sor Juana Inés de la Cruz no es una excepción femenina de la época. Tampoco lo es Alfaro Fernández de Córdoba, ni Schons siglos después. También, en la *Fama*, escribe Sor Teresa Magdalena de Cristo, doña Francisca Echévarri, sor Marcelina de San Martín, doña Inés de Bargas, doña María Jacinta de Abogader y Mendoza. Al igual que en los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* (1695) escribe Maria do Ceu, sor Feliciano de Milão. Antonio Alatorre comenta que en Portugal “no sólo había un buen número de monjas amigas de Apolo y las Musas, sino que hasta estaban “organizadas” (Alatorre, “Enigmas” 16). Para Schons recuperar el

recuerdo de estas mujeres intelectuales significa crear una contra memoria del discurso de la excepcionalidad de las mujeres pensantes y recuperar el acto de pensar femenino como trabajo arduo y no simple talento divino. Significa también posicionarse ella misma como una mujer con intelecto, ya que a principios del siglo XX todavía el estudio académico era relacionado con un trabajo de hombres. Sabat de Rivers puntualiza que:

la razón de su interés [de Schons] y curiosidad especiales en Sor Juana se hallaba en la coyuntura de su lucha personal por imponerse como mujer intelectual, es decir, en lo que hoy llamamos feminismo... Es probable que Dorothy Schons sufriera, al cabo de casi tres siglos, de parecidas alienaciones y limitaciones derivadas del mismo hecho: el de ser mujer. (329-330)

Schons se identifica con Sor Juana en que ambas tuvieron que luchar para escribir y ser reconocida desde su condición de mujer.

A manera de complicidad entre la monja jerónima y ella misma, la biografía de Schons rememora la vida y obra de Sor Juana como una manifestación profeminista. O sea Sor Juana es para Schons la primera “feminista de América”:

Two hundred years before Susan B. Anthony initiated the feminist movement in this country, there appeared in the New World a woman who was undoubtedly one of the earliest of American Feminists. Strange as it may seem, this woman was a Mexican nun, Sor Juana Ines de la Cruz. She was not only a feminist but a writer of great charm and distinction, and one of the outstanding women of learning in the colonial world. (en Sabat de Rivers 329)

Schons trata de entender el feminismo de Sor Juana como una reacción ante una sociedad colonial misógina y de espacios públicos reservados a los hombres.

La crítica narra la biografía de la monja jerónima a través de un lente que parece un narrador omnisciente feminista. Combina su visión con la vida y obra de Sor Juana:

From her earliest childhood in Nepantla she had been dissatisfied with the role of a woman. Every impulse of her being had led her to seek escape from the limitations of her sex and her environment. She had set herself an intellectual role goal which would lift her out of the inferior position occupied by the women of her time. (333)

La narración que crea Schons es al mismo tiempo la vida de Sor Juana y una proyección de sí misma al iconizar a la monja jerónima. “Por una parte, crea la biografía de Sor Juana en su contexto y desde la obra de la monja. Por otra parte, crea una biografía novelada, “la narración adopta a veces la voz del pueblo; otras, la voz de los clérigos; en ocasiones, la de la misma Sor Juana; y aun otras, la de la autora” (Sabat de Rivers 332-33). Si un discurso es preponderante es el que dictamina que Sor Juana y Schons confían totalmente en la capacidad intelectual de la mujer. Así la estudiosa no encuentra cómo representar la renuncia a la palabra, que en los tiempos de Schons se interpretaba como el rendimiento de Sor Juana a los deseos eclesiásticos ya que no se conocían que siguió escribiendo. Para Sabat de Rivers “Schons no pudo admitir que Sor Juana se sintiera aterrada y que se doblegara por el miedo como lo sugiere Paz, porque eso hubiera sido otorgarle al sexo femenino una quiebra fundamental que no se acepta” (339). Schons opta por representar a Sor Juana como una feminista que al final de la vida no se convierte en una víctima, sino que tiene un despertar espiritual y decide por sí misma encaminarse por este.

Si bien Dorothy Schons recrea una Sor Juana feminista, Octavio Paz enfoca su biografía en “la convicción de que la vida y la obra de la poetisa sólo son comprensibles si las situamos frente al enigma de su renuncia a la palabra” (242). En la biografía de Paz conocemos a una Sor Juana que es una intelectual victimizada por “políticas discursivas de las élites eclesiásticas”. Octavio Paz usa el ícono de Sor Juana para denunciar a los grupos hegemónicos intelectuales que oprimen la libertad de los que los contradicen. De esta forma, el recuerdo de Sor Juana es una manera de crear conciencia histórica social que repercute directamente con el presente de Paz.

A mediados del siglo XX, las discusiones intelectuales se dividían entre los discursos que apoyaban a los sistemas comunistas y los que apoyaban a los capitalistas. La libertad de pensamiento se reprimía con violencia: con la matanza de Tlatelolco o con las dictaduras vigentes. Así, recuperar el pasado mexicano a través de Sor Juana se sitúa “entre el presente del biógrafo y el pasado del sujeto biografiado. De esta forma, Paz establece el diagnóstico de una vida que representa a una época y que le sirve para reflexionar sobre la cultura que Sor Juana y él comparten y que se extiende del presente de uno al presente del otro” (Quijano 3). Rescatar a Sor Juana se trata entonces de rescatar una figura disidente en un mundo virreinal paralelo a los sistemas totalitarios del s. XX (Stanton 247).

Para Enrico Mario Santi, en *Las trampas de la fe*, la historia de Sor Juana,

Se trataría ...de una historia ejemplar, suerte de fábula moral, que se destaca, según [Paz], por la contradicción entre la valentía de dos testamentos [la “Carta atenagórica” y la “Respuesta a sor Filotea”] y la abyección de una serie de actos finales. El verdadero culpable en esa fábula, “el mal común” al que se alude, sería nada menos que la coacción que han sufrido intelectuales y escritores del siglo XX a manos de burocracias ortodoxas,

las que en el caso de Sor Juana estarían representadas por la Iglesia de la Contrarreforma (Santí 260).

De esta forma, Paz rescata una representación de Sor Juana como una intelectual disidente y violentada por los espacios de poder, los cuales no son muy diferentes a los que el propio Paz vive en el siglo XX. Así, a través de la biografía de Paz, “sor Juana aparece milagrosamente como una contemporánea” (Stanton 242).

La renuncia a la escritura, la firma con sangre de su protesta de fe, la venta de sus libros y todos sus instrumentos de ciencias y artes son, para Paz, represalias de los representantes de la ortodoxia eclesiástica y pruebas de que para sus detractores el pecado de Sor Juana fue “pecado de soberbia intelectual y que éste se encontrara precisamente en una mujer... [la represalia] es la respuesta a la aseveración de que una mujer no podía argumentar con los hombres en materia teológica” (Sabat de Rivers 336). Para Paz, la derrota de Sor Juana es la necesidad de los eclesiásticos ortodoxos de doblegarla y humillarla. Sin que ella pueda hacer nada es una víctima de sus circunstancias y de los pensamientos de su época.

*La memoria de Sor Juana en la novela postcolonial Yo la peor*

Si bien la biografía de Schons y de Paz iconizan a Sor Juana como feminista y modelo intelectual disidente, esta percepción también se traslada al ámbito intelectual mexicano que la representa sobre todo como un estandarte para las escritoras mexicanas. Tanto escritores como escritoras resignifican la iconización de Sor Juana desde la literatura y el arte durante todo el siglo XX y XXI. Los textos de ficción sobre la vida de Sor Juana en el s. XX son sobre todo, aunque no exclusivamente, textos escritos por otras mujeres. Escritoras como Rosario

Castellanos, Beatriz Espejo, Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa le han concedido voz a la monja desde distintas perspectivas. Las escritoras mexicanas retoman el ícono de Sor Juana para representarlo en una dinámica en donde las mujeres son las oprimidas y el sistema patriarcal el opresor. De esta manera la literatura femenina que iconiza a Sor Juana la toma como bandera para defender el derecho femenino al conocimiento y su inclusión al ámbito público.

Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín* defiende a las mujeres intelectuales y pregona, como lo hizo Sor Juana en la *Respuesta*, una genealogía de mujeres destacadas. Castellanos realza la relación entre el mundo sexista que apaga la voz de la monja jerónima al final de sus días con su propia historia de vida dentro de una sociedad sexista. Si Sor Juana tuvo que transgredir las reglas como religiosa para escribir, en la época de Castellanos las mujeres todavía debían elegir entre ser madre/esposa o mujer intelectual. Esta situación se refleja en el dicho, “Mujer que sabe latín no tiene marido ni buen fin”, que usa Castellanos en su libro de ensayos para defender los derechos intelectuales de las mujeres. Sor Juana es así para las mujeres escritoras del siglo XX: un espejo de ellas mismas.

El uso de Sor Juana como ícono en los textos de las escritoras mexicanas del siglo XX y XXI es un buen ejemplo para entender cómo la monja jerónima se representa en los textos literarios y cómo influencia a las escritoras mexicanas. La apología “La historia de Sor Juana me cambió la vida” de Sabina Berman (209) y el panegírico “Sor Juana nos escribió a todos una carta” de Elena Poniatowska (87) hacen un recuento de qué simboliza Sor Juana en la vida de ambas escritoras. Analiza que la monja jerónima abarca distintos espacios cotidianos, profesionales e intelectuales a través de la conciencia de su vida y obra. Sor Juana representa un espejo en donde las escritoras reflejan su intelectualidad. Significa una memoria de que existen mujeres como ellas en el pasado y en el presente; significa el esfuerzo femenino por entrar al

ámbito público y la opresión que deben vencer. Sor Juana les representan “an alternative role model” (Hind 89) que concede a las mujeres un tercer arquetipo fuera del binario Malinche/Guadalupe o Eva/Ave. El arquetipo de la Malinche representa a la mujer “Eva”, malvada, que vende su cuerpo y su identidad. La virgen de Guadalupe representa a la mujer Ave, bondadosa y maternal. Así, el arquetipo de Sor Juana, que se desarrolla en las narrativas femeninas contemporáneas, “separates the intellectual or artistic woman protagonist from normative maternity and provides an illuminating model for the analysis of recent protagonists in novels” (89). El arquetipo de la monja funciona como una justificación para romper los roles tradicionales de género y dedicarse al conocimiento. O sea, a través de Sor Juana se crea una genealogía en donde ser intelectual y mujer no es anormal sino una realidad femenina.

En el siglo XXI, las novelas postcoloniales crean una contra memoria de la biografía oficial de la monja para resignificarla como representante de diversos grupos marginales. La vida de Sor Juana representada en la *Respuesta* puede tener diversas interpretaciones que llevan a los escritores a reconfigurar al ícono de Sor Juana. Es así que la imagen de la monja jerónima ha tenido tan diversos significados a través de los siglos: desde santa o nacionalista hasta feminista, disidente y *queer*. Su flexibilidad representativa está basada en las posibilidades interpretativas que tiene tanto su obra como su biografía en la *Respuesta*. La biografía de Sor Juana revela espacios intermedios entre la movilidad del oprimido y los espacios de poder. Oswaldo Estrada menciona que las novelas publicadas en México entre 2007 y 2010—como *La venganza de Sor Juana* (2007) de Héctor Zagal, *El beso de la virreina* (2008) de José Luis Gómez, *Yo, la peor* (2009) de Mónica Lavín y *Los indecibles pecados de Sor Juana* (2010) de Kyra Galván—tienen en común que “recrean la vida de Sor Juana tomando su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) como un verdadero documento histórico, o al menos como punto de partida ficcional”

(“Ser Mujer” 144). No extraña que así sea para los novelistas, si la *Respuesta* de Sor Juana ha sido el epicentro para recrear la voz de la monja en las biografías influyentes del siglo XX—de Dorothy, Octavio Paz—y en muchas otras biografías. La *Respuesta* es interpretada, tanto en las biografías históricas como en las ficticias como una autobiografía (Glantz “Hagiografía” 184), “un proceso literario de auto-representación... [o bien como una] confesión secreta de una monja que defiende su intelectualidad” (Estrada “Ser Mujer” 144).

Basta leer la *Respuesta* para entender las interpretaciones variadas de la misma y su posible carácter autobiográfico. En la *Respuesta*, Sor Juana usa una serie de “tretas” para participar y subvertir el discurso oficial. Usa el mismo discurso tomista de sus antagonistas para argumentar a favor de la intelectualidad femenina y la ruptura de visiones binarias sobre la identidad de la mujer. Logra, como dice Josefina Ludmer, usar las “tretas del débil” para revertir el discurso oficial “desde el lugar asignado y aceptado, [y así cambiar] no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (53). Ludmer enfatiza también que Sor Juana en la *Respuesta* invierte el discurso a favor de su agencia porque “Saber y decir, . . . constituyen campos enfrentados para una mujer” (48) así que Sor Juana tiene que “Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir” (48). En pocas palabras, Sor Juana busca la estrategia para decir lo que se debe callar sin decirlo directamente. Así, Sor Juana representa las formas estratégicas que los grupos marginados emplean para darse voz, o como diría Antonio Alatorre, “la visión igualitaria del género humano—llamémosla así—es ... el verdadero mensaje de Sor Juana. Y es un mensaje revolucionario en sentido absoluto” (“Lecturas” 123). Por lo anterior, el discurso de Sor Juana en sus obras y su vida misma es una bandera de la que pueden apropiarse distintas luchas sociales ya que pareciera que representa un ícono versátil que puede representar la marginalidad *per se*.

Dentro de esta vertiente reconstitutiva de la biografía de Sor Juana desde textos ficticios, la novela postcolonial *Yo, la peor* (2009), de Mónica Lavín, retoma la vida de la monja para crear una ficción que recupera la voz de la monja y rompe con la presunción que Sor Juana renunció a la escritura al final de su vida. Para Lavín, el supuesto “retiro místico” es un simulacro, una estrategia política para luchar contra sus enemigos. La iconización de Sor Juana en la novela de Lavín trata de revelar, recuperar o reescribir la biografía de la monja jerónima para empoderarla y recuperar la voz de grupos marginados, sobre todo femeninos. La novela también diversifica la identidad femenina por medio de la representación de las mujeres que rodearon a Sor Juana. En *Yo, la peor* la inteligencia femenina se manifiesta en distintas plataformas y en todas las mujeres que rodean a la monja jerónima. Las voces femeninas se multiplican para crear diversas feminidades, de esta forma la novela crea una contra memoria de las versiones opresoras de las mujeres en los discursos nacionalistas y eclesiásticos. Sobre todo contradice los discursos de excepcionalidad, monstruosidad, santidad y amor fallido.

Al diversificar la identidad femenina a través de diversas voces de mujeres Lavín también construye un icono transgresor, arquetipo para las mujeres actuales. En una entrevista, Lavín coincide que el acierto de su novela, *bestseller* en 2009, es que los lectores reconocen a la monja jerónima como un ícono histórico tangible y se acercan a ella a través de todas las mujeres, personajes ficticios e históricos de la novela, que Lavín usa para acercarse a Sor Juana (Aguilar Sosa n/p). Para Lavín, la relación mujeres-Sor Juana, “produce en el lector una especie de complicidad con todas ellas” (n/p). Si bien Lavín menciona que esas mujeres fueron como sus “lazarillos ... para tratar de insertar[se] en la época y ver a Juana Inés cuando niña y joven o tratar a Sor Juana cuando era una monja”, también funcionan como lazarillos para el lector y más allá como personajes “espejos” del presente femenino. De esta manera, el ícono de Sor Juana se

reinscribe en la memoria cultural mexicana como una mujer empoderada y cercana a otras mujeres y no como una mujer excepcional que pertenezca más a lo masculino que a lo femenino.

La estructura de *Yo, la peor* permite que el lector hile la historia de Sor Juana con la de otras mujeres. La trama principal se desarrolla por medio de cuatro cartas ficticias que escribe Sor Juana de su puño y letra a la Condesa de Paredes, su fiel amiga. Luego, estas cartas se intersecan con el relato/testimonio de otras mujeres que hablan sobre la relación de sus vidas con la vida de Sor Juana. Sor Juana solamente escribe las cuatro cartas, nunca habla directamente en la novela. Son las mujeres que rodean a Sor Juana quienes narran la historia de la monja jerónima. La forma que usa Lavín para crear una contra memoria de la monja es a través de dos aspectos narrativos: La creación de las cartas ficticias que funcionan como una autobiografía después de la renuncia a la escritura y Los testimonios/relatos de otras mujeres que representan a la monja dentro de una red femenina y desde el espacio espiritual del convento, como un tercer espacio que permite el empoderamiento femenino.

*Autobiografía ficticia: Sor Juana y su agencia desde su escritura*

*Yo, la peor* recrea con las cartas ficticias como una fuente histórica autobiográfica pero también Lavín funciona como una biografía en donde se resaltan las cualidades de Sor Juana Inés de la Cruz. En la sociedad novohispana, “la fuente documental más importante fueron los escritos biográficos, autobiográficos y epistolares producidos en el ámbito monástico” (5). Existieron diferentes modalidades en donde las monjas escribían sobre su vida, por ejemplo los diarios espirituales, la poesía y los tratados místicos.

Mónica Lavín usa un formato discursivo autobiográfico, simulando el estilo religioso/monástico del siglo XVII, para escribir la novela, así, recrear a Sor Juana desde un espacio intimista que los lectores percibimos como la verdad de la monja jerónima.

En la novela, la destinataria de las cartas, la Condesa de Paredes, puede escuchar los verdaderos pensamientos, los sentimientos más íntimos de la monja porque la querida amiga de Sor Juana emula a la madre de Dios. Dice la monja jerónima sobre su “fiel amiga”, “me recoges en tu seno tan virtuosa como la virgen María, como la madre de Cristo, con el desinterés que sólo un amor incondicional puede proveer” (13). La Condesa de Paredes aparece como un reflejo de la madre de Dios y como una aliada divina que aprueba los actos de Sor Juana, en este sentido es un discurso religioso para representar a Sor Juana, porque la identidad de la monja se narra mediante una relación con la divinidad para su empoderamiento. Dicho discurso biográfico, ligado a la realidad religiosa de Sor Juana, hace percibir al lector como si las cartas fueran reales y verdaderas. Así la voz de la monja jerónima puede ser totalmente sincera y crear una relación de confianza íntima con su destinataria, que en realidad es el lector.

Si bien, como asevera Nogar, en *Yo, la peor*, “la Sor Juana reimaginada [de Lavín] carece de la capacidad auto-expresiva” (“La décima musa” 88), ya que no habla por ella misma, sino que escribe, el lector puede crear una relación de primera mano, íntima, con la monja leyendo las cartas. Para Oswaldo Estrada, Lavín, “reaches a higher level of female empowerment and transgression as she allows Sor Juana to identify herself as a woman writer...Sor Juana’s first fictional letter to the vicereine, dated November 17, 1695, immediately validates the author’s true intention to break the silence that has been imposed on the nun by New Spanish authorities” (Estrada “Four Letters” 85). Los lectores podemos conocer los sentimientos, deseos y

pensamientos de la monja jerónima y crear una íconización de la monja a través de las cartas de “primera mano”.

Las cartas tienen la intención de crear una contra memoria de los discursos eclesiásticos que formularon el supuesto “retiro místico” al final de su vida. En la carta primera, Sor Juana pide disculpas porque su “discurso es deshilado” (Lavín 16), no preparado, intimista. Explica que se debe a “la vergüenza de haber tenido que ceder y firmar la protesta de fe renovada, y llamar a Núñez de Miranda como confesor nuevamente” (16). Luego revela el secreto de su renuncia como un simulacro, “Te reitero que he aceptado a mi antiguo confesor para sosegarlos y por lo mismo he pretendido el silencio. Me alegro, María Luisa, que tú sepas que sólo es fingimiento y que lo podamos demostrar” (18). La Sor Juana de Lavín se representa a ella misma como una mujer oprimida pero que usa estrategias específicas para vencer al grupo hegemónico. Sor Juana es una disidente que descansa en la escritura ya que esta es una manifestación de su ser más profundo: “Como puedes ver, María Luisa, aquí en el papel, en las lides de los retos y acertijos de palabras me encuentro a mis anchas, respiro; lo que no me es dado hacer con libertad en el cuarto vacío, desprovisto de los libros que lentamente fui acumulando” (79). La escritura es así, el lugar desde donde los lectores podemos conocer mejor a la monja desde su verdadera identidad.

Las representaciones de Sor Juana por medio de las cartas es de una mujer que denuncia la opresión y a sus detractores:

Esta desnudez de los muros, este silencio impuesto por los libros que no existen ha sido provocado por Aguiar y Seixas que nos odia a las mujeres.... Pero la verdad es que tal

desprecio nos tiene que no nos puede mirar a los ojos, que ha aceptado que el desquiciado de Barcia encierre en Belén a cuanta mujer hace daño con su existencia (80).

La opresión política eclesiástica se convierte en lucha feminista, ya que ambas están ligadas en las luchas de Sor Juana. Sor Juana es así una mujer infatigable que no se deja vencer por sus detractores. Una mujer feminista que entiende los mecanismos sociales de opresión de género y que si bien no lo puede decir abiertamente en su obra, si lo puede decir mediante las confesiones de sus cartas ficticias.

La recreación de la resistencia de la monja al final de sus días es clave en la novela, ya que rompe totalmente con la memoria de a renuncia a la escritura que prevaleció hasta mediados del siglo XX. Lavín crea una contra memoria de la supuesta renuncia de Sor Juana al conocimiento, para así evitar la victimización de la monja jerónima. Lavín usa los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* como fuente histórica de que Sor Juana nunca dejó de escribir, ya que fueron publicados y escritos después del supuesto “retiro místico” de la monja jerónima (Poot-Herrera “Nuevos hallazgos” 64). A los *Enigmas* se suma el inventario de la celda de Sor Juana que revela la existencia de libros y manuscritos de la monja a su muerte (Trabulse “La memoria” 26). Si bien, la asunción general de los primeros biógrafos—Paz, Schons, Nervo—y de las primeras narradoras—Castellanos, Asunción Izquierdo Albiñana—es que por algún “misterio” la monja jerónima claudica al conocimiento y escritura al final de sus días, los descubrimientos de los *Enigmas* revierten dicha asunción.

En la novela, el silencio es una estrategia de la monja jerónima que espera la publicación de los *Enigmas* para contraatacar a sus enemigos y para que su agencia se reconozca:

Me regocijo suponiendo la sorpresa de los lobos cuando reciban de ultramar los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer* y se den cuenta que mi fingimiento fue absoluto, que fueron ellos las ovejas engañadas y yo la obra sagaz que—sabiendo que Dios la mira y la comprende—no ha renunciado a la palabra ni al deseo de conocimiento, al fin y al cabo, el máspreciado don que puso el Altísimo en mis manos.... si muda me quisieron pensar y les concedí el espejismo, verán que fue un *engaño colorido*. (Lavín 214)

Los *Enigmas* son así en la voz de la monja, reflejada en su escritura, la prueba de su lucha hasta el final de su vida.

