



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**JOSEFA MURILLO: CONDICIÓN Y DIFERENCIA. SIGNOS  
DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES EN LA SEGUNDA  
MITAD DEL SIGLO XIX**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA:

**CÉSAR EDUARDO GÓMEZ CAÑEDO**

TUTORA: DRA. MARIANA OZUNA CASTAÑEDA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D. F.

OCTUBRE DE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, César y María Antonieta, por su compañía. A mis hermanos, Luis Enrique y María Antonieta, por estar más conmigo.

A Dios y a la vida.

A mis abuelos, los que se fueron: Enrique y María Antonieta, y los que se quedan: Efraín y Blanca.

A mi entrenadora Irma Corral, que es un ejemplo de vida y me enseña a saltar mejor cada vez. A mis compañeros y entrañables amigos del equipo de atletismo: Helí, Miguel, Jorge, Elsa, Gerardo, Ambar, Valeria, Javier, César, Donato. A Roberto.

A mis grandes amigos de toda la vida, que siempre están y siempre van a estar: Andrea, Ernesto, Hermann, Yajaira, Anamí, Irasema.

A Ulises Palacios, mi rival de salto triple, porque me lo pidió.

A mi primera y más importante familia en el DF: mi tía Esther, mi primo Fernando y su querida familia y especialmente a mi prima Lorena Ruiz, porque siempre ha creído en mí.

A mis sinodales, por su oportuna e inteligente lectura, les agradezco mucho, aunque el proceso final de la tesis implica tomar decisiones y no siempre se esté de acuerdo con las correcciones sugeridas, Óscar Luna, Esther Martínez, Jorge Muñoz, Israel Ramírez.

A mis amigos que han sido mis maestros Lucila Herrera, Javier Cuétara, Lilián Camacho, Margarita Palacios, Javier Perucho.

A mi asesora Mariana Ozuna por ser una mujer brillante que me incita a compartir y construir conocimiento y al pequeño Tristán, por ser el gran motor de una gran mujer.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, que me ha hecho profesional.

A la beca otorgada por la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM, que me favoreció durante dos años para llevar a buen término mi proceso de obtención de grado de maestro.

Dedico especialmente este trabajo a la memoria de dos jóvenes que murieron pronto, como Josefa Murillo, y a quienes quiero en su recuerdo: Alonso Juan Pablo Gómez Ruiz y Efrén Briceño Leyva.

## Índice

Introducción .....	4
Primer capítulo. Estado de la cuestión: Menciones críticas sobre la vida y obra de Josefa Murillo .....	12
<i>Comentarios críticos en torno a la vida y obra de Josefa Murillo</i> .....	13
<i>Ediciones de la obra</i> .....	19
<i>Trabajos críticos contemporáneos</i> .....	22
Apéndice 1 .....	25
Apéndice 2 .....	26
Segundo capítulo. Universo de creación del discurso poético femenino en la segunda mitad del siglo xix en México .....	27
2.1 <i>La posibilidad de escribir se hace verso. La aparición de las mujeres en las letras mexicanas del siglo XIX.</i> .....	27
2.2 <i>“¿Quiere usted escribir como mujer?” La subordinación de la voz poética femenina a la masculina y el compromiso de las poetisas en el contexto canónico.</i> .....	32
2.3 <i>El canon contextual de las poetisas.</i> .....	44
<i>Voces poéticas femeninas en tres antologías de fin de siglo.</i> .....	44
2.3.1 <i>El Parnaso Mexicano</i> .....	46
2.3.2 <i>Antología de poetas mexicanos</i> .....	54
2.3.3 <i>Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX</i> .....	56
2.4 <i>El cambio de enfoque discursivo y el contraste con otros modos de escribir poesía femenina: el caso de Josefa Murillo</i> .....	59
Tercer capítulo. Josefa Murillo, desarticular la diferencia .....	67
3.1 <i>Luces y sombras en la biografía de Josefa Murillo, perspectiva complementaria de la vida de la autora en cara a su obra.</i> .....	67
3. 2. <i>Periferia geográfica y estilística de la “Alondra del Papaloapan” y la consecuente periferia canónica. El valor del Homenaje Nacional a raíz de la muerte de Murillo.</i> .....	79
3. 3. <i>Análisis poético y reconstrucción de creación poética en la obra de Murillo:</i> .....	87
<i>poesía publicada bajo seudónimo, poesía sin interés expreso de publicación.</i> .....	87
3. 3. 1 <i>Temas</i> .....	97
3. 3. 2 <i>Formas</i> .....	114
3. 4 <i>Puentes entre temas, formas, elementos vitales y elementos de creación: ruptura de ideas preconcebidas, la presencia de la voz que enuncia en posición de sujeto discursivo y esbozo de rumbo de la poética de Josefa Murillo.</i> .....	124
3. 5. <i>Vasos comunicantes. La recepción de la crítica y los puentes poéticos atribuidos a la obra de Murillo en relación con Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emily Dickinson.</i> .....	128
Conclusiones .....	133
Bibliografía directa .....	140
Bibliografía de consulta .....	145

## INTRODUCCIÓN

*De los libros que leemos, algunos se incorporan más que otros a nuestra experiencia, muchas veces de manera desproporcionada en relación con su calidad. Por eso, vale la pena hacer la historia de nuestras lecturas, no sólo con el fin de determinar el papel que tuvieron en nuestra formación y en nuestra concepción del mundo, sino también para verificar que obras reconocidamente mayores no siempre son las que marcan más profundamente.*

Antonio Cándido, “Entre paréntesis: crítica y memoria”

Claudio Guillén decía que la labor de todo crítico es una autobiografía, de ahí la importancia de resaltar las lecturas que nos forman y que nos transforman. Antonio Cándido, en el ensayo del epígrafe incluido en el libro *Estruendo y liberación* propone esta orientación crítica para darnos cuenta del valor estético, emocional y vital que tienen ciertas obras que nos acompañan desde siempre y que muchas veces no resultan ser aquellas sancionadas en positivo por alguna tradición ya sea crítica o literaria. Cándido relata su relación con la obra de François Villon, poeta marginal, por quien sintiera *algo* que se desarrolla en la relectura y posteriormente en la profesionalización del trabajo crítico. Ese primer lector es muchas veces el que queda marcado por obras que vuelven a nuestras vidas por fuerza del vínculo sentimental con el que nos iluminan en un primer contacto.

El primer contacto con ciertos autores y obras poéticas que nos inician, en el sentido ritual y misterioso que conlleva la poesía, como en el caso de Cándido y como en mi caso, por el que se concreta hoy mi trabajo de grado, no se da muchas veces con autores consagrados por una sólida tradición académica o crítica; sino que se realiza con aquellos poetas y poetisas<sup>1</sup> que

---

<sup>1</sup> Sirva esta aclaración de principios de uso lingüístico. En todo el presente trabajo utilizo el término “poetisa” sin el afán de ofender, ni de ser políticamente incorrecto. Trabajo aquí con mujeres que escribieron poesía en el siglo XIX y ese fue el término para designarlas. Además considero que la carga peyorativa está sobrevalorada y que éste no resulta ofensivo en cuanto a tal, sino que es reflejo del primer feminismo, el de la emancipación de la igualdad, cuando se concientiza sobre el quehacer poético de la mujer en el siglo XX y se opta por la denominación igual a la

podemos encontrar en la biblioteca familiar de hogares cuyos miembros no son profesionales de la investigación literaria, es decir, poetas populares, marginales o menospreciados, que fueron declamados o convertidos en canción, que pueden contactarse por el cine, como Cándido con Villon, o por una revista universitaria, como mi relación con Josefa Murillo (1860-1898).

A los 16 años, en el pueblo de El Fuerte Sinaloa, ya con la pasión por la lectura firme y aún sin discriminar autoras y obras sino explorando abiertamente cualquier tipo de literatura que cayera en mis manos, conocí la poesía de Josefa Murillo. Un primo que vivía en “México” había ido a pasar vacaciones al pueblo de sus abuelos, el mío, y como sabía que me gustaba leer me regaló dos números de una revista dirigida por el alumnado de su universidad, con orientación humanística y literaria. La revista se llama *Opción*, aún es publicada de manera mensual por el ITAM (por aquello de “los parientes ricos”). Los números eran los 127 y 129, septiembre y diciembre de 2004, y en el primero de éstos, en la sección de la revista titulada “literarias”, en la que publicaban poesía y prosa mayoritariamente de alumnos universitarios sin restringirse a su universidad, apareció una “selección poética” de Josefa Murillo en la que publicaban “La Ola”, “Así”, e “Íntimas” y quedé maravillado con el trabajo de esta poetisa desde entonces.

“La Ola”, a esa edad, me pareció un poema sentimental efectivo para describir impotencia y rabia ante el mal de amor, tan frecuente en esa época en mí, puesto que evidenciaba una mala comparación poética entre el amor de un hombre inconstante y una ola efímera. El hombre no pudo darse cuenta de lo pobre de su comparación puesto que su amor resultaría tan fugaz como la ola rompiendo en el mar. Además, desde entonces, me percaté de que la estructura del poema reflejaba de alguna manera el movimiento, el sonido, la intensidad y el quiebre de la ola, y así la iluminación de la poesía y la propuesta que intenta aprehenderla, por la que el poema

---

masculina. Sin la necesidad de recurrir a ninguna academia, ni siquiera a la feminista, reivindicó el término al menos para los casos decimonónicos en los que el término no resultaba ofensivo.

construye su sentido en sí mismo (idea de Mallarmé), hicieron eco en mi pasión, poética y desventurada en amores. Desde entonces ese poema está inscrito en mi memoria para poder ser recitado en cualquier ocasión, preferentemente frente a un hombre, junto al mar.

Josefa Murillo se convirtió en una de mis escritoras favoritas y después, cuando decidí aventurarme por el camino profesional de las letras y llegué a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, caí en el asombro ante el gran desconocimiento de su obra y de su vida por parte de la comunidad académica, tanto de alumnos como de profesores del colegio de Hispánicas. No digo que por parte de todos, digo que desde muy pronto me preocupó, quizá para mal, el porqué de ese desconocimiento si no total, sí generalizado. Para explicarme de alguna manera cómo operan los mecanismos de menosprecio y olvido crítico ante ciertas obras y autoras, así como para realizar un homenaje a la autora, por el vínculo sentimental y biográfico que me une a ella, fue que decidí investigar sobre su entorno de creación para proponer una lectura que evidencia los aciertos y las faltas de lecturas anteriores —hechas por tradiciones críticas previas—, que busca esclarecer su propuesta poética a la luz de las relaciones y contrastes con la tradición que se genera y consolida sobre cómo deben escribir poesía las mujeres en México en la segunda mitad del siglo XIX.

Una primera labor fue rastrear las menciones críticas y biográficas sobre la vida y obra de la poetisa veracruzana, así como el recuento de las ediciones que se han realizado sobre su obra dispersa, no publicada como libro en vida, sino de aparición en publicaciones periódicas de la región de Veracruz, además de algunos poemas que circularon en la capital durante la época de producción de Murillo. Las especificaciones se detallan en el primer capítulo, con una intención panorámica en este primer momento, ya que los elementos críticos y biográficos que han mencionado diversas autoridades de distintas tradiciones serán retomados en el capítulo tercero

(dedicado a la reflexión sobre la biografía y el *corpus* poético conocido de la poetisa) como herramienta analítica, para elaborar una crítica sobre lo que se ha dicho y lo que se ha decidido dejar de lado en torno a la figura y a la creación poética de Josefa Murillo.

En el segundo capítulo se detalla la tradición que desde una operación patriarcal consolida el deber ser para las mujeres decimonónicas en México, y ese deber ser incluye la producción concreta de la poesía de mujeres de la época y, por lo tanto, los motivos temáticos, estilísticos y formales que dicha producción debía o no tener. Para esto se revisa la “Carta a una poetisa” de Ignacio Manuel Altamirano (1871), así como la propuesta de Monserrat Galí Boadella en *Historias del Bello Sexo* en la que se detallan las características de la creación artística de las mujeres como parte del proceso ideológico del romanticismo afectivo, que contó con una gran circulación entre las prácticas de la vida cotidiana en México; así como diversos trabajos de Lilia Granillo Vázquez, entre otras propuestas teóricas cercanas o nutridas del feminismo.

Diversas corrientes teóricas del feminismo, principalmente aquellas que trabajan el subalternismo y el deconstructivismo —bajo el sustento teórico de Butler y Spivak— sustentarán gran parte de este trabajo, ya que una de los ejes de la presente tesis es lo que señala Raquel Gutiérrez Estupiñán en una obra que conlleva en el título un guiño con la propuesta de Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria feminista*:

La teoría feminista es consciente de que las escritoras actúan dentro de un sistema de convenciones y forman parte de una historia literaria hechos por hombres, de ahí que una de sus tareas consista en revisar los contextos existentes y llamar la atención sobre modos en los cuales la escritura femenina ha respondido, ya sea mediante la subversión o la parodia, a la tradición vigente. De ahí también que, inevitablemente, el análisis de la escritura femenina traduzca la diferencia de género sexual en diferencias literarias de género, estructura, voz y trama (Abel, 1982, 2).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Raquel Gutiérrez Estupiñán, *Una introducción a la teoría literaria feminista*, pp. 13-14.



Para analizar las repercusiones concretas de la tradición patriarcal que opera sobre el cómo escribir poesía en el México decimonónico sancionando el discurso poético femenino, se revisa la presencia de las voces femeninas en tres antologías representativas de finales del siglo XIX: *Antología de poetas mexicanos* (1894) de la Academia Mexicana de la Lengua, preparada por Casimiro del Collado y José María Roa Bárcena; *El Parnaso Mexicano* (1885) preparado por Vicente Riva Palacio, y *Poetisas Mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX* (1893), cuya selección fue hecha por José María Vigil. De esta manera serán evidentes los temas, estilos y formas principales que la tradición patriarcal establece y valora en positivo respecto a la creación de las mujeres. Para acotar la muestra se enfatizan las producciones —incluidas en las antologías señaladas— de cinco poetisas: Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876), Dolores Guerrero (1833-1858), Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), Esther Tapia de Castellanos (1842-1897) y Josefa Murillo (1860-1898). Las cuatro primeras son consideradas en este trabajo como representantes de un canon femenino contextual, ya que aparecen en las tres antologías, su obra fue publicada como volumen, trazaron lazos de amistad y cercanía con el centralismo cultural y geográfico, es decir, operaron desde el centro del campo cultural, la ciudad de México, por medio de relaciones de parentesco y tutelaje con figuras de autoridad masculina; para contrastarlas en cuanto a circulación contextual, incidencia geográfica y motivos temáticos y estilísticos con Josefa Murillo.

El uso de la categoría teórica polémica de canon para el caso de las poetisas es deliberado y quizá podría provocar reacciones en contra para el feminismo más ortodoxo, pues representaría una contradicción analítica al emplear, en el mismo nivel de análisis, recursos feministas. La intención aquí es utilizar herramientas diversas y mostrar la utilidad de la aplicación de contradicciones teóricas que pueden convivir para esclarecer las relaciones de poder, dominio,

encubrimiento y articulación de una tradición que regula el discurso poético femenino en México en el siglo XIX; así como sus operaciones, transgresiones y repercusiones contextuales que resuenan como un olvido crítico generalizado en nuestros días. Hablar de canon tradicionalmente es hablar de una actividad que el feminismo ha criticado como mecanismo patriarcal, pues para las mujeres el canon queda fuera, pensándolo como la tradición que fija, regula y valora obras y autores, y cuya concepción tendría que ser masculina. Al ponderar un canon femenino contextual se evidencia el dinamismo de la categoría, así como las posibilidades interpretativas que ofrece, al rescatar que el patriarcado hace canon de ciertas obras hechas por mujeres, resaltando ciertos temas y menospreciando otros, la misma dinámica de inclusión y exclusión opera para las poetisas en cuanto a tales. El sustento teórico en este caso, en el que se relacionan las concepciones de antología y canon procede de *Anthologos: poética de la antología poética* de José Francisco Ruiz Casanova, que cuenta con un apartado titulado “Antología y canon literario”.