Los *Enigmas* “le permite[n] a [Lavín] construir la estructura narrativa de la novela con la certeza de que el personaje central, Juana Inés, nunca renunció a la palabra escrita, a su sed de conocimiento” (González Luna 138-39). Así, *Yo la peor* lleva a la memoria cultural una versión actualizada de la monja que además resalta “la renuncia” como una estrategia de la monja para seguir escribiendo. Lavín usa las cuatro cartas ficticias de Sor Juana como pretexto narrativo para reafirmar una iconización de la monja como disidente, intelectual y feminista.

Los *Enigmas* en *Yo, la peor* es el libro que evitará que los “lobos”—los enemigos de Sor Juana—creen una desmemoria de la intelectualidad de la monja y la hagan aparecer como una santa. Si bien, Sor Juana se representó como santa en el discurso eclesiástico y este trascendió hasta principios del siglo XX, Lavín deja en claro en las cartas ficticias que Sor Juana quería evitarlo, Sor Juana afirma “Aguiar, el lobo mayor, ha sido contundente. Me usará como ejemplo de santidad, de renuncia. de vuelta al redil.... Me rehace a su capricho y yo debo ser ejemplar.... hará de mi reconversión una victoria pública” (366). La imagen de santa apagaría su voz y la incluiría dentro del discurso hegemónico como una mujer alienada. Así, la rememoración de Sor

Juana intenta romper cualquier representación afuera de la disidencia de la monja jerónima, que además el lector puede asumir como real ya que vienen de unas cartas escritas por la misma Sor Juana.

Al igual que los *Enigmas*, la protesta de fe firmada con sangre es un performance que sirve de simulacro para engañar a sus detractores. La poeta narra en conjunto su dolor y su lucha cuando hace la protesta de fe firmada con sangre “juré ser quien no era y fingí dolor, el dolor era real, claro, y los convenció, aunque las razones del mismo son otras. Renunciar a ser la que soy desde hace tanto me es imposible” (367). En la novela, para Juana Inés, es importante que se publiquen los *Enigmas* para demostrar que la protesta de fe firmada con sangre es falsa, que además es la prueba de que no claudicó a la escritura al final de su vida, tal como postula la historia oficialista del “retiro místico”. Así, Lavín empodera a la monja jerónima:

Aunque mi pellejo se haga costra con las llamas y mis ojos se derritan y mi lengua no sea más que un músculo inservible, mis palabras habrán volado antes, habrán surcado mares y despreciado poderosas decisiones de que se me recuerde como a una santa, como a una arrepentida de haber dedicado al mundo las palabras vanas. (14)

La representación que hace Lavín de Sor Juana, es una que la deja moverse y crear sus propias estrategias y discursos a través de la escritura. La escritura representa la voz de la monja que se mueve y crea estrategias, así como romper con el sistema hegemónico a través de “tretas” que usan los oprimidos. De esta manera, Sor Juana se convierte en un ícono disidente que se empodera desde el espacio religioso oficial para enfrentar el sexismo que la rodea y se convierte en un modelo a seguir en el presente.

*Redes de mujeres: Genealogía femenina desde el espacio religioso.*

Lavín no solamente recupera una versión “autobiográfica” del final de los días de Sor Juana desde las cartas ficticias, también recrea la diversidad de subjetividades femeninas a través de las mujeres que hablan sobre la monja jerónima. Es muy clara, en la obra de Sor Juana, la recreación de las mujeres, y de sí misma, como seres diversos. Su obra contiene pensamientos complejos como la reversión del discurso oficial, la desmitificación de categorías de género o bien, la formulación de una escritura desde el sujeto y el cuerpo femenino. Sor Juana rompe las categorías binarias y las multiplica. Lo hace mediante su unificación:

Ave es, que con vuelo grave,  
de lo injusto haciendo justo  
pudo hacer a Adán Augusto,  
convirtiendo el *Eva* en *Ave* (Juana Inés de la Cruz “Obras completas” 270).

Y lo hace desmitificando sus símbolos:

que está ya tan cansada la hermosura  
de verse en los planteles  
de azucenas, de rosas y claveles  
ya del tiempo marchitos, recogiendo humedades y mosquitos,  
que, con enfado extraño,  
quisiera más un saco de ermitaño (322).

Diversifica el 'alma' directamente: “cuando [La Condesa de Paredes] con dos almas / estabas, aunque no sea menester estar encinta / para que mil almas tengas” (67). Lavín crea una narración que incluye los pensamientos que la monja disipa en su obra. O sea, en *Yo, la peor* los pensamientos de la monja jerónima se convierten en actos específicos e historias de vidas femeninas.

La novela inicia con una invocación que busca recurrir a las mujeres del pasado cristiano para empoderar a las mujeres del presente novohispano, de esta manera Sor Juana se coloca como una mujer espiritual que se autoriza desde su condición femenina y desde una genealogía de mujeres empoderadas. Lavín simula crear un texto de genealogía intelectual femenina como lo hace Sor Juana en la *Respuesta*. Es en la *Respuesta* que Sor Juana se coloca como mujer que debido a su condición de monja puede acceder al conocimiento. Así, es también a través de las mujeres espirituales que Lavín coloca a Sor Juana como una mujer empoderada. A través de una invocación a Santa Paula, con la que inicia la novela, Lavín coloca a Sor Juana dentro de una tradición intelectual entre las mujeres en los conventos. La novela, en la invocación con que inicia, sitúa a Sor Juana como una mujer que se empodera desde su conexión con lo divino:

Santa Paula acoge en tu seno a las mujeres sin padre, a las mujeres sin marido, a las mujeres sin oficio y también a las que, viudas desde antes de tomar hombre, aceptan la unión con Dios como único sitio en el mundo para que la altura de su inteligencia tenga alas, aire, propósito. Santa Paula, permite a Juana Inés Ramírez de Asbaje, viuda de nacimiento, viuda tres veces—porque dejó una vida en Panoayán, otra en el palacio y la última en los brazos de Cristo; viuda que será del mundo cuando entre a la casa donde riges con el muy santo Jerónimo--, que elija su camino, que lo entinte de signos, que lo

ilumine con los luceros de su excepcional inteligencia, con la atinada cosecha de sus versos. (Lavín 9)

Por lo tanto, la relación con lo divino no convierte a Sor Juana, en la novela, en una mujer “con numen divino” o bien “ave rara” sino más bien protegida de otras mujeres como ella. Al relacionar a Santa Paula con Sor Juana ambas se asemejan y se hermanan. De esta manera Lavín crea del espacio cristiano, que alienaba a Sor Juana en su textualización como ícono durante los siglos anteriores, un espacio en su novela de autoridad femenina.

La invocación funciona como un conjuro para que otra mujer pueda expresarse por medio de la palabra escrita, puedan hacer crecer su intelectualidad. La idea principal de crear una invocación es para empoderar a las mujeres desde los espacios que ha sido marginada en la sociedad, para apropiarse de esos espacios y crear una contra memoria de ellos. De esta manera Lavín rompe con el binario que generaliza la identidad de las mujeres en ángel/demonio.

La invocación sirve además para que otras mujeres, inclusive las lectoras, se diversifiquen, ya que la oración a Santa Paula habla de la vocación profesional. La invocación pide que las palabras de otras mujeres puedan resonar, o sea trascender como un eco a través de los tiempos:

permite que las palabras de las mujeres que la conocieron y que vivieron su tiempo den vida y testimonio. Comprende que tu sed por el conocimiento religioso, las Escrituras que te supiste de memoria para proveer a san Jerónimo de los textos originales en hebreo, en griego, en siríaco y que él tradujera la Biblia al latín, es la sed de otras mujeres. La sed de conocer, la insatisfacción de ser viuda de privilegios. Si en santa te convertiste tú, en monja poeta se convirtió Juana Inés Ramírez, celebridad de su tiempo (9).

Lavín, en realidad pide, a manera de oración, que otras mujeres puedan realizar sus vocaciones y deseos. De esta manera, Lavín no sólo rememora a Sor Juana sino a las mujeres que la rodearon.

La invocación, también funciona como una “protección” a la agencia femenina. Ya que Lavín pide que Sor Juana no pierda la voz al final de sus días: “Santa Paula, viuda por destino, santa por elección comprende y arropa la decisión de Sor Juana Inés. No permitas que, como tú, al final de tu vida, pierda la voz, su otra mitad: las palabras” (10). Dicha protección funciona en el libro como un deseo cumplido ya que la novela recrea la renuncia a la escritura de Sor Juana como fingimiento. Sor Juana se coloca como una mujer protegida por ente divino, como Santa Paula, y por lo tanto se coloca en la genealogía de mujeres que, mediante la autoridad religiosa, rompe con los roles tradicionales de su género. Así, el espacio religioso es un lugar desde donde la mujer se puede empoderar y sobre todo un lugar en donde no hay exclusiones de género.

El convento en la novela es un espacio que permite la intelectualidad femenina, las participantes de la *Casa del Placer* son intelectuales que viven en distintos conventos y que encontraron en el claustro un lugar para desarrollarse. La Sor Juana de Lavín añora un espacio intelectual de mujeres y se identifica con las monjas portuguesas para quien escribe los *Enigmas*: “Mucho darían mis ojos porque pudiera yo ver y oír esas inteligencias agudas, esas inquietudes creadoras, que pudiéramos habitar La Casa del Placer” (213). Monjas que eran autoridad porque también eran aristócratas por lo tanto tenían poder.

En las cartas menciona Sor Juana que los lobos cuando se enteren de los *Enigmas* se verían “impedidos [de censurarla] dadas las plumas autorizadas que preceden a la publicación, la estatura de las monjas lusitanas que escriben en reciprocidad, y la protección que tú nos das en el reino, de protestar” (214). El poder que muchas monjas tenían por su condición de aristócratas

les permitía acercarse al arte profano de los versos. Para Lavín, los *Enigmas* son una demostración política de la monja jerónima para expresar que el convento es un espacio cultural e intelectual para muchas otras mujeres. Así, el convento se narra en la novela como un lugar propicio para que las mujeres ejerzan su intelectualidad. Sor Juana funciona como un espejo para las monjas intelectuales y también ella se refleja en las monjas europeas. De esta manera, *Yo, la peor*, crea una red de mujeres intelectuales interrelacionadas y que además autoriza Sor Juana como intelectuales; “pues he leído con deleite los poemas que sor Feliciano de Milao y sor María do Céu me han enviado desde la Casa del Placer en Portugal. Qué inteligencia y qué luminosa dificultad la de sus versos” (79). Los personajes que alaba la Sor Juana de Lavín son históricos, también la Sor Juana histórica halaga a las monjas de la *Casa del Placer* en el prólogo de los *Enigmas*. La mezcla entre ficción e historia logra que el lector no distinga una de la otra. Así las palabras de Sor Juana y las representaciones que hace Lavín reconstruyen en la memoria del lector al convento como espacio de intelectualidad femenina.

Si bien Sor Juana escribe los *Enigmas* como un acto de sapiencia (Alatorre “Enigmas” 47), es la complicidad de las monjas portuguesas en el acto de pensar que le permite seguir escribiendo, “Sea elocuente la gozosa complicidad de las mujeres para las que la palabra es extensión de nuestra persona, de nuestro precio del mundo, de nuestra alianza con lo divino desde lo terreno. Los tres lobos no habrán de robarnos la libertad” (368). La novela puntualiza que el deseo intelectual no era una excepcionalidad en Sor Juana, sino común entre muchas religiosas. Así, la novela multiplica las voces intelectuales femeninas para crear una asociación entre la capacidad intelectual de Sor Juana y la capacidad intelectual de otras mujeres desde el espacio del convento. La novela también va a enfatizar una conexión entre Sor Juana y mujeres afuera del convento. Las cuales también ejercen su agencia desde distintas plataformas sociales.

*Redes de mujeres: diversificación de la mujer colonial desde el espacio privado-cotidiano*

A través de los testimonios/relatos de mujeres de distintos niveles socioeconómicos y educativos, *Yo, la peor* reconoce que el yo femenino es diverso y se desarrolla en distintas plataformas sociales. Cada mujer que va narrando la vida de Juana Inés recuerda su propia vida, “La técnica narrativa permite relatar historias de mujeres—criollas, negras, indígenas, mestizas, mulatas—con distintas condiciones socio-culturales que están unidas por una misma condición y constituyen un complejo cosmos social” (González Luna 140). La novela diversifica las categorías binarias—que limitan la subjetividad femenina al *status quo* de mujer Ave o Eva, Ángel o Demonio. También recrea el empoderamiento femenino desde espacios privados que se entrelazan con el público.

Las mujeres que narran la vida de la monja jerónima son oprimidas por su género, pero ellas encuentran espacios para ejercer su agencia. Por ejemplo la mamá de Sor Juana no se casa y maneja la hacienda de su padre; la sobrina tiene una relación lesbiana en el convento. Así Lavín logra recrear lo que Sor Juana revela en su obra, una multiplicidad de sujetos femeninos que no pueden ser comprendidos bajo reglas generales, sino que debe ser comprendido bajo reglas individuales.

Lavín y Sor Juana combaten el pensamiento que generaliza a las mujeres en la colonia y actualmente. Si bien la *political correctness* evitaría actualmente una asunción generalista sobre las mujeres en ambientes intelectuales y profesionales, la continuidad de estereotipos y las políticas de trabajo que evitan combinar el mundo privado con el público igualan la lucha de Sor Juana con la que percibe Lavín para las mujeres actuales. Lavín crea un grupo disidente que

hermana a las mujeres del pasado con las mujeres del presente a través de la recuperación de la agencia de Sor Juana y las mujeres que rodearon a Sor Juana.

El manejo del dinero llega a funcionar como sinécdoque importante para la agencia de las mujeres en la novela. Desde la primera narradora de la novela—Refugio, la maestra de Sor Juana en su niñez— hasta la madre de la monja jerónima, que no sabe leer pero maneja el rancho de su padre, las mujeres que narran la vida de Sor Juana, mueven constantemente el dinero propio. El uso del dinero por las mujeres en la novela representa un lazo entre el ámbito público y privado, donde se desenvuelven las mujeres. También representa empoderamiento. Las mujeres reciben dinero de distintas fuentes como una profesión o negocio en el que están involucradas. Por ejemplo, a Refugio le pagan por su trabajo como maestra e Isabel, madre de Sor Juana, recibe dinero de su propia hacienda la cual maneja.

Al igual, Lavín menciona los ingresos económicos que recibe Sor Juana por su oficio de poeta como una forma de revertir el silencio en la memoria eclesiástica sobre el trabajo poético remunerado que hacía la monja jerónima. Marié-Cécile Benassy-Berling menciona que “sus trabajos literarios [los de Sor Juana] distan mucho de ser siempre gratuitos” (79), el cual con el tiempo le permite a la monja jerónima contar con una situación financiera decorosa, que incluso le permite comprar su celda en 1692 (79). La memoria eclesiástica simplemente calla el trabajo remunerado de Sor Juana, ya que representa la intelectualidad femenina como un oficio en el ámbito público. Lavín visualiza el trabajo realizado por mujeres que transgrede el ámbito privado. Mujeres que logran crear una red femenina que les permite sobrevivir económicamente en un sistema opresor.

En la novela, Sor Juana está cerca a otras mujeres que la ayudan, ejercen su agencia y transgreden los espacios femeninos para tener injerencia en el ámbito público. La monja

jerónima le dice a la Condesa de Paredes en su primera carta ficticia, “[gracias por seguir] procurando lazos, libros, empaques para que las palabras sobrevivan y nos den un peso en el mapa de las ideas, y de las creaciones, de los altos vuelos del arte que son propios de lo humano y del halo divino con que fuimos insuflados” (15). La novela remarca la inteligencia de la Condesa y la importancia de sus conexiones, así como la complicidad que tiene para que Sor Juana transgreda los roles femeninos. Además, la novela logra crear una atmósfera en donde la vida de las mujeres aparece en un sistema opresor perforable, ya que ejercen su agencia desde el ambiente privado pero perforando el ambiente público. Así, Paredes es plasmada en la novela desde su inteligencia política. Escribe Sor Juana: “siempre pensé que tus ideas eran brillantes; lo mismo ocurrió a tu marido, las sugerencias más notables para su gobierno eran las tuyas porque tenías no sólo una cabeza clara y aguda, sino veloz” (14). Cuando Sor Juana realza a Paredes ambas se hermanan y el lector percibe a Sor Juana como parte de una red de mujeres inmersas en la vida pública desde el espacio privado.

Sor Juana funciona en la novela como un reflejo de los deseos de otras mujeres. Cuando estas mujeres toman la palabra en la novela crean un retrato de la monja pero también un retrato de sus deseos más profundos. Estos deseos están ligados directamente a desarrollar una individualidad y a obtener reconocimiento público. La maestra Refugio cuenta parte de la niñez de Juana y a través de su testimonio también conocemos la vida de la propia maestra. La relación narrativa entre Refugio y Sor Juana tiene la intención de plasmar que Sor Juana funcione como un modelo transgresor para otras mujeres. Para Refugio, su cercanía con Sor Juana la lleva a recordar sus más grandes aspiraciones y deseos de aventura. Mediante el ejemplo de Sor Juana, Refugio descubre que puede transgredir las reglas y forjarse un camino propio. En el contacto con Sor Juana, al acompañarla a la ciudad de México para que viva con sus tíos, la maestra

descubre “la posibilidad de un futuro. Futuro. Juana Inés iba dejando un camino para que ella, so pretexto de acompañar a algún familiar, la siguiera algún día. Juana Inés inauguraba un futuro distinto” (75). El futuro distinto para Refugio es un matrimonio por amor con un mulato. La transgresión de Sor Juana a los roles femeninos inaugura una vida fuera de ellos para otras mujeres dentro de la novela. Un futuro distinto en donde cada mujer marca su propio destino.

La función de Sor Juana dentro de la memoria mexicana como modelo intelectual femenina, no es nuevo en el discurso postcolonial. Según De la Maza, ya en 1731 doña María Guerrero, a los 10 años, pronuncia un Panegírico Latino y una Canción Castellana dedicado a Sor Juana (294). Aunque no he encontrado la poesía de Guerrero para ver las representaciones que hace de Sor Juana, se puede inferir que Guerrero la iconiza como modelo intelectual: un Panegírico es una alabanza que describe los hechos y cualidades del personaje a que van dirigido. Cabría la posibilidad de que Guerrero se identificara directamente con la monja respecto a los dones poéticos e intelectuales.

El papel que tiene Sor Juana para las otras mujeres se revela profundamente en la obra de Lavín, sobre todo en la sección “con sangre de tinta” que cierra la novela. Refugio cuando se da cuenta de los ataques hacia Sor Juana tiene miedo. El miedo descrito por Lavín indica un miedo histórico que invisibiliza la agencia femenina. Refugio, enferma, piensa en el silencio de Sor Juana como una derrota, “tuvo miedo de morir rodeada de silencio de Juana Inés: que no renunciara a las palabras” (340). La novela relaciona la necesidad de crear una memoria de la agencia de Sor Juana al final de sus días como un legado femenino. Refugio representa a todas las mujeres que han creído en el silencio de Sor Juana y lo han visto como una derrota más del género femenino, pero también a todas las mujeres que se identifican con la monja. Para Lavín, la importancia de reivindicar los últimos días de la monja es crear una conciencia de la

resistencia femenina a los roles de género impuestos por una sociedad falocéntrica. Lavín embiste a Refugio como la representante del olvido y también del recuerdo y dice que si Refugio hubiera sabido cómo estaba usando Sor Juana las palabras durante el silencio, habría entendido por qué escribió con su sangre “yo, la peor de todas”. La memoria se había robado ese entendimiento entre las mujeres que Lavín recupera. Para la novelista, la verdadera prueba de que Sor Juana resistió hasta el final es su firma “yo, la peor de todas”, peor porque nunca renunció a la escritura, peor porque no obedeció las leyes eclesiásticas que le exigían santidad

Lavín, en pocos párrafos construye cómo se presentó erróneamente a la monja en la memoria y cómo Refugio, representando a las mujeres del futuro, no tuvo posibilidad de conocer la verdad: “Y aun si hubiera sobrevivido Refugio a Juana Inés más allá del 17 de abril de 1695... hubieran sido necesarios veintiún años más para que se publicaran los *Enigmas*. Tiempo suficiente para que Aguiar y Seijas hiciera de Juana Inés un ejemplo de la renuncia y el sacrificio, y para que él también muriera” (369). La memoria había borrado el empoderamiento femenino. Las mujeres después de la muerte de Sor Juana creyeron en la renuncia y con ello aceptaron su fracaso retando los roles tradicionales. Lavín recupera el recuerdo del empoderamiento femenino en la iconización de Sor Juana, pero también visualiza el silencio en que los discursos eclesiásticos postraron la agencia femenina, por eso, enumera a las mujeres que menciona en la novelar: “yo *la peor de todas* se grabó con la sangre de la monja en aquella arcada de piedra sin que Refugio Salazar, su maestra primera, ni Bernarda Linares, lisiada de amores, ni Leonor Carreto, tan atenta a sus virtudes, ni Beatriz Ramírez, amante de don Pedro . . . sor Filotea, que la condenó a la hoguera personal, conocieran los motivos de aquella representación” (370). Entre nombrar a Beatriz Ramírez y a sor Filotea, Lavín nombra consecutivamente a todas las mujeres de la novela, incluso a Santa Paula y la priora Encarnación.

Sor Juana y todas las mujeres que la rodearon son disidentes que resisten la opresión de una sociedad sexista, por eso Lavín pone la función de las otras mujeres en las mismas palabras de la monja “he encontrado el placer de tener eco en otras mujeres, religiosas como yo, cultas como tú, ensortijadas en el juego de la palabra, sus resonancias y sus ecos infinitos” (366).

La importancia que tiene *Yo, la peor* es ayudar a los lectores en general, como libro *bestseller* que describe mujeres comunes e intelectuales, a entender a Sor Juana no solo desde su excepcionalidad sino desde su feminidad. Esta contextualización nos permite a los lectores acercarnos a Sor Juana y entenderla como humana, no sólo como un arquetipo de la mujer intelectual sino como un modelo de diversificación del sujeto femenino. Por la relación que el lector puede hacer de Sor Juana con la disidencia y el feminismo, la monja jerónima es un ícono colonial vivo en el presente mexicano.

Estudiar un ícono como Sor Juana es un trabajo arduo debido al sinnúmero de textos que se han recopilado durante cuatro siglos. Formular a la monja jerónima como un espacio de rememoración o bien de la memoria oficial requeriría más que un capítulo en una disertación. De hecho cada una de las secciones de este capítulo podría convertirse en un libro, sin embargo mi intención es hacer un acercamiento de Sor Juana desde los estudios de la memoria. Trazar las discontinuidades discursivas de la iconización de Sor Juana, debería ser una manera de entender las necesidades actuales de reescribir el pasado y crear sociedades más incluyentes. Los literatos se han sumado a la recreación del pasado como una forma de cambiar el presente y el futuro a través de la iconización de figuras históricas destacadas en la memoria oficial.

Lavín participa de una serie de novelas históricas que reinscriben la biografía de la monja para representarla como transgresora y empoderada. Novelas que merecen un estudio cuidadoso que se entrelace con los espacios de rememoración desde un discurso postcolonial. *El beso de la*

*virreina* (2011) representa a Sor Juana como una mujer que siempre fue oprimida por los hombres, causa de su reclusión al convento, a la vez que la relaciona con movimientos de derechos intelectuales de las mujeres. *Los pecados indecibles de Sor Juana* (2010) reformula cómo Sor Juana solamente cumplió los votos de clausura y transgredió el rol tradicional de las monjas. También relaciona a Sor Juana con las mujeres del presente ya que la trama parte del descubrimiento por una estudiante de doctorado de unos manuscritos desconocidos sobre Sor Juana, gracias a los cuales la estudiante es asediada como lo hicieron cuatro siglos con Sor Juana.

Otras novelas históricas también presentan voces alternas de la monja como lo es *La venganza de Sor Juana* (2007) en donde los problemas políticos con las autoridades eclesiásticas se mezclan con la vida cotidiana de la monja desde la cocina. Así mismo, existen otros lugares en la literatura chicana que trazan las representaciones de Sor Juana, que también se apropia del ícono para empoderar a la mujer. La novela *Sor Juana's Second Dream* (1999) es transgresora al representar a Sor Juana como una mujer lesbiana que se empodera desde su cuerpo. Estas novelas son espacios de rememoración en donde el ícono de Sor Juana se postula como transgresora de distintas reglas sociales.

Para complementar el uso de literatura como espacio de rememoración de Sor Juana, sería importante trazar la influencia de Sor Juana, como un ícono cultural reciclable que se sigue representando desde distintos discursos y que se ha convertido en popular. Carlos Monsiváis la incluye en su crónica *Imágenes de la tradición*, al igual circulan distintas representaciones de la monja en comics, retratos de la monja en internet, fondos de pantalla y equiparaciones en imágenes entre ella, Frida Kahlo, la Malinche y la Virgen de Guadalupe. Sin duda las imágenes populares son las más diversas y a la vez las más volátiles, al igual que el arte plástico.

Un estudio concienzudo sobre las representaciones de Sor Juana en la memoria cultural significa un estudio interdisciplinario por parte de un grupo de académicos. La tarea de realizar un estudio comprensivo de la rememoración de Sor Juana como ícono sería enorme. A pesar de haber estudiado solo un breve número de textos, espero haber colocado a Sor Juana dentro de la memoria cultural como un espacio de memoria y rememoración, y así haber realizado una pequeña parte que ayude a trazar la iconización de la monja jerónima dentro de los discursos de identidad en la memoria e historia de México.

### CAPÍTULO III:

#### **Rememoria de Teresa Romero: De la demonización en el archivo al empoderamiento en *Ángeles del Abismo* (2009) de Enrique Serna**

*“¿No te das cuenta, zorra, que es el demonio quien te aconseja desafiar mi autoridad?”*  
(Enrique Serna 374)

En este capítulo estudio a Teresa Romero, que nace en 1631, o mejor conocida como la falsa Teresa de Jesús, que fue aprendida por la inquisición en 1649 y duró en las cárceles secretas diez años antes de ser liberada. Romero era una mujer criolla venida a menos que incluso aprendió a hablar náhuatl ante el contacto con las castas coloniales y los indígenas de Tepetlaoztoc, el pueblo en que vivía. Romero fue acusada al mismo tiempo que tres de sus hermanas de beata falsa, o sea, por hacerse pasar por una mujer consagrada a Dios para obtener reconocimiento social y económico. Cuando la Inquisición la acusó de fingimiento y la aprehendió, descubrió también que estaba embarazada y además que había tenido una vida sexual fuera del matrimonio y con diversos hombres.

Las beatas de la época colonial eran aquellas mujeres que por alguna circunstancia, económica o social no entraban al convento, pero tomaban votos como los de las monjas: obediencia a Dios y pobreza. Si la beata no estaba casada, hacía votos de castidad. Las beatas decidían seguir a Cristo usando los hábitos de una orden religiosa pero vivían en su propia casa y participaban en su comunidad. También eran independientes de las estructuras religiosas, lo que les permitió imponerse, “sin la anuencia o el gusto de la jerarquía masculina, que siempre albergó sus sospechas y dudas acerca de ellas. La beata es la mujer laica y hasta cierto punto independiente que reclama su lugar en el proceso de reforma de la iglesia católica y su derecho a la espiritualidad” (Lavrin y Loreto 11). Si estas mujeres mantenían un performance espiritual

congruente con la ortodoxia, eran reconocidas y aplaudidas en sus comunidades. Sin embargo, también eran vigiladas por la Iglesia debido a la libertad y solvencia económica que conseguían mediante las limosnas. El gran don que Dios les concedía a las beatas eran los arrobos.<sup>84</sup> Estas visiones les otorgaba prestigio social y posibilidades de ser consideradas santas en sus comunidades.<sup>85</sup> La función de las monjas, y en este caso de las beatas, como redentoras del mundo les daba un carácter de la mujer maternal por excelencia, por eso han sido símbolo de la mujer ángel dentro del discurso oficial eclesiástico. Desde su carácter de esposa de Dios han sido ejemplo de castidad, bondad, obediencia y fidelidad a su esposo (Lagarde 466). Sin embargo, sí transgredían las reglas, sobre todo las sexuales, la sociedad las relacionaba con la perversión, o sea con lo demoníaco (Ortega 43-46). Esta situación de las beatas reprodujo el sistema de género binario que ha predominado en los sistemas patriarcales de mujer ángel o demonio.

A pesar de que ser beata implicaba seguir el sistema hegemónico eclesiástico, estas mujeres se las ingenieron para transgredir e influenciar las estructuras religiosas y sus idiosincrasias, “como marginadas, estas mujeres crearon estrategias efectivas de acomodación, mediación y resistencia ante la institución eclesiástica” (Rubial “Santitas” 16). Se las ingenieron para conocer con congruencia la ortodoxia católica y luego romperla. Josefa de San Luis Beltrán, hermana de Teresa Romero, relató sus propias ideas místicas siguiendo la escritura mística femenina ortodoxa con su propia experiencia que rompía la autoridad eclesiástica (Rubial “Josefa” 172-74). En general la vida de las beatas por una parte significaba tener autoridad social, pero por otra significaba cumplir con las expectativas eclesiásticas que se esperaban de una buena mujer devota.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Los arrobos son comunicaciones directas con Dios por medio de visiones que sólo las beatas podían ver.

<sup>85</sup> Véase Jean Franco.

<sup>86</sup> Véase Kathryn McKnight, “*The Mystic of Tunja*”.

El proceso inquisitorial de Teresa Romero (1649 a 1659), que se encuentra en los volúmenes 432, 433 y 1499 del ramo Inquisición del Archivo General de la Nación (AGN), es un claro ejemplo de cómo los discursos eclesiásticos relacionan la monstruosidad femenina—endemoniada en el caso de Romero—con la transgresión a los roles de género—el placer sexual antes de casarse. El epígrafe de este capítulo es representativo de la estigmatización que sufre Romero en el discurso oficial eclesiástico. Ser una “zorra” o “perdida sexual” significa romper los roles de género que implican la virginidad antes de casarse. Al transgredir la regla para las mujeres antes de casarse, Romero desafía la autoridad masculina y no solo eso, sino que al desafiarla también es una aliada o aconsejada por el demonio. Por lo tanto merece un castigo que sirva de ejemplo a otras mujeres. Romero es representada en los archivos inquisitoriales desde los discursos de la monstruosidad y sexualidad peligrosa, los cuales describo detalladamente en la introducción.

A diferencia de Sor Juana y la Condesa de Malibrán, los dos íconos estudiados en los capítulos anteriores, no se han hallado representaciones de Teresa Romero entre los archivos inquisitoriales de 1659 y el año 1949, cuando Julio Jiménez Rueda publica una parte del volumen 1499 en el Boletín del AGN titulado *El proceso de una pseudo iluminada* (1946). No he encontrado evidencia que existiera alguna representación cultural de Romero durante la época de la consolidación de la nación a finales del siglo XIX, tampoco representaciones populares de su caso en el siglo XX. Sin embargo, existen diversas representaciones de mujeres beatas y monjas importantes, tanto en el siglo XIX como a principios y mediados del XX. Teresa Urrea (1873), llamada la Santa de Cabora, es representativa de la importancia de las mujeres santas que no eran reconocidas por la Iglesia. En el siglo XX existen diversas representaciones de las beatas en

historietas y películas como Doña Emerenciana, en la historieta *Los supermachos* (1965) de Eduardo del Río, alias Rius.

Jiménez Rueda cuando publica el caso de Teresa de Jesús en *El proceso de una seudo iluminada* en 1946 hace una nota a los documentos en donde interpreta la personalidad de Romero y sus hermanas. Dichas notas se convierten en los primeros intentos de reinterpretar a Teresa Romero. Jiménez Rueda representa a Romero como una mujer “en apuros”, una “pícara” que usó el espacio religioso para buscar empoderamiento tanto económico como social desde su condición de género. Después de esa publicación, las interpretaciones sobre el caso se enfocan en su empoderamiento femenino, en las circunstancias sociales de las beatas coloniales y en la visión eurocéntrica con que las mujeres espirituales de grupos no hegemónicos eran juzgadas.

La rememoración de Romero como un símbolo de empoderamiento femenino en la época actual está directamente relacionada con la autoridad de las mujeres espirituales en la época colonial. Dominar el espacio espiritual le permite a las mujeres coloniales opinar en los ámbitos públicos y ser escuchadas, así como trascender el rol de género impuesto. Las beatas en general son sujetos muy importantes para transmitir los imaginarios de las características deseables para el género femenino ya que pueden transmitir el mensaje de santidad a otras mujeres en los espacios privados. Ellas son ejemplos tangibles de santidad dentro de sus comunidades. Aunque los conventos fueron lugares de vida social, no todos los miembros de la sociedad colonial y nacional tenían acceso a comunicarse con las monjas santas directamente, pero sí tenían acceso a las beatas santas.<sup>87</sup> Además las comunidades de las beatas tenían acceso a presenciar los arrobos, por decirlo de alguna forma, en ellos, estas hacían un performance “popular” de su santidad que

---

<sup>87</sup> Véase Manuel Ramos Medina.

parecían obras teatrales puestas en escena.<sup>88</sup> El comportamiento y la simbolización que hacen las beatas en los arrobos se convierten en imaginarios dignos de alabarse y seguirse en sus ciudades o pueblos. Los espacios de la ortodoxia eclesiástica fueron así una oportunidad para que las mujeres se empoderaran, ya que a través de un performance de identidad adecuado ellas podían ejercer su agencia.

La representación de Romero en las interpretaciones críticas postcoloniales resalta su empoderamiento y sus estrategias para sobrevivir en un sistema hostil a las mujeres. La novela postcolonial *Ángeles del Abismo* (2004) de Enrique Serna participa de estas interpretaciones que rescatan la voz de los grupos no hegemónicos. La novela ficcionaliza la vida de la falsa beata mediante el personaje de Crisanta. Enrique Serna recupera a la beata falsa Teresa Romero del archivo y crea de ella una representación ficticia accesible para el lector popular. *Ángeles del abismo* rememora a Romero como una mujer fuerte que usa el espacio espiritual para resistir un sistema que oprime a las mujeres. Crisanta busca libertad, independencia económica y poder en la sociedad. Pensando en que la novela histórica ha tenido mucho auge durante los últimos veinte años (Estrada y Nogar *Colonial Itineraries*) y que este género es muy vendido entre diversos estratos económicos (MetroLatino News), se puede inferir que el escritor trata de incluir a Romero en el imaginario cultural mexicano como un símbolo de la mujer transgresora y empoderada.

En este capítulo comienzo en la primera sección por plasmar las representaciones que los archivos inquisitoriales hacen de Romero como una mujer demoníaca—o sea monstruosa—y de su sexualidad como peligrosa. También hago un recuento *a grosso modo* de las representaciones

---

<sup>88</sup> Un punto importante a resaltar es que no todas las mujeres podían ser monjas ya que había ciertos requisitos que tenían que ver con la sangre y calidad familiar. Las monjas tenían que pagar una dote. Las mujeres pobres necesitaban un patrocinador que pagara la dote para poder entrar a un convento (Lavrin y Loreto “Monjas y beatas”). Por eso muchas mujeres pobres se convirtieron en beatas.

de las beatas en los discursos de consolidación de la nación. En la segunda sección analizo la contra memoria que construye de Romero la novela poscolonial *Ángeles del abismo*. En la novela, Teresa Romero es una mujer que usó el camino espiritual como única opción para empoderarse. Relaciono la novela con los estudios críticos del siglo XX y XXI que rescatan la voz de las mujeres para recuperar sus espacios de resistencia. La novela es un intento por recordar a Romero y formar un ícono de ella en la memoria cultural femenina actual a la vez que es un intento por romper con las representaciones de las beatas como mujeres dentro del binario ángel y demonio.

*Representaciones de Teresa Romero en la memoria oficial: Del archivo inquisitorial a las generalidades de las beatas en el discurso de consolidación.*

*Teresa en el archivo: De la ortodoxia a la demonización*

Los documentos inquisitoriales del caso de Teresa Romero, nos permiten a los lectores entender la santificación o la satanización de las beatas como una forma de regular el comportamiento femenino y mantener los roles de género establecidos. En esta primera parte abordo cómo Teresa Romero desarrolla un performance de santidad que es juzgado como falso y relacionado con la influencia directa del demonio. Durante su juicio, su comportamiento es interpretado como demonización por sus costumbres fuera de los roles tradicionales femeninos. La vida de Teresa Romero es un ejemplo de lo que podía resultar al salirse de los estándares de género y santidad:

The extraordinary push to religious conformity... and therefore its possessions intersected with gendered concerns that maintained the exclusionary duality of categories

that divided “respectable” from “disreputable” women. Despite being perceived as especially adept at direct spirituality, women who belonged to the category known as “beatas” (spiritual lay women) were seen as potentially dangerous. As they walked the fine line between extraordinary piety and unholy subordination, those individuals who claimed communication with the divinity without proper ecclesiastic authorization were subject to the charge of *ilusión* (false religiosity). (Schlau “Gendered Crime” 22)

Teresa Romero, como mujer pobre y sin educación, tenía que comprobar con mayor efervescencia que era legítima elegida de Cristo. Para esto, por una parte debía cumplir los roles de género marcados por la Iglesia para las mujeres en general y por otra seguir el ejemplo de las mujeres santas que la Iglesia reconocía.

En la época colonial, las mujeres santas eran “arquetipos de virtud heroica” (Myers 67). El concilio de Trento trató de difundir las experiencias espirituales de los santos e incluyó a las mujeres como parte de la experiencia mística (Lavrin y Loreto 11). En España y las colonias, las santas más ovacionadas fueron Santa Teresa y Sor María de Agreda, que:

fueron los pilares de una renovación del papel de la mujer dentro de la ortodoxia post-tridentina. La jerarquía masculina comenzó a apreciar la expresión de una espiritualidad *sui generis* ... significando en ese reconocimiento la aceptación de la religiosa y la beata dentro de los cánones de la ortodoxia... es patente que la fundación de conventos y beaterios en los siglos XVII y XVIII... y la proliferación de los escritos femeninos indican una presencia y una sensibilidad específica de la mujer dentro de la iglesia (18).

La transmisión de las obras de Santa Teresa como el *Camino de perfección (1564-1567)* o las *Moradas de Cristo (1577)* en oratorios, casas e iglesias ya sea de manera oral o por lectura directa, marcaron el camino para las mujeres beatas o monjas que se sentían elegidas por Dios. Así, las santas ovacionadas delinearon las características de la santidad y la experiencia mística que pasaría a la memoria oficial como experiencias femeninas aceptadas y que luego replicarían las aspirantes a santas como lo hicieron Teresa Romero y sus hermanas.

Las representaciones de las beatas que lograron probar su santidad mediante una vida intachable son un perfecto ejemplo de alienación femenina a un sistema falocéntrico que cumplen los preceptos tradicionales impuestos a las mujeres, aunque no por esta alienación las mujeres no obtuvieron empoderamiento.<sup>89</sup> Por ejemplo, la historia de Rosa de Lima, la primera santa de América, muestra cómo esta siguió el modelo medieval de piedad femenina para ser digna de veneración popular y aprobación eclesiástica (Myers 67). Dicha aprobación le concedió un lugar privilegiado en la sociedad colonial, lugar al que una mujer no podía aspirar desde los roles de género establecidos. Otro caso ejemplar es el de Francisca de los Ángeles, una mujer beata y laica que fundó el beaterio de Santa Rosa Viterbo y es acusada de alumbrismo ante la Santa Inquisición en 1691 (Lavrin y Loreto 17).<sup>90</sup> Como la beata tenía amigos poderosos, una vida moral intachable y manifestaciones espirituales congruentes con su vida moral, el caso no prosperó. Incluso el inquisidor la protegió porque era uno de sus seguidores. La vida de Francisca de los Ángeles la convirtió en una leyenda de su comunidad que merecía ser alabada y

---

<sup>89</sup> Aunque no profundizo sobre la ambivalencia entre empoderamiento y alienación cultural, véase Kathryn McKnight “*The Mystic of Tunja*”.

<sup>90</sup> El alumbrismo Los alumbrados fue un movimiento espiritual que negaba la intercesión de la iglesia ante Dios y la humanidad. Su teoría decía que mediante la contemplación buscaban la perfección en la cual “el alma abismada en la infinita esencia, perdida su personalidad, llega a un estado de perfección que le hace irresponsable de los pecados” (Jiménez Rueda “Herejía” 141).

protegida. Como demuestran los documentos inquisitoriales, al momento de la denuncia “Francisca era ya una presencia pública en su ciudad” (Gunnarsdottir 206). De esta manera beatas y monjas se convirtieron en mujeres empoderadas dentro de la misma ortodoxia cristiana, “un emblema de la redención de Eva por la madre iglesia” (Lavrin y Loreto 11) que tiene autoridad moral en una comunidad y además independencia de actuar y manejar las limosnas.

En el caso de Teresa Romero y sus hermanas conocieron la ortodoxia católica de uno de sus tíos, fray Cristóbal de Pocasangre, que les dio lecciones místicas. Las hermanas Romero podían diferenciar por ejemplo entre lo que era un raptó de unión—cuando en el éxtasis místico se unen a Dios—o un raptó vocal—cuando en el éxtasis místico se quedan en silencio por mucho tiempo—(Rubial “Santitas” 24-6). Además de recibir las lecciones de su tío, los conocimientos místicos también los adquirirían por libros que les prestaban los religiosos o por las lecturas que se hacían en voz alta en las oraciones familiares. “Textos como los *Suspiros de San Agustín*, *Las Moradas de Santa Teresa* o *Las Peñas de fray Enrique Suzón* les dieron abundantes ideas para sus visiones... Con ese conocimiento de mística casera las mujeres pudieron crear las bases de credibilidad que les exigían sus confesores” (24). Teresa Romero emuló a Teresa de Jesús porque conocía su hagiografía.<sup>91</sup> Inició su camino a la santidad adoptando el nombre de la Santa española y usando el hábito de carmelita, “había consagrado su virginidad con voto especial para darse a Dios más puramente (Jiménez Rueda, “Boletín” 431). Sus hermanas también adoptaron el nombre de sus santos favoritos Nicolasa de Santo Domingo, María de la Encarnación, Josefa de San Luis Beltrán. Al principio de su *performance* como beata, Romero imitó la espiritualidad marcada por su época haciéndose pasar como una mujer santa. Para ser una beata, Teresa

---

<sup>91</sup> Las hagiografías buscaban rescatar las experiencias místicas individuales de hombres y mujeres, “fue precisamente esta adaptación de la retórica lo que permitió incluir... a sectores hasta el momento marginados del discurso ortodoxo cristiano, las mujeres” (Lavrin y Loreto 5). Las hagiografías difundidas por los confesores de las monjas santas, mostraban las expectativas y rigores que debía seguir una monjas y beatas para llegar a la santidad. Los confesores mostraban a las mujeres espirituales como modelos positivos de feminidad.

cumplió con cada uno de los requisitos: sentir el llamado espiritual y autodenominarse elegida de Dios, tomar el hábito de la orden de su elección, hacer voto de castidad, obediencia y pobreza, tener un confesor que la guiara por el camino de la fe y manifestar dones espirituales como arrobos, tullimientos y visiones del cielo, infierno y purgatorio.

Durante estos arrobos, Teresa Romero hacía un performance de identidad en donde tenía comunicación directa con los santos, la Virgen y Dios y luchaba contra los demonios. Tenía también aparentemente dones de adivinar y discernir. La beata falsa deliberadamente recreó el imaginario de la mujer ángel en sus arrobos, sobre todo la vida de Santa Teresa y Sor María de Agreda. En todo momento, Romero necesitaba comprobar que era una mujer encaminada a las virtudes de fe, esperanza, caridad, pureza, virtud y pobreza por eso todas las manifestaciones sobrenaturales de Teresa trataban de seguir la mayor ortodoxia posible (Rubial “Santitas” 28). Una manifestación de su ortodoxia eran las representaciones que hacía en sus arrobos.

Estos *performances* recreaban escenarios de los santos aceptados por la ortodoxia como el que Romero hacía con una paloma, que representa el espíritu santo, “y hacía, mirando al cielo, la acción de que la alimentaba dicha paloma con su pico, y que tragaba, fruncida la boca, lo que dicha paloma la daba, la cual la visitaba y la recreaba hasta la misma iglesia y la daba música como de un órgano muy sutil” (Jiménez Rueda “Boletín” 479-20). Era una simulación en donde el alma pura puede hablar con los animales, siguiendo el reconocimiento que hacía la Iglesia de esta virtud en Santa Rosa de Lima y otras santas. Al comunicarse con una paloma Romero se consolidaba como una mujer espiritual dentro de la ortodoxia católica. También Romero se esforzaba por demostrar su vida espiritual apegada a los símbolos cristianos por medio de alegorías y analogías entre sus raptos y el mundo espiritual. En la acusación del caso inquisitorial dice “Y fingió que un ángel le atravesaba el corazón con una daga de fuego. Y que estando en el

corral de su casa, la había dado un relámpago o luz en el pecho, y entrando medrosa en el seno la mano, la había sacado llena de sangre” (419). Los personajes que rodean sus arrobos son significativos en el imaginario católico: palomas, ángeles, relámpagos, el pecho que representa el corazón.

También probó que tenía una vida recta enfocada a buscar el camino hacia Dios. Por lo menos en su inicio como beata, que usaba el sayal de carmelita y se rapó la cabeza. Entre más crecía su fama, hizo público su voto de castidad, pobreza y obediencia. En la acusación se menciona que hacía una representación física de su papel de beata, “el rostro macilento y modesto, los ojos bajos al suelo, hablando quedo y de cosas de Dios y con humildad ... haciendo que ayunaba todas las semanas ... enviaba por acíbar para mortificarse echándolo en la comida y bebida” (424). Las características físicas que muestra Teresa son de una mujer sumamente sumisa que usa los imaginarios de la mujer ángel. Ni Teresa ni sus hermanas cuestionaron el papel femenino de “ser inferior” en sus revelaciones: “Cristo a menudo la sitúa en el plano inferior que le corresponde como mujer y como ser humano” (Rubial, “Josefa” 169). Sus representaciones de los arrobos tenían que ver con desarrollar características femeninas tradicionales que mantuvieran el status quo de los roles femeninos. Todos sus raptos incluían movimientos corporales, tullimientos, “dejaban los ojos con fijeza o cerrados, inclinaban la cabeza hacia la espalda, o apretaban los brazos contra su cuerpo, se ponían en forma de cruz, se arrastraban por el piso, mudaban el semblante” (Rubial “Santitas” 24-25). Su comportamiento debía ser siempre una representación ortodoxa de la santidad tanto en su relación con Dios como en sus acciones como mujeres.