Para el mencionado segundo capítulo y para el desarrollo de la tesis, será importante la aplicación que Esther Hernández Palacios hace en “Notas al viento: tres poetisas veracruzanas del siglo XIX” de las categorías de discurso femenino de *igualdad* y *diferencia* que Cristina Henríquez de Salamanca plantea en “Siglo XIX: narradoras, poetisas y dramaturgas”,<sup>3</sup> para el caso español, y que la crítica veracruzana actualiza en el caso mexicano. De acuerdo con la tesis aquí planteada, en la que se muestran la *condición* y la *diferencia* como dos signos de la poesía escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX en México y se sitúa mayormente a Josefa Murillo desde su posición de diferencia, la “condición” incluida en el título del presente trabajo, se refiere a la influencia que el patriarcado opera sobre el discurso poético femenino, condicionando

---

<sup>3</sup> Citado en Hernández Palacios: Enríquez de Salamanca, Cristina, “Siglo XIX: narradoras, poetisas y dramaturgas”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, tomo VI, Iris Zavala (ed.), Barcelona: Anthropos, 2000.

temas, motivos, estilos, formas, escuelas de influencia valoradas en positivo, es decir, todo el modo de creación, y de esta manera, las poetisas que se acercan más a este modelo serán aquellas que operan desde el discurso de la *igualdad*, categoría que hizo derivar la “condición” del título. La *diferencia* discursiva es el otro signo, aquél en el que las poetisas encuentran maneras de subvertir la tradición que las condiciona, ya sea de manera temática, estilística, vital incluso. En el segundo capítulo se enfocan las condiciones de *igualdad* de las poetisas que lograron así ser aquellas reconocidas en su contexto, y que delimito como aquellas del canon femenino contextual, pensando en términos de una primera recepción.

El tercer capítulo se centra tanto en la imagen biográfica que se ha construido en torno a Josefa Murillo, cuanto a su obra para desmontar la categoría de la *diferencia* en su producción, así como para mostrar que también presenta rasgos de la *igualdad* o *condición* discursiva, por lo que es presumible que todas las poetisas contaran con los dos signos, pero en el caso de Josefa Murillo, por las condiciones específicas de su contexto de creación, el aislamiento geográfico, aparecen más rasgos diferentes y se permite una libertad creativa que facilita delinear aspectos que la tradición ha ocultado sobre la creación poética femenina.

El *corpus* elegido sobre la obra poética de la Alondra del Papaloapan enfatiza la presencia de aquellos temas, formas y estilos que no se han considerado de la autora, de quien se ha decidido presentar una visión desencantada y sufrida, en cuanto a la vida y en cuanto a los poemas que comúnmente se conocen de Murillo. Para el análisis poético se divide entre temas y formas como categorías relacionadas, para desmontar los elementos de la tradición en la *diferencia* temática y formal que presenta la autora. Como sustento teórico de estos apartados resalta el trabajo de Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso* y la perspectiva comparatista y tematólogica de la literatura, de la que puede nutrirse la teoría literaria feminista, como señala

Cristina Naupert en la introducción a *Tematología y comparatismo literario*, puesto que a partir de la categoría *diferente* del discurso feminista, se establecen temas y estilos que contrastan con otro tipo de producciones, para diferenciarse y autorrepresentarse:

Si quisiéramos establecer para la crítica feminista un catálogo aproximado de las líneas principales de su investigación tematólogica, habría que destacar primero el lugar central que ocupan la creación y tematización de la identidad femenina en el discurso literario. El problema de la identidad *diferente* es exactamente el punto en el que se entrecruzan las argumentaciones de las feministas y las de muchas otras perspectivas que representan otros grupos de individuos *diferentes* y marginados por múltiples razones de carácter étnico, racial, político-social o por su orientación sexual. Es decir, todos aquellos que dentro de la crítica y teoría literaria dominante hasta ahora no se consideraban *main stream* o *straight* sino de alguna forma marginal o *queer*.<sup>4</sup>

Se resaltarán que la crítica tradicional ha operado con moldes e ideas preconcebidas sobre lo que es y lo que debería ser la poesía femenina, por medio de la crítica a los elementos biográficos y a las menciones tipo comentario o de carácter crítico que diversas personalidades y autoridades académicas, con peso en la tradición —decimonónica y actual—, han realizado sobre la imagen de Josefa Murillo, que se complementa y actualiza en este trabajo gracias al paradigma de la *diferencia*.

Profundizar sobre los mecanismos limitantes del trabajo crítico bajo el peso de una tradición de corte patriarcal, así como enriquecer la visión sobre la poesía femenina decimonónica en cara de una de sus voces más injustamente olvidadas es uno de los objetivos centrales del presente estudio.

---

<sup>4</sup> Cristina Naupert, “Tematología y comparatismo literario, ¿un matrimonio de conveniencia?”, en *Tematología y comparatismo literario*, p. 16.

**PRIMER CAPÍTULO. ESTADO DE LA CUESTIÓN: MENCIONES CRÍTICAS SOBRE LA VIDA Y OBRA  
DE JOSEFA MURILLO**

Josefa Murillo (1860-1898) representa un caso atractivo y poco revisado entre la poesía mexicana del siglo XIX, y se vuelve de mayor interés al tratarse de una poetisa que ejerce una voz poética femenina que elabora toda su producción literaria desde un aislamiento geográfico que tendrá repercusiones estilísticas y, desde mi perspectiva de análisis, tendrá resonancia en el lugar que ocupa la Alondra del Papaloapan a la hora de revisar, delimitar y reconfigurar el canon de las letras mexicanas desde la visión contextual del siglo XIX y hasta el día de hoy, cuyo resultado es similar: un desconocimiento por parte del público lector, tanto crítico como no especializado, de la obra de la autora en cuestión. Además la recuperación de las menciones en torno a la poetisa será importante para evidenciar los moldes e ideas preconcebidas en los que muchas veces se inscribe el trabajo crítico que se ha creado en torno a la tlacotalpeña, lo que delimita una preferencia por mostrar ciertos rasgos estilísticos, formales y temáticos sobre otros, así como iluminar ciertos aspectos biográficos para consolidar, desde una tradición, una imagen sobre la poetisa.

El objetivo de este primer capítulo es revisar los principales y escasos comentarios críticos en torno a la figura y obra de Josefa Murillo con el fin de esbozar la ruta de análisis que pretendo seguir al delimitar la operación de la crítica tradicional, tanto del siglo XIX, como del XX, frente a la obra de la poetisa y hacer notar el poco interés o el interés dirigido hacia ciertas ideas sobre cómo debe ser la escritura de las mujeres, por parte de nuestra tradición literaria mexicana dominante, en general, hacia las poetisas del siglo XIX y en particular, respecto a la poetisa de Tlacotalpan, Veracruz.

## *Comentarios críticos en torno a la vida y obra de Josefa Murillo*

El principal apoyo para mi investigación es la tesis que para obtener el grado de doctora en Letras suscribiera María Teresa Dehesa y Gómez Farías: *Obra poética de Josefa Murillo* en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1965 y que fue publicada cinco años más tarde por la Editorial Citlaltépetl, con un prólogo de Leonardo Pasquel.<sup>5</sup> Daré seguimiento a las impresiones de la autora de la tesis doctoral y revisaré las menciones críticas que ella presenta para posteriormente incluir las referencias adicionales que fueron encontradas al elaborar este trabajo.

En esta obra, María Teresa Dehesa y Gómez Farías presenta en primer plano un panorama histórico-cultural del entorno de Josefa Murillo (Tlacotalpan) junto con una serie de apuntes biográficos; después propone un análisis de su obra poética en estrecha relación con su biografía y el contexto histórico-social: una de sus propuestas consiste en observar una poética de influencia clásica en la obra de Murillo, que presentaría cierto aire “bucólico”, aunque no pormenoriza ni ejemplifica claramente su punto; y finalmente incluye 54 poemas de Murillo, muchos de ellos inéditos, divididos temáticamente bajo los siguientes rubros: A) Lírica personal B) Lírica de la naturaleza C) Cívica y Religiosa D) Filosófica-moral E) Sátira-Burlesca F) Épica G) Circunstanciales y otras.

El principal aporte de Dehesa y Gómez Farías no está representado por su análisis poético, que resulta un tanto limitado, con constantes evocaciones al numen poético y a la soledad y melancolía como motivaciones y justificaciones de la poetisa, entrecruzando sus interpretaciones con aspectos biográficos de Josefa Murillo. La aportación se lee en el

---

<sup>5</sup> Dado el carácter de estado de la cuestión de este primer capítulo, las referencias bibliográficas mencionadas serán completas. María Teresa Dehesa y Gómez Farías, *Obra poética de Josefa Murillo*. Pról. de Leonardo Pasquel. México: Citlaltépetl, 1970 (Suma veracruzana, serie poesía). La edición consultada del trabajo de Dehesa y Gómez Farías es ésta en todos los casos.

seguimiento biográfico y el apartado de la obra poética, con la inclusión de poemas inéditos que consiguió gracias a su investigación realizada en Tlacotalpan y a las entrevistas con los familiares de la poetisa. Resultan también importantes las impresiones que incluye sobre otros autores respecto a la obra de Murillo, que serán escasas aunque significativas y que trazaron el punto de partida para la elaboración de este estado de la cuestión.

La investigadora señala, en los primeros apuntes de su trabajo, la vaguedad con que la obra de Josefa Murillo es tratada en los registros bibliográficos de la literatura mexicana:

La búsqueda de Josefa Murillo en la historia de la literatura lleva al encuentro de una decorosa mención, aunque no muy frecuente ni explícita, que deja al arbitrio del lector o de su personal interés literario la índole de la obra, así como la amplitud de la misma.<sup>6</sup>

El olvido crítico de la poetisa también es señalado por Dehesa y Gómez Farías cuando posteriormente menciona: “[...] en el curso de esta investigación acerca de los valores de la literatura mexicana y de su universalidad, y llegar a Josefa Murillo, encontré que está poco menos que olvidada o quizá, únicamente desconocida”.<sup>7</sup> Menciona a algunos autores del XIX que consideraron a Josefa Murillo como poetisa y que incluso escribieron algún elogio a su trabajo: Luis G. Urbina, Amado Nervo y José López Portillo y Rojas. De Urbina señala un poema que éste le escribe a la poetisa con motivo de su muerte, incluido en un homenaje póstumo en el que me detendré más adelante. Amado Nervo incluye el poema “Definición”, de la autora veracruzana, en su selección de los mejores trabajos sobre el amor que para él se hayan escrito en lengua española. José López Portillo y Rojas, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, considera a la poetisa como un alto ejemplo de poesía mexicana, al lado

---

<sup>6</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, p.39.

de José Joaquín Pesado, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel María Flores y Manuel José Othón.

La primera referencia sobre críticos, estudiosos e historiadores de la literatura, que Dehesa y Gómez Farías incluye es la antología de José María Vigil, *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX* (1893), después de aclarar que el autor no considera a Josefa Murillo en dos de sus obras cercanas temporalmente a ésta: *Antología de poetas mexicanos* (1894) y *Reseña histórica de la poesía mexicana* (1893). José María Vigil, en *Poetisas mexicanas...*,<sup>8</sup> hace una recopilación de poemas, sin mencionar apuntes críticos ni biográficos de ninguna de las poetisas, de Josefa Murillo incluye los siguientes: “¡Alma mía!”, “A Emma Hernández”, “Vagando en el terruño” y “Ecos”.<sup>9</sup>

Dehesa y Gómez Farías continúa su reseña con la mención de Francisco Pimentel, a quien califica como “iniciador de la crítica literaria de nuestro medio”<sup>10</sup> y quien no incluye a Josefa Murillo en su *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*.<sup>11</sup> Considera que Juan B. Iguíniz en *Bibliografía Biográfica Mexicana*<sup>12</sup> (1930) realiza la primera mención crítica de Murillo después de Vigil. Iguíniz, sobre la tlacotalpeña, presenta sólo una referencia: *Poetas mexicanos* de Carlos J. Amézaga, publicada en Buenos Aires en 1896. La obra fue consultada por la investigadora, pero no aporta ninguna cita, sólo menciona que el autor argentino: “la incluye entre los grandes poetas mexicanos”.<sup>13</sup> El estudio de Carlos Amézaga resulta interesante puesto que dedica un capítulo, el XIII, al estudio de las poetisas mexicanas. En

---

<sup>8</sup> La referencia bibliográfica de la edición que consulté es la siguiente: José María Vigil, *Poetisas Mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX*. México: UNAM, 1977. Se detallan datos de la publicación original en el capítulo siguiente.

<sup>9</sup> Páginas 190-194, en la edición consultada.

<sup>10</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 41.

<sup>11</sup> Francisco Pimentel, conde de Heras, *Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México: Poetas*. México: Libro de la Enseñanza, 1883.

<sup>12</sup> Juan B. Iguíniz, *Bibliografía Biográfica Mexicana*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1969 (Serie Bibliográfica, 5).

<sup>13</sup> Dehesa y Gómez Farías, *Ibidem*.



cuanto a la poetisa veracruzana será relevante la mención del crítico argentino puesto que la valoración de la poetisa fuera de México habla de un reconocimiento contextual hacia algunas de las poetisas mexicanas a finales del siglo XIX y en particular de la aquí tratada. De Josefa Murillo menciona: “No tengo dato personal ninguno de Josefa Murillo, a quien reputo muy joven. Basta, sin embargo, transcribir la siguiente composición suya, *Vagando en el terruño*, para reconocer en ella una muy notable discípula de la escuela naturalista”.<sup>14</sup> Posteriormente recoge el poema mencionado y plasma una valoración sobre el mismo:

Tan hermosa composición, demuestra en su autora un espíritu cultivado y sensible cual pocos al influjo de nuestra madre naturaleza. *Vagando en el terruño*, es una joya poética de valor, porque traduce con energía y perfecta verdad las impresiones de una mujer crecida en el campo. Es ésta una composición de las que llaman *vividas*; tiene del arte moderno el esmero quizá excesivo en la forma, pero qué candor, qué dulzura tan grande hay en el sentimiento que la ha inspirado.<sup>15</sup>

La pertinencia de la inclusión de la poetisa en la escuela “moderna”, “naturalista” o “modernista” será revisada más adelante, puesto que para algunos críticos como Dehesa y Gómez Farías, la figura de autoridad que más ha trabajado a Josefa Murillo hasta el día de hoy, la producción de la Alondra se inserta más dentro de la tradición romántica.

Retomando la tesis doctoral de Dehesa y Gómez Farías, la autora se detiene en la *Historia de la literatura mexicana*<sup>16</sup> de Carlos González Peña, quien: “sólo consagra una línea a la poetisa al incluirla en el movimiento romántico”.<sup>17</sup> Dehesa resalta que Murillo aparece incluida en algunos otros manuales de literatura “aunque sin comentario alguno que permita valorarla”.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Carlos Amézaga, *Poetas mexicanos*. Buenos Aires: imprenta de Pablo Coni e hijos, 1896, p. 316.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, pp. 316-317.

<sup>16</sup> Carlos González Peña, *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 1945.

<sup>17</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 43.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

Finalmente aborda el homenaje póstumo celebrado a la poetisa, que consiste en los textos elogiosos que escribieron distinguidas personalidades literarias a raíz de la muerte de Josefa Murillo y que publicaron principalmente en periódicos de la época. La recopilación fue hecha por Cayetano Rodríguez Beltrán en 1899 y reeditada en 1961 por Leonardo Pasquel bajo el título: *Poesías. Con el homenaje nacional organizado por Cayetano Rodríguez Beltrán*.<sup>19</sup> El homenaje es importante para analizar uno de los rubros de este trabajo debido a que incluye lamentaciones en prosa y versos sentidos, por el fallecimiento de la poetisa, a cargo de escritores como: Luis G. Urbina, Justo Sierra, Amado Nervo, Juan de Dios Peza, Rafael Delgado, Francisco Sosa, entre otras figuras del discurso de autoridad literaria mexicana en la época, representantes también del canon dominante que ejerce un discurso masculino, nacionalista y letrado. Otra aportación importante de la reedición de Pasquel es la presentación de la obra de Josefa Murillo, que incluye 43 poemas y un texto en prosa, y en la que más de la mitad de los poemas son aportaciones adicionales a los recopilados por Cayetano Rodríguez Beltrán en su *Homenaje*.

Después de revisar los aportes de Dehesa y Gómez Farías y la reedición del homenaje póstumo de Leonardo Pasquel, se presenta a continuación lo que desde entonces se ha dicho y hecho en torno a la obra de la veracruzana. Tal es el caso de Heriberto García Rivas quien en su *Historia de la literatura mexicana* (1972) dedica un párrafo a Josefa Murillo, sin mayores apreciaciones:

Josefa Murillo (1860-1898) nacida y muerta en Tlacotalpan, estudió en su pueblo natal y a los 15 años de edad publicó sus primeros versos. Entre sus poesías más famosas están las tituladas *Vagando en el terruño*, *A una estrella*, *Imagen blanca*, *Ecos*. Por haber dedicado su estro a cantar al gran río a cuya vera nació,

---

<sup>19</sup> Josefa Murillo, *Poesías. Con el homenaje nacional organizado por Cayetano Rodríguez Beltrán*. Pról. de Leonardo Pasquel. México: Citlaltépetl, 1961. (Suma veracruzana, serie poesía).

se le llamó con justeza a esta inspirada poetisa regional: “la musa del Papaloapan”.<sup>20</sup>

La mención crítica más relevante (considerando la figura de autoridad) sobre Josefa Murillo es la que hace José Emilio Pacheco al incluirla en su antología: *Poesía mexicana I 1810-1914*, publicada en 1979. Pacheco le dedica el siguiente párrafo:

Confinada en la casa paterna como Emily Dickinson (1830-1886), Josefa Murillo siente la misma necesidad de hacer estudios superiores que tuvo Sor Juana. Manda una solicitud de ayuda al presidente Juárez pero sus padres interceptan la carta. Muere su prometido y Josefa Murillo guarda su correspondencia para ser enterrada con ella. Lee mucho en la biblioteca familiar y aprende francés y zapoteca. Publica poemas y epigramas en los periódicos de Sotavento, una zona en que la versificación forma parte de la cultura popular. La frecuentan otros tlacotalpeños como Cayetano Rodríguez Beltrán y los pintores Alberto Fuster y Salvador Ferrando. Asmática desde niña, muere a los 28 años y recibe el homenaje del *establishment* capitalino. Justo Sierra la llama “pura y triste precursora de las misioneras del mañana” porque “el poeta del porvenir es la mujer”. Antonio de la Peña y Reyes integra con Sor Juana, Laura Méndez de Cuenca y Josefa Murillo “la trinidad gloriosa de nuestras poetisas”. El primer intento de reunir sus poemas lo debemos a Leonardo Pasquel: Josefa Murillo, la Alondra del Sotavento (1971) pero las compilaciones y estudios críticos aún están por hacerse.<sup>21</sup>

Pertinentes resultan tanto la comparación con Dickinson, pues señala un parangón que analizaré posteriormente, cuanto el autodidactismo, el hincapié en el reconocimiento póstumo del “*establishment* capitalino” y la puntualización de la importancia de la versificación para la cultura popular tlacotalpeña, aunque también, en sentido más amplio, veracruzana. Los poemas que rescata de Murillo son: “Contraste”, “Adiós y siempre adiós” y “Definiciones”.

Antes de concluir con las menciones más recientes, que además representaron rutas de análisis crítico para el presente estudio, sirva un breve recuento editorial de la obra poética de la tlacotalpeña.

---

<sup>20</sup> Heriberto García Rivas, *Historia de la literatura mexicana*. Tomo II: México independiente, siglo XIX. México: Manuel Porrúa, 1972 (Textos universitarios), p. 178.

<sup>21</sup> José Emilio Pacheco, *Poesía mexicana I 1810-1914*. México: Promociones editoriales mexicanas, 1979, p. 176.

### *Ediciones de la obra*

En 1899 aparece el ya citado *Homenaje Nacional* a raíz de la muerte de Josefa Murillo, en él se presentan 28 poemas de la autora, de los cuales 11 son calificados como inéditos, por lo que los 17 restantes son los que, presumiblemente, fueron algunos de los publicados con anterioridad. Ninguno de los tres poemas que se publicaron en la segunda época de *El Renacimiento* (1894) fueron consignados en el homenaje de 1899, los poemas son: “Definiciones” (febrero 4 de 1894), p. 70 en la edición facsimilar publicada por la UNAM; “A Emma Hernández” (marzo 18 de 1894), p. 172; “Recuerdos” (mayo 6 de 1894), pp. 280-281.<sup>22</sup> En 1961, Leonardo Pasquel reedita el *Homenaje* e incluye 17 poemas adicionales, entre los que se incluyen los tres que ya habían sido publicados en el periódico nacional y una prosa: “Entonces y hoy”. María Teresa Dehesa, por medio de su investigación doctoral, proporciona 9 poemas más, los cuales considera como inéditos. En 1975 Humberto Aguirre Tinoco da a conocer su obra *64 poemas y una prosa*, en el que se incluyen 11 poemas nuevos, lo que da el total de la cifra del título, más la prosa que ya había sido incluida por Pasquel.<sup>23</sup> En 1984 la Universidad Veracruzana lleva a cabo una tarea de rescate, compilación y edición de la obra poética de Josefa Murillo, a cargo de Georgina Trigos y

---

<sup>22</sup> *El Renacimiento. Periódico literario. Segunda época, edición facsimilar*. Estudio introductorio: Clark de Lara, Belem y Flores Monroy, Mariana. Índice: María de los Ángeles Andonegui Cuenca. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

<sup>23</sup> En la recopilación de la obra de Murillo se da el caso de poemas conseguidos autógrafos, recitados por alguno de sus familiares, obtenidos de manera local por medio de dictados, recuerdos, evocaciones; esta labor fue realizada principalmente por Dehesa y Gómez Farías y por Aguirre Tinoco, lo que implica que sus respectivas recopilaciones estén mediadas por los alcances materiales de su investigación y por su corte ideológico, como se revisará en el capítulo 3 respecto a las decisiones ecdóticas de ambos frente a un acróstico encubierto consignado en la producción de la poetisa. Lo cual hace que la autenticidad de las versiones fijadas de los poemas pueda ponerse en duda, aunque resulta difícil rastrearlo. Aguirre Tinoco, por ejemplo, cancela uno de los poemas antes recopilados, debido a la falsa atribución: “Temiendo la pérdida de los quizá últimos poemas de Josefa Murillo que pudieran obtenerse, realizamos en abril de 1974 una preedición mimeografiada de su ‘Poemario’ con la intención de alcanzar las más posibles composiciones inéditas: el resultado fue este título que nos ocupa que llevará además de los poemas conocidos (de los cuales excluimos ‘Esmeraldas’ por ser su autor el poeta Gonzalo Beltrán Luchichí), los siguientes inéditos: ‘Íntima’ (Soneto) manuscrito en un libro del ‘Homenaje’ a Josefa Murillo, cuya localización nos es sumamente satisfactoria, y los dictados por la Sra. Tomasa Cruz de Perea, ‘Copla’, así como ‘Tu recuerdo’ y dos más memorizados por la Sra. Ana Ma. Murillo Vda. de Mimendi pocos días antes de su sentido deceso” [última de tres páginas de la introducción y noticia editorial en la edición mimeografiada de Humberto Aguirre Tinoco, sin paginación].

publicada bajo el título de *Obra Poética*.<sup>24</sup> La edición de la Universidad Veracruzana significa la organización y difusión actual de la obra de Murillo y cuenta con muchos aciertos, aunque también imprecisiones y faltas, como se puntualizará en su momento. La precariedad y falta de fuentes documentales hace que muchas veces se alteren o se publiquen títulos que Josefa Murillo no colocó. La datación, desde esta perspectiva es complicada e incluso el conocimiento sobre los poemas que fueron publicados en su contexto. Gracias al cotejo de las ediciones y a sus respectivos estudios preliminares y notas es posible rescatar algunos datos, sobre publicación, fechas estimadas e intención con algunos de los poemas, que serán señaladas de acuerdo con su pertinencia para el análisis en el tercer capítulo.

En relación con la aparición de poemas de falsa atribución autoral y las fallas y aciertos de la edición más lograda, la de Georgina Trigos, señala Fernando Tola de Habich en *Museo literario tres* (1990):

La nueva edición veracruzana, que sigue la “organización tipográfica de la edición de 1961, por considerar que es la más apegada al original, ya que repite la de 1899”, se compone de los 64 poemas que ya aparecían en la edición de 1974 del museo “Salvador Ferrando” de Tlacotalpan (es una lástima que Georgina Trigos en su resumen bibliográfico no indicara cómo fue enriqueciéndose la publicación de la obra de Josefa Murillo desde los 28 poemas iniciales de 1899 y los 17 que se agregaron en 1961), y que son todos los poemas que se conocen de la poetisa.<sup>25</sup>

Después de esto Tola de Habich incluye un poema que no aparece en ninguna de las ediciones de la obra poética de Josefa Murillo titulado “Noche estival” y que incluyo como segundo apéndice en este capítulo, ya que el primer apéndice lo constituye el retrato de Josefa Murillo; sin embargo, dudo de la autoría del poema, tarea pendiente para una futura edición de la obra de la poetisa:

---

<sup>24</sup> Josefa Murillo, *Obra poética*. Edición y prólogo de Georgina Trigos. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984. (Colección UV Rescate).

<sup>25</sup> Fernando Tola de Habich, *Museo literario tres*. México: Premià, 1990. (La red de Jonás). p.113.

Para mi sorpresa y gusto, hallé un poema que no aparece incluido en sus obras. El soneto se publicó en *El imparcial* el 12 de diciembre de 1899 y tiene la calidad suficiente no sólo para elevar a 65 los textos de la poetisa tlacotalpeña, sino para figurar entre los mejores de su producción.<sup>26</sup>

En 1986 se publica en España una antología poética de Josefa Murillo, titulada *La Alondra. Poemas*,<sup>27</sup> cuya introducción, selección y prólogo fueron hechos por Salvador Moreno, quien menciona al inicio: “Entre los poetas mexicanos del siglo XIX Josefa Murillo ocupa un lugar aparte, aparte y muy modesto”.<sup>28</sup> En la nota introductoria resaltan el afán de ligar biografía y producción poética y la comparación poética con la figura de Rosalía de Castro, lo cual será retomado en el tercer capítulo.

Juan Domingo Argüelles dedica unas líneas a Josefa Murillo (en las que toma como referencia la edición de Georgina Trigos) e incluye en su antología *Los mejores poemas de México. Del siglo XIX al fin del Milenio* (2001) los poemas: “Íntimas”, “La Ola”, “Contraste” y “Así”.

En septiembre del 2004 la revista *Opción* del Instituto Tecnológico Autónomo de México presentó una “Selección poética” de Josefa Murillo. Es gracias a la edición de la Universidad Veracruzana (ya señalada en este trabajo) que el ITAM publica y difunde una pequeña muestra de la obra poética de Josefa Murillo. Los poemas que se incluyen en ese número de *Opción* son: “La ola”, “Así” e “Íntimas”. Aparece una pequeña nota, sin firma, que presenta un breve apunte biográfico y una matización crítica al calificar a su poesía de romántica y al mencionar el uso de pseudónimos como llave de acceso a la publicación poética femenina del siglo XIX:

---

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 114.

<sup>27</sup> Josefa Murillo, *La Alondra. Poemas*. Introducción, notas y selección de Salvador Moreno. Valencia: Pre-Textos, 1986.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 7.

Poetisa veracruzana (Tlacotalpan 1860-1898). Vivió y murió en su ciudad natal. Es conocida por sus poemas románticos que con frecuencia manifiestan estados de ánimo referentes a la vida, la muerte, la fugacidad del tiempo, etc. En ella, el amor es tema de constante lamentación, dado su carácter efímero e inconsistente. Nombrada “La alondra del Papaloapan”, dejó una obra dispersa en revistas y periódicos, en su mayoría firmados con pseudónimos que permitían a esta mujer del siglo XIX tener acceso a restringidos medios de difusión.<sup>29</sup>

### *Trabajos críticos contemporáneos*

Las referencias bibliográficas más recientes que encontré respecto a la obra y figura de Josefa Murillo son trabajos de corte feminista e histórico de la literatura mexicana, los cuales son retomados en diversos apartados del presente trabajo, ya que sirvieron como guía al momento de construir el marco de categorías teóricas para analizar la obra de las poetisas mexicanas decimonónicas. “De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas” de las autoras Lilia Granillo Vázquez y Esther Hernández Palacios, publicado en 2005 en el primer volumen de: *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, es uno de ellos. En este artículo las autoras mencionan el homenaje nacional organizado por Cayetano Rodríguez Beltrán, rescatan la crítica que hace José Emilio Pacheco (ya puntualizada aquí) y lo que sobre el homenaje menciona Dehesa y Gómez Farías. Posteriormente califican acertadamente a Josefa Murillo como una poetisa alejada de la idea canónica de mujer escritora del XIX, es decir, mujer de hogar, madre y esposa, comprometida con su patria, sometida a una figura masculina. Por el contrario, el discurso poético de Josefa Murillo, que no se ajusta al esquema canónico, es presentado aquí como protesta:

Contra viento y marea, sin ser esposa ni madre, y sin escribir desde su papel de hija, Josefa se consagró a la escritura. Un gesto aparentemente simple adquirirá

---

<sup>29</sup> Josefa Murillo, “Selección poética” en *Opción*. Revista del alumnado del ITAM. Año XXIY, núm. 127, septiembre 2004. pp. 24-25.

valor de protesta, de grito de rebeldía, de lucha frente a las limitaciones que para la afirmación de su identidad le impone el medio.<sup>30</sup>

Citan el poema “Los acuerdos de la envidia” para hablar de un ingenio femenino desvinculado del hogar y de la patria en el caso de Murillo, y que queda representado en un discurso que “pone en duda la esencia doméstica, sentimentaloides, irracional de las mujeres, que Vigil y otros tantos ponderaban”.<sup>31</sup>

Lilia Granillo Vázquez, tanto en su tesis doctoral, *Escribir como mujer entre hombres* (2000),<sup>32</sup> como en el artículo “Regiones poéticas para las mexicanas en el siglo XIX: de las siemprevivas de Yucatán a las lirás del Norte” (2005)<sup>33</sup> recupera a Josefa Murillo, a quien resalta en su calidad de joven que nunca contrae matrimonio como rasgo compartido con algunas otras en función de la alborada de los procesos de liberación femenina; además de que algunas categorías propuestas por la investigadora serán puntualizadas.

Por último, el artículo de Esther Hernández Palacios, “Notas al viento: tres poetisas veracruzanas del siglo XIX” (2012)<sup>34</sup> fue el punto de partida para utilizar las categorías dicotómicas de *igualdad* y *diferencia*, aunque la primera es reelaborada como la categoría de la *condición* en el presente estudio. En su texto, Hernández titula el apartado sobre Murillo como “Isla de Desencanto”, lo cual embona con la propuesta aquí planteada en la que el aislamiento geográfico es significativo para el proceso creativo. La autora enfoca el desencanto de Murillo

---

<sup>30</sup> Lilia Granillo Vázquez y Esther Hernández Palacios, “De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas” en *La República de las letras*, Vol. 1, ed. de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México: UNAM, 2005. (Ida y regreso al siglo XIX). P. 143.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> Lilia Granillo Vázquez. *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000 (Tesis Doctorado en Letras).

<sup>33</sup> “Regiones poéticas para las mexicanas en el siglo XIX: de las siemprevivas de Yucatán a las lirás del Norte” en *Memoria: XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, México: Universidad de Sonora, 2005, pp. 183-205.

<sup>34</sup> Esther Hernández Palacios, “Notas al viento: tres poetisas veracruzanas del siglo XIX”, en: *Mujeres en Veracruz. Fragmentos de una historia*, 1, Fernanda Nuñez Becerra y Rosa María Spinoso Arcocha (coords.), 2ª ed., México: Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, 2012, pp. 288-304.



como rasgo vital, aunque menciona brevemente la ironía como otro de los rasgos, se decide por evidenciar lo que la crítica tradicional sigue subrayando, que es el tono desolado y desesperanzado: “El hecho es que su poesía toda está enfatizada por el duelo. La desolación fue su mística, su estilo, la sencillez, su cosmovisión la romántica. Ya no se trata de los cantos gozosos a Dios, al esposo o a los hijos, sino del enfrentamiento de la mujer con el mundo.”<sup>35</sup>

Agregaría que Josefa Murillo no sólo pone en duda las expectativas que los hombres letrados del XIX esperaban de la escritora femenina, sino que termina por cancelarlas muchas veces. Este argumento será uno de los principales para trabajar el tema del olvido crítico de Josefa Murillo de acuerdo con mi propuesta. El discurso masculino y letrado dominante del XIX reconoce el valor de Murillo en gran medida de manera póstuma y bajo cierta sanción en cuanto a modelos y estereotipos femeninos que la crítica ha seguido reproduciendo.

A continuación se incluyen como apéndices el retrato fotográfico de Josefa Murillo, con los escasos datos sobre el mismo, así como el poema recogido por Fernando Tola de Habich, “Noche estival”, cuya autoría es posible cuestionar.

---

<sup>35</sup>*Idem.*, p. 297.

## Apéndice 1

### *Fotografía de Josefa Murillo*



Único retrato de Josefa Murillo que se conserva y que se ha publicado. La primera aparición de éste fue en la edición de Leonardo Pasquel *Poesías. Con el Homenaje Nacional...* de 1961. Posteriormente la misma imagen ha acompañado las subsecuentes ediciones de la obra de Josefa Murillo que fueron señaladas ya en el apartado *Ediciones de la obra* de este capítulo: Dehesa y Gómez Farías, Aguirre Tinoco y Georgina Trigos, aunque ninguno de los editores señala la fuente documental de la fotografía. Reproduzco una versión escaneada de la imagen que aparece en *64 poemas y una prosa*, la edición mimeografiada de la obra de Josefa Murillo de Humberto Aguirre Tinoco (1975).