Cuando la fama de Romero empezaba a crecer, se relacionaba con las más altas élites, siendo ella una criolla pobre, “Los Romero pertenecen a ese grupo de pequeños blancos

“déclassés”, seguramente numerosos, aunque olvidados o, por lo menos despreciados por la historia” (232). Romero constantemente tenía visitas de clérigos que creían en sus arrobos y visiones. Esto le daba credibilidad ante el pueblo que también presenciaba sus arrobos. Las beatas como Romero, lograron que el pueblo visualizara y concretizara los discursos místicos en su performance (Lavrin y Loreto), representando ellas un modelo de comportamiento de las mujeres. Sin embargo, sus arrobos que eran performance teatrales, no eran suficientes para institucionalizarse como santas. Era necesario además una vida moral intachable: y esta no la tenía Teresa Romero. Aunque al lector actual le podría parecer fácil fingir la vida de los santos, mantenerse dentro de la ortodoxia no lo era, “existían códigos muy estrictos que regulaban la aprobación de los auténticos místicos” (Rubial “Las santitas” 21). Era muy fácil equivocarse o caer en excesos que fueran en contra de la ortodoxia católica.

El discurso eclesiástico mantenía una mirada vigilante de las mujeres espirituales ya que, según ellos, así como la naturaleza femenina acerca a la mujer al bien, las acerca al mal, “las mujeres, sobre todo, se encontraban en una posición ambigua pues, por su género, se les consideraba seres que debían estar subordinadas a los varones, pero, por otro lado, se les atribuían capacidades especiales para comunicarse directamente con Dios” (Rubial “Josefa” 172-173). La asunción eclesiástica relaciona a la mujer con un alma más débil para caer en el mal y menos capacidad intelectual que los hombres. Estas asunciones están basadas en la historia del pecado original causado por Eva. Los clérigos creían que las beatas al manifestar arrobos que seguían la ortodoxia, eran mujeres iluminadas, ya que ellas no eran capaces de manifestar tal inteligencia. Para el discurso eclesiástico, Romero es excepcional porque su corta inteligencia no puede propagar éxtasis místicos elaborados, tienen que ser dados por Dios. Sin embargo, si las prácticas de beata, como las que hacía Romero, eran consideradas no ortodoxas, estas prácticas

se consideraban causadas por el demonio. O bien, si se descubría una conducta sexual inaceptable, también eran inducidas por el demonio, porque las mujeres no tenían la capacidad de imaginarlas por sí mismas. La moralidad femenina se juzgaba en mucho por su castidad. Así que el deseo sexual femenino tenía que ser siempre reprimido ya que era considerado un acto demoníaco que merecía castigo (Schlau, "Gendered Crime" 170). En el caso de Romero, los discursos eclesiásticos consideraron sus habilidades verbales y representativas como "cosas [en donde] intervenía el demonio" (Jiménez Rueda "Boletín" 410), o sea cosas que hacían mujeres monstruosas. Su sexualidad fue considerada peligrosa, ya que se salía de las convenciones de los roles tradicionales para su género y para su calidad como criolla.

Romero pasó de ser una mujer ángel a una demonio, debido a la discordia entre la vida espiritual. Lo que juzgaron completamente los inquisidores de Romero es que su vida moral no correspondía con las manifestaciones espirituales, como los arrobos, pero también que su vida no estaba dentro de los parámetros tradicionales para su género y raza. Teresa Romero había mostrado una gran capacidad discursiva pero también una gran rebeldía y moral muy relajada desde su estadía en Tepetlaoztoc (Rubial "Las santitas" 16). Durante el juicio inquisitorial su vida sexual se destapó. Según las declaraciones de los testigos en su juicio, se embarazó dos veces de distintos hombres y trató de abortar, pero no lo pudo hacer (Alberro 230). La familia escondió al primer niño y después lo dió en adopción (Rubial "Santitas" 23). Al segundo lo tuvo en las cárceles secretas, en donde también "sostenía pláticas amorosas en tono muy subido en náhuatl con un reo que ocupaba el siguiente calabozo" (Alberro 231). Evidentemente su sexualidad "desbordada" la hacía una mujer demoníaca al no cumplir con la castidad que pedía su calidad de santa, por lo tanto, se entretiene un discurso de monstruosidad y sexualidad peligrosa a su alrededor.

Para los inquisidores la esencia femenina de Romero era débil y solamente bajo la influencia de un poder masculino sobrenatural, o sea por medio de la interferencia de Dios o el Diabolo, la falsa beata podía actuar de manera correcta o incorrecta. Así, Romero, y la mujer en general, necesitaba ser guiada por los hombres que, según el discurso eclesiástico, tenían más templanza natural. En el caso de Teresa Romero, su supuesta relación con Satanás estaba directamente relacionada con dos características: su habilidad verbal y su actividad sexual.

Respecto a la habilidad verbal, en la declaración que hace el Padre Medinilla cuando le preguntan los inquisidores por qué le tenía devoción a Romero y sus hermanas, el fraile resalta la excepcionalidad de las beatas en sus habilidades verbales. Para el fraile, era tanta la habilidad verbal que no era propia de una mujer sino de una iluminación o posesión diabólica:

Y noté con singularidad admirado del orden, memoria y tesón que llevaba, no imaginable con la astucia de una mujer... Sin embargo, los advertidos reparos del inquisidor Juan de Mañozca me avivaron el cuidado y la atención. Pero era tanta la máquina, que no me pareció el embuste de mujeres ignorantes y me incliné por la sola ilusión del Demonio.  
(Rubial “Las santitas” 33)

Para el Padre Medinilla sólo hay dos caminos para que una mujer pueda hablar con astucia y es su alianza con Dios o el demonio.

En la acusación contra Teresa Romero se menciona constantemente la habilidad que la beata tiene para engañar. Una característica que no debería tener “una mujercilla tan embustera cual en su género se habrían visto muy pocas semejantes” (Jiménez Rueda “Boletín” 414).

Palabras como “engañar” denotan una capacidad para mentir mediante la habilidad verbal. En el

caso de Teresa tal habilidad se relaciona con la demonización ya que su contexto, nacer pobre y mujer, no es afín a tal habilidad.

La relación capacidad verbal y demonización se reiteran constantemente en los documentos históricos como engaño a la autoridad masculina eclesiástica. El discurso eclesiástico juzga cualquier manifestación de independencia de pensamiento femenino como transgresor y por lo tanto merecedor del escarnio público. La primera vez que Teresa Romero finge un rapto crea un estado de simpleza también que dura una semana. Este rapto lo lleva a cabo frente a su padre Juan Romero y a dos autoridades eclesiásticas, su confesor el licenciado Juárez y su tío el padre Pocasangre. Las autoridades eclesiásticas son engañadas por su habilidad verbal y su capacidad de imaginar: “ella lo supo fingir tan bien [el arrobamiento y estado de simpleza, que todo lo tenían por cierto” (Jiménez Rueda “Boletín” 65-66). Teresa Romero fingía hablar como un niño pequeño y representaba a Jesucristo. Así lo declaró ante la inquisición:

no conocía a nadie, sino sólo a su confesor ... que así dijo en el rapto [Cristo], en persona de Inés, que sólo a su confesor había de conocer, y para hacer verdad su mentira cuando la decía que había alguna persona que quería verla, respondía esta confesante: si es mi tata Juárez, entre. Con que todos tenían por cierto y verdadero el rapto y el estado de simplicidad (65).

La astucia de Romero para crear sus propias escenificaciones, inicialmente es interpretada como una iluminación ya que según los presupuestos eclesiásticos las mujeres no tenían la capacidad de hacerlo por ella misma. Su audacia verbal logra convencer incluso al licenciado Juárez que la interroga constantemente y ella “respondía lo que se le venía a la imaginación, procurando

satisfacerle en orden a los favores que recibía de Nuestro Señor ... porque aunque era fingido, interiormente este era el fin” (66). Aunque el “fin” de los arrobos fingidos era que Romero pudiera representarse a sí misma como santa, al final, el fingimiento, unido al uso de su sexualidad, es el pretexto para que los discursos eclesiásticos la representen como cercana al demonio. De esta manera la habilidad verbal, libertad de pensamiento y sexualidad femenina es interpretada como demonización. Estas habilidades no corresponden a la ortodoxia eclesiástica colonial, ya que es excepcional que una mujer tenga capacidades verbales por sí misma. La demonización de Romero se convierte en un discurso que representa a la beata falsa como monstruosa. Una mujer indeseable.

La implicación de que las mujeres no tienen inteligencia natural también ayuda a Romero a usar el discurso de la tentación de Satanás a su beneficio. Teresa Romero ayuda a crear ese imaginario del demonio en el juicio mediante su habilidad verbal. También dice que el demonio se le aparece “en figura de un mozo rubio que la provocaba actos carnales, y la exhortaba se fuese con él” (389). En realidad no sabemos si Teresa Romero usa una estrategia para salvarse cuando el discurso de demonización empieza a desarrollarse en su juicio,<sup>92</sup> realzando el sentido de la inferioridad femenina, “The tactic backfired: her implicit reliance on the gendered explanation that women were more easily tempted to sin and so were more closely associated with the world, the flesh, and the devil turned out to confirm the dominant ideological stance of women’s inferiority” (Schlau, “Following Saint Teresa” 307). Así, Romero pudiera haber usado el discurso inverso para convertirse en víctima del demonio.

A pesar de que Romero puede haber usado el discurso de monstruosidad—demonización—a su favor, la realidad es que las intenciones discursivas en la Inquisición

---

<sup>92</sup> Véase Kathryn Joy McKnight “Performing”.

relacionan las habilidades verbales de Teresa con una habilidad femenina demoníaca para establecer a Teresa Romero como monstruosa y excepcional. En sus arrobos, interpretan los inquisidores, hay manifestaciones de un “pacto por lo menos implícito con el originado de estos embelecocos [Satanás]” (Jiménez Rueda “Boletín” 433) que la cambian totalmente, poniéndola “monstruosa, dándole ansias y los ojos se le encendían encarnizados, y engrozaba la lengua según mostraba al hablar... con otras señales inductivas de la asistencia del demonio como verla levantada del suelo en el aire como dos palmos” (433). De esta manera la imaginación y creatividad femenina de Teresa quedan limitadas en la interpretación de los inquisidores, en donde solo Satanás tiene el poder de “engrosar” la lengua de Romero y no ella misma.

La otra razón por la que se representa a Teresa Romero como monstruosa es por su vida sexual o el “mal vivir”, o sea su sexualidad peligrosa. En el discurso inquisitorial la beata sucumbe al pecado sexual engañada por Satanás. En un nivel simbólico el disfrute de la sexualidad femenina es esencialmente demoníaco dentro del discurso eclesiástico colonial. La sexualidad por placer y fuera del matrimonio convierte a las mujeres como Teresa en aliadas y engañadas por Satanás, o bien, esencialmente malvadas (Méndez 50-1, Schlauf “Gendered Crime” 100). La sexualidad femenina queda desligada como una parte de la feminidad. En el proceso inquisitorial contra Romero, los testigos realzan por ejemplo cómo la falsa beata trataba con mucha familiaridad a sus devotos. Tenía la costumbre de abrazarlos, pegarles el cuerpo y los dejaba que la abrazaran y la besaran en los cachetes. Tenía también mucha familiaridad con los frailes e incluso la falsa beata convenció a un amante que tomara los hábitos (27). Lo que es considerado un acto de simpleza dentro del canon eclesiástico, representa en Teresa un deseo sexual implícito “hacía los juguetes de no conocer sino por el tacto, tocando manos y rostros a los hombres ... Con otras ridículas puerilidades indignas de referirse” (Jiménez Rueda “Boletín”

416). El cuerpo femenino, al no ser santificado en una relación con Dios ni justificado en la reproducción, es representado como seductor.

Teresa Romero representa en su juicio un ejemplo del “mal vivir”. El mal vivir significa en los discursos eclesiásticos que el uso que hace una mujer de su sexualidad no sigue las reglas sociales determinadas por los roles de género tradicionales. La “la mala vida” significa la libertad sexual, catalogada por los inquisidores como libertinaje o falta de recato (Alberro 229). Los testimonios en el juicio inquisitorial de Romero, así como los comentarios de los inquisidores, sintetizan la importancia que tiene el recato—abstenerse de la vida sexual—para determinar si una mujer tiene un “buen vivir” o “mal vivir”. El buen vivir se relaciona con la castidad femenina que representa un alma bondadosa mientras que el mal vivir es la actividad sexual fuera de la normatividad y entonces se relaciona con un alma femenina esencialmente demoníaca.

Este discurso no ha sido particular de la época colonial, sino que ha predominado durante los siglos en las sociedades occidentales. Los besos en los cachetes que les daba Romero a sus seguidores en sus estados de simpleza permitían un acercamiento entre hombre y mujer que los testigos de su juicios interpretan como seductor. Si bien los actos de simpleza son considerados santos, al descubrirse el embarazo de Romero, sus actitudes y sus acciones son juzgados desde los imaginarios del mal vivir. Los estados de simpleza colocaban a las mujeres como pasivas y sin deseos de poder público. Sin embargo en la interpretación de los testigos, Romero usa los estados de simpleza para sexualizar y engañar a sus seguidores.

Los discursos de excepcionalidad, monstruosidad, y sexualidad peligrosa rodean las expresiones de los inquisidores para referirse a Romero en la acusación. El fiscal la representa como una “finísima hipócrita y deshonesto mujercilla” (Jiménez Rueda “Boletín” 406). Los

inquisidores se refieren a ella como sacrílega, mozuela, embustera, adjetivos que están directamente relacionados con su vida sexual y su habilidad verbal. En el caso inquisitorial se enfatizan los enredos sexuales de la falsa beata, sobre todo, cómo ella tenía “relación con los indios de que no se hablaba bien, antes mofa de su persona” (405), o sea ella siendo blanca se relacionaba con indios e incluso mantenía relaciones sexuales con ellos, lo cual se veía como socialmente incorrecto para una mujer blanca. En el proceso se menciona también la mala vida de la falsa beata por dejarse “estuprar” por un “indizuelo” pilguanejo (405). La mala vida por la que se le juzga se refiere no a su fingimiento sino a que no sigue los roles de su género ni de su raza, por lo cual es un escándalo social y un mal ejemplo para otras mujeres. En otras palabras, se juzga su comportamiento “desenfadado en sus acciones, obras y palabras” (405). Desenfado, en el sentido que se tomaba la libertad social de actuar como una mujer no debía hacerlo: realizando sus deseos sexuales sin intenciones reproductivas y matrimoniales ya que “Nicolas Jiménez... le dio palabra de casamiento; pero ella no quiso después que se la compliese porque no le salía del corazón” (217), lo que mostraba a los inquisidores su gusto por el “mal vivir”.

El final del documento del juicio relata la liberación de la la falsa beata diez años después de su encarcelamiento. Teresa Romero fue puesta en libertad en 1659 junto con su hijo, un niño de diez años al que había dado a luz recién llegada a la cárcel. Salió en el auto de fe del 19 de noviembre. La falsa beata fue condenada a 200 azotes (que le fueron condonados) y a servir por diez años en el hospital de la Concepción. Su hijo la acompañó también a cumplir su sentencia. Durante su estancia en la cárcel, Teresa Romero le había enseñado a leer y a escribir en una cartilla que le facilitaron los inquisidores; esto fue lo único que le dejó de herencia a su hijo antes de morir en el hospital (36). El castigo de Romero fue el escarnio público “sacada por las calles públicas acostumbradas de esta ciudad sobre una bestia de albarda, desnuda de la cinta arriba,

con la dicha soga y mordaza y con voz de pregonero que manifieste su delito” (442). La falsa beata se convierte así en una advertencia para otras mujeres, un ejemplo para todas aquellas que pretendan salirse del sistema.

Como he demostrado con los ejemplos anteriores, Teresa Romero es representada por el discurso oficial eclesiástico como una mujer que usa su lengua e imaginación “diabólica” para el engaño, que se entrega al “mal vivir” con “desenfado”, en pocas palabras es el imaginario perfecto que podría tener una bruja en las concepciones eclesiásticas. La vida de Teresa Romero generaliza la política del discurso eclesiástico de someter a las mujeres a un mundo en donde domina lo masculino: el castigo público al que fue sometida Teresa Romero sirvió varios fines políticos, incluso el presentar un ritual del poder inquisitorial que pudiera instruir y controlar al público, para así mantener la calma e impedir las violaciones a las normas sociales (Schlau *Gendered Crime* 163). Romero es un caso ejemplar de las actitudes y acciones que no le estaban permitidas a las mujeres y que las llevarían al escarnio social. Sin embargo, también las declaraciones en los archivos son un ejemplo de las estrategias que los grupos no hegemónicos usaban para ostentar el poder en una sociedad que los marginaba. El caso de Romero superpone el discurso hegemónico con la voz de las mujeres marginadas. El juicio expresa las estrategias discursivas que usaban las mujeres marginadas para tener un espacio en un sistema social opresor, de manera que los juicios contra las mujeres espirituales también destapan la resistencia femenina ante la opresión. La imagen de la beata/santa también va a ser importante en los siglos venideros.

*Las beatas en el discurso de la consolidación de la nación*

No he encontrado evidencia de que el caso de Teresa Romero haya trascendido en el siglo XIX mexicano. Sin embargo, la figura de las beatas se desarrollaron como mujeres de autoridad en sus comunidades a través de los tiempos. También los discursos eclesiásticos siguieron poniendo en duda si las beatas eran santas o diabólicas. A finales del siglo XIX, el caso de Teresa Urrea, la santa de Cabora, es iluminador para entender la importancia de las mujeres beatas, consideradas santas, en el discurso de la consolidación de la nación, pero también para entender el escrutinio que hacía la Iglesia Católica de estas mujeres. Teresa Urrea era hija de una indígena tehueco y de un hacendado, Tomás Urrea, que era el patrón de su madre.<sup>93</sup> Vive con la madre hasta los catorce años y luego busca a su padre, quien la acepta y la reconoce como hija. En 1890, viviendo con su padre, Urrea sufre un ataque de catalepsia por catorce días y despierta en su funeral. Este hecho le da fama fuera de su pueblo por una aparente “resurrección”. Sin embargo, después de este evento Urrea puede curar, tiene arrobos y dotes proféticos. La autoridad de Urrea también transpasa el ambiente político, ya que sus discursos ante las injusticias que comete el gobierno contra los indígenas tiene mucho eco entre los pueblos primigenios de Chihuahua y Sonora. La Rebelión de Tomochi (1891-1892) y la de los indios Mayos (1892) usaron la consigna “Viva la santa de Cabora”. A pesar de la influencia de la santa con los grupos más desfavorecidos y de su inclusión en las luchas sociales como una representante de los indígenas y pobres, la Iglesia Católica nunca la reconoce como santa porque Urrea hacía discursos en contra del gobierno y la Iglesia. El gobierno de Porfirio Díaz la expulsó

---

<sup>93</sup> Tomo los datos biográficos del artículo de Desirée Martín

de México por ser una instigadora social. El discurso oficial, tanto eclesiástico como gubernamental, crearon una representación de Urrea como una mujer indeseable. Su habilidad verbal fue considerada charlatanería y peligrosidad. Y sus dotes curativos como herejes por la Iglesia. La Santa de Cabora representa a las mujeres fuera de la Iglesia que son consideradas perversas pero aclamadas por las comunidades específicas que la rodean. Teresa de Urrea también ha sido reescrita en una novela histórica, *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990) de Brianda Domecq.

El imaginario de la santa o beata quedó anclado en la memoria cultural y se manifestó también de distintas maneras en el cine de oro mexicano como en *Doña Perfecta* (1951) o *Señora ama* (1955). Aquí las protagonistas son mujeres muy apegadas a lo religioso pero incapaces de ser buenas madres y esposas, ya sea por infertilidad o por soltería involuntaria. Estas representaciones consideran a la beata una mujer que no puede ser complementaria para los hombres. Otro ejemplo es la historieta de *Los supermachos* (1965) en donde el personaje de doña Emerencia, que es una mujer muy devota, es llamada literalmente “beata”. Es una mujer que viste de negro y lleva un rosario y siempre está diciendo frases religiosas. La historieta ridiculiza a la beata como una mujer indeseable, solterona, fea que ante su incapacidad de conseguir un matrimonio se consagra a Dios. Sin embargo, en el mundo de machos de la historieta, la única mujer que interviene con opiniones y se inmiscuye en los asuntos públicos es precisamente Doña Emerencia. La figura de la beata, tanto en los discursos eclesiásticos coloniales como en la consolidación de la nación conservó un carácter ambiguo. El ícono se debatía entre las caracterizaciones como mujeres ángeles o demonios, santurronas o falsas. La figura se recupera como una mujer empoderada en los discursos postcolonialistas para crear una contra memoria del discurso oficial.

*La falsa Teresa de Jesús en Ángeles del Abismo, un modelo femenino transgresor desde el espacio religioso*

En la primera parte de este capítulo, he manifestado cómo la demonización de Teresa Romero sirvió para desempoderar y condenar a la beata, no sólo por su falsedad mística sino también por su independencia de pensamiento, sus habilidades verbales y el uso de su sexualidad. El discurso eclesiástico colonial representó a las mujeres transgresoras como mujeres Evas. Por lo tanto, Teresa Romero representó, en la visión de los eclesiásticos, un ejemplo de maldad femenina que merecía el escarnio público, el cual obtuvo mediante un castigo ejemplar.

La Teresa Romero que aparece en la visión oficial del archivo está muy lejos de la rememoración que se hace de ella desde el postcolonialismo. En el siglo XX, los estudios postcoloniales hacen una reinterpretación de la figura de Romero para reescribir la memoria de Teresa como una mujer que se empodera usando el espacio espiritual. Solagne Alberro escribe un artículo sobre Teresa Romero, titulado “La licencia vestida de santidad: Teresa de Jesús, falsa beata del siglo XVII”, mientras que Stacey Schlauf le dedica capítulos en dos de sus libros, *Spanish American Women’s Use of the Word; Colonial through Contemporary Narratives* (2001) y *Gendered Crime and Punishment: Women and/in the Hispanic Inquisitions* (2013). Antonio Rubial también hace un amplio estudio de Teresa Romero y sus hermanas en el artículo “Las santitas del barrio. “Beatas” laicas y religiosidad cotidiana en la ciudad de México en el siglo XVII” (2002) Estos estudios engloban una visión poscolonial que resalta las versiones de los grupos oprimidos a través del análisis de los documentos históricos.<sup>94</sup> Para hacer esto, los

---

<sup>94</sup> Patricia Seed en “Colonial and Postcolonial Discourse” hace una relación de la interacción entre los estudios postcoloniales y el feminismo. Cuando digo “postcolonialismo”, estoy incluyendo los estudios de género que se hacen de las mujeres como un grupo no hegemónico que ha sido oprimido, también me refiero a los intentos que se

archivos se leen “entre líneas” buscando la voz de los grupos marginales. La intención de entender la voz de los grupos oprimidos corresponde a la necesidad de reestablecer una versión que corresponda con las realidades latinoamericanas, ya que las versiones oficiales que representaban a las mujeres en la memoria cultural habían sido modeladas por el eurocentrismo y las visiones de los grupos hegemónicos así mismo como por una visión masculina. Dentro de estos estudios se intentó recuperar la voz de las mujeres y la historia de su empoderamiento. Las interpretaciones que se hacen del caso de Teresa Romero en nuestros tiempos revisten su figura como ícono feminista (Alberro, Schlau, De los Reyes Heredia y Gutiérrez González). Solange Alberro habla de la personalidad Romero como una mujer que manifiesta un sentido de independencia, inteligencia y deseos de acceder al conocimiento. Para Alberro, la tenacidad de Romero para aprender a leer por sí misma, “atestigua sin lugar a duda una voluntad y una curiosidad intelectual poco comunes ... una personalidad activa, inventiva, curiosa y, obviamente, inteligente” (229). A la vez, Alberro hace mención de las circunstancias sociales de la beata falsa que le impedían desarrollarse como ser humano. En un contexto que marginaba a las mujeres pobres:

Difícilmente tenía los medios de permanecer honorable, al faltarle la dote para contraer matrimonio conveniente o entrar al convento, únicos caminos para serlo en su grupo social; pero tampoco estaba determinada a aceptar la degradación social que representaba el enlace [matrimonial] con un individuo de bajo estatus, español o mestizo pobre, y menos aún de caer en la deshonra declarada de la prostitución (233).

De esta manera, las críticas postcolonialistas representan a Romero como una mujer fuerte que lucha por su empoderamiento desde el espacio espiritual.

---

han hecho desde el postcolonialismo y los estudios de género para rescatar la autoridad femenina de la memoria cultural.

Las interpretaciones postcolonialistas permiten a los lectores redefinir la figura de la falsa beata contrastando el discurso eclesiástico, que reduce la feminidad a la dicotomía Ave/Eva, con un discurso que diversifica y empodera a las mujeres. Utilizan su contexto social e histórico, como por ejemplo la recreación de la vida cotidiana femenina en la colonia. De esta manera crean una contra memoria de las mujeres coloniales.

Por su parte, las lagunas históricas sobre la vida colonial y sobre Romero, dan pautas para crear ficcionalizaciones acordes a las interpretaciones postcoloniales. La novela *Ángeles del abismo* (2014) ficcionaliza a Teresa Romero, en donde aparece identificada con el personaje principal, Crisanta. El autor, Enrique Serna, se convierte en un intérprete de la vida colonial que usa un lente crítico postcolonial. Serna recrea a Teresa Romero como una mujer empoderada desde una visión feminista. Usa la ficcionalización para llenar lagunas históricas, darle una voz propia y así vivificarla como un ícono. En la novela, Crisanta es una mujer inteligente, que sabe usar el espacio espiritual para empoderarse. Serna elabora un ícono femenino que retratar los deseos sexuales, habilidades verbales e inteligencia como signos de la identidad femenina, una inteligencia femenina activa. En la novela, Crisanta es una mujer que supo sobrevivir un “mundillo femenino, de horizontes singularmente limitados, [en donde] aparece como fundamental ... una necesidad psicológica de reconocimiento y de poder logrado aquí mediante la atención captada, la admiración provocada, y los cuidados otorgados por tanto prodigios” (234). Por medio de la ficcionalización, los lectores establecemos a Romero como una figura que puede ser una mujer de nuestros tiempos, así se convierte en un modelo de la autoridad femenina desde el pasado que resiste un sistema que la oprime. Al pensar en la Romero ficcionalizada, o sea Crisanta, los lectores podemos colocarla en nuestros tiempos, relacionarla con los problemas de género actuales, crear una liga entre las mujeres del pasado y el presente. La ficcionalización

es así, un medio para reconstruir las voces femeninas marginadas y una forma de acercar a los lectores a modelos empoderados y vívidos.

*Ángeles del abismo* no es una interpretación arbitraria del caso de Teresa Romero. La novela postula una mirada poscolonialista y feminista que empodera a las mujeres desde los espacios religiosos, vistos estos como un tercer espacio que permite la movilidad social. Así, crea una contra memoria de Romero. De hecho, Serna menciona al final del libro en los créditos de salida que creó una versión totalmente ficticia pero basada en la vida de las beatas como Romero. Serna menciona que replicó algunos de los arrobos que se mencionan en los archivos. El autor construye un universo de la subjetividad de Crisanta, como lo son: la reconstrucción de la figura de Teresa Romero para diversificar la subjetividad femenina y evitar el encasillamiento de la identidad femenina en el binario ángel/demonio, la creación de una genealogía femenina de mujeres empoderadas que Crisanta recuerda y le dan fuerzas para seguir transgrediendo el sistema hegemónico, la interpretación del espacio espiritual femenino como un tercer espacio, la reapropiación del cuerpo y la sexualidad femenina.

*Rememoria de Teresa Romero: Crisanta, una mujer con subjetividad propia.*

En la novela *Ángeles del abismo*, Enrique Serna intercala la historia de Crisanta, una mujer que a diferencia de a criolla Teresa Romero, es castiza, o sea una mezcla de criollo o peninsular con mestizo. En la novela Crisanta finge arrobos para poder solventar su vida, pero en realidad tiene aspiraciones de actriz. A la par, en la novela se cuenta la historia de Tlacotzin un indígena apóstata que practica la religión azteca. La narración sigue una estructura que intercala un capítulo sobre Crisanta y otro sobre Tlacotzin hasta la mitad del texto. Después, los

personajes se conocen y se enamoran y sus historias se unen en una sola narración. *Ángeles del abismo* usa la figura de Tlacotzin para narrar la discriminación y la relegación que sufrieron los indígenas en la época colonial y la resistencia de estos contra el sistema opresor, lo cual muy bien se puede relacionar con discriminación hacia los pueblos originarios en la época actual. Por su parte, en el caso de Crisanta, aunque el autor describe algunos de los arrobos, raptos vocales y circunstancias de la vida de Teresa Romero, la novela no está apegada al pie de la letra a la historia (Serna 536). La novela enfatiza las características subjetivas de Romero, que no son tangibles en los documentos históricos pero que se pueden asumir.

La novela reinscribe a Teresa Romero dramatizada desde características específicas que la sitúan fuera del binario Ave/Eva. La subjetividad de Crisanta se diversifica por medio de la visión individual del personaje principal sobre la maternidad, el amor y la sexualidad. El narrador omnisciente enmarca a Crisanta como un personaje con deseos de libertad individual, una voluntad propia, que usa la autoridad masculina al beneficio del femenino, que se empodera de su sexualidad y cuerpo. Todas ellas características que realza el feminismo.

En la novela Crisanta recrea muchas de las características de Romero como lo son su deseo de libertad y de reconocimiento público. Crisanta como Romero piensa por ella misma y tiene independencia en sus actos. Ambas tienen una casa propia y un amante indígena. La cualidad de buscar la libertad es inherente a la personalidad de Crisanta que constantemente busca romper los roles de género, desea construir su destino y dice en la novela que su máximo deseo era “elegir el propio destino, y para bien o para mal, ella era una mujer con las naguas bien puestas, que no se dejaba mangonear de nadie. Poco le importaban los anatemas y las maldiciones que lloverían sobre su cabeza, si a cambio de ellos conservaba la libertad” (422). Teresa Romero y sus hermanas violan todas las reglas para una mujer tradicional: buscan su

libertad, ante todo. Ellas no son obedientes—cambian constantemente de confesor para hacer su voluntad; no son humildes—se autodeterminan como elegidas de Dios y actúan más allá de lo que aconsejan los clérigos (Rubial “Santitas”). Por medio del narrador omnisciente, Crisanta finge ser una beata, lo cual implica la búsqueda de su libertad; todo esto se infiere en el archivo de caso de Romero. Enrique Serna menciona que Crisanta “había montado la farsa de los arrobos para poder comprar su libertad, no para perderla” (420); también representa el uso de la ortodoxia católica para su beneficio. Estos elementos de la trama se alinean con las acciones de la histórica, Romero, quien empezó a hacer sus propias interpretaciones sobre la santidad, así como a escribir sus memorias. Cuando Romero mostró el cuadernillo con sus memorias a fray Lorenzo Maldonado, este lo mandó quemar diciendo que estaba lleno de errores. En una de sus escenificaciones, Romero había comenzado simulando cargar con una cruz sobre sus hombros y terminó en el suelo con el cabello alborotado y el rostro amoratado y lleno de gargajos (Rubial 26). A pesar del mal resultado, Teresa Romero no se rindió y siguió representándose como una santa. Por su parte la protagonista ficticia Crisanta representa la fuerza de voluntad de la falsa beata: continúa con sus deseos de ser actriz a través de las representaciones de sus raptos, incluso en contra de la autoridad religiosa de los dominicos, representados con fray Cárcamo. También recrea sus memorias, pero por encargo de la Marquesa. Las memorias constituyen en la novela la forma en que Crisanta puede posicionarse socialmente como una mujer con autoridad.

La novela enfatiza la capacidad crítica de la mujer para romper con el orden establecido por decisión individual. Crisanta se crió en la tradición católica, como todas las niñas coloniales mestizas, sin embargo y a pesar de las negativas de su padre, quiere ser actriz, una profesión considerada indigna para una mujer de “bien vivir”. Crisanta usa su educación religiosa para desarrollar sus dotes artísticos fingiendo arrobos y cuestionando la ortodoxia católica. Como

Crisanta recibe lecciones orales de Santa Catalina de Siena en la escuela, usa su conocimiento para profesionalizarse, pero también para criticar el sistema eclesiástico. Crisanta se cuestiona si “valía la pena pagar un precio tan alto para entrar en un reino que, a juzgar por los grabados del libro, no prometía demasiadas diversiones” (Serna 22). Romero también se profesionalizó usando el discurso eclesiástico y rompiéndolo con su comportamiento. Los arrobos de Teresa Romero, como las de Crisanta tuvieron la aceptación del padre, como figura de autoridad masculina. Como Romero, Crisanta sobrepasa la autoridad hegemónica para tener injerencia en el mundo de los hombres. Los engaña para así obtener su reconocimiento. El primer arrobo que tiene Teresa Romero es ante su padre y su confesor (Jiménez Rueda, “Herejía” 64-72) y también el de Crisanta. Ambas engañan a la autoridad masculina para empoderarse. Ambas son pensadoras que no limitan su conciencia a un rol establecido por una religión, sino que saben pensar por ellas mismas, así la novela rompe con la representación que da de ellas la memoria oficial en los documentos coloniales de que las mujeres eran simples.

Otro aspecto que se reinscribe es la vida sexual de Romero. En el archivo, los testigos mencionan que la beata falsa vivía amancebada con un indígena y es constantemente juzgada por su vida sexual. Por otra parte, Crisanta vive una historia de amor imposible con el indígena Tlacotzin. Los deseos sexuales de la protagonista son normalizados en la novela. Muchos otros personajes femeninos muestran deseos sexuales. La sexualidad es así algo natural en las mujeres.

En la novela Crisanta es una mujer que toma riendas de sus pensamientos y de su vida, que es independiente y se defiende de los otros, que rompe las reglas impuestas por su padre y por la sociedad cuando no la convencen o van en contra de lo que ella quiere. Por eso escapa cuando el padre la quiere vender a un hombre viejo, sin importarle que es una mujer sola. A través de la representación de Romero por medio del personaje de Crisanta, los lectores podemos

escuchar a Romero hablar con su propia voz. La podemos entender como una mujer que ejemplifica lo que vivieron las mujeres beatas coloniales desde un espacio que las marginaba.

*Crisanta desde su contexto de raza y clase social: Lucrar con la santidad*

A diferencia de la memoria que construyen los inquisidores de Teresa Romero que la encasillan en la mujer Eva, Serna contextualiza la vida de las mujeres pobres en el México colonial, incluyendo por ejemplo los prejuicios hacia el género, la raza y la casta. Aunque Crisanta es castiza, hija de un español y una mestiza, es pobre, “su alegre canturreo cesó abruptamente al examinarse con atención: sus medias estaban luidas, la blusa deshilachada y con lamparones, los chapines tenían tantos agujeros que las piedritas de la calle se le metían al andar. Era el atuendo de una pordiosera” (Serna 16). Crisanta es tan pobre como cualquier persona de casta. Dicha situación es contradictoria en su entorno social pues por una parte está la clase aspiracional de blancos ricos por su color de piel y por otra está su condición real, su vida entre las castas.

La novela construye una subjetividad individualizada de los personajes que toma en cuenta la vida particular y los contextos histórico-sociales de cada uno. Las circunstancias de la vida de Crisanta están rodeadas de las establecidas para su raza, su clase social y su género. Crisanta por una parte es una mujer blanca y por otra parte es pobre sin dote. Por su color de piel, es inadecuado que se case con un hombre pobre de casta. De esta forma los espacios de movilidad de las mujeres blancas pobres están limitados. En la novela las diferencias de raza se manifiestan en las palabras de su padre, “Crisanta no era mestiza sino castiza y su padre le había aconsejado hacer valer esa distinción cuando quisieran humillarla por el color de su piel” (22).

Crisanta tiene que “disfrazarse” para tener injerencia social, buscar una forma en donde pueda ser digna. Por eso usa un doble estándar social en donde el fingimiento y el *performance* de identidad le dan la capacidad de sobrevivir. Crisanta, como Romero, desempeña en el estrado de la sala el papel de beata visionaria, celebrado y valorizado por el grupo dominante al que pretende pertenecer a toda costa, [y por otra parte] se entrega a la juerga al hallarse en la cocina, junto a quienes comparten objetivamente su estatuto social, los negros y el “mesticillo” (Alberro 236). El mundo colonial era un lugar en donde un pobre, blanco debía simular y a la vez arreglárselas para poder sobrevivir económicamente. Por lo anterior, Crisanta necesitaba ser una pícara (Estrada “Revoluciones”).

Crisanta finge para ser ella misma pero también porque necesita sobrevivir. Para Crisanta simular arrobos es el único modo que la sociedad le deja para sobrevivir: “deploraba en su fuero interno tener que medrar con los sentimientos religiosos del pueblo, pero ¿acaso les había dejado otra alternativa el tiránico edicto del arzobispo?” (231). Sin oportunidades profesionales para las mujeres, tenía que encontrar un camino de sobrevivencia. Crisanta entiende que la sociedad la margina y que necesita buscar espacios de crecimiento. También tiene una conciencia de clase y se solidariza con las personas pobres. Por ejemplo, cuando empieza a vender unos retazos de tela manchados con tintura rojo que había repartido cuando tenía un público pobre, el narrador dice, “Crisanta aceptó de buen grado ese negocio parasitario, pues no tenía inconveniente en que otros pobres se ganaran la vida a sus expensas. Al contrario: le daba gusto ayudarlos en la noble tarea de esquilmar a los ricos” (296). De esta forma la percepción que tenemos de Crisanta es de una mujer que también entiende las desigualdades y las estrategias para aminorarlas.

*El performance religioso como tercer espacio*

Una de las características más destacadas de las sociedades coloniales era su capacidad para aceptar el prodigio como algo cotidiano y su necesidad de buscar soluciones a los problemas diarios en las fuerzas celestiales (Rubial “Santitas” 17). El jesuita Miguel Godínez en sus *Prácticas de la teología mística* argumenta que los dones divinos que se manifestaban fácilmente en las mujeres y difícilmente en los hombres, eran porque las mujeres tenían “natural blando, apacible y amoroso, y como el agua se acomoda a la figura del vaso, así el regalo del espíritu se acomoda al natural blando y apacible de las mujeres” (en Gunnarsdottir 117). Si bien Godínez reconoce la experiencia mística femenina como “naturaleza del cuerpo y el alma”, también reconoce que estas están ligadas a la falta de espacios de empoderamiento femenino, “siendo las mujeres incapaces del sacerdocio, predicación apostólica, y otros semejantes favores, [Dios] las suele honrar con estos favores de las visiones, raptos, y revelaciones” (117). Godínez divide los dones que les da Dios como dones naturales otorgados a cada género. Las mujeres son seres incapaces de raciocinio para ejercer el papel de los hombres en la sociedad. Sin embargo ellas, que están más apegadas a la naturaleza, tienen habilidades místicas. Claro, eran socialmente aceptadas siempre y cuando estas habilidades se enfocaran a la ortodoxia y representaran los roles de género tradicionales.

La vida de santa les permitía a las mujeres entrar en la memoria de las comunidades e incluso trascender en el tiempo. Cabe mencionar que “en ningún caso la vida de alguna mujer seglar logró [su inclusión en la memoria cultural]. Sólo a través de la religión y dentro de la religión, logró insertarse la mujer, como género, dentro del imaginario novohispano” (Lavrin y Loreto 19). De esta manera, el espacio espiritual se convierte en un lugar deseable para las

mujeres. Como un lugar que incluía a mujeres de cualquier clase social, las beatas podían ser reconocidas por sus méritos cristianos. Por lo anterior, los poderes visionarios “aseguraron que una mujer pobre, con rastros de ascendencia indígena podía asumir un lugar elevado dentro de la cultura de su pueblo” (Gunnarsdottir 221). Sus dones divinos les permitieron ser aceptadas y reconocidas, “las beatas que vivieron anexadas a beaterios y cofradías son la respuesta a una forma de protagonismo que no tuvo la oportunidad de verse en otras formas institucionales” (Lavrin y Loreto 18). Prueba de esto es la hermana de Teresa Romero, Josefa de San Luis Beltrán, quien dictaba sus experiencias místicas a su escribano con afán de promocionarse. Su autonomía de beata “le permitió caracterizarla como una mujer excepcional por el amplio conocimiento del lenguaje místico, el cual utilizó magistralmente como llave de acceso a un mundo social que la ocupación de su padre no le permitía” (15).

La representación que hace *Ángeles del abismo* de la devoción que la sociedad colonial tenía a las mujeres místicas, está sustentada en casos históricos coloniales. Las hermanas Romero no fueron las únicas que se entregaron a la devoción religiosa y obtuvieron reconocimiento social y económico. En México, un caso exitoso que triunfó dentro de la iglesia es el de la beata Francisca de los Ángeles en la ciudad de Querétaro. El poder público de Francisca de los Ángeles era tal que ella, siendo mujer, podía opinar de los clérigos y los personajes distinguidos, “por lo general expresarse públicamente sobre las culpas de un eclesiástico era una actividad prohibida a una beata humilde” (Gunnarsdottir 212). Además, mantenía correspondencia con monjas y mujeres de la élite de Querétaro, situación imposible para una mujer mestiza como la beata. La figura de Francisca se convierte en un símbolo de autoridad en su comunidad, probablemente porque, “viendo a Francisca en sus actividades cotidianas, los habitantes de Querétaro vieron una apertura al mundo divino más accesible que los rituales eclesiásticos.

Dentro de la cultura popular Francisca fue un símbolo del favor con que Dios miraba a esta ciudad dinámica y trabajadora” (220). Para Lavrin, la vida religiosa femenina dentro de la ortodoxia les permitió a mujeres pobres como Francisca de los Ángeles “ser aceptadas y reconocidas, a pesar de su origen humilde, y adoptar un canon de trabajo e iniciativa personal que contradice el estereotipo de la mujer como ente pasivo. También vencía[n] con esa aceptación, el concepto de que Dios no hablaba con gente menuda, o a mujeres sin importancia social” (Lavrin y Loreto 17). Muchas mujeres desearon obtener el bienestar que significaba ser una santa, porque era un camino aceptado socialmente para que las mujeres se empoderaran.

En *Ángeles del Abismo* el espacio espiritual es representado como un tercer espacio que permite una ruptura con las imposiciones de género, raza y clase de los discursos hegemónicos. La novela describe las representaciones místicas de Crisanta como empoderamiento femenino. Crisanta constantemente se siente poderosa y puede romper la jerarquía social por ser una elegida de Dios. En la novela Crisanta finge arrobos en cuatro épocas distintas: la primera es cuando en su adolescencia temprana quiere engañar a su papá y este ignora que los arrobos son fingidos; la segunda en su adolescencia tardía cuando el papá, ante una racha económica difícil, le pide que finja arrobos; la tercera es cuando sola y sin trabajo empieza a fingir arrobos en su juventud temprana; la cuarta es también en su juventud, cuando vive con los marqueses y obtiene muchos bienes económicos.

La primera época que se arroba falsamente es para salvarse de una golpiza de su padre, Onésimo, porque la descubre actuando para las fiestas de Corpus. Como ella quiere ser actriz le oculta a su padre que será la protagonista de una obra de teatro en la escuela. Su padre Onésimo está en desacuerdo que su hija sea una actriz como lo fue su madre que la abandonó de niña. Cuando Crisanta se da cuenta que Onésimo la está mirando, finge que su actuación es real. Al

ver el entusiasmo de su padre y las amigas, la beata sigue fingiendo: “se quedó tullida con los brazos tendidos al cielo.... Luego se retorció como lagartija hasta quedar boca abajo, y trocada su personalidad por la de una infanta de brazos, gateó hacia el Cristo tallado en madera” (Serna 67). Por primera vez, Crisanta puede romper con la autoridad paterna y evitar los golpes. Ella tiene poder sobre la autoridad de su padre y puede manipularla para evitar su opresión, ya que Onésimo la golpea constantemente.

Crisanta sigue fingiendo los arrobos que va a usar en contra de la autoridad paterna y las injusticias que comete contra ella. Antes del primer arrobo, Onésimo viola a Crisanta cuando está borracho y la confunde con su madre. El padre nunca le pide una disculpa, simplemente deja de beber y empieza a trabajar más. Crisanta que detesta desde entonces a su padre, quiere un tipo de justicia. una justicia que sabe no va a obtener de la sociedad. Crisanta crea un arrobo en donde Dios le pide a su padre que confiese la violación ante sus cofrades de la parroquia a donde asisten. El confesor de Crisanta y Onésimo está presente en el momento del arrobo y cuando le pregunta por qué es elegida por Cristo para esas visiones, la beata falsa le contesta que para “limpiarla de mácula y castigar al monstruo que la deshonoró” (70). A través del arrobo, la voz de autoridad de Cristo, personificado en Crisanta, le pide a Onésimo que le pida perdón de rodillas delante de su cofradía. La función de beata la empodera desde el principio, en una sociedad en donde difícilmente se hace justicia por las violaciones: ella usa sus fingimientos para hacer que por lo menos su padre le pida perdón. Aunque Crisanta se arrepiente después, la autoridad masculina representada por el sacerdote no deja de molestar al padre hasta que logra que le pida perdón delante de sus cofrades. La aparente comunicación directa con Dios hace que las mujeres beatas tengan el poder para romper los esquemas jerárquicos masculinos. La simulación coloca a las mujeres en una relación directa con Dios, el patriarca mayor, que puede modificar las leyes

de los hombres. El orden masculino se requiebra al momento en que Crisanta sabe cómo usar la mística y crea una veracidad de su santidad para autorizarse desde su postura de mujer.