## Apéndice 2

### NOCHE ESTIVAL

Juega la brisa rumorosa y grata;  
A aparecer empiezan las estrellas  
Del rojo sol las luminosas huellas  
Se pierden entre nubes de escarlata.

La luna —la radiosa hostia de plata—  
Alumbra el mundo con sus luces bellas,  
Y la alondra acallando sus querellas  
Se duerme quieta entre la verde mata.

Ensaya el agua tímidos murmullos,  
Cierra la flor el perfumado broche,  
Abre “Galán de noche” sus capullos,

Natura de esplendor hace derroche  
Y juntan atrevidos los coyuyos  
Sus luces a las luces de la noche.

**Josefa Murillo**

## SEGUNDO CAPÍTULO. UNIVERSO DE CREACIÓN DEL DISCURSO POÉTICO FEMENINO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX EN MÉXICO

### *2.1 La posibilidad de escribir se hace verso. La aparición de las mujeres en las letras mexicanas del siglo XIX.*

La presencia de las mujeres en el escenario cultural mexicano decimonónico es notable a partir de la segunda mitad del siglo cuando aparecen progresivamente escritoras que publican y dan a conocer su producción por medio de revistas literarias y periódicos de la época.<sup>36</sup> Este hecho implica la aparición de un público que consume esta literatura, la presencia de cierta crítica literaria sobre la poesía femenina, así como la ventaja editorial de su difusión, al respecto señala

Monserrat Galí Boadella:

En la década de los cincuenta la publicación de poesía femenina se convierte en algo frecuente. La calidad de las composiciones es manifiesta; ello se debe no sólo a la práctica sostenida sino también, con toda seguridad, al hecho de que al publicar sus poemas tenían la oportunidad de recibir críticas y consejos que encaminarían las siguientes creaciones.<sup>37</sup>

Para entonces cierta estabilidad política y cierta apertura editorial posibilitan una diversificación literaria por la presencia de una mayor cantidad de publicaciones periódicas, también cuestiones de índole política y sobre el pensamiento artístico permiten la aparición de la mujer como productora de las letras mexicanas del siglo XIX, especialmente como productora de poesía:

Pese a todas estas limitaciones o restricciones, y gracias a los cambios político-sociales y al desarrollo cultural, la propagación de ideas liberales y el auge de la escuela romántica, que defendía al ser humano (hombre y mujer) y su derecho a la expresión de los sentimientos, la mujer decimonónica tuvo un acceso más fácil a la escritura, particularmente de poesía.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Vid. Monserrat Galí Boadella, "Creación literaria y musical de las románticas mexicanas", en *Historias del Bello Sexo*, pp. 349-390.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 364-366.

<sup>38</sup> Esther Hernández Palacios, "Notas al viento: tres poetas veracruzanas del siglo XIX", en: *Mujeres en Veracruz. Fragmentos de una historia*, 1, p. 290.

Muchas mujeres se dedicaron a escribir, sobre todo poesía, durante el siglo XIX mexicano, con mayor sistematicidad a partir de la segunda mitad. José María Vigil, en su antología *Poetisas mexicanas, Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX* consigna a 81 poetisas en el apartado “México Independiente”;<sup>39</sup> Lilia Granillo Vázquez, en su tesis doctoral *Escribir como mujer entre hombres*<sup>40</sup> incluye un anexo que constituye una antología de poesía femenina mexicana del siglo XIX, donde quedan registradas 100 poetisas, cifras que denotan una gran relevancia de las mujeres en el ejercicio poético durante la segunda mitad del siglo.<sup>41</sup> La actividad poética fue constante para estas mujeres, grandes lectoras también de la efervescencia poética de nuestro romanticismo mexicano en voz de los poetas más reconocidos. Hacer versos se encontraba dentro de las gracias y de los atributos del Bello Sexo, junto con saber francés, dibujar, pintar, tocar el piano; la sensibilidad femenina daba pie a estas actividades. Hacer versos, también, era una tarea poco peligrosa para la dominante patriarcal —de acuerdo con la subordinación del discurso femenino ante el discurso dominante masculino—, que no veía en ello una posibilidad de subversión, sino un canal de propagación sentimental, para también reproducir comportamientos, como menciona Denia García Ronda, respecto a la poesía decimonónica de mujeres cubanas:

Allí [en otro trabajo de la autora, “Luisa y Juana: dos versiones femeninas en la poesía cubana del XIX”] especulaba que no debía ser ajena la preferencia de las

---

<sup>39</sup> José María Vigil, *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, “México independiente”, pp. 71-357. Antología formada por encargo de la junta (mexicana) de señoras correspondiente de la de Chicago. A raíz del IV Centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo, en 1893 se llevó a cabo una Exposición Colombina en Chicago. A José María Vigil se le encomienda realizar esta antología por consigna de la Junta de Señoras correspondiente de la Junta de Señoras de Chicago, que era dirigida por Carmen Romero Rubio de Díaz. Los datos de la edición original son los siguientes: *Poetisas Mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX*. Antología formada por encargo de la Junta de Señoras correspondiente de la exposición de Chicago. México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, Calle de San Andrés número 15, 1893. La dedicatoria es la siguiente: A la distinguidísima señora Doña Carmen Romero Rubio de Díaz, honra y prez del bello sexo mexicano.

<sup>40</sup> Lilia Granillo Vázquez, *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del siglo XIX* (Tesis de Doctorado en Letras: 2000).

<sup>41</sup> Vigil, en la antología arriba citada, registra diez poetisas antes del apartado “México independiente”, que corresponden al siglo XVIII y principios del XIX. Del siglo XVII sólo consigna a Sor Juana Inés de la Cruz.

mujeres por la poesía, a la subordinación que se les exigía en aquella sociedad. La poesía se prestaba —más que la novela, el teatro o el ensayo— a la selección de temas y exposición de ideas y sentimientos “no peligrosos” a su “castidad, modestia, pudor”, etc. Lo lírico, por tanto, estaba implícitamente “permitido” a la mujer por la moral institucionalizada, en tanto espacio no contaminado —y no contaminante—, y muchas veces fue asumido, ya como “refugio” —por aquéllas con apremiantes necesidades expresivas—, ya como vía “decente” de comunicación por las menos tímidas.<sup>42</sup>

Para Monserrat Galí, la constante presencia de la poesía femenina tiene que ver con la introducción del Romanticismo en México que aparece por algunas prácticas de la vida cotidiana realizadas mayoritariamente por mujeres. Al ser las mujeres las dueñas del espacio privado se vuelve común la interpretación musical de éstas en reuniones familiares, así como la declamación de versos propios y ajenos. Estas prácticas, cuyos escenarios comunes son los privilegiados del ámbito femenino, permiten que la música y la poesía aparezcan como constructoras de un código de comunicación sentimental que refleja los anhelos y fracasos amorosos, así como vehículos de transmisión de las preocupaciones afectivas de la sociedad.<sup>43</sup> Las mujeres serán quienes frecuenten, conozcan y reproduzcan más estos códigos afectivos y sentimentales, es decir, leerán y escucharán a autores y obras populares, sentimentales, y asimismo intentarán desarrollar una producción propia en esta línea.

Aunado a lo anterior, aparece el hecho de situar simbólicamente a las mujeres como reinas del hogar:

El siglo XIX se caracteriza por crear espacios cada vez más diferenciados, según la actividad. La sociedad burguesa consolidó la intimidad de la familia a costa de promover una separación radical entre el lugar del trabajo y el hogar. Con ello la vida quedó escindida entre el campo de lo privado y el de lo público. La diferenciación de espacios pronunció más todavía la diferenciación de los papeles sexuales: el hombre tendrá una vida pública y profesional y sólo se

---

<sup>42</sup> Denia García Ronda, “Poesía femenina cubana del siglo XIX”, en *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX. Tomo II*, p. 288.

<sup>43</sup> Monserrat Galí Boadella, “Introducción”, en *Historias del Bello Sexo*, pp. 20-21.

recluye en el hogar para la vida familiar. La mujer “reinará” en la casa, en la que impondrá poco a poco un estilo personal de decoración y unas pautas familiares y culturales cada vez más feminizadas. Este encierro proporcionará a la mujer mucho más tiempo libre.<sup>44</sup>

La abundancia de tiempo libre, junto con la presencia de las prácticas de la vida cotidiana en las que es un valor positivo el hecho de que la mujer exhiba sus dotes y cualidades artísticas, favorecerán desde una perspectiva pragmática y hasta cierto punto patriarcal la frecuencia de la escritura de versos: ya que el valor positivo de la exhibición artística de la mujer era una manera de demostrar cultura, educación y refinamiento, con fines matrimoniales muchas veces, o para demostrar estatus social familiar. La práctica de la escritura femenina era aceptada de manera diferente a la de los hombres, ya que la cotidianidad que permite a las mujeres escribir demerita su valor público, es decir, ciertas tareas cotidianas favorecen la escritura femenina, que se liga al ocio, a la circunstancia y al valor femenino intrínseco al *ser mujer*, mientras que la escritura masculina es vista como un acto público de reconocimiento de poder, y no de subordinación ante los valores familiares, que es el caso de las mujeres.

En este contexto aparece también otra característica que permite la creación poética femenina, ya que entonces éstas serán las constructoras y edificadoras de la moralidad y de la ciudadanía desde su espacio simbólico de dominio: el doméstico. Labor que embona con la idea de la formación de los estados nación y con el proyecto civilizatorio por medio de las letras. La mujer decimonónica debiera desarrollarse en el ámbito de lo privado. Jean Franco en *Plotting women: gender and representation in Mexico* habla de la necesidad de reivindicar a las mujeres durante la construcción de la nación desde las primeras décadas del XIX, porque éstas jugaban el papel de madres de la patria, y la consigna se especifica en literatura por medio de un énfasis en el ámbito familiar catalogado como espacio de dominio femenino. Franco parte del hecho de que

---

<sup>44</sup> *Idem.*, p. 24.

el espacio familiar permea como lugar de civilización, el seno materno construye patria.<sup>45</sup> José María Vigil, quien demuestra un gran acercamiento con el discurso femenino, enuncia la representación del papel poético de la mujer que esgrime pluma y establece el compromiso nacionalista de ésta en términos de civilización desde el hogar. Específicamente sobre la poesía, Vigil refuerza esta apreciación en su antología, *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, y muestra la permanencia de la categorización del discurso sobre lo femenino que establece el discurso masculino, que se mantiene hasta el fin de siglo. Será el discurso dominante, el masculino, el encargado de establecer los límites y posibilidades de creación poética de las mujeres, de decidir desde dónde enunciar y cómo hacerlo por medio de la poesía:

La educación que ha recibido [la mujer mexicana] —mediante la cual se han manifestado las altas dotes intelectuales que posee—, al ensanchar el círculo de sus conocimientos ha dejado intacto su carácter moral; y al través de la literata, de la artista, de la poetisa, se encuentra siempre a la mexicana, es decir, a la hija, a la esposa, a la madre que, con sus gracias y su ternura, embellece y vivifica el hogar manteniendo en cierto nivel la moralidad pública y privada, que constituye la base fundamental de la dicha y prosperidad de los pueblos.<sup>46</sup>

Por ello, una gran cantidad de mujeres harán con su poesía un ejercicio similar al que intentan hacer con su casa: adornarla; con lo que logran decorar la patria y el hogar por medio del quehacer poético, para el engrandecimiento de la familia y de la sociedad, puesto que son poetisas al tiempo que son madres, esposas, hermanas, hijas, siempre subordinadas a la figura de autoridad masculina, y siempre colocando la tarea de escribir al mismo nivel que otras prácticas del hogar, no como escritoras profesionales ni dedicadas únicamente a la creación poética.

Este conjunto de factores autoriza el desarrollo de cierta escritura poética femenina, ya que el discurso poético masculino dominante *condiciona* y traza los límites y posibilidades de

---

<sup>45</sup> Vid. "Sense and Sensuality: Notes on the National Period, 1812-1910", de Jean Franco en *Plotting women: gender and representation in Mexico*, pp. 63-95.

<sup>46</sup> José María Vigil, "La mujer mexicana", en: *Poetisas mexicanas...*, p. LXXVIII.



creación literaria para las mujeres.<sup>47</sup> El acto de escribir se encontraba dentro de las tareas de la sensibilidad femenina romántica, pero un ejercicio de dominio masculino autorizaba al tiempo que limitaba y ceñía la creación poética de las mujeres mexicanas del siglo XIX:

Para el romanticismo la poesía era la forma más pura para expresar los sentimientos, y, por su condición, la mujer está más cerca de la “naturaleza” por lo que su espíritu se presta a la expresión “espontánea y natural” de sus sentimientos. La ideología liberal y romántica le otorgaba la autoridad para escribir, pero por otro lado le exigía mantenerse dentro de reducidos límites: los que el siglo otorgaba a su género.<sup>48</sup>

## 2.2 “¿Quiere usted escribir como mujer?” La subordinación de la voz poética femenina a la masculina y el compromiso de las poetisas en el contexto canónico.

Las figuras masculinas representativas de autoridad, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, establecen los preceptos que deberían guiar la creación poética en un afán que gira en torno a la construcción de la Patria; el patriarca de esta élite es Ignacio Manuel Altamirano, pastor del rebaño literario que aspiraba a la consolidación y permanencia en las altas esferas culturales y a la expresión de una literatura propia, nacional y legítima de acuerdo con el proyecto civilizatorio promovido por los hombres de letras. José Luis Martínez resume esta intención:

---

<sup>47</sup> Vigil, en el artículo citado arriba, menciona sobre la instrucción de la mujer a raíz de la Independencia, y específicamente a raíz de la libertad de imprenta y del programa estatal de instrucción pública: “Las reformas planteadas sobre punto tan importante [educación de la sociedad] pueden sintetizarse en estos términos: México ha puesto los medios para que la mujer adquiera una instrucción al igual del hombre. Así vemos que tanto en la capital como en los estados se han multiplicado las escuelas destinadas a la instrucción primaria y secundaria de las niñas, estableciéndose también escuelas normales para profesoras, de artes y oficios propios de mujeres, quienes tiene además libre acceso a las superiores y profesionales, donde pueden seguir carreras antes reservadas a los hombres. Bien se comprende que sobre esto último la innovación ha encontrado obstáculos que le oponen preocupaciones y costumbres arraigadas; sin embargo, el número de alumnas en la Preparatoria y en las escuelas de Medicina, de Jurisprudencia, de Bellas Artes y Conservatorio de Música, crece todos los días, siendo verdaderamente extraordinario el aumento que cada año recibe el gremio de profesoras tituladas, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza primaria y secundaria”, p. LXXIII. Vigil elabora el estado de salud favorable de las políticas gubernamentales respecto a la educación de la mujer, para demostrar la importancia e influencia del Positivismo, así como implícitamente del Porfiriato. La exposición del crítico deja ver la intención por homogeneizar la experiencia de la mujer letrada y asumirla en el discurso del ciudadano con las prohibiciones y limitaciones que el patriarcado impone: educarlas para hacerlas madres, profesoras; además de que la categoría no aplica para todas las mujeres mexicanas, sino que el pensamiento es sobre mujeres que pueden tener acceso, de acuerdo con limitaciones de clase y geográficas, a centros de estudio. La escritora mexicana ideal de Vigil fue lo que se intentó representar, a pesar de la existencia de otros tipos de asumir la escritura femenina.

<sup>48</sup> Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, p. 290.

Durante el último tercio del siglo XIX, los escritores mexicanos, acaudillados por Ignacio Manuel Altamirano, iniciaron un coherente movimiento de restauración y se propusieron un programa nacionalista. Aspiraban a que nuestra literatura fuera una expresión original y a que, rindiendo culto a nuestras tradiciones y a nuestros héroes y patricios y expresando nuestro paisaje y nuestras costumbres, contribuyera a la formación de nuestra conciencia cívica.<sup>49</sup>

Las voces autorizadas abordaron también el tratamiento de la escritura femenina y a la vez intentaron sistematizar una pauta de creación desde una perspectiva de género, con lo que se establece un *discurso sobre lo femenino* en oposición al discurso femenino propiamente dicho, según el esquema analítico presentado por Lilia Granillo Vázquez en la tesis ya mencionada.<sup>50</sup>

De acuerdo con una perspectiva feminista, en la que se considera, gracias a los estudios postcolonialistas, al patriarcado como la cultura dominante que condiciona el discurso del otro —desde la perspectiva analítica del subalternismo—, las figuras de autoridad masculina, con Altamirano a la cabeza, para el caso mexicano, operan a partir del proyecto civilizatorio; además, la situación de la escritura femenina en el siglo XIX será un fenómeno compartido en América Latina:

El feminismo y el postcolonialismo han coincidido en la problematización de la representación del otro desde una centralidad que, en esta operación, se representaba a sí misma al describir y considerar la alteridad en términos opuesto y marcados (negro/a, indio/a, oriental... o mujer) y relegándola a los márgenes. Así, el sujeto hegemónico conseguía no sólo autopresentarse como un sujeto puro y monolítico —una vez proyectados todos sus fantasmas en el otro—, sino que además legitimaba de este modo las prácticas de dominación e imposición sobre el otro. Entendiéndolo así, el patriarcado ha constituido —y constituye todavía— el imperio colonializador de las mujeres.<sup>51</sup>

Considerando el hecho de que es un fenómeno compartido entre los países colonizados de habla hispana, es válida la comparación con otras perspectivas críticas que se han asumido ante el acto

---

<sup>49</sup> José Luis Martínez, *La expresión nacional*, p. 319.