El espacio espiritual como un tercer espacio de empoderamiento femenino, también es representado en la segunda etapa en donde Crisanta finge arrobos para sobrevivir. Después de la confesión de sus pecados, Onésimo abandona el trabajo y regresa a emborracharse. En esta segunda época de fingimiento de arrobos, Onésimo tiene una mujer, Lorenza, y vive con ella y con Crisanta en un barrio muy pobre. Lorenza le propone a Onésimo que hagan pasar a Crisanta por beata para aminorar su pobreza. En esta vez, Crisanta se da cuenta de su poder como mujer espiritual de una forma más clara y profesionaliza las representaciones místicas. El performance de identidad que hace Crisanta no sólo la empodera como actriz, sino que por él experimenta que tiene la capacidad de manejar a su público desde su condición de mujer porque despertaba el interés “lo mismo entre la plebe y las castas que entre las familias principales de Tacuba” (97). Durante sus fingidos arrobos y tullimientos Crisanta empieza a sentir que tiene “en el puño a su público, y no pudo evitar una grata sensación de poder, pese a reprobador moralmente el sainete” (96). Su performance de identidad como beata le permite transgredir sus roles de género y de clase.

Crisanta crea distintos performances que reafirman el rol tradicional de las mujeres: como la madre sufrida de Cristo “fingía darle el pecho con una sonrisa de éxtasis” (98), que, según dice el narrador, “hizo derretirse al público, sobre todo al femenino” (98); La defensa de su honra en que representaba cómo sufría “las tentaciones del diablo y [lo vencía] en una lucha contra el instinto carnal. Para dramatizar ese duro trance debía revolcarse en el suelo como una posesa y defender su honra apunta de mojicones, como si peleara cuerpo a cuerpo con un monstruo lascivo” (121). Crisanta se toma muy en serio su papel, memoriza frases que decía Santa Teresa

de Jesús y las dice a sus seguidores. También usa los discursos eclesiásticos con alevosía y ventaja para crear verosimilitud ante los espectadores, que, transgredidos por el fingimiento de la representante, se convierten en armas para el empoderamiento femenino.

Con cada performance que crea, Crisanta se convierte en una actriz profesional. El espacio espiritual le da la oportunidad de ejercer una profesión fuera de los roles tradicionales. Es la beatería que la convierte en lo que en verdad es, una actriz que quiere representar comedias. Ser agente principal del bienestar económico de la familia la empoderar dentro de ella. Logra concesiones que otras niñas pobres no habrían podido tener: como fumar, comer bien, pasear en otras ciudades. En la Nueva España, las beatas eran personas que “ni el clero ni los hechiceros habían explotado, . . . la comunicación directa con el más allá. A cambio de estos servicios, tales personas tocadas por un don divino recibían limosnas en metálico, bienes suntuarios, como imágenes, ropa, azúcar, tabaco y, a veces, hasta techo, comida y una renta mensual para su mantenimiento” (“Las santitas” Rubial 17). De esta manera, la beatería era una forma de vivir honrada para una mujer pobre. En la novela se enfatiza que el verdadero lucro en la época colonial está en lo religioso. Lorenza, una prostituta con la que vive el padre de Crisanta después de que regresa a tomar alcohol, le dice a Onésimo:

¿Sabes cuál fue el gran error de mi vida, Onésimo? Haber querido vivir del pecado, cuando en este reino sólo se mendra con el negocio de la virtud. Mira cómo viven los frailes en los conventos, mira la vida regalada que se dan las monjas y compárala con las penurias de las putas. Ellas se agasajan como reinas y nosotras apenas sacamos para malcomer. Pero ya estoy escarmentada y quiero salir de pobre. Tú y yo tenemos en casa una mina de oro que no hemos sabido explotar. (Serna 92)

Con una nueva conciencia de cómo construirse fuera de los parámetros para su género, y la conciencia de lo que asevera Lorenza en la cita anterior, Crisanta madura como una mujer transgresora, que conoce el sistema y que puede lucrar de él.

Así, la tercera época en que empieza a fingir arrobos es toda una experta en crear sus *performances*. Crisanta trata de entrar a una compañía de teatro, pero su padre se da cuenta. La golpea y la encierra. La beata falsa se niega a representar arrobos y el público la olvida. Onésimo necesitado de dinero quiere venderla a un “admirador” rico, pero la beata escucha y escapa por la ventana. Es la primera vez que Crisanta se siente libre. Está sola y fuera de la autoridad paterna. La beata empieza a construir su propia subjetividad. Dice el narrador que Crisanta sentía “El orgullo de haber saltado al vacío ... [siempre había deseado vivir así] ebria de libertad, con el pulso agitado y la ráfaga de viento en las sienes” (128). Al romper su lazo con la autoridad masculina, mentalmente es libre de las pautas marcadas para su género y empieza a crear sus propias reglas desde su perspectiva de mujer.

Se une a una compañía de teatro ambulante en donde empieza a trabajar. Conoce dos amigas de su mamá, Isabela y Nicolasa. Su vida en el teatro es casi perfecta para ella, puede ser ella misma y tener libertad. También ahí conoce a Tlacotzin. A pesar de que todo marcha bien, un edicto eclesiástico cierra la compañía y tiene que regresar a la ciudad de México. De nuevo, para poder vivir de un trabajo digno empieza a fingir arrobos. En esta tercera parte Crisanta se consolida como beata. Segura de sí misma finge los arrobos, crea nuevos espectáculos y conoce el empoderamiento entre las clases más altas. La marquesa, doña Pura, la busca por su buena reputación para que ore por su esposo, Don Manuel, que está enfermo de los riñones. Doña Pura divulga entre sus amigos la intervención milagrosa que hizo Crisanta para que su esposo se

curara. Como don Manuel se siente otra vez mal hacen que ella se quede en el palacio de los marqueses para tranquilidad del marqués.

El uso del espacio espiritual es lo que le permite a Crisanta destacar, ya que cuando se da cuenta que Doña Pura la espía junto con algunos amigos para ver cómo se arroba. Crisanta aprovecha el morbo de la marquesa y los deja presenciarlos. Crece su fama entre toda la comunidad, “se rumoraba que había estado en éxtasis cuatro días sin probar bocado y durante ese largo arrobo, diferentes personas juraron haberla visto a la misma hora en los tres santuarios profanados. El milagro de la multilocación corpórea se repitió cuantas veces quiso la imaginación popular” (364). Entre más crece su fama, Crisanta se convierte en una autoridad moral, comparable con las verdaderas beatas como Francisca de los Ángeles. La emulación de Santa Teresa y sus performances de los arrobos hace que Crisanta sea “Respetada y admirada por las principales familias del reino, en pocas semanas Crisanta se volvió una celebridad con cientos de fieles que oían boquiabiertos el relato de sus transportes” (291). De esta manera, Crisanta puede aconsejar a Don Manuel buscando su propio beneficio que done las regalías de la venta del pulque a los jesuitas y no a los dominicos. Crisanta prefiere a los primeros porque son creyentes de sus arrobos, mientras que el dominico Cárcamo es detractor. Cuando Doña Pura insiste en que don Manuel done las regalías a los jesuitas, inmediatamente el marqués le pregunta a Crisanta y ella le contesta “A la Compañía de Jesús. Con los jesuitas, vuesamerced tendrá la seguridad de que su fortuna será destinada a socorrer a los menesterosos.” (297) y “Sin titubeos, como si la palabra de Crisanta fuera un mandato divino, al día siguiente el marqués mandó llamar al escribano para hacer la rectificación de su testamento” (297). Crisanta puede intervenir en las decisiones de los hombres poderosos. También el virrey la requiere en la corte y le dice, “Cuando tengas un éxtasis místico, pídele a Dios que te ilumine para encontrar a los vesánicos

autores de los atentados” (372). Su función como elegida de Dios le concede autoridad moral para buscar respuestas divinas. Es ella quien puede empoderar a los hombres.

Al entrar a la corte, Crisanta obtiene “una especie de canonización oficial” (369). Su autoridad moral, independientemente de su origen pobre, es más grande que incluso la que podría tener cualquier cortesano. El espacio espiritual la empodera de tal forma que puede romper con cualquier categoría que rige la sociedad, de tal forma que “era dueña y señora de un tablado en el que nadie podía hacerle sombra, ni siquiera los virreyes de la Nueva España” (371). Crisanta usa el espacio espiritual para romper todas las desventajas sociales.

Cuando se descubre que no es una beata verdadera ya que está embarazada, la mandan a las cárceles secretas. Ahí su peor contrincante, Cárcamo, el dominico que la persigue, la interroga sin dudar siquiera en que puede tener un pacto con Satanás. Cárcamo representa el discurso oficial que en verdad no juzga la veracidad de los arrobos sino la transgresión de Crisanta a los roles de género. Si el arrobo es falso o verdadero no es tan importante, lo que es trascendental para Cárcamo es mantener la autoridad masculina y el status quo.

Sin embargo, por el espacio espiritual, Crisanta se posiciona con autoridad ante Cárcamo. Aunque los arrobos de Crisanta son fingidos, cuando está ante Cárcamo, en las cárceles secretas, tiene un arrobo verdadero. Este arrobo es una revelación que descubre los pecados de Cárcamo ante sus conductas sexuales fetichistas. Al dominico le gustaba colocarse objetos en su ano para obtener placer sexual:

Crisanta no se había desmayado, aunque tampoco estaba despierta. Por primera vez en la vida tenía un verdadero arrobo. Y lo que veía con los ojos del alma era aterrador: el cuello de Cárcamo había adquirido de pronto una consistencia chiclosa, y su cabeza, descolgada de los hombros, cayó hacia atrás como un balero pendiente de un hilo. De la

cintura para abajo estaba desnudo, y un ano peludo, grande como la boca de una caverna, succionó la cabeza colgante, que aún mascullaba entre las nalgas el conjuro del exorcismo.

—¡Tienes la cabeza metida en el culo!—Gritó Crisanta. “ (499)

Cárcamo sabe que el arrobo es verdadero, pero como habla de los pecados de él, inmediatamente lo relaciona con un don adivinatorio concedido por Satanás (500).

En realidad, Cárcamo quiere castigar a Crisanta no por sus arrobos, fingidos o verdaderos, sino por transgredir el rol tradicional de la mujer y afectarlo a él. De esta manera, la novela simboliza cómo las mujeres eran juzgadas por su *performance* de identidad desde características Ave/Eva sin importar si en verdad fingían o no. En realidad, lo que le daba credibilidad a sus arrobos era una alienación intachable al sistema de roles de género y la ortodoxia católica. De esta manera la novela desglosa las verdaderas intenciones del discurso oficial como una forma de crear una contra memoria del discurso binario que encasilla a las mujeres en ángel/demonio. También crea una contra memoria del espacio espiritual, en donde este representa un tercer espacio de movilidad social para las mujeres. La novela al construir una contra memoria del ícono de Romero y el espacio espiritual, también ayuda a entender al lector a las beatas coloniales para así resignificarlas en el imaginario cultural mexicano.

### *La genealogía femenina: el recuerdo de un empoderamiento*

En la novela existe además de una reescritura de Teresa Romero una genealogía femenina como recurso para empoderar a Crisanta. Las mujeres que Crisanta recuerda o bien que la rodean le dan fuerzas a Crisanta para ser como ella quiere ser. O sea, a través del recuerdo de

otras mujeres transgresoras, ella se comprende a sí misma. En la novela la soraridad entre mujeres es constante pero también lo es el recuerdo del empoderamiento femenino, como algo oral y mental que se conoce sólo entre las mujeres. De esta manera la novela nos muestra el poder del símbolo o modelo femenino histórico para construir la identidad de Crisanta.

En la novela la figura genealógica más importante es la madre de Crisanta, Dorotea. Cuando Dorotea abandona al padre de Crisanta, abandona el sistema patriarcal y su sometimiento a él. Dorotea es golpeada y maltratada por Onésimo. También Dorotea tiene que abandonar a Crisanta porque Onésimo impide que se la lleve, versión que no conoce Crisanta. El padre viola a Crisanta cuando, actuando a escondidas y borracho, la confunde con su madre. La violación es simbólica ya que por una parte le enseña a Crisanta cómo la autoridad masculina doblega a las mujeres y por otra crea una especie de identificación entre ella y su madre que la hace entender los castigos que debe pagar en un sistema opresor. Crisanta paga en la violación, “una culpa doble: la culpa de las cómicas alevos y disolutas, la culpa de las niñas extraviadas en sus quimeras” (27) culpa que funciona como un espejo porque Crisanta al actuar es una cómica, o sea una actriz, pero también es una niña extraviada en sus propios deseos, o sea una transgresora.

La reconciliación emocional de Crisanta con la figura de la madre, tiene una simbología específica. Crisanta al dejar a su padre, deja la sumisión al sistema patriarcal. O sea, una mujer joven que cree en el sistema social patriarcal decide rebelarse cuando no hay un lugar para ella, cuando el lugar para ella es la sumisión y el ultraje, y acepta su identificación con la madre o la tradición femenina. Ella, como su madre, quiere dejar el sistema patriarcal, representado en la figura paterna y reconstruirse por su propia subjetividad, “Onésimo había logrado lo imposible: reconciliarse con Dorotea, y ahora sentía rebullir en sus venas la sangre materna, la sangre

indómita de las mujeres que eligen su propio destino” (128). De esta forma, Crisanta se siente empoderada y empieza a construir su propia subjetividad basada en su realidad como mujer.

A la vez, la construcción de una genealogía de mujeres transgresoras en la novela modifica la historia oficial de su madre. Crisanta obtiene otra versión de los hechos cuando las amigas de su mamá en la Compañía de teatro, Isabela y Nicolasa, le cuentan que su madre la quería llevar con ella pero Onésimo lo impidió. También le dicen que su padre golpeaba a su madre constantemente hasta que ella se cansó y lo abandonó. Crisanta durante la novela construye un recuerdo de su mamá afuera de la versión de su padre para construir una historia desde la voz de las mujeres y no de la autoridad paterna. De esta forma, la novela construye de un caso concreto la recuperación de la historia de las mujeres, no sólo de su sometimiento sino de los caminos que usan para liberarse.

Crisanta al conocer la otra historia de su madre, quiere vivir la vida como ella. Sentir la libertad de ser independiente y de expresar su sexualidad como las mujeres del teatro, que no siguen los principios que demarcan su género. Isabela le dice a Crisanta en una conversación, “Darle gusto al cuerpo es lo más natural del mundo y nadie se condena por amar al prójimo. ¿Crees que las mujeres tenemos la honra en medio de las piernas? ¡Pobre de nosotras si la vida fuera como los dramas de Calderón! Dishonra es holgar por dinero, no por amor.... Yo he tenido cinco maridos, sin haberme casado nunca, y me siento más honrada que santa Brígida” (146). Para Crisanta la vida en el teatro con este tipo de mujeres logra crear una nueva forma de verse como mujer. Al verse reflejada en ellas y no en la imagen que su padre creó de ella, logra una emancipación femenina mental que construye una identidad propia y fuera de los estándares marcados por los discursos eclesiásticos que la rodean y conoce muy bien.

Cuando Crisanta entiende su realidad histórica desde una versión contada por las mujeres, ella misma empieza a formular su identidad desde los relatos de las mujeres del pasado y del presente. Su genealogía transforma sus imaginarios, incluso los religiosos. Las plegarias se transforman para nombrar las luchas femeninas, para implorar ayuda ante otras mujeres. Por ejemplo, Crisanta le ora a la principal actriz de las carpas de obras de teatro a donde se escapa, Isabela, para que la ilumine y así ella pueda aprender a actuar. Como si Isabela fuera la Virgen María, Crisanta hace la siguiente modificación al Ave María: “Dios te salve Isabela, llena eres de gracias, bendita seas entre todas las mujeres... dicen que eres una Mesalina, pero yo no les creo...Tú que todo lo puedes... Enséñame cómo se arroban las santas, tú que has hecho de Virgen María en tantos autos sacramentales” (51). Entonces en la oración, se representa el rol de género binario como si existiera sólo en el ideal del teatro o en las obras de Calderón, como lo mencionó en la cita anterior. Este imaginario binario se representa en la novela como sólo un performance de identidad que no corresponde a las subjetividades femeninas, ni a la historia en donde las mujeres se construyen a ellas mismas.

La santidad es en sí un performance, pero también las categorías de género. Crisanta le pregunta a Nicolasa si sabe dónde está Dorotea. Ella le dice que su madre está en la Habana. Crisanta siente tanta alegría que la mira Nicolasa “nimbada con una aureola de santidad” (147). Por una parte, Nicolasa se convierte en santa porque descubre una concretización de sus recuerdos. Crisanta antes del contacto con Nicolasa e Isabela no tiene un recuerdo de su madre. La voz de Crisanta ha sido borrada de la historia al no poder recordar cómo era el pasado de su madre. Nicolasa, al concederle un recuerdo y un escenario conciso a Crisanta de su madre, crea una raíz genealógica para identificarse. La memoria de Crisanta puede ser reescrita por medio de otras voces femeninas. Así, Crisanta mira la santidad en Nicolasa, que parecería irónico en el

sistema patriarcal, pero que tiene un sentido revelador en Crisanta. La plegaria en la novela simboliza una querrela contra los abusos que sufren las mujeres, pero también de liberación, de soraridad entre mujeres transgresoras. Los *performances* de identidad se unen a una genealogía femenina en la novela. Estos *performances* aparecen cambiables y volátiles. Nicolasa y Crisanta pueden cambiar su identidad cuando cambian la historia de sus antecesoras. Nicolasa inventa una genealogía de santidad para Crisanta:

Dorotea, la madre de Crisanta, fue una santa mujer, casada con un carpintero, como la Virgen María: Al enviudar, y, amurallada en su fe, ahuyentó con férrea voluntad a los sapos y culebras del goce sensual. Crisanta heredó el pudor de su madre, y siendo una niña de brazos, lloraba cuando Dorotea quería cambiarle los pañales delante de algún varón (226).

La relación entre Crisanta-santa, y su madre-santa, le da veracidad a su identidad como beata, porque fingir la santidad “exigía tantos sacrificios como la verdadera” (364). También pareciera que es una forma irónica de decir que Crisanta se parece a su madre. Crisanta heredó las virtudes de su madre, como son transgresoras, no se pueden nombrar más que disfrazadas de santidad. Ella como su madre es santa, pero en realidad ella como su madre es una actriz, por lo tanto la identidad es simulacro que se representa y por lo tanto se puede cambiar.

El disfraz en la novela ayuda a Crisanta a crear su propia identidad y a transgredir el rol social pero también a identificarse con otras mujeres como ella. Tal como lo dice Leonor al final de la novela, la hija de los Marqueses que odiaba a Crisanta antes de meterse a escondidas a la cama de un novicio por error, “la rebeldía nos une y nos salvará la vida, te lo aseguro” (526). El

recuento de la genealogía en la novela concientiza a Crisanta sobre una historia propia y distintas formas de diversificar su identidad.

*Reapropiación del cuerpo femenino: Maternidad, amor y sexualidad.*

Regularmente en las culturas patriarcales existe una mirada masculina que ve el cuerpo femenino como un objeto. En el caso de Crisanta ella recupera una mirada propia de la mujer, de alguna manera una reapropiación del cuerpo femenino de las mujeres del pasado y el presente. Como Romero, Crisanta se involucra en relaciones sexuales mientras finge que es una beata. Crisanta manifiesta sus deseos sexuales e incluso empieza los acercamientos físicos. La mirada de Crisanta es una reapropiación de la sexualidad femenina, me refiero a que es Crisanta quien elige a Tlacotzin. Este es sexualizado ante la mirada de Crisanta que ve al ser amado y lo convierte en su objeto de amor “Con las miradas insistentes de Crisanta, Tlacotzin se puso a sudar frío y no pudo contener una briosa erección” (165). Crisanta es quien establece las reglas del coqueteo y de la seducción pero desde el deseo que siente al ver a Tlacotzin desnudo cuando se le cae el maxtli: “Crisanta, a un palmo de distancia, alcanzó a contemplar en todo su esplendor el plátano erguido, antes de que Tlacotzin se cubriera... Al ver ese obelisco prieto había sentido escapar de sus ojos, por primera vez, los espíritus sanguíneos que, según Sandoval Zapata, contenían la esencia del amor incorruptible y eterno" (166).

La mirada del deseo es femenina en la novela, por lo tanto, se construye a Crisanta considerando su sexualidad. Después cuando tienen una cita, es ella quien avanza sexualmente y le pregunta si “ha conocido mujer” (170) y él le contesta que no y Crisanta le dice “Pues creo que ya te hace falta, ¿no te parece?” (170). El narrador menciona que “la insinuación abolió de

un golpe la distancia que la raza, la educación y el respeto habían interpuesto entre ambos” (171). Crisanta se ve como una mujer que se deja llevar por el deseo sin ser considerada estas características negativas en la novela. Al contrario, construye una reapropiación del deseo femenino.

Al final de los documentos inquisitoriales, Teresa Romero tiene conversaciones acaloradas con un preso. De esta manera el archivo sugiere cómo, a pesar del discurso oficial, el deseo femenino se manifiesta. La representación de este deseo en la novela es evidente. Crisanta tiene una conversación sexual con Tlacotzin que escandaliza las cárceles secretas. La ficcionalización categoriza el deseo femenino como normal. Crisanta disfruta su cuerpo y expresa abiertamente sus deseos sexuales.

En el juicio inquisitorial de Teresa Romero, el archivo apenas habla de los padres de los dos hijos de la beata. Sin embargo, la historia de amor con Tlacotzin y la maternidad de Crisanta es significativa en la novela para diversificar las subjetividades femeninas. En la figura de Crisanta, la maternidad y el deseo sexual no están dissociados. Crisanta disfruta su cuerpo y puede ser una buena madre. Crisanta amamanta a su hijo y lo cuida cariñosamente, sufre cuando se lo arrebatan de los brazos. Aunque en la novela constantemente se hace mención de la alianza de Crisanta con Satanás por tener un hijo fuera del matrimonio, siempre el discurso rompe la representación parcial del discurso eclesiástico. La voz del discurso oficial, representada por Cárcamo ataca a Crisanta hilando su maternidad con el demonio, “hablas así porque tienes al diablo atrincherado en el bajo vientre” (499). Este discurso es callado por la representación de una Crisanta enamorada, buena madre, que lucha porque no le hagan daño a su hijo.

También la novela desarrolla una representación de cómo veía la sociedad a Crisanta y Tonatzin. En los documentos inquisitoriales cuando hablan de las parejas sexuales de Teresa

Romero se refieren a ellos con desprecio “indizuelo”, “mestizillo” (Jiménez Rueda “Boletín 405”). En el discurso eclesiástico de los archivos se menciona que Romero es una mujer tan mezquina que tenía relaciones con indígenas y mestizos (405) cuando ella era una criolla. Existe una presunción en el discurso oficial que es muy inapropiado que una mujer blanca se mezcle con un hombre de menor categoría social.