<sup>50</sup> Vid. Lilia Granillo Vázquez, “Capítulo 1. Escribir por, para y en lugar del Bello Sexo”, en: *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del siglo XIX* (Tesis de Doctorado en Letras: 2000), pp. 28-109.

<sup>51</sup> Neus Carbonell y Meri Torras, “Introducción”, en: *Feminismos literarios*, p. 19.

de la enunciación de ese otro, subalterno y mujer,<sup>52</sup> cuando ese otro alcanza un reconocimiento y una posibilidad de asumir la voz discursiva, para el caso específico de las escritoras hispanoamericanas del siglo XIX.

La estudiosa de las escritoras peruanas durante el siglo XIX, Fanny Arango-Keeth, plantea un paradigma de identidad sociohistórica y literaria que construye la mujer escritora en el siglo de la formación de estados nación: “Comienza a surgir un sentimiento genérico que hermana la acción de las mujeres latinoamericanas y van forjando su identidad como sujetos históricos con un nuevo rol: la de defensa de la patria”,<sup>53</sup> que las escritoras construyen para legitimar su identidad genérica y su identidad creadora. Subyace el ejercicio de un fenómeno común y compartido y la existencia de un espacio propio y autogestionado para la discusión e intercambio de su práctica cultural y literaria. La autora señala dos momentos de la escritura femenina peruana en el XIX, el primer momento visionario y el segundo revolucionario, respecto al primer momento, señala: “La mujer/escritora visionaria negocia los espacios de presentación y discusión pública de su agenda cultural y literaria con la sociedad patriarcal a fin de autogestionarse espacios de difusión e intercambio de sus ideas y de sus obras. Para ello, pretende adecuarse al

---

<sup>52</sup> En el *Diccionario de estudios culturales*, Ileana Rodríguez desarrolla la entrada de Subalternismo, y menciona: “El término subalterno se presenta como múltiplemente articulado. Por un lado es un concepto que se usa como metáfora de una o varias negaciones, límite o tope de un conocimiento identificado como occidental, dominante y hegemónico, aquello de lo que la razón ilustrada no puede dar cuenta. Por otro, subalterno es una posición social que cobra cuerpo y carne en los oprimidos, o aquella condición que genera la colonialidad de poder a todos los niveles y en todas las situaciones coloniales que estructuran el poder interestatal”. La articulación feminista del término se presenta principalmente con los trabajos de Gayatri Spivak, *vid.*, “Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía”, en Neus Carbonell y Meri Torras, *op. cit.*, pp. 265-290. Spivak permite pensar el subalternismo a partir de la posición subordinada de la mujer y la importancia de ambas categorías como agentes de cambio social y epistemológico, lo que posibilita la crítica del sistema hegemónico a partir del estudio de los sujetos subalternos, como las mujeres.

<sup>53</sup> Fanny Arango-Keeth, “Del ‘ángel del hogar’ a la ‘obrero del pensamiento’: construcción de identidad socio-histórica y literaria de la escritora peruana del siglo XIX”, p. 383.

paradigma de roles que le ha sido impuesto”.<sup>54</sup> Para el segundo momento o situación de las escritoras peruanas, apunta:

En el segundo momento de la producción cultural y literaria, observamos que se radicaliza el discurso de la escritora y llega a constituirse en el discurso de la mujer revolucionaria, discurso que cuestiona y subvierte los aparatos ideológicos y las instituciones de la sociedad patriarcal. La radicalización discursiva se presenta acompañada por la acción revolucionaria.<sup>55</sup>

Ante la posibilidad de escribir, las escritoras adaptaron los roles que les eran impuestos por la autoridad masculina, para posteriormente asumir un discurso trasgresor y propiamente legítimo, que desde la perspectiva crítica feminista se asume como una revolución discursiva.

Frente al primer momento de enunciación, el momento de la posibilidad enunciativa, las escritoras se enfrentan con una problemática, ya que la autoridad de hablar es dada por el discurso dominante masculino, lo que condiciona enormemente la producción:

Cuando ese otro —sujeto subalterno— conquista/recupera el lugar de la enunciación, políticamente asume ese rasgo de diferencia al hablar de sí mismo/a para poner en evidencia la falsedad y el sesgo interesado presente en el discurso colonializador, cuya función ha sido justificar la supremacía de la que violentamente ha gozado. De esa forma, el sujeto subalterno —menos subalterno puesto que tiene voz— asume el riesgo del esencialismo, estratégicamente, de hablar desde su yo en nombre de los individuos heterogéneos que conforman una determinada comunidad que, por otro lado, existe como tal comunidad a causa de la marginación a la que la ha sometido el discurso hegemónico dominante. La paradoja reside en que lo que antes impedía que ese sujeto subalterno hablara es lo mismo que legitima ahora su voz. Con lo cual la pregunta se traslada de la prohibición al consentimiento y, en consecuencia, del ¿por qué no puedo hablar? al ¿por qué me escuchan?, y ¿cómo?, para desembocar en el ¿de qué sirve que yo hable?, ¿para qué quiero que sirva?, y/o ¿cómo puedo hacer que sirva para lo que yo quiero que sirva?<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> *Idem.*, p. 378.

<sup>55</sup> *Idem.*, p. 379.

<sup>56</sup> Neus Carbonell y Meri Torras, *op. cit.*, pp. 19-20.

La permisibilidad se logra por el discurso hegemónico dominante, en este caso la élite letrada. El contexto mexicano no es ajeno a esta situación, las mujeres ganan espacios discursivos, pero se quiere que su voz se subordine o condicione a la autoridad masculina, como se revisará más adelante en el contexto de aparición de la “Carta a una poetisa” (1871) de Ignacio Manuel Altamirano.

Esther Hernández Palacios recupera las categorías de discurso femenino de *igualdad* y *diferencia* que Cristina Henríquez de Salamanca planteara en “Siglo XIX: narradoras, poetisas y dramaturgas”,<sup>57</sup> para el caso español; y lo actualiza en el caso mexicano: “El discurso que emanaba de la norma de la *diferencia* sintetiza todas las normas imperantes de la femineidad; y el de la *igualdad*, las del discurso nacionalista, que en el caso de México será el discurso de la recién conformada nación independiente”.<sup>58</sup> Retomo las categorías de *igualdad* y *diferencia* para considerar que gran parte de las voces poéticas femeninas mexicanas del siglo XIX asumieron la convergencia discursiva de *igualdad*, esto es, presentar una voz poética muy cercana a la masculina, de acuerdo con las temáticas impuestas por el discurso dominante, y también por influencia del canon dominante nacionalista que *condiciona* la producción de las poetisas, por lo que una variación a la categoría anterior es el de la *condición* con el que el patriarcado imprime su sello de poder frente a la producción poética de la mujeres. Por otro lado, la *diferencia* requería condiciones específicas para lograrse y legitimarse, como la presencia de cierta trasgresión discursiva, y un contexto particular de creación poética. Además, recupero la perspectiva canónica para rescatar la incidencia contextual y el reconocimiento alcanzado por algunas poetisas al asumirse desde el discurso de la *igualdad* con el discurso dominante. En

---

<sup>57</sup> Citado en Hernández Palacios: Enríquez de Salamanca, Cristina, “Siglo XIX: narradoras, poetisas y dramaturgas”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, tomo VI, Iris Zavala (ed.), Barcelona: Anthropos, 2000.

<sup>58</sup> Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, p. 288.

cuanto al uso de la categoría de canon, resulta pertinente la apreciación de Denia García Ronda, refiriéndose a la producción de poetisas cubanas del siglo XIX:

En todos los casos, por muy diferente que haya sido su actitud ante la posición y las posibilidades de la mujer en la sociedad, se percibe el canon femenino, con temas que no por universales —la naturaleza, el amor, la propia poesía, los asuntos morales— dejan de permitir apreciar el tratamiento particular, a partir de una sensibilidad diferente a la de los códigos tradicionalmente impuestos por el hombre.<sup>59</sup>

Para el caso mexicano, Ignacio Manuel Altamirano en “Carta a una poetisa” (1871)<sup>60</sup> reconoce en las impresiones sobre los ejercicios poéticos de una voz anónima femenina los errores de creación que no se ajustan a ciertos “principios” de construcción poética de corte, todos, nacionalista, los que es posible resumir como: engrandecer a la patria gracias a la descripción geográfica del país; el tratamiento de temas y tonalidades locales en poesía; el uso de un lenguaje poético claro y directo de acuerdo con la intención didáctica y difusora del proyecto de Altamirano; la recuperación del pasado indígena y glorioso independentista; el reconocimiento y establecimiento de una tradición poética mexicana que buscara la originalidad y evitara la imitación de modelos extranjeros.

---

<sup>59</sup> Denia García Ronda, *op. cit.*, pp. 288-289.

<sup>60</sup> En el volumen XII, Tomo I, de las *Obras Completas* de Ignacio Manuel Altamirano, José Luis Martínez apunta lo siguiente respecto a la “Carta a una poetisa”: “*Carta a una poetisa*, 1ª ed. en *El Federalista*, México, 19 y 26 de junio, y 3 y 11 de julio de 1871, dentro de la sección *Bosquejos*; 2ª ed. en *El Domingo*, México, 3, 10 y 31 de marzo, y 7 de abril de 1872; 3ª ed. en el tomo de *Obras*, 1899, de la Biblioteca de Autores Mexicanos. En esta última edición Agüeros expurgó la *Carta a una poetisa* de todos los pasajes que lastimaban su criterio conservador. Aquí se reproduce el texto publicado en *El Domingo*.”, en *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*, Tomo I, pp. 25-26. Jorge Rojas, en su presentación al texto de Altamirano, menciona: “La historia literaria no ha logrado precisar la identidad de la poetisa que sometió sus obras al juicio de Altamirano. Sin embargo, más allá de este tipo de indagación, es significativo el hecho de que el crítico decidiera divulgar su respuesta en una publicación de amplia difusión y con un público lector que superaba la simple capilla de intelectuales de la época. Ello hace pensar que las intenciones del maestro desbordan la serie de buenos consejos para una escritora que comienza; es bastante probable, por tanto, que la proyección de este comentario quisiera poner de manifiesto los excesos, que de una u otra manera, se hacían presentes en la producción lírica del momento y que la colocaban en desventaja frente a la poesía europea de la cual no era más que una burda y empobrecida imitación, en la mayoría de los casos. Al mismo tiempo, parece entenderse este texto como una sutil reconvención a los jóvenes artistas que se dejaban llevar por temáticas elaboradas hasta el cansancio y que se consideraban a menudo como propias de la producción literaria del sexo femenino.”, en *La misión del escritor*, p. 226.

El desinterés por un discurso femenino y la poca atención por este modo de creación hacen que lo expuesto por Altamirano parezca más encaminado a la corrección del discurso poético masculino, puesto que no se detiene mucho en la tradición de la escritura femenina, aunque la reconoce hacia el final de su ejercicio epistolar y sugiere a la poetisa escribir “como hombre”: “¿Quiere usted cantar como mujer? Es preciso poseer el ardiente corazón de Safo, o la imaginación exaltada de Santa Teresa. ¿Quiere usted cantar como hombre? Pues entonces deje usted el guirigay<sup>61</sup> de los galanes palabreros [...]”.<sup>62</sup>

Es posible considerar, entonces, que muchas poetisas del XIX mexicano escribían más “como hombres”, es decir, desde el paradigma de la *condición*, apegadas al discurso preceptivo dominante masculino y siguiendo, desde su tipo de creación poética, su aporte al proyecto nacionalista, y que por lo tanto su obra presenta, además de los postulados remitidos por Altamirano, algunos temas más acordes con su actividad, a saber: el tratamiento de la maternidad y el fervor religioso en poesía como medios para construir patria gracias al engrandecimiento del ciudadano virtuoso y moralmente correcto; sin embargo subyace la intención retórica de Altamirano al presentar los errores poéticos en el discurso femenino, como una manera de aligerar la recepción de sus preceptos patriarcales y para ampliar el alcance de su discurso civilizatorio y verticalmente dirigido. Esther Hernández Palacios cita las afirmaciones de Susan Kirkpatrick sobre las españolas del siglo XIX:

[...] para escribir como mujer, la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características que las exigidas por la norma social. Debía expresar los rasgos subjetivos que se compaginaban con su función doméstica: el amor tierno y sentimental, la sensibilidad ante la belleza natural o el padecimiento humano, una fantasía graciosamente decorativa, una profunda devoción religiosa, y una

---

<sup>61</sup> Las definiciones del DRAE en línea son las siguientes: “1. Gritería y confusión que resulta cuando varios hablan a la vez o cantan desordenadamente; 2. Lenguaje oscuro y difícil de entender”. <http://lema.rae.es/drae/?val=guirigay> [consultado por última vez: 24 de marzo de 2013].

<sup>62</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *Carta a una poetisa*, p. 148.

inocente ignorancia del mundo. La feminidad doméstica no concedía a la escritora ninguna autoridad para expresar sentimientos o deseos sexuales, explorar ambigüedades morales o rebelarse contra la jerarquía social, actitudes estas típicas del romanticismo masculino.<sup>63</sup>

En este contexto, la publicación de la “Carta a una poetisa” de Altamirano habla también de la gran aceptación que en el México de mediados del siglo XIX tuvo el hecho de que uno de los roles más reconocidos del Bello Sexo era la práctica poética. Lo interesante es que la presencia de una autoridad masculina, en este caso Altamirano, da cuenta de la situación de tutelaje al que se circunscriben las poetisas mexicanas, quienes expresan una intención por establecer filiaciones poéticas, admiración por la poesía como tema y la necesidad de reconocerse en una línea de escritoras o poetas hombres, para así ser parte de un cauce temporal y establecer una tradición. Siguiendo a Galí Boadella, en la mujer predomina la intuición y la emoción es su cualidad. En cambio, en el hombre predomina el intelecto porque su cualidad es la razón.<sup>64</sup> La mujer entonces es la más apta para la poesía, pero le falta la voz de la razón que le da el Maestro, de aquí se deriva la importancia, entre las poetisas del siglo XIX, de establecer relaciones con figuras de autoridad masculina, quienes serán sus tutores, protectores y guías editoriales y literarios, además de los principales difusores u ocultadores de su producción. Se dan procesos de admiración, reconocimiento de influencia y de tutoría por parte del ámbito masculino. Las mujeres del XIX mexicano necesitaban un tutor o una filiación poética —muchas veces femenina— para legitimarse como creadoras:

Siguen a Madame de Staël en importancia, es decir en número de citas y referencias, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, nuestra Sor Juana Inés de la Cruz y Josefa Massanés. La producción poética de estas autoras fue, sin lugar a dudas, un modelo para muchas de las creaciones de nuestras poetisas mexicanas. Prueba de ello sería una composición de la cuñada de

---

<sup>63</sup> Susan Kirkpatrick, “La tradición femenina de poesía romántica”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, Iris Zavala (ed.), vol. V, Barcelona: Anthropos, 2000, p. 43; citada en: Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, p. 290.

<sup>64</sup> Monserrat Galí, *op. cit.*, pp. 25-26.



Fernando Calderón, la poetisa Josefa Letechipía de González, dedicada *A la señorita Carolina Coronado*.<sup>65</sup>

Por ejemplo, algunas poetisas, entre las que serán revisadas en el siguiente apartado, manifestaron su filiación o su reconocimiento por figuras como Safo, Teresa de Ávila, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz. Hay además admiración, reconocimiento de influencia y de tutoría hacia figuras poéticas masculinas. Esther Tapia de Castellanos, en su poema titulado “La poesía” incluye como epígrafe unos versos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en la antología finisecular *El Parnaso Mexicano*,<sup>66</sup> de quien se incluye también el poema “Amor de madre”, que aparece con la siguiente dedicatoria: “A mi querido amigo el señor don Francisco Sosa”<sup>67</sup>. Con los varones construyeron redes de parentesco, influencia, amistad; ellos representaron las vías para alcanzar reconocimiento contextual, es decir, difusión y publicación de obra.