La novela representa estas políticas que vivió Romero, pero también le da voz a Tlacotzin y Crisanta. En la novela el amor justifica la mezcla racial. Argumento anacrónico que por supuesto está dirigido a los lectores actuales. El enamoramiento nos hace percibir la transgresión de Tlacotzin y Crisanta como simpática y valiente. También rechazamos acciones como las que hace Cárcamo cuando habla de la relación de Crisanta y Tlacotzin dice, “Ni las hetairas más livianas de Babilonia cayeron tan bajo para saciar sus apetitos bestiales” (Serna 405-06). Otro momento en donde se establece el discurso oficial y luego se rompe es cuando Tlacotzin ayuda en un accidente a Crisanta y la carga en los brazos, los policías piensan que la quiere robar y dice el narrador: “Tlacotzin enmudeció de coraje. Creen que me quiero robar a la niña, pensó claro, para ellos es una afrenta ver a una blanca en brazos de un indio” (161). Aunque el discurso se reproduce, también se cuestiona ya que el narrador usa la voz de Tlacotzin para enmarcar el suceso y cuestiona el racismo implícito de los policías. Esta representación en la novela crea, de Crisanta, una heroína que desafía las convicciones de su época, a la vez que nos hace visualizar las transgresiones por las que es juzgada Teresa Romero como absurdas. Entendemos así de la beata falsa una mujer que desea empoderarse y no una mujer mala *per se*.

Al final de la novela, Serna recurre a la justicia poética. Crisanta y Tlacotzin en lugar de terminar en el escarnio público como Teresa, escapan de la hoguera. Indio y charlatana son redimidos, se embarcan a Cuba para encontrar a la madre de Crisanta. El autor sugiere que

inician una nueva vida en Cuba, en donde son felices, porque según la línea final “La felicidad nunca deja huella en los documentos históricos” (531). Serna nos concede una heroína que muestra atributos deseados en nuestra época; una mujer libre, con voluntad, buena madre pero que a la vez reconoce su sexualidad.

La reescritura de Teresa Romero por medio de Crisanta empodera a las mujeres al formular una contra memoria en donde el discurso oficial se contraponga con las voces de los grupos marginados como son las mujeres. Evitando la marginación y el castigo, Serna escribe una novela postcolonial que termina en el triunfo de los transgresores, en donde Crisanta representa un modelo adecuado para las mujeres actuales que luchan por su empoderamiento. Los lectores recordamos las mujeres coloniales no solo como oprimidas, sino que entendemos que “como marginadas, estas mujeres crearon estrategias efectivas de acomodación, mediación y resistencia ante la institución eclesiástica” (Lavrin y Loreto 16). También construimos una rememoración del espacio espiritual que les permitió transgredir el orden establecido para su género y así crear una nueva perspectiva de lo que significa ser mujeres. Dichas representaciones son reformuladas en Crisanta que funciona como un modelo de empoderamiento femenino. Crisanta representa así un símbolo relacionado con una figura histórica identificable que el público puede considerar una figura histórica y a la vez una ficcionalización. De esta manera se recrea un ícono femenino que pudiera llegar a ser constructor de identidades femeninas si trascendiera a la cultural oral y popular.

## CONCLUSIÓN

En esta disertación, mi intención principal ha sido trazar las representaciones de los íconos culturales de Sor Juana, Teresa Romero y La Condesa de Malibrán en distintos textos representativos de los discursos coloniales, de la consolidación de la nación y del postcolonialismo. He analizado los archivos coloniales que hacen referencia a cada uno de los íconos; las leyendas, ficciones y/o biografías que representan a los íconos en los discursos de consolidación de la nación; y tres novelas históricas que reinscriben a Sor Juana, Teresa y la Condesa, *Las mujeres de la tormenta*, *Yo la peor* y *Ángeles del abismo*. Mi enfoque principal ha sido analizar y entender cuáles fueron las representaciones en la memoria oficial de cada tiempo y cómo dichas representaciones siguen políticas de la memoria con una agenda definida que sirve para consolidar la visión de los roles femeninos en cada tiempo.

### *Desglose del estudio*

La memoria oficial en los discursos coloniales y de consolidación de la nación trataron de alienar a estas tres mujeres, relegándolas a los roles tradicionales de las mujeres. Sin embargo, tanto Sor Juana, Teresa y Beatriz rompieron las reglas de los roles de género tradicionales. Al romperlos, los discursos eclesiásticos las trataron de alinear a los roles tradicionales por medio del discurso del binario femenino Ave/Eva, o sea una mujer es o muy mala o muy buena. Colocaron a Sor Juana, Teresa y la Condesa dentro de este rubro a través de narrativas que promovieron discursos específicos como el discurso de la excepcionalidad, la monstruosidad y la sexualidad peligrosa.

Las representaciones de Sor Juana Inés de la Cruz en la época colonial pretenden borrar de su capacidad intelectual un carácter “esencialmente” femenino. O sea, el imaginario que se construye sobre Sor Juana es que su intelectualidad es un don masculino otorgado a Sor Juana exclusivamente entre todas las mujeres. Los discursos eclesiásticos luchan para negar que las mujeres pudieran desarrollar su intelectualidad: la figura de Sor Juana es un modelo positivo pero excepcional. A la vez, la memoria oficial promueve su renuncia a la escritura en 1694 como una forma de posicionar a la monja jerónima como ejemplo de sumisión y recreación de los roles tradicionales femeninos. Esta memoria oficial crea un discurso sobre la buena monja, el papel que Sor Juana debía perseguir, ya que este corresponde a las mujeres y es modelo para ellas. Sor Juana después de su muerte es representada como santa.

La Falsa Teresa de Jesús también es excepcional porque tiene una habilidad verbal e interpretativa en sus arrobos que es tan desarrollada, que para los eclesiásticos, no puede ser fruto de la capacidad intelectual limitada de una mujer. La mujer que tiene dicha capacidad debe ser, en los discursos eclesiásticos, aliada del demonio o de Dios o sea esencialmente buena o mala. Debido a su embarazo, prueba de su pecado, Teresa es representada en los archivos como una mujer iluminada por el demonio. Por lo tanto, su capacidad verbal e interpretativa queda deslindada de la capacidad femenina de crear y pensar *per se*.

Beatriz del Real también es excepcional porque no sigue los lineamientos de conducta marcados para las mujeres. Su desinterés por ir a misas públicas la convierten en una transgresora de la vida pública femenina en las iglesias. Beatriz es excepcional por romper las reglas de conducta femenina en la época y por lo tanto es representada como una mujer aislada que practica una clase de magia satánica.

Cada una de estas características de excepcionalidad, las lleva a transgredir las reglas de género. Así, en la época colonial las tres mujeres se convierten en íconos de monstruosidad, o sea que al salirse de los estándares de género, son peligrosas porque mueven la hegemonía de los sistemas falocéntricos. Por lo tanto, es necesario encasillarlas en un lado oscuro, perverso, indeseable para evitar que otras mujeres se salgan de lo establecido. Sor Juana es representada como un monstruo intelectual que opaca la autoridad masculina, por su capacidad de escritura; Teresa Romero es representada como monstruosa al relacionarla directamente con el demonio, y la Condesa se representa como una mujer hechicera que atrapa a los hombres para destruirlos.

Las narrativas que promueven los discursos de excepcionalidad y monstruosidad también promueven un discurso de la sexualidad peligrosa. Sor Juana, al tener un cuerpo de mujer, podría ser dudable su comunión con Dios como monja, entonces ella misma se describe como un ser neutro, porque un cuerpo de mujer, sexual, reproductivo no puede ir unido a la capacidad intelectual, tampoco puede ser confiable. Teresa Romero, por su parte, es una mujer cercana al demonio porque disfruta su sexualidad y no tiene control sobre la sexualidad regulada por el matrimonio, sino que un cuerpo femenino sexuado que busca el placer significa un lazo con el demonio y una incapacidad de comunión con Dios. A la vez, la conducta aislada de la comunidad de sus tiempos e infertilidad de Beatriz, se convierte en una leyenda de una hechicera con sexualidad desbordada y come hombres. Lo que se desarrollará mejor en los textos de la consolidación de la nación.

Durante la época de consolidación de la nación, los discursos de excepcionalidad, monstruosidad y sexualidad peligrosa se siguen desarrollando, pero ante la necesidad de la época de construir una identidad nacional, se busca crear modelos de feminidad que representen “a la mexicana” como una generalización que marcar las pautas de la nación para ser mujer. El

discurso de la complementariedad da por sentado que las mujeres son complementarias del hombre por lo tanto su esencia femenina está enfocada a buscar la felicidad en el matrimonio y la maternidad. Teresa, Sor Juana y Beatriz, son recreadas mediante narrativas que promulgan este discurso de complementariedad. Las mujeres que trascienden su “esencia” de ser complemento del hombre tienen un destino infeliz marcado por la desdicha. Automáticamente las mujeres que transgreden la maternidad y el matrimonio son encasilladas como mujeres malas o mujeres desdichadas.

En los textos de consolidación, la memoria de Sor Juana se reconstruye desde dos vertientes. Primero, se rescata su figura como poeta máxima de Latinoamérica, representante de las capacidades intelectuales de los latinoamericanos. Es un discurso importante porque en aquellos tiempos se discute si las naciones de Latinoamérica son tan valiosas y tan maduras intelectualmente como las europeas. Sin embargo, la calidad de Sor Juana como mujer la rodea de narrativas que tratan de justificar por qué una mujer sigue la intelectualidad y no “su esencia” femenina. Sor Juana es representada como una mujer desdichada en el amor. Ante una leyenda de amor fallido y sin esperanzas de un buen matrimonio que le permita ser madre, Sor Juana se interna en el convento y se refugia en la escritura. O sea, la intelectualidad de Sor Juana es el resultado de su fracaso como mujer complementaria del hombre: única función que los textos de consolidación promulgan como posibilidades de felicidad y realización de la mujer.

Por su parte en los textos de consolidación la figura histórica de Beatriz del Real se va a perder totalmente en la memoria para quedar solamente la leyenda de la Condesa de Malibrán. La leyenda promueve la maldad de la Condesa como causa de su infertilidad. Al no poder tener hijos, al no ser complementaria totalmente por su incapacidad de ser madre, la Condesa se convierte en hechicera para poder procrear un hijo. La Condesa es así la *femme fatale*, que busca

la pérdida del hombre, al no poder seguir su “naturaleza maternal”. También la Condesa representa la mujer demonio indeseable para casarse, la mujer que no corresponde con la iconización de la madre en los discursos nacionalistas mexicanos. Por una parte, es infértil, por otra es criolla. Ninguna de las dos corresponde con el ideal maternal y mestizo que pregonan los discursos de la consolidación de la nación. Su realización como complemento del hombre no es posible ante sus circunstancias.

En el caso de Teresa, su figura se pierde durante la época de la consolidación, pero no así las representaciones oficiales de monjas y beatas. Mientras que en la época colonial las monjas y beatas son redimidas y respetadas por su capacidad de unir su vida a Dios, en los textos oficiales de consolidación de la nación son representadas como mujeres que al no poder casarse o ser desdichadas en el amor siguen una vida en el convento. Este estereotipo es recurrente en el cine de oro mexicano y en leyendas sobre monjas. A la vez, en la época existen figuras históricas empoderadas como la Santa de Cabora. Aunque en la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX las santas, monjas y beatas son todavía respetadas socialmente, el imaginario que fomenta la memoria oficial las deja aparte de la mujer “ideal”, la mujer complementaria y maternal. Ser monja debe tener así una causa externa que no le permite a la mujer “realizarse” en su esencia de complementariedad y maternidad. La memoria oficial usa los mismos recursos discursivos—la excepcionalidad, monstruosidad, sexualidad peligrosa, complementariedad—para crear narrativas respecto a la vida de Sor Juana, Teresa y Beatriz. Estas narrativas serán únicas y formulan según las circunstancias de cada uno de los íconos, pero los recursos discursivos serán los mismos en la creación de dichas narrativas. La intención principal de estos discursos es condenar cualquier transgresión a los roles de género y tratar de alienar a los íconos a una visión binaria del género femenino.

Mientras que la memoria oficial en la época colonial y de consolidación promueven un recuerdo de los íconos que limita su subjetividad al binario buena/mala, los discursos literarios postcoloniales formulan el rescate de una subjetividad diversificada por medio del análisis de distintos puntos de vista y circunstancias históricas: así las novelas históricas poscoloniales crean un recuerdo más cercano a las realidades de Sor Juana, Teresa y Beatriz. En la segunda parte de cada capítulo estudio cómo las novelas postcoloniales formulan una visión ficticia, pero basada en la historia, de Sor Juana, Teresa y Beatriz, para promover una contra memoria que tome en cuenta la autoridad femenina. Específicamente las novelas rescatan la historia de cada uno de los íconos y reinscriben la historia oficial creando una versión modificada que representa a las comunidades femeninas y sus luchas sociales. Las novelas reconstruyen la memoria oficial rescatando el espacio espiritual como un tercer espacio que les permite transgredir los roles sociales tradicionales.

En estas tres novelas se construye a través del espacio espiritual una genealogía de mujeres empoderadas que busca la intelectualidad, la profesionalización de sus habilidades para ser económicamente independientes y un cuerpo femenino empoderado de su sexualidad. En la novela *Yo la peor* la representación de Sor Juana crea una ruptura con los discursos hegemónicos coloniales eclesiásticos y con los discursos de consolidación de la nación. Mónica Lavín construye una biografía ficticia para romper con la suposición que Sor Juana renunció a la escritura antes de su muerte y para representar la intelectualidad de Sor Juana como un acto femenino. Muestra una Sor Juana que entra al convento como una forma de trascender los roles tradicionales de género y poder escribir. Esta novela, al igual que las otras dos, posiciona la espiritualidad como un tercer espacio que permite a las mujeres autorizarse. La novela es meramente un ejemplo. Las representaciones de Sor Juana son innumerables y trascienden las

fronteras de México para incluir expresiones literarias y artísticas chicanas como también latinoamericanas. Por su parte, la figura de la Condesa de Malibrán se reivindica en la novela *Mujeres de la tormenta*, en que Celia del Palacio, desde una mirada postcolonial, ofrece una representación de la Condesa como una mujer afroestiza que usa el espacio hechiceril para hacer justicia social para su género y su etnia. De nuevo, el espacio espiritual, ahora hechiceril, es usado como un lugar de ruptura con el status quo. A través de la hechicería la mulata crea oportunidades para sí misma y para los afroamericanos que la rodean. Ella también logra movilidad social, económica y autoridad en su comunidad. Finalmente, las representaciones que hace Enrique Serna de Teresa Romero en la novela *Ángeles del Abismo*, en el personaje ficticio de Crisanta, recuperan la lucha de sobrevivencia de las mujeres pobres y la autoridad femenina que crean usando un espacio espiritual. En la novela la beatitud es un *performance* de identidad en que Crisanta es una actriz que usa las convenciones del espacio espiritual para obtener bienes económicos, pero sobre todo para crear un segundo personaje de ella misma en donde puede ser libre. O sea, el espacio espiritual es un tercer espacio que le permite a Crisanta contar con el reconocimiento público, bienes económicos para tener independencia y hacer lo que desea.

Concluyo que existe una relación directa entre las mujeres que trascienden los roles tradicionales y la posibilidad de entrar en la memoria cultural y trascender a través de distintos textos. Las mujeres históricas que fundan los íconos que estudio desestabilizan al status quo con su transgresión. Por eso la memoria oficial las recrea desde políticas que las vuelven a caber en él mediante narrativas que destruyan su individualidad femenina. Las narrativas de la memoria oficial las coloquen en una u otra parte del binario Ave/Eva ángel/demonio. Las novelas históricas poscoloniales crean una contra memoria de estos íconos que destruye el binario. En los textos de la colonia y consolidación de la nación se encuentran dos discursos superpuestos en un

palimpsesto: uno principal que enfatiza la visión eurocentrista de los roles de género y otro, escondido, versión de los grupos no hegemónicos. Este último discurso empieza a analizarse detenidamente hasta el siglo XX y XXI.

La iconización de estas mujeres ha sido un proceso de continuidades y discontinuidades de los discursos que construyen sus imaginarios en la sociedad. Revelar este proceso de construcción de la memoria femenina, y sus discursos superpuestos, es importante para mostrar las políticas que victimizan a las mujeres y esconden su papel líder, así como las que reconstruyen la autoridad femenina y su agencia. Si algo importante puede aportar esta disertación es precisamente que el lector entienda cómo funciona la diversidad discursiva en los textos y la conexión entre discursos y realidades sociales. Mediante el destape de las políticas de la memoria el lector puede entender los mecanismos sociales de la construcción del imaginario femenino y puede entrever cómo se sigue construyendo el imaginario femenino en el presente. En el caso de los íconos que estudio, el espacio espiritual es el motor de su reconstrucción como mujeres empoderadas, pero además es un lugar que permite recrear el imaginario colectivo en distintas épocas. El espacio sobrenatural representa una continuidad que responde a las necesidades espirituales de los humanos a través de la historia. La conexión con el más allá, promovida en las religiones, está implícita en la memoria de los pueblos y en los humanos durante todos los tiempos, incluso hoy en día.

En estas tres novelas, la iconización da énfasis en el espacio espiritual como un tercer espacio que permite la movilidad social y económica de las mujeres, o sea visualiza la autoridad femenina en la sociedad por medio de este espacio espiritual. El estudio de la espiritualidad femenina como quiebre con la masculina es una aportación importante al campo literario ya que la mayoría de los estudios de la espiritualidad femenina mexicana se concentran en la época

colonial: son pocos los estudios que analizan el espacio y las mujeres espirituales en la literatura mexicana contemporánea. Esta disertación construye un análisis de cómo los íconos coloniales han sido representados no sólo en su tiempo, sino en cómo sus representaciones han constituido modelos de feminidad en las épocas constitutivas de la identidad mexicana. A la vez enfatiza cómo se representa la mujer espiritual en la época actual para empoderar a las mujeres.

### *Futuras direcciones*

Queda mucho por investigar. Esta disertación apenas comienza la investigación transhistórica de la memoria cultural femenina, consolidada en los íconos culturales y rememoradas en la ficción contemporánea. Una pregunta que esta disertación apenas comienza a contestar es por qué se representaron estas mujeres espirituales de la manera en que se representan en sus diferentes épocas. ¿Qué pasaba en cada época específica para promover las iconizaciones particulares de Sor Juana Inés de la Cruz, Teresa Romero y Beatriz del Real? Queda por estudiar las circunstancias socio históricas que expliquen la forma de la representación que cada ícono tuvo en las diferentes épocas. Hace falta desarrollar más profundamente el contenido histórico social de los tres discursos de construcción de la identidad mexicana que estudio—discurso colonial, discurso de consolidación de la nación y discurso postcolonial—para contextualizar las representaciones que se hicieron de Sor Juana, Teresa y Beatriz. Entre las preguntas que quedan por plantear están las de la relación que puedan tener las varias representaciones con la vida femenina de cada época y qué significaba la espiritualidad femenina en cada uno de los tres momentos histórico.

Otro aspecto que también queda por estudiar es la resignificación de los íconos en la

literatura y arte chicano. Un estudio transfronterizo es iluminador en el sentido que podemos contextualizar a los íconos y sus nuevos significados desde los textos chicanos, contextualizados en las vidas de los mexicoamericanos en Estados Unidos. Este estudio transfronterizo diversifica a los íconos y aguda la comprensión de la memoria como constructora del presente. También, en un rubro más específico de investigación, queda por investigar la espiritualidad femenina en la literatura contemporánea mexicana. Aunque existen muchos estudios que analizan las representaciones de las mujeres en la literatura, no he podido encontrar casos específicos que estudien las mujeres espirituales y sus representaciones en la literatura actual.

Un estudio transhistórico de íconos femeninos, como lo es esta disertación, deja mucho por hacer. En una época como la contemporánea que basa sus juicios en lo científico y desdeña lo religioso, es revelador que los íconos espirituales femeninos siguen siendo valerosos como representaciones femeninas de autoridad. Habría que indagar más arduamente cuáles son las políticas de la memoria que han representado a la autoridad femenina en nuestros tiempos y cómo la han relacionado con el pasado.

## BIBLIOGRAFÍA

### Archivos

- Archivo General de la Nación, Civil, 461. Exp. 1, fs. 120.123v: Primer carta de Beatriz del Real a su esposo Miguel Laso.
- Archivo General de la Nación. Inquisición, 432, 433 y 1499. Caso de Teresa Romero.
- Archivo General de la Nación. Inquisición, 1592. f. 225 v. 4: Caso de Cristina Paredes.
- Archivo General de la Nación. Inquisición, 1761: Exp. 16 fs. 70-71 Caso de Beatriz del Real.
- Archivo General de la Nación. Inquisición, 1766. Caso de Inés Coplas.
- Archivo General de la Nación. Tierras, 1791: vol. 2972. Exp. 65 f. 6. Caso de Beatriz del Real.