La mayoría de las poetisas más conocidas de la época presentan el siguiente nombre público, con el que firman sus obras: Esther Tapia *de* Castellanos, Isabel Prieto *de* Landázuri, Laureana Wright *de* Kleinhans, María Enriqueta Camarillo *de* Pereira, Laura Méndez *de* Cuenca, sobresale la preposición que marca una relación de poder y dominio con el varón, al que se subordinan en términos de parentesco y en términos de creación poética. La “liga preposicional” con el varón establece una relación que posibilita el acceso al dominio público desde la imagen sancionada y valorada en positivo de la “esposa y madre”, además de que da cuenta de una filiación de estatus socioeconómico y cultural, muchas veces.

Las voces femeninas que asuman en su quehacer poético este papel de madres de la patria alcanzarán reconocimiento contextual, para efectos del canon poético nacionalista, en este caso

---

<sup>65</sup> *Idem.*, pp. 350-351.

<sup>66</sup> Esther Tapia de Castellanos, “La poesía”, en *El Parnaso Mexicano, Primera Serie I*, p. 421.

<sup>67</sup> Esther Tapia de Castellanos, “Amor de madre”, *Idem.*, p. 426.

la figura más reconocida es Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876): Vigil elabora su discurso de ingreso a la Academia Mexicana Correspondiente de la Real Española sobre la figura de esta poetisa, el cual se incluye en la edición que él e Ireneo Paz hicieran de la obra poética de Isabel Prieto en 1883.<sup>68</sup> Francisco Pimentel publica *Historia crítica de la poesía en México* en 1892 y ahí demuestra la preferencia por esta poetisa cuando hace su apreciación sobre Dolores Guerrero, otra poetisa afamada del siglo XIX: “Por nuestra parte no negamos las buenas cualidades a las poesías de Dolores Guerrero; pero nos parece de más valor Isabel Prieto, de la cual hablaremos en el capítulo siguiente”.<sup>69</sup>

De Isabel Prieto sobresale la poesía de la madre comprometida con la sensibilidad femenina encaminada al acto de preservar la vida y dignificarla por medio del engrandecimiento moral que se da en la esfera privada doméstica por su causa: “Los goces de la familia, especialmente el amor maternal, y los encantos de la naturaleza, son los principales asuntos de las composiciones líricas de la Sra. Prieto, manifestadas con la ternura y delicadeza propias del carácter femeníl”.<sup>70</sup>

Además del ajuste temático y vital requerido en la producción poética femenina, otro elemento adquiere importancia capital para el reconocimiento contextual de las mujeres y de su

---

<sup>68</sup> Vigil, en su discurso de ingreso, señala como la gran característica positiva de la producción poética de Isabel Prieto la maternidad: “Semejantes a ‘La plegaria’ por el sentimiento fundamental y por la intención poética, son otras composiciones de la Sra. Prieto, intituladas: ‘A mi hijo dando limosna’, ‘La madre y el niño’, ‘Amistad de infancia’, ‘El no me olvides’, ‘La vuelta de las golondrinas’, etc., etc. en todas las cuales se puede admirar la misma deliciosa frescura, la misma exquisita delicadeza, el mismo suavísimo perfume que se escapa de una alma empapada en el más puro idealismo que transforma los objetos que caen bajo su contemplación, especialmente en cuanto se relaciona con el instinto de la maternidad que era en ella tan poderoso. Sin desconocer lo mucho que valen bajo todos aspectos las composiciones de la Sra. Prieto, puede decirse que el carácter especial de su inspiración, lo que le asigna lugar distinguidísimo en nuestro Parnaso, es el sentimiento maternal, es esa expresión pura, íntima de la afección más noble y respetable que se abriga en el alma de la mujer, y en que no tiene rival la ilustre escritora, a quien no hay exageración en aplicar el epíteto de poetisa-madre por antonomasia”, José María Vigil en: *Obras poéticas de la señora Isabel Prieto de Landázuri*. Coleccionadas y precedidas de un estudio biográfico y literario por José María Vigil. Primera Parte: Composiciones líricas. Editor: Ireneo Paz. México: Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, 2ª de la Independencia núm. 2, 1883, p. XXVI.

<sup>69</sup> Francisco Pimentel, *Obras Completas V. Historia crítica de la poesía en México*, p. 131.

<sup>70</sup> *Ibidem.*, p. 157.

discurso poético: la cercanía, permanencia y actuación desde el escenario cultural predominante de la sociedad mexicana, es decir, desde el centralismo geográfico y político: ciudad de México, y desde el centralismo cultural: por medio de asociaciones, academias, publicaciones periódicas y por el estrechamiento de lazos de amistad con los representantes del discurso poético masculino, que muchas veces aparecen como editores de la obra de las poetisas:

Durante el último cuarto del siglo diecinueve, las poetisas se encuentran participando activamente en la vida literaria del país. En la capital y la provincia abundan las revistas literarias para ellas y las escuelas y asociaciones culturales tipo *La Siempreviva* de Yucatán, encabezada por Rita Cetina y Gertrudis Tenorio, o las capitalinas *El Álbum de la Mujer* y las *Violetas de Anáhuac*, por citar los lugares comunes. Con auténtico oficio, para la última década muchísimas mujeres cultivaban la poesía, y un nutrido grupo de escritores y lectores profesionales —editores amigos de las poetisas, como Vigil— disfrutaban y transmitían esa poesía.<sup>71</sup>

Además de configurar el eje temático femenino, el discurso masculino condiciona la incidencia de la poetisa decimonónica en función de su cercanía. Mientras más cercana esté una voz femenina del campo literario de dominio masculino, más fecunda, reconocida y difundida será su producción. El terreno que ganan y adoptan las escritoras en el siglo XIX da cuenta de una dialéctica de inclusión y exclusión canónica que opera desde el discurso dominante masculino.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Lilia Granillo Vázquez, “Regiones poéticas para las mexicanas en el siglo XIX: de las siemprevivas de Yucatán a las lirás del Norte”, p. 200. Es importante acotar que, de acuerdo con la tesis de Lilia Granillo, hubo regiones importantes en la época en las que se lograron expresar las mujeres por medio de empresas culturales propias, como revistas y periódicos. La actividad en regiones como Guadalajara, Veracruz y Yucatán, en términos de focos culturales al margen del centralismo es notable; sin embargo, en términos de la recepción contextual el centralismo desde la ciudad de México opera como punto de partida, y la distancia geográfica es presumiblemente una limitante para lograr en la época una difusión que trascendiera los límites locales y regionales.

<sup>72</sup> El caso de Isabel Prieto de Landázuri de nuevo es sintomático, ya que su esposo y primo fue un diplomático que además perteneció a una asociación literaria de Guadalajara formada en 1875, *La Alianza Literaria*, que también acepta a la poetisa entre sus miembros, y en la que Vigil era uno de los exponentes principales, de ahí las líneas de parentesco, tutelaje y condición que impone el discurso masculino: “En *La Alianza Literaria* se publicó la carta que la poetisa Isabel Prieto de Landázuri escribió desde Alemania para dar respuesta a su nombramiento de socia corresponsal de la alianza. En ella, la poetisa jalisciense agradecía la distinción y acompañaba a su carta la composición titulada “A mi hijo Raúl”, como contribución a las actividades que realizaba *La Alianza*, y además pedía que el poema se sujetara al examen y crítica de los socios, como exigía el reglamento. En relación con Isabel Prieto debe advertirse que fue una de las figuras más relevantes entre las poetisas mexicanas, autora de una colección de versos hogareños que fueron muy leídos en su época. Su estancia en Hamburgo (Alemania) se debió a

Lilia Granillo Vázquez menciona la necesidad que tienen las voces femeninas de establecer el diálogo con el discurso masculino y compartir su escenario de acción; aunque no demuestra que de esta manera se establece una subordinación del discurso femenino, puesto que al ejercer su traslado dependerán de las expectativas de una crítica plenamente masculina:

Además de las emisoras de poesía, el sistema de comunicación literario requiere de un conjunto de receptores. Las ediciones y reediciones de esta poesía fueron avaladas por sus editores —todos ellos instituciones literarias tipo “lectores profesionales y lectores privilegiados”— y por sus receptores en ambientes literarios como las tertulias, academias y liceos. La mayoría de estas poetisas surge en estos ambientes y pervive incluso en los domésticos. Comparten distinciones y membresías con poetas en asociaciones y academias, publican en los espacios públicos —revistas y periódicos— donde ellos también publican e incluso realizan empresas editoriales de mayor éxito en términos de mercado cultural y público lector que varios de sus contemporáneos.<sup>73</sup>

Gran parte de las voces femeninas se trasladan a la esfera de dominio público y desde ahí ejercen su papel de poetisas, el reconocimiento es alcanzado gracias a la superación de los condicionantes geográficos y estilísticos. Al pertenecer al campo de influencia del dominio masculino, mucha de la creación femenina adquiere rasgos del discurso contrario, el ejercicio de igualdad dibuja una convergencia temática y estilística. Las mujeres ganan espacios públicos, pero su creación poética se ve condicionada muchas veces por las exigencias del discurso masculino, que se resumen en la búsqueda del engrandecimiento de la patria por medio de ciertos temas de la poesía escrita por hombres y, por el contacto condicionante entre ambos discursos, también en la escrita por mujeres, tal como se expresa en la “Carta...” de Altamirano, y como se mostrará con la revisión de cierta poesía femenina mexicana del siglo XIX a continuación, donde se busca evidenciar un canon poético femenino contextual, que opera desde la categoría de la

---

que la mencionada poetisa acompañaba a su esposo Pedro Landázuri en una misión diplomática. José María Vigil fue el más ardiente propagador de las obras de doña Isabel, y llegó a compararla con la eminente sor Juana Inés de la Cruz”, Alicia Perales Ojeda, *Las asociaciones literarias mexicanas*, pp. 207-208.

<sup>73</sup>Granillo Vázquez, “Regiones poéticas...”, *op. cit.*, 263.

*condición* a partir del discurso masculino, así como la confrontación con el discurso de la *diferencia* en voz de una poetisa específica: Josefa Murillo.

### 2.3 *El canon contextual de las poetisas.*

#### *Voces poéticas femeninas en tres antologías de fin de siglo.*

Para conocer el canon contextual<sup>74</sup> de las poetisas mexicanas decimonónicas, se revisará la presencia de las voces femeninas en tres antologías representativas de finales del siglo XIX: *El Parnaso Mexicano* (1885-1886) preparado por Vicente Riva Palacio; *Antología de poetas mexicanos* (1894) de la Academia Mexicana de la Lengua, preparada por Casimiro del Collado y José María Roa Bárcena; y *Poetisas Mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX*, (1893) cuya selección fue hecha por José María Vigil. Las antologías, junto con las historias de la literatura y algunas obras sobre crítica literaria, aparecen como grandes canales de difusión de obras y autores que determinan y consolidan un canon, una tradición en este caso poética, el sustento teórico parte de *Anthologos*, de José Francisco Ruíz Castañeda, quien menciona que el concepto de canon literario merece ser puesto al lado del proceso antológico puesto que comparten la misma esencia que fija, consolida, recrea y sustenta una tradición.<sup>75</sup> La presencia de un autor en

---

<sup>74</sup> Parto de una noción dinámica y amplia de canon a partir de los trabajos recopilados en *El canon literario*, en especial los textos de Wendell V. Harris, “La canonicidad”, pp. 37-60 y Enric Sullà, “Introducción: El debate sobre el canon literario”, pp. 11-34. Desde esta perspectiva la noción dinámica de canon no implica una distancia, sino que puede existir una convivencia de distintas fuerzas y órdenes canónicos y regulatorios para un momento determinado de una tradición específica. Así, hablar de “canon contextual” de las poetisas, representa una categoría abierta en la que la noción de canon convive con la de la primera recepción, o reconocimiento contextual, a partir de la teoría de la recepción, en los trabajos de Hans Robert Jauss incluidos en el volumen *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* y de la relación canónica de reconocimiento que se establece a partir del contenido de las antologías poéticas, tal como lo estudia José Francisco Ruiz Casanova en *Anthologos: poética de la antología poética*.

<sup>75</sup> José Francisco Ruiz Casanova, *Anthologos: poética de la antología poética*, p. 146. Específicamente, sobre las antologías y su papel historiográfico, menciona: “En una antología inciden tres movimientos: reunir, seleccionar y distinguir. Una antología es un proyecto de edición que, en sus límites, pretende dar cuenta de un todo; de ahí que aun sin dudar de las pretensiones que declaran los antólogos (desde la de ofrecer un amplio panorama hasta la de ‘incitar la lectura de poesía’), lo cierto es que el libro se construye bajo dicha premisa, es decir, la de ser *libro*, con principio y fin, y no mera enciclopedia de consulta. Por tanto, los tres *movimientos* citados (reunir, seleccionar y distinguir) cumplen —o pueden cumplir— una función historiográfica, o crítica, y en ningún caso son procesos excluyentes ni opuestos”, p. 162.

una antología da cuenta de su reconocimiento público y de la importancia que para el contexto tuvo, además, la selección de poemas también arroja luces sobre la valoración y predominancia de ciertos temas y motivos poéticos sobre otros, sin dejar de lado la subjetividad del punto de vista del antologador.

En este caso se revisarán cinco poetisas: Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876), Dolores Guerrero (1833-1858), Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), Esther Tapia de Castellanos (1842-1897) y Josefa Murillo (1860-1898). Las primeras cuatro son algunas de las más reconocidas por el público y la crítica de su contexto. Planteo que son aquellas que temática y estilísticamente se ajustan al modelo de creación comprometida con los preceptos del discurso masculino y consolidan un canon femenino de la época. Josefa Murillo se inscribe mayormente dentro de la norma de la *diferencia*, a quien considero aparte, en varios sentidos, y a quien presento desde su lejanía geográfica. Como justificación para elegir a las poetisas canónicas y mostrar la distinción de Josefa Murillo, las cinco son presentadas como representantes de la poesía mexicana decimonónica femenina en el capítulo XIII del estudio de Carlos Amézaga, *Poetas Mexicanos* (publicado en Buenos Aires en 1896), que es interesante como trabajo difusor de poesía a nivel Hispanoamérica, puesto que incluye ejemplos de poemas y elabora algunas percepciones críticas sobre las creaciones de las poetisas mencionadas. Sin embargo, Josefa Murillo sólo figura en la antología de Vigil, no aparece en la antología *El Parnaso Mexicano* ni entre las poetisas que rescata la Real Academia Española.

Mi objetivo es contrastar la producción de las primeras poetisas con algunas características que presenta la obra de la veracruzana, como cierta libertad creadora, posibilidades lúdicas y estilísticas menos condicionadas, variabilidad temática y de registros, tonos poéticos elevados y tonos poéticos populares, así como la presencia de una tradición

poética anclada en el localismo, en la experiencia vital de la poetisa y en un modo de creación que tiende hacia lo breve y aparentemente sencillo en términos poéticos.

### 2.3.1 *El Parnaso Mexicano*

Esta antología es la mayor propuesta de difusión masiva de la poesía mexicana del siglo XIX. Los criterios de selección no fueron excluyentes y el propósito de Vicente Riva Palacio fue mostrar a un público amplio la más grande galería de poetas y poetisas en un formato atractivo. La publicación fue periódica, apareció quincenalmente entre el 15 de mayo de 1885 y el 15 de julio de 1886: números sueltos que costaban doce centavos en la capital y quince en los estados; cada serie, de doce números, costaba 1.25 para la ciudad de México y dos pesos para el resto de los estados.<sup>76</sup> El esquema de publicación era el siguiente: cada número se dedicaba a un poeta específico, cuyo nombre intitulaba la entrega, y de quien se incluía una biografía y poemas representativos, además aparecían poemas de otros autores cercanos temática, estilística, contextual o cronológicamente al poeta principal. Doce números formaban una serie, el proyecto original tenía contemplada la publicación de tres series; pero de la tercera sólo aparecieron seis números, quedando incompleta.

Es sintomático que el quinto número de la primera serie presente a la primera mujer a quien se dedica un número: Esther Tapia de Castellanos (15 de julio de 1885).<sup>77</sup> Cabe mencionar

---

<sup>76</sup> Manuel Sol, "Introducción", en: *El Parnaso Mexicano. Primera serie I*, p. 13.

<sup>77</sup> De las poetisas a las que se dedica un número, se incluye una biografía realizada por alguna personalidad literaria como apertura, lo cual denota la cercanía con el campo cultural de dominio masculino, así como el fortalecimiento del canon femenino. Respecto a las poetisas propuestas, se retoman citas de las biografías para evidenciar el proceso de fijación de ciertos modelos femeninos. En el caso de Esther Tapia de Castellanos, la biografía fue elaborada por Francisco Sosa: "En 1871, el distinguido literato jalisciense don José María Vigil publicó en esta ciudad, bajo el título de *Flores silvestres*, las poesías de la señora Tapia de Castellanos. Forman un tomo de 368 páginas las ochenta

que las poetisas sólo aparecerán en los números que fueron dedicados a mujeres, para el caso serán el mencionado arriba y los siguientes: Sor Juana Inés de la Cruz (1 de septiembre de 1885), octavo número de la primera serie; Isabel Prieto de Landázuri (1 de enero de 1886),<sup>78</sup> cuarto número de la segunda serie; Dolores Guerrero (1 de marzo de 1886),<sup>79</sup> octavo número de la segunda serie, y Refugio Barragán de Toscana (1 de julio de 1886), cuarto número de la tercera y última serie. Es interesante la distribución textual, la aparición de mujeres sólo en los números dedicados a mujeres y en una proporción regular en cada serie, hecho que habla de los criterios de selección que, presumo, sin aseverar, obedecían a esquemas comerciales y temáticos,

---

y cinco poesías allí reunidas, y a las que precede un prólogo del mismo señor Vigil, notable por más de un título. [...] Flores silvestres llamó a sus cantos la poetisa michoacana, porque tenía, nos lo ha dicho ella misma, la convicción de que estaban escritos sin el estudio ni los conocimientos debidos; rasgo de modestia que mucho le enaltece. Formóse esa colección merced al empeño que tuvo la señora doña Francisca López Portillo de García, amiga de la autora y aun podríamos decir su segunda madre, pues ella, después del fallecimiento de la señora de Tapia, veló por la huérfana y procuró por todos medios sus estudios y adelantos”, en *El Parnaso Mexicano. Primera Serie I*, pp. 413-414.

<sup>78</sup> Enrique de Olivarría y Ferrari fue el encargado de elaborar la biografía de Isabel Prieto, publicada el 1 de enero de 1883. Retomo dos citas: “La invasión francesa obligó a la familia Prieto a salir de Guadalajara para San Francisco de California el 1 de enero de 1864, y a su regreso en 1865 la poetisa contrajo matrimonio con su primo don Pedro Landázuri. En 1869 se trasladaron ambos esposos a la capital, mereciendo Isabel una entusiasta recepción de los escritores que tan alta habían puesto la literatura nacional en las célebres veladas literarias”, p. 303 y: “Dotada de prodigiosa y facilísima memoria concebía y daba forma a sus composiciones sin auxilio de la pluma, y las dictaba después a su esposo: puede decirse, a pesar de la gran extensión de la mayor parte, que todas ellas con verdaderas improvisaciones. Sus poesías líricas forman un regular volumen de 400 páginas, con 90 composiciones originales y 17 magníficas traducciones: todas ellas con su última obra, la leyenda titulada Berta de Sonnerberg, han sido publicadas por primera vez en colección en México en 1884. Sus obras dramáticas son las siguientes: *Las dos flores*, *Las dos son peores*, *Oro y oropel*, *Abnegación*, *La escuela de las cuñadas*, *Un lirio entre zarzas*, *El ángel del hogar*, *En el pecado la penitencia*, *Una noche de carnaval*, *¿Duende o serafín?*, *Un corazón de mujer*, *Espinas de un error*, *Un tipo del día* y *Soñar despierto o la maga de Ayodoric*; dejó además otras dos originales, sin título, y la traducción de *Marion de Lorme* de Víctor Hugo, y de *La aldea* de Feuillet”, en *El Parnaso Mexicano. Segunda serie I*, p. 305.

<sup>79</sup> Biografía hecha por Luis G. Ortiz y publicada el 1 de marzo de 1886. “Esta notable poetisa mexicana nació en Durango, capital del estado del mismo nombre, el día 15 de septiembre de 1833. Por el año de 1850, habiendo sido electo senador el señor su padre don Fernando Guerrero, persona muy distinguida en aquel estado, pasó a México trayendo consigo a su familia de la que hacía parte su hija Dolores, que desde luego se relacionó con la buena sociedad, haciéndose muy querida y estimada por su seductora sencillez, su inocente franqueza y su gran dulzura de carácter, así como por su buen talento y rara habilidad.

Lola Guerrero, que en esta época sólo contaba 17 años, tenía una verdadera pasión por los libros. Leía, o mejor dicho, estudiaba cuanto le era posible, y siendo casi niña poseía una instrucción no común en las mujeres de esa época. Conocía el francés y éste le daba un buen medio de hacer ciertos estudios en literatura, su pasión favorita. Por estos tiempos Lola comenzó a hacer algunos ensayos en verso, que sólo a nosotros mostraba tímidamente y en reserva; ensayos en los que desde luego pudimos conocer el alma y la imaginación de una poetisa.

Un poco más tarde, animada por nosotros y sus amigos Francisco Zarco y González Bocanegra, alcanzamos que nos consintiese publicar algunos de sus ensayos poéticos, y poco tiempo después los periódicos de la capital daban en sus columnas, con general éxito y aplauso, los dulces y sentidos versos de nuestra poetisa”, *El Parnaso Mexicano. Segunda serie II*, pp. 107-108.



colocados de una manera específica con la finalidad de vender ejemplares y lograr la difusión de la obra al apelar a una recepción particular en cada caso.

El número dedicado a Esther Tapia de Castellanos inicia con los apuntes biográficos hechos por Francisco Sosa, quien señala:

Fuente inagotable de poesía encierra para Esther la familia, y aunque muy grande es su predilección por las letras, jamás pulsa su lira de oro si el más ligero dolor hiere a alguno de sus seres queridos. Modesta en grado sumo, no ambiciona aplausos ni se enorgullece de los que le prodigan: su gloria consiste en educar bien a sus hijos, en el cariño de los suyos y en el respeto de los extraños.<sup>80</sup>

Destacan la importancia del tema familiar y la modestia poética como virtudes, en oposición a la “fama” del poeta, en la apreciación de Francisco Sosa. Después de la biografía, aparecen los siguientes poemas: “El himno de la mañana”, “La poesía” y “Amor de madre”. El primero da cuenta de la armonía entre la naturaleza y la presencia divina por la descripción de un amanecer, en la que además destaca la supremacía de Dios, ante quien detiene su canto de amor para primeramente cantarle al Creador, esto es visible en el verso que habla del ave que detiene su canto amoroso. La mujer expresará este agradecimiento del amor divino por encima de cualquier actividad, puesto que el tono, el ritmo y la forma métrica empleada del poema dan cuenta del título, un himno, el primer himno, por ser el himno matinal, que la mujer dirige no es a la patria sino a Dios y a la creación divina de la naturaleza:

El sol extendiendo sus rayos ardientes,  
¡que sea bendito, les dice, mi Autor!  
Las flores plegando sus hojas lucientes,  
Repiten en coro: ¡A Él bendición!

El ave interrumpe sus cantos de amores,  
y aromas recoge la brisa al pasar,  
y a Dios se levanta cargada de olores;  
purísimo incienso que el campo le da.

Y el césped que humilde se extiende en el suelo,

---

<sup>80</sup> Francisco Sosa, “Biografía [Esther Tapia de Castellanos. Publicada el 15 de julio de 1885]”, en *El Parnaso Mexicano. Primera serie I*, p. 416.

el árbol, las flores, las aves y el sol,  
levantan unidos sus frentes al cielo,  
y acordes un himno dirigen a Dios.<sup>81</sup>

El segundo poema, “La poesía” abre con un epígrafe de Gertrudis Gómez de Avellaneda. La presencia de los versos de la cubana expresa un reconocimiento de una influencia, de una filiación poética y de una justificación de principios: hacer poesía femenina tal y como una mujer reconocida de otra región del continente ya lo ha hecho. Resulta revelador que sea en un poema en el que la autora reflexiona sobre el carácter de la poesía donde incluya un epígrafe de otra poetisa para establecer guiños culturales y afectivos. Aparece la importancia de la poesía en el tránsito social correcto de la mujer: virgen-enamorada-esposa y ante todo casta, y posteriormente en el seno familiar el sentimiento de la mujer es hermanado con la actividad sublime de la poesía. Esta última se manifiesta en todas las esferas virtuosas y moralmente elevadas, entre ellas la familia, resguardo de la mujer y canto de la poetisa, en el poema la autora le habla a un tú que en este caso es la poesía:

Te revela la cándida mirada  
de la virgen sensible y pudorosa;  
el suspiro del alma enamorada;  
y el casto beso de la fiel esposa.

Se te mira en las lágrimas del niño;  
en la dulce sonrisa de la madre;  
de la hija tierna en el filial cariño,  
y en el amor del venerado padre.<sup>82</sup>

“Amor de madre” sigue con la línea de la elevación del amor maternal puesto que experimentarlo es una manera de eliminar el vicio de la vida de la mujer:

¡La mujer que abandonada  
va por la senda del vicio,  
se tornará noble y pura  
si acariciara algún hijo!<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Esther Tapia de Castellanos, “El himno de la mañana”, en *El Parnaso Mexicano. Primera serie I*, p. 420.

<sup>82</sup> Esther Tapia de Castellanos, “La poesía”, *El Parnaso...*, p. 424.

<sup>83</sup> *Idem.*, “Amor de Madre”, p. 430.

De este poema es representativa la dedicatoria, a Francisco Sosa, puesto que se establecen relaciones de tutelaje, la mujer presenta a una figura de autoridad, una personalidad intelectual que fue, en este caso, el encargado de elaborar la biografía de la poetisa para la publicación analizada. Se expresa la legitimidad de la creación poética femenina que se logra al ser avalada por figuras de autoridad literaria masculinas.

La siguiente poetisa en aparecer en el número dedicado a Esther Tapia de Castellanos es Isabel Prieto de Landázuri, con el poema “A mi hijo dando limosna”, que describe la generosidad del hijo pequeño de tres años al ver a un niño hambriento y menesteroso, esto en la voz poética maternal, que se conmueve ante el hecho de la compasión por parte de su retoño. El tema es presentado como parte de un ideal romántico de amor maternal, la relación entre madre e hijo se da de manera sagrada, sublime; la madre reflexiona sobre los pesares de la vida a los que se enfrentará su pequeño pero los contrapone a la nobleza de su espíritu inocente infantil. De esta poetisa aparecen en el número de la segunda serie en el que es la figura principal, los poemas: “A mi hijo”, “A María Vigil”, “El Corderillo. A mi hijo”, “La madre y el niño”, “La vuelta de las golondrinas. A mi hijo”, “A mi hija”, “El gorrión muerto (a mi hijo)”, “Tristeza (a mi marido)”, “¡Hija!” y “A mi esposo”; desde el título es posible apreciar la importancia de la temática familiar para Isabel Prieto. Esta poetisa eleva el modelo de virtud familiar y en su temática se observa la maternidad como aporte a la construcción patria gracias al reflejo del hogar como espacio de educación y transmisión de valores de unión, identificación y pertenencia; esta poetisa fue reconocida en gran medida por este aporte que iba de la mano con el ideal establecido por el discurso poético masculino de la generación de Ignacio Manuel Altamirano.

De Dolores Guerrero es destacable que sea una de las poetisas con el mayor número de poemas incluidos, considerando todas las publicaciones de *El Parnaso Mexicano*. Tan solo el

número dedicado a ella, contiene: “A...”, “A...”, “Mándame tu retrato”, “A tu retrato”, “¿A quién amo?”, “Ideal”, “Lo que sé”, “En tu día”, “A...”, “A ti”, “Adiós”, once poemas de temática amorosa, de un amor romántico, a veces presentado desde el tinte del desencanto y el sufrimiento por tratarse de un amor no correspondido y otras desde la esfera del ideal, de la adoración romántica de la figura amada, con una temática igual a la que presentarían los autores románticos mexicanos al cantar a sus mujeres.

Dolores Guerrero es de las primeras poetisas en expresar el amor romántico dirigido a una figura masculina, de acuerdo con el gusto del público lector ya diversificado, por ello alcanzó una gran popularidad entre los lectores, que reconocían y repetían su poema más famoso, el primero en aparecer en el número dedicado a esta poetisa, que fue recordado y memorizado no por el título, “A...”, sino por el estribillo, puesto que era común en esta poetisa dedicar poemas amorosos a una personalidad anónima. La forma métrica es una de las más usuales en la poesía romántica, octavas italianas u octavas agudas con rima oxítona en los versos cuarto y octavo de cada estrofa.<sup>84</sup>

Tú eres el solo por quien he sentido  
dulcísimas y gratas emociones;  
tú has llenado mi alma de ilusiones,  
has engendrado nueva vida en mí.  
Yo te miré una vez y en el momento  
sentí un fuego voraz que me quemaba,  
y una voz escuché que me juraba:  
*a ti te amo no más; no más a ti.*

Desde entonces tu imagen seductora  
no se aparta un instante de mi mente,  
y un ardiente volcán siento en mi frente,  
y te adoro, mi bien, con frenesí.  
tu recuerdo me sigue a toda hora,  
páreceme escuchar tu dulce canto;

---

<sup>84</sup> Antonio Quilis señala al respecto de la *octava italiana* u *octava aguda*: “Aparece en el Neoclasicismo, aunque su mayor difusión y popularidad se debe al Romanticismo. La combinación de su rima es la siguiente: ABBC’DEEC’; el cuarto y el octavo verso son agudos”, *Métrica española*, p. 114. Quilis ilustra esta forma métrica con un ejemplo de Bécquer, Claude Poullain en su estudio *Rosalía de Castro y su obra*, señala a Espronceda como uno de los grandes cultivadores de la octava aguda o italiana, p. 36.

porque tú eres mi vida, tú mi encanto...  
a ti te amo no más; no más a ti.<sup>85</sup>

Resalta el tono pasional que no era usual en voz de una mujer, además del recurso de la repetición de la sentencia amorosa para reforzar el sentimiento, que le da también un tono popular, puesto que esta manera de cantar era usual entre la producción masculina, y la apropiación de esta temática por las poetisas da cuenta de la confluencia entre ambos discursos a mediados del siglo XIX.

Laura Méndez de Cuenca aparece poco en *El Parnaso Mexicano*, lo que puede deberse a que la carrera de la poetisa apenas comenzaba, pues pertenece a una generación posterior a las otras poetisas revisadas aquí como canónicas. Sólo se recogen tres poemas: “Adiós” y “¡Oh Corazón”, en el número dedicado a Esther Tapia de Castellanos, y “Magdalena”, en el número dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz. El primero es un poema de despedida amorosa, sentido e hipotéticamente reconocido por el público, que podía ubicar entre los versos datos de la relación amorosa que la autora tuviera con el poeta Manuel Acuña.<sup>86</sup> La voz poética se despide de un amor ilusionado del que fue separada por la presencia de la muerte. El tono es sobrio, engrandecido, con la presencia de elementos que evocan un matrimonio frustrado y una separación que deriva en el desencanto; aparecen también elementos simbólicos, como las aves, los nidos, el altar y el sueño amoroso frustrado en la realidad ficcional del poema y en la de la poetisa que resiente la muerte del amado:

Soñé que en el santuario donde te adora el alma,  
era tu boca un nido de amores para mí,  
y en el altar augusto de nuestra santa calma,  
cambiaba sonriendo mi ensangrentada palma  
por pájaros y flores y besos para ti.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Dolores Guerrero, “A...”, en: *El Parnaso Mexicano. Segunda serie II*, p. 113.

<sup>86</sup> Vid., Leticia Romero Chumacero, “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi) olvidado en la República de las Letras” en *Fuentes Humanísticas*, pp. 23-39.

<sup>87</sup> Laura Méndez de Cuenca, “Adiós”, en *El Parnaso Mexicano. Primera serie I*, p. 452.

Josefa Murillo no aparece antologada en *El Parnaso Mexicano*. Considero que la ausencia de esta poetisa obedece a una cuestión temporal, ya que la obra de Josefa Murillo es publicada en el centro del país hasta la segunda época de *El Renacimiento*<sup>88</sup> (1894), y dados los criterios editoriales e incluyentes de divulgación de un amplio espectro de la poesía mexicana de Riva Palacio<sup>89</sup>, presumo que en el caso de que la obra de Murillo hubiera sido ya conocida, ésta habría aparecido en la antología. Cabe mencionar que la obra de la poetisa no tuvo un rango de alcance amplio en el centralismo cultural, debido a una limitante geográfica en primera instancia, puesto que Josefa vivió y escribió toda su obra en una doble periferia, la provincia dentro de la provincia: Tlacotalpan, Veracruz. Señala Georgina Trigos en el prólogo a la edición más completa y reciente de la obra de Murillo, publicada en 1984 por la Universidad Veracruzana:

Josefa Murillo nació en Tlacotalpan, Ver., el 29 de febrero de 1860 y murió en la misma ciudad en 10. de septiembre de 1898. Su constitución física frágil le impidió viajar y sólo en una ocasión fue a Orizaba para consultar a un médico. Estas mismas condiciones de salud hicieron que viviera aislada en su casa junto al río, que fue tema constante en sus poemas.<sup>90</sup>

Esto fortalece la idea de catalogar a esta poetisa como diferente, en gran parte por una lejanía geográfica, que derivará en la presencia de cierta *diferencia* estilística y temática respecto a los motivos de creación de aquellas poetisas más cercanas al campo literario de dominio masculino, más relacionadas con el discurso masculino que sanciona a partir del ideal femenino sobre cómo hacer poesía.