### Fuentes impresas

- Aguirre, Beltrán. *Medicina y magia: el proceso de aculturación en la estructura colonial*. México: Instituto Nacional Indigenista, Universidad Veracruzana y Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Aguilar Sosa, Yanet. “Por qué ‘Yo, la peor’ es el libro más vendido en México”. *El Universal*. 25 julio 2009. Consultado: 12 de agosto 2015. <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/59968.html>
- Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Mérida y Venezuela: Ediciones el Otro, el Mismo, 2003.
- Alatorre, Antonio. “Lecturas del Primer Sueño”. *Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando: Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Sara Poot Herrera. México DF: Colegio de México, 1993, pp. 101-26.
- . “Sor Juana y los hombres”. *ESTUDIOS. Filosofía-historia-letras ITAM*, 1986. Consultado: 03/05/2015.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz, Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. México: El Colegio de México, 1994.
- Alberro, Solange, “La licencia vestida de santidad: Teresa de Jesús, falsa beata del siglo XVII”. *De la santidad a la perversión*. Ed. Sergio Ortega. México: 1985, pp. 219-38.
- Aldama, Julio. *Hermelinda Linda*. México, 1984.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Clemencia*. México: Porrúa, 1980.
- Anaya, Rudolfo. *Bless me, Ultima*. USA: TQS Publications, 1972.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991, pp. 4-7.
- Aurrecochea Hernández, Juan Manuel. “La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología”. Hemeroteca Nacional de México, 2008. Consultado 02/02/2015. Web: <http://www.pepines.unam.mx/ensayo/show/id/10>.
- . Presentación catálogo de historietas de la hemeroteca nacional. Hemeroteca Nacional de México, 2011. Consultado 02/02/2015.
- Baccino Ponce de León, Napoléon. *Maluco*. España: Seix Barral, 1990.
- Barrientos, Juan José. *Ficción-Historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987.
- Baudrillard, Jean. *De la Seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 1981.
- Beauvoir, Simone. de. *El Segundo Sexo*. México. DF: Siglo XX, 1987.
- Behar, Ruth. "Brujería sexual, colonialismo y poderes femeninos: opiniones del Santo Oficio de la Inquisición en México." *Sexualidad y matrimonio en la América hispánica. Siglos XVI-XVII*. Coord. Asunción Lavrin. México: Grijalbo, 1991, pp. 197-226.
- Benassy-Berling. *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Autónoma de México, 1983.
- Berman, Sabina. "La historia de Sor Juana cambió la vida". *Óyeme con los ojos. De Sor Juana al siglo XXI. 21 escritoras mexicanas revolucionarias*. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010, pp. 209-10.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Blázquez Rodrigo, Marcelo. *La gatomaquia de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1995.
- Borja Gómez, Jaime y Pablo Rodríguez Jiménez. *Historia de la vida privada en Colombia. Las fronteras difusas del siglo XVI a 1880*. Tomo I. Bogotá: Taurus, 2011.
- Borsò, Vittoria. "Mediación de espacios históricos. Reflexiones acerca de la política y potencialidad de la historia." Eds. Borsò, Vittoria y Ute Seydel. *Espacios históricos-espacios de rememoración: La historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. México: Bonilla Artigas Editores, 2014.
- Bracho, Julio. *Señora ama*. 1955.
- Campagne, Fabian Alejandro. "Witches, Idolaters, and Franciscans: An American Translation of European Radical Demonology (Logroño, 1529- Hueytlalpan, 1553)". *History of Religions* 44. 1 (2004): 1-35.
- Cañas Montalvo, Ricardo. "La primera introducción del agua potable a Veracruz o los "túneles" de la Condesa de Malibrán". *Fundacover blog*, 9 nov. 2009. Consultado: 9 marzo 2014. Web: <http://fundacover.blogspot.com/2009/11/la-primera-introduccion-del-agua.html>
- Cárdenas-Rotunno, Anthony J. Rojas's *Celestina* as an Intertext for Cervante's witch episode in the *Coloquio de los Perros*: From Sorceress to Witch. *Crítica Hispánica* 15. 1 (1993): 47-62.
- Caro Baroja, Julio. "Doña Antonia de Acosta Mexía. Perfil de una hechicera del siglo XVII". *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 1:1/2 (1961): 39.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. México: FCE, 2012.
- . *Balum Canan*. México: CFE, 1957.
- . *Mujer que sabe latín*. México: CFE, 2003.
- Castorena y Ursúa de, Juan Ignacio. *Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, sor Juana Inés de la Cruz (1700)*. México: Universidad Autónoma de México, 1995. Consultado: 10 de septiembre 2015.
- Castro-Klaren, Sara. *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Oxford: Blackwell, 2008.
- Cisneros, Sandra. "Guadalupe, The sex goddess." *Goddess of the Americas: Writings on the Virgin of Guadalupe / La Diosa de las Américas: Escritos Sobre la Virgen de Guadalupe*. Ed. Ana Castillo. New York: Riverhead Books, 1996.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine*. London and New York: Routledge, 1993.

- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el Aire: Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima-Perú, Berkeley-California: Centro de Estudios Literarios y Latinoamericana Editores, 2003.
- Coronas Tejada, Luis. “Brujos y Hechiceros dos actitudes” DIALNET OAI Articles. Consultado: 12-jul-2012. Web: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2241856.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2241856.pdf).
- Crewe, Jonathan. “Recalling Adamastor: Literature as Cultural Memory in “white” South Africa”, *Acts of Memory, Cultural Recall in the Present*. Hanover and London: Dartmouth College, 1999.
- Curia, Dolores. “Activismo en México, belleza y vellosidad”. *Página12.com.ar*. 8 agosto 2014. Consultada 15 febrero 2015. Web: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3560-2014-08-08.html>
- De Castañega, Fray Martín. *Tratado de las supersticiones y hechicería*. España: Logroño, 1529.
- De Fuentes, Fernando y Miguel M. Delgado. *Doña Bárbara*. México, 1943.
- . *La mujer sin alma*. México, 1945.
- . *La devoradora*. México, 1946.
- De la Maza, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz, ante la historia (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- De los Reyes-Heredia Guillermo y Josué Gutiérrez-González. “Colonial Confinement, Confession, and Resistance in *Ángeles del abismo* by Enrique Serna”. *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press, 2014.
- Del Palacio, Celia. *Las mujeres de la tormenta*. México: Suma de Letras, 2012.
- Del Paso, Carlos. “La Condesa de Malibrán”. *Pepín. 3800-3893. Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca Nacional, Hemeroteca Nacional*. Consultado: 02/02/215. Web: <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/155/imagen/6406#imagenes>
- Del Río García, Eduardo. *Los supermachos*. México: Editorial Meridiano, 1965.
- Díaz Burgos, Ana María. *Fisuras inquisitoriales, voces femeninas y hechicería en Cartagena de Indias*. Tesis. Emory University, 2011.
- Domecq, Brianda. *La insólita historia de la santa de Cabora*. México: Editorial Planeta, 1990.
- Duarte Yza, Gustavo “Algeya”. “Malibrán Ghost”. *Pilli-Adventure.com* (July 08-August 06, 2008): Word Press.
- Estrada, Oswaldo. “Four Letters and a Funeral: Sor Juana’s writing in *Yo, la peor*”. *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Eds. Oswaldo Estrada y Anna María Nogar. Tucson: The University of Arizona Press, 2014.
- . “Revoluciones de pícaros y beatas coloniales en *Ángeles del Abismo* de Enrique Serna”. *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 46 (2010): 27-35.
- . *Ser mujer y estar presente: Disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Estrada, Oswaldo and Anna María Nogar Eds. *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tucson: The University of Arizona Press, 2014
- Flores Enrique, Mariana Maser. *Relatos populares de la Inquisición Novohispana, Rito, magia y otras “supersticiones”, siglos XVII-XVIII*. Madrid: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

- Franco, Jean. *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University, 1989.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986
- . “Hernán Cortés”. *Taller de escritores: Grammar and Composition for Advanced Spanish*. Guillermo Bleichmar and Paula Cañón. Boston: Vista, Higher Learning, 2012.
- Galindo, Alejandro. *Doña Perfecta* (1951).
- García de León Antonio. *Tierra adentro, mar en fuera. La Veracruz colonial y su costa de Sotavento*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Gaspar de Alba. *Juana’s Second Dream*. New Mexico: University of New Mexico, 2007.
- Gil Maroño, Adriana. “Entre luces y sombras. Representaciones de poder y de fragilidad femenina en el Veracruz del siglo XVIII”. *Mujeres en Veracruz: Fragmentos de una historia*. Coord. Fernanda Núñez Becerra y Rosa María Spinoso Arcocha. México: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2008. pp. 27-61.
- Glantz Margo. “La autora: Apunte biobibliográfico. Avatares de su obra y de su fama”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Letras mexicanas, Sor Juana*. Consultado: 20 de agosto 2015 [http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor\\_juana\\_ines\\_de\\_la\\_cruz/autora\\_apunte/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/autora_apunte/)
- . *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* México: Grijalbo, 1995.
- González Echeverría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- González Guerrero, Óscar. “Brujerías”. *Editormex mexicana*. México: 1965
- . “Hermelinda Linda”. *Editormex mexicana*. México: 1965.
- González Luna, Anamaría. “Mónica Lavín, *Yo, la peor*”. *Altre modernità* 5 (March 2011): 138-40.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a “Balde Runner” (1492-2019)*. Trad. Juan José Utrilla. México: CFE, 1994.
- . *La colonización de lo imaginario, sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México: CFE, 1994.
- Gunnarsdóttir, Ellen. “Una visionaria barroca de la provincia mexicana: Francisca de los Ángeles (1674-1744)”. *Monjas y beatas, la escritura femenina en la espiritualidad Novohispana siglos XVII y XVIII*. Eds. Lavrin Asunción y Rosalva Loreto. México: Archivo General de la Nación, 2002.
- Güraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombras*. Barcelona: Minimal, 2015.
- Gutiérrez, Miguel. *Poderes secretos*. Perú: Bisagra, 2010.
- Guzmán, Jorge. *Ay mamá Inés*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1994.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Trad. Francis J, Ditter and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper Colophon Publishers, 1980.
- Harrison, Regina. *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua language and culture*. Austin: University of Texas, 1987.
- Heller, Agnes. “Cultural Memory, Identity and Civil Society”. *Internationale Politik und Gesellschaft*. 2 (2001): 6, 139-143.
- Hind, Emily, “The Sor Juana Archetype in Recent Works by Mexican Women Writers” *Hispanófila* 47. 3 (2004): 89-103.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1988.
- INEGI. *Cuéntame*. Población rural y urbana. Consultado octubre, 06, 2014. Web [http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/rur\\_urb.aspx?tema=P](http://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/rur_urb.aspx?tema=P)

- Kirk, Stephanie. *Convent Life in Colonial Mexico: A Tale of Two Communities*. Gainesville: UP of Florida, 2007.
- . “Genealogical Searches: Sor Juana Studies Today”. *Revista de Estudios Hispánicos*. 44 (2010): 357-362.
- Jiménez Rueda, Julio. *Herejía y supersticiones en la Nueva España (Los heterodoxos en México)*. México: Universidad Nacional de México, 1946. Consultado Web. 15 de marzo 2016. [https://archive.org/stream/herejiasysuperst00jime/herejiasysuperst00jime\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/herejiasysuperst00jime/herejiasysuperst00jime_djvu.txt)
- . “El proceso de una seudo iluminada”. *Boletín Archivo General de la Nación*, 17. 1 (1949): 35-73.
- . “El proceso de una seudo iluminada”. *Boletín Archivo General de la Nación*, 17. 2 (1949): 217-242.
- . “El proceso de una seudo iluminada”. *Boletín Archivo General de la Nación*, 17. 3 (1949): 387-442.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. “Los enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana asamblea de la Casa del Placer, por su más rendida y aficionada Sor Juana Inés de la Cruz, Décima Musa”. *Sor Juana Inés de la Cruz, Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. Ed. Alatorre Antonio. México: El Colegio de México, 1995.
- . *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Porrúa, 1996.
- . *The Answer/La Respuesta, Including a Selection of Poems*. Eds. Electra Arenal and Amanda Powell. New York: The Feminist Press at the City University of New York, 1994.
- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México., 1993.
- “La leyenda de la Condesa de Malibrán”. *El rincón del vago*. Consultado: Junio, 2015.
- “La leyenda de la Nahualla”. *Que es una leyenda*. Consultado: Diciembre, 2016. Web: [http://queesunaleyenda.com/la-leyenda-de-la-nahualla/#Cual es la historia de la leyenda de la Nahualla](http://queesunaleyenda.com/la-leyenda-de-la-nahualla/#Cual%20es%20la%20historia%20de%20la%20leyenda%20de%20la%20Nahualla)
- Lara, Rafael. *Labios rojos*. USA, 2011.
- Latin American Subaltern Studies Group. “Founding Statement”. *Boundary 2*. 20.3. (Autumn, 1993): 110-21.
- Lavín, Mónica. *Yo la peor*. México: Grijalbo, 2009.
- Lavrin, Asunción. “Sexuality in Colonial Mexico: A church Dilemma”. *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1989. Pp. 47-95.
- . *Brides of Christ, Conventual Life in Colonial Mexico*. USA: Stanford University Press, 2008.
- Lavrin, Asunción y Rosalva Loreto. *Monjas y beatas, la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana siglos XVII y XVIII*. México: Universidad de las Américas Puebla y Archivo General de la Nación, 2002.
- Lazo, Norma. *El mecanismo del miedo*. México, Df: Montena, 2010
- Leyenda tradicional de La Condesa de Malibrán. *Veracruzpuerto.info*. Web. Consultado: Junio 2015.
- López Pérez, María del Pilar. “La vida en casa en Santa Fe en los siglos XVII y XVIII”. *Historia de la vida privada en Colombia. Las fronteras difusas del siglo XVI a 1880*. Tomo I. Eds. Jaime Borja Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez. Bogotá: Taurus, 2011.
- López Varela, Sandra. “Arqueología de la memoria: la producción del comal, un elemento mnemónico del combate a la pobreza” *Culturas de la memoria: Teoría, historia y praxis simbólica*. Schmidt--Welle Friedhelm Ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Lorenzano, Sandra. “Los murmullos de la memoria como espacio de la resistencia”. XXI

- Congreso anual de mexicanistas Juan Bruce-Novoa*. Mayo 2015: University of California, Irvine.
- Ludmer, J. "Tretas del débil". *La sartén por el mango*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río de Piedra: Ediciones Huracán, 1985, pp. 47-54.
- Madélenat, Daniel. *La biographie*. Paris: PUF, 1984.
- Martín, Desirée A. *Latinidad: Transnational Cultures in the United States: Borderlands Saints : Secular Sanctity in Chicano/a and Mexican Culture*. New Brunswick, US: Rutgers University Press, 2013. ProQuest ebrary. Consultado: 5 March 2017.
- Martínez Oscar. *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*. México: Editorial Icaria 2010.
- Mastreta, Ángeles. *Arráncame la vida*. Madrid: Alfaguara, 1987.
- Maya Restrepo, Adriana. "Paula De Eguiluz Y El Arte Del Bien Querer. Apuntes Para El Estudio Del Cimarronaje Femenino En El Caribe, Siglo XVII". *Historia Critica* 24 (2002): 72-89. Consultado: 2 Dec. 2011.
- McKnight Kathryn Joy. "Colonial Religiosity: Convents, Nuns, Witches, and Heretics." *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Ed. Sara Castro-Klaren. Oxford: Blackwell, 2008.
- . "From Herbalist to Witch: The Inquisition as a Space of Cultural Redefinition in the Trial of the Black Woman Paula de Eguiluz (Cartagena 1623-1626)," *Religious Transformations in the Early Modern Americas*, Washington University at St. Louis, St. Louis, MO, April 23-25, 2009
- . "Ha oído decir": The Trial of Ana de Herrera, Mulata, and Her Hechicera Network in Colonial Veracruz," Mid-America Conference on Hispanic Literatures, University of Kansas, Lawrence, October 4-6, 2001.
- . *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo, 1671— 1742*. Amhurst, Mass: Univ. of Massachusetts Pr, 1997.
- . "Performing Double-Edged Stories: The Three Trials of Paula de Eguiluz," *Colonial Latin American Review*. 25. 2 (April 2016):154-174.
- Méndez, María Águeda. *Secretos del Oficio, Avatares de la Inquisición novohispana*. El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México: FCE, 1993.
- Merrim, Stephanie. *Early modern women's writing and Sor Juana Inés de la Cruz*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1999.
- MetroLatinos USA. com*. "Es la novela histórica uno de los géneros más vendidos en México". (Diciembre 18, 2008). Consultado: 08/15/2016.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance*. Michigan: University of Michigan, 1995.
- Monsiváis, Carlos. *Imágenes de la tradición viva*. México: Landucc, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, 2006. Montilla Claudia. "La novela histórica: ¿Mito o archivo?". *Texto y contexto*. 28 (septiembre /diciembre): Uniandes, 1995.
- Myers, Kathleen. "Fundadora, cronista y mística, Juana Palacios Berruecos/ Madre María de San José" (1676-1719). *Monjas y beatas, la escritura femenina en la espiritualidad Novohispana siglos XVII y XVIII*. Eds. Lavrin Asunción y Rosalva Loreto. México: Archivo General de la Nación, 2002. Pp. 25-67
- Nervo, Amado. *Juana de Asbaje*. Madrid: 1910. Web.

- Nogar, Anna. "La décima musa errante: Sor Juana en la ficción mexicana/americana. "Asaltos a la historia: Reimaginando la ficción histórica en Hispanoamérica. Ed. Brian Price. Mexico: Ediciones Eón, 2014. pp. 77-99.
- Nolla, Olga. *El Castillo de la memoria*. México, D.F.: Vintage Books, 1996.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les lieux de memoire*". *Representations* 26 (1989): 7-25.
- . *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trad. Laura Musello. Uruguay: Trilce, 2008.
- Olmos, fray Andrés de, *Tratado de hechicerías y sortilegios*, Ed. y Trad. Georges Baudot, México, Facsímiles de Lingüística y Filología Nahuas de la Universidad Autónoma de México, 1990.
- Osorio, Betty. "Brujería y chamanismo. Duelo de símbolos en el tribunal de la inquisición de Cartagena (1628)" *Cuadernos de literatura*. IX. 18 (enero-junio, 2005). Consultado 15 junio 2015.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. España: Cátedra, 2006.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. México: CFE, 1982.
- Perelmuter, Rosa. *Los límites de la femineidad en Sor Juana Inés de la Cruz: estrategias retóricas y recepción literaria*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2004.
- Pereda, Carlos. "Sobre el posible continuo personal-social de la memoria". *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle. México-Argentina: Siglo XXI Editores, 2012.
- Peters, Edward M. "Editing inquisitors' manuals in the sixteenth century: Francisco Peña and the Directorium inquisitorum of Nicholas Eymeric". *Bibliographical studies in honor of Rudolf Hirsch*. (1975): 95-107
- Poniatowska, Elena. "Sor Juana nos escribió a todos una carta". *Oyeme con los ojos. De Sor Juana al siglo XXI. 21 escritoras mexicanas revolucionarias*. Ed. Patricia Rosas Lopátegui. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 87-8.
- Poot Herrera, Sara. *Los guardaditos de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- . "Sor Juana: Nuevos hallazgos, viejas relaciones". *Anales de Literatura Española*, 13 (1999): 63-83.
- Quezada Ramírez, Noemí. "Santa Marta en la tradición popular". *Anales de Antropología*. X. (1973): 221-240.
- . "The Inquisition's Repression of Curanderos." *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*. Eds. Mary Elizabeth Perry and AnneJ. Cruz. Berkeley: University of California P, 1991. 37-57.
- Quijano Velasco, Mónica. "Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe: una fábula intelectual". *Iberoamericana*. IX.33 (2009): 7-26.
- Ramos Medina, Manuel. *Vida conventual femenina, siglos XVI-XIX*. México: Centro de estudios de historia de México, 2013.
- Ríos Castaño, Victoria. "El tratado de hechicería y sortilegio (1553) que Avisa y no emponzoña de Fray Andrés de Olmos". *Revista de historia de la traducción*. 8 (Septiembre 2014): Consultado: 15 enero 2017. <http://www.Traduccionliteraria.Org/1611/art/rios.Htm#t9>.
- Riva Palacio, Vicente y Juan de Dios Peza. *Tradiciones y leyendas mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / CONACULTA, 1922.

- Rivera Garreta, María Milagros. "El cuerpo femenino y la Querrela de las mujeres (Corona de Aragón, siglo XV)". *Historia de las mujeres en occidente. Vol. 2: La Edad Media*. Eds. Georges Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus, 1992.
- Rodó, Enrique. *Ariel*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2008
- Rodríguez, Ismael. *Nosotros los pobres*. México, 1948.
- . *Ustedes los ricos*. México, 1948.
- Rubial García, Antonio. "Las santitas del barrio. "Beatas" laicas y religiosidad cotidiana en la ciudad de México en el siglo XVII". *Anuarios de Estudios Americanos*. LIX. 1 (2002): 13-37.
- . "Josefa de San Luis Beltrán, la cordera de Dios: Escritura, oralidad y gestualidad en una visionaria del siglo XVII novohispano (1654)". *Monjas y Beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana siglos XVII y XVIII*. Eds. Lavrin, Asunción y Rosalva Loreto L. México: Universidad de las Américas y Archivo General de la Nación, 2002.
- Saer, Juan José. *El entenado*. México: Folios Ediciones, 1983
- Salles Reese, Verónica, "Colonizando la colonia: versiones postcoloniales de las crónicas", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26 (2002): 141-153.
- Santa Biblia*. Nueva Reina Valeriana. Colombia: Asociación Publicadora Interamericana, 2000.
- Santí, Enrico Mario. *El acto de las palabras: Estudios y diálogos con Octavio Paz*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Sayak Valencia, Triana. *Capitalismo Gore, control económico, violencia y narcopoder*. México: Paidós, 2016.
- Schlau Stacey. *Spanish American Women's Use of the Word; Colonial through Contemporary Narratives*. Arizona: University of Arizona, 2001.
- . *Gendered Crime and Punishment: Women And/in the Hispanic Inquisitions*. Leiden and Boston: Brill, 2013.
- . "Following Saint Teresa: Early Modern Women and Religious Authority". *MLN*, 117.2 (2002): 286-309
- Schmidt-Welle Friedhelm. *Culturas de la memoria: Teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo veintiuno 218editors, 2012.
- Schons, Dorothy. "Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés De La Cruz". *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Stephanie Merrim. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Seed, Patricia. "Colonial and Postcolonial Discourse". *Latin American Research Review*. 26. 3 (Jan 1, 1999):181-200.
- Serna, Enrique. *Ángeles del abismo*. México: Joaquín Mortiz, 2004.
- Seydel, Ute. "Algunas consideraciones teóricas, espacios históricos-espacios de rememoración-memoria cultural". *Espacios históricos-espacios de rememoración: la historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. Eds. Vittoria Borsò y Ute Seydel. México: Universidad Nacional Autónoma de México. (2014): 81-124.
- . "La articulación de latencias y conflictos de la memoria en las letras y el cine mexicano". *XXI Congreso anual de mexicanistas Juan Bruce-Novoa*. (Mayo 2015): University of California, Irvine.
- Silverblatt, Irene. *Modern Inquisitions. Peru and the colonial origins of the civilized world*. Durham, NC: Duke University Press, 2004, pp. 3-27.
- Siro, Fernando. *Colegialas* (1986).

- Soriano Vallès, Alejandro. *Sor Juana: Laica a pura fuerza*. Castálida. (2016): El Claustro de Sor Juana, pp. 46-47.
- Splendiani, Anna Maria, et al. *Cincuenta años de Inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660. De la Roma Medieval a la Cartagena Colonial: El Santo Oficio de la Inquisición*. Tomo 1. Santafé de Bogotá: Centro Javeriano CEJA, 1997.
- Sprenger, Heinrich y Jacob, Kramer. *Malleus Maleficarum*. Version Web: <http://www.malleusmaleficarum.org/downloads/MalleusEspanol1.pdf>. Consultado: Oct. 12 2012.
- Stanton, Anthony. *Octavio Paz. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. *Literatura Mexicana UNAM*. 1.1 (1990): 242-48.
- Taboada Terán, Néstor. *Capricho español: crónicas de un descubrimiento*. Cochabamba: Editorial Océano, 1992.
- Trabulse, Elías. “Prólogo”. *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia (Biografías antiguas. La Fama de 1700. Noticias de 1667 a 1892)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- . “El silencio final de Sor Juana”. *Sor Juana & Vieira, trescientos años después, Anejo de la revista Tinta*. Eds. K. Josu Bijuesca y Pablo A. J. Brescia. Santa Barbara: University of Santa Barbara, 1998, pp. 143-56.
- . *La memoria transfigurada. Tres imágenes históricas de Sor Juana*. México: El Claustro de Sor Juana, 1996.
- Twinam, Ann. “Honor, Sexuality, and Illegitimacy in Colonial Spanish America”. *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1989, pp. 118-155.
- Uluapa Sr. “La Condesa de Malibrán: Entre la leyenda y la historia”. *Veracruz antiguo*. Consultado: 17 junio 2016. Web: <https://aguapasada.wordpress.com/>
- Urueta, Chano. *No matarás*. México, 1943.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica, misión de la raza iberoamericana*. Paris: Agencia Mundial de Librería, 1925.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. México: Editorial Porrúa, 1981.