---

<sup>88</sup> Véase el apartado sobre las ediciones y circulación de la obra de Josefa Murillo en el capítulo 1.

<sup>89</sup> Manuel Sol menciona al respecto: “[...] *El Parnaso Mexicano* de Riva Palacio, además de ser una obra amplia y representativa, se caracterizaba por su imparcialidad, pues en él estaban presentes tanto liberales como conservadores, poetas de las generaciones anteriores como de las presentes, poetas y poetisas, y no solamente los que gozaban ya de merecida fama, sino también aquellos que quizá pudieran ser considerados como poetas menores, particularmente por el hecho de no haber tenido la fortuna de haber reunido sus composiciones en libro y, en la mayoría de las ocasiones, haberse contentado con publicar sus poemas en ‘hojas volantes’, como llamaba Díaz Mirón a los periódicos; pero cuya obra, al fin y al cabo, daba significado y formaba parte de la vida literaria del país”, “Introducción” en *El Parnaso Mexicano*, p. 21.

<sup>90</sup> Georgina Trigos, “Prólogo” en: Josefa Murillo, *Obra poética*, p. 7.

### 2.3.2 *Antología de poetas mexicanos*

La antología de la Academia Mexicana de la Lengua Correspondiente a la Real Española (1894), preparada por Casimiro del Collado y José María Roa Bárcena, presenta, además de Sor Juana, cinco poetisas del siglo XIX: Isabel Prieto de Landázuri, Laura Méndez de Cuenca, Isabel Pesado, Josefina Pérez de García Torres y Esther Tapia de Castellanos. En este caso la ausencia de Josefa Murillo podría deberse a que Murillo no compartía el interés temático que fue exaltado: el espacio familiar como modelo de virtud; la presencia de Dios; la exaltación de la naturaleza; los cantos a la patria, a partir de poemas en los que se retratan las personalidades más destacadas del movimiento independentista o cantos sobre los festejos del hecho político citado; las relaciones de tutelaje poético o de filiación literaria. Además de que el *corpus* busca ser representativo de un ideal de poesía americana y mexicana, frente a la sanción institucional y tradicional española,<sup>91</sup> también cabe la posibilidad del desconocimiento de la poetisa por parte de los antologadores, aunque para 1894, Josefa ya aparece en el escenario del centralismo cultural, tanto en la *Antología de poetisa mexicanas* de José María Vigil, como en la segunda época de *El Renacimiento*.

En *Antología de poetas mexicanos* será importante también la sobriedad formal, temática y la presencia de referencias clásicas, para poder figurar en la lista de poetas, dado el carácter de la antología: institucional y académico, y debido a la personalidad literaria y al gusto por una

---

<sup>91</sup> La antología surge como respuesta de una petición de la Real Academia Española a sus corresponsales americanas, con el fin posterior de construir una antología hispanoamericana, según se lee en la “Advertencia”: “Con motivo de la celebración del 4º Centenario del descubrimiento de América, la Real Academia Española invitó a las Correspondientes Americanas, para que remitiesen una Antología y una reseña histórica de la poesía castellana cultivada en sus respectivos países, desde la Conquista hasta nuestros días [finales del siglo XIX]. La Academia Mexicana, obsequiando la invitación de la Española nombró a los Sres. D. Casimiro del Collado y a D. José María Roa Bárcena para que formasen la Antología, y a D. José María Vigil para que escribiese la reseña, trabajos que fueron leídos en varias sesiones, habiéndose acordado en seguida su impresión en número muy reducido de ejemplares, con objeto de que no circularan antes de que la Real Academia eligiera las composiciones que determinase incluir en su propia Antología”, *Antología de poetas mexicanos*, p. V.

tradicción clasicista de sus antologadores.<sup>92</sup> Esta antología es importante porque los temas que presentan los poemas seleccionados de las poetisas, a saber: visión desencantada y romántica del amor, que en caso de algunas mujeres, encuentra su consuelo en la imagen de Dios; temáticas familiares del amor de madre bajo el escenario modélico del hogar, sirven para fortalecer, desde una visión académica, la imagen de cierto discurso femenino privilegiándolo y consolidando un ideal, una pauta y un modelo sobre cómo expresar, desde el *ser* mujer, la experiencia poética femenina; no la única, pero sí la que obtendrá, bajo el aval de la autoridad masculina, el reconocimiento contextual. De esta manera se consolida un canon poético femenino, orientado desde la visión masculina y proyectado en la lectura que los hombres querían hacer de la producción poética de las mujeres. Por ejemplo, de Isabel Prieto de Landázuri recuperan “La Plegaria. A mi hijo”, en el que la voz poética instruye a su hijo en la costumbre del rezo previo al acto de dormir para elevación moral, y de Josefina Pérez de García Torres, “Rimas a mis hijos”.

---

<sup>92</sup> La finalidad de la antología es mostrarle a España la corrección gramatical, léxica y estilística acorde con un ideal conservador e institucional. Muy contrario al caso de *El Parnaso Mexicano*, cuyo público, de entrada mexicano y no español, era más amplio y diversificado, ya que en este caso el público es dirigido y limitado. Vale la pena retomar lo que Manuel Gutiérrez Nájera expresa en una serie de cuatro artículos sucesivos publicados en *La Libertad*, bajo el mismo título de “La Academia Mexicana”, aparecidos entre julio y agosto de 1884: M. G. N., “La Academia Mexicana”, en *La Libertad*, año VII, núm. 169, p. 2 (29 de julio de 1884); M. G. N., “La Academia Mexicana”, en *La Libertad*, año VII, núm., 172, p. 2 (1 de agosto de 1884); M. Gutiérrez Nájera, “La Academia Mexicana, al Sr. D. Justo Sierra”, en *La Libertad*, año VII, núm. 183, pp. 2-3 (14 de agosto de 1884); M. Gutiérrez Nájera, “La Academia Mexicana, al Sr. D. Justo Sierra”, en *La Libertad*, año VII, núm. 184, p. 2 (15 de agosto de 1884); consultados en *Obras I. Crítica literaria*, pp. 247-262. En estos artículos expresa, con su humorismo irónico característico, las faltas excluyentes de la Academia, al ser un seno católico y conservador, que prepondera la corrección gramatical: “Respecto a las cualidades literarias que deben exigirse en el recipendario, la Academia tiene la manga muy ancha. Busca hombres que sepan gramática y nada más que gramática; poetas que conozcan el uso legítimo de las comas, aunque no usen nunca inspiración; escritores cuyos artículos tengan la pechera muy blanca, el cuello muy limpio, la corbata en su lugar y el rostro rasurado, sin pedirles talento, ni vasta erudición, ni hermoso estilo. La Academia quiere, en suma, buenos padres de familia, que no hayan olvidado los preceptos de Ripalda ni las reglas de Herranz y Quiroz.

“La más ligera veleidad liberal, el más leve descuido en la sintaxis, un le, uno lo, un soneto a Juárez, bastan para cerrar al candidato el santuario de las letras vocales y de las letras consonantes. Los hombres que marchan a la cabeza de nuestro movimiento literario, no pertenecen a la Academia. Altamirano y Guillermo Prieto, vivirán y morirán fuera de esa comunión a la que no entran los ateos del diccionario”, p. 248.



### 2.3.3 *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*

La antología preparada por José María Vigil (1893) incluye a las cinco poetisas en cuestión, debido a que es un trabajo que específicamente reúne materiales de las voces poéticas femeninas y dado que para el año de su publicación ya se podía establecer un registro de las poetisas más representativas del XIX mexicano ante la cercanía del fin de siglo. Isabel Prieto de Landázuri es la primera en aparecer, de esta autora sobresale la importancia del localismo y el dibujo geográfico de México en el poema “En el Valle De México”, escrito en octavas italianas. Era importante presentar la variedad y riqueza regional del país para dar a conocer la diversidad paisajística y engrandecer el sentimiento patrio, en este caso destaca la descripción del Popocatepetl y del Iztaccíhuatl, de los que además se cuenta la historia de amor entre ambos, con lo que se presenta el tópico específico de la recuperación y apropiación del pasado indígena, al tiempo que se describen las bellezas naturales del suelo patrio. El siguiente poema de la autora es “Desaliento”, escrito en cuartetos alejandrinos. Subyace el tono mayor y elevado de la poesía de la autora en cuestión, lo que habla de conocimiento y reconocimiento por la tradición y el uso de ciertas formas métricas.

Dolores Guerrero aparece con uno de los poemas más favorecidos por la primera recepción, “A...”, que ya fue mencionado en el apartado sobre *El Parnaso Mexicano* y que se encuentra escrito también en octavas italianas. El uso de ciertas formas métricas habla también de la relación con figuras masculinas que representan tanto la autoridad como el gusto poético contextual, además de que permite un acercamiento a las lecturas más gustadas, a lo que las mujeres consideraban digno de imitar —en materia y formas poéticas— en la búsqueda de cierto prestigio y reconocimiento contextual. En este caso, el uso de octavas italianas, que también presentara Isabel Prieto de Landázuri, habla del gusto por esta forma poética en la época, que fue

muy usada en el romanticismo español por autores como José de Espronceda y Gustavo Adolfo Bécquer, este último sobre todo muy leído por el público lector femenino mexicano, como deja percibir la antología de Vigil gracias a un par de referencias a sus *Rimas* en voz de algunas poetisas.<sup>93</sup> Los otros poemas que aparecen de la autora son: “¿A quién amo?”, “A...”, y “Lo que sé”.

La siguiente en la antología es Laura Méndez de Cuenca, de quien se incluyen cuatro poemas: “Nieblas”, escrito en tercetos endecasílabos; “Adiós”, uno de los poemas más antologados, que representa la despedida amorosa que la autora dirige a Manuel Acuña, escrita en quintetos alejandrinos para resaltar el tono grave y para hermanar su producción con una tradición poética vigente de la época; la silva “Invierno”, y el soneto “Magdalena”.

De Esther Tapia de Castellanos aparecen dos poemas: “Dos almas. Fantasía”, escrita en tercetos hexasílabos y “Despedida”, escrita bajo la estructura de un romance; de esta autora sobresale el uso de tonos y formas métricas reconocidas como populares, como el romance.

En su obra, Vigil se pliega al perfil poético previamente establecido tanto de Dolores Guerrero como de Laura Méndez de Cuenca, y las presenta, a la primera, como cantora de un amor pasional pero casto hacia un hombre, incluso sobresale la construcción de un personaje poético, “Luisi”, quien sería el receptor a nivel interno del poema de las alabanzas y desencantos amorosos de Dolores Guerrero; a la segunda con un romanticismo más simbólico, que recupera tópicos románticos y clásicos, como ciertas referencias a Febo, a Prometeo, en el caso de la silva “Invierno”. El soneto “Magdalena” retoma el tópico de la prostituta redimida por Cristo y de

---

<sup>93</sup> En *Poetisas mexicanas...*, Mateana Murguía de Aveleyra aparece con un par de “Rimas”, divididas con números romanos, cuya composición es similar a las creaciones de Bécquer, incluso se sigue al autor en el hecho de no darles un título y presentarlas y diferenciarlas por medio de un número, además de la libertad métrica y en cuanto a la rima que presenta la autora, como lo hiciera el español, p. 136. Un caso similar presenta Dolores Mijares, también aparece de esta autora la sección “Rimas”, que incluye dos igualmente divididas con números romanos, salvo que en este caso aparece una distribución métrica y rítmica homogéneas, cuartetos endecasílabos para los dos poemas, pp. 187-188. Concepción Zamora es antologada con un solo poema, “Imitación de Bécquer”, p. 250.

cierta manera exige un reconocimiento moral y estético hacia la mujer poeta, al ser ambas figuras marginales femeninas de la tradición:

Magdalena

Pálida como pálida azucena;  
La blonda cabellera destrenzada;  
De hinojos ante Cristo atribulada,  
Llorando está sus culpas Magdalena.

Tiembla, suspira, punzadora pena  
Se refleja en su lánguida mirada;  
Besa los pies del Salvador cuitada  
Y los unge con nardo y con verbena.

—“Padre, Padre, la impura penitente  
Espera tu perdón en su quebranto:  
Toque tu diestra mi lasciva frente,”

Clama la pecadora con espanto;  
Y alzándola Jesús, dijo clemente:  
—“Te perdono, mujer, amaste tanto...”<sup>94</sup>

Esther Tapia de Castellanos e Isabel Prieto de Landázuri, quienes fueron reconocidas en las otras antologías como cantoras de la dignificación del hogar, predominantemente, son presentadas por Vigil con otras de sus temáticas poéticas, complementando la visión respectiva de las autoras. Tapia de Castellanos es rescatada en su faceta amorosa, que señala un ambiente de fidelidad y castidad, puesto que los amantes se complementan siempre que su amor se cifre en las circunstancias anteriores. Isabel Prieto es recuperada con “En el valle de México” en su poesía paisajística, aquella que desde la sensibilidad femenina contempla extasiada los volcanes del Valle de México, que envuelven una historia de amor trágico que la autora entremezcla. Aparece el paisaje como uno de las temáticas femeninas validadas por la *condición*.

---

<sup>94</sup> Laura Méndez de Cuenca, en *Poetisas mexicanas...*, p. 92.

#### 2.4 El cambio de enfoque discursivo y el contraste con otros modos de escribir poesía femenina: el caso de Josefa Murillo

Josefa Murillo es presentada por Vigil con cuatro poemas: “¡Alma mía!”, “A Emma Hernández”, “Vagando en el terruño” y “Ecos”. “¡Alma mía!” es una recriminación reflexiva sobre el alma de la voz poética que se ve desencantada y aprisionada por la realidad que la rodea y este desencanto se encuentra en consonancia con elementos de la naturaleza, en la más amplia tradición de la poesía mística, valorada en positivo como ejercicio para las mujeres. El afán meditativo, contemplativo y reflexivo, el simbolismo, y un desencanto poético y vital que hablan de la expresión de una soledad sensible, son los elementos de la poetisa más rescatados en la antología de Vigil:

¿Cómo puedes habitar  
en este valle tan lóbrego?  
¡Cuán lejos está la patria!  
¡Cuán alto el divino aroma!  
Que ofrece entre borlas níveas  
lecho blando y oloroso!  
¡Cuán lejos el puro ambiente  
de aquellos montes frondosos!  
¡Cuán alto el sol que difunde  
el bien con sus rayos de oro!.....  
Pero el destierro se pasa,  
y entre suspiros y lloros,  
de la libertad el día  
al fin llega, tarde o pronto.  
¡Ya me parece mirarte  
revolar llena de gozo,  
mientras que rueda, deshecha,  
la triste jaula de lodo!<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Josefa Murillo, “¡Alma Mía!”, en: *Poetisas mexicanas*, p. 191. No hay datos que permitan saber el medio o la fecha de publicación de este poema. Un dato interesante es que el poema fue antologado en *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica. Pícaras, místicas y rebeldes. Tomo II, Místicas* de Maricruz Patiño (2004), p. 158; por lo que el poema da cuenta de otro de los temas condicionados en positivo para las mujeres, que es la poesía religiosa y mística, cuya tradición en lengua española remite a Santa Teresa de Jesús, al misticismo cristiano medieval y renacentista. Al respecto, señala en la introducción Maricruz Patiño: “Por otro lado, es interesante tomar en cuenta que tradicionalmente la religiosidad ha sido una cualidad propia de mujeres, un atributo *natural* e incluso una fuente de gratificación afectiva y reconocimiento social” p. ii. Como dato adicional, otras mujeres decimonónicas de México antologadas en el tomo de poesía mística fueron: Refugio Barragán de Toscano, “Invocación al Todopoderoso”, p. 153; Laura Méndez de Cuenca, “Kyrie Eleison”, p. 156; Concepción Cabrera de Armida “¿Qué quieres? Jesús al alma”, p. 160; María Enriqueta Camarillo, “Renunciación”, p. 161 y María Sabina, “Cantos chamánicos (Fragmento)”, p. 162.

La voz poética entabla un coloquio del alma, en la forma estrófica del romance, para evidenciar el contraste entre la levedad de sus anhelos y el peso opresor de la realidad. Al final, la voz poética encuentra en la muerte la liberación y la esperanza de la libertad, puesto que el alma se elevará; volará, de acuerdo con el juego metafórico que establece el poema, al considerar que el alma fue descrita en los primeros versos como “avecilla” y la triste jaula de lodo es entonces el cuerpo que ha sido degradado del barro, reducción que otorga un matiz más a la opresión, angustia y asfixia existencial que se expresan con una recargada fuerza poética.

“Vagando en el terruño (A Elodia Hernández)” retoma el paisajismo contemplativo que aparece como una de las temáticas favorecidas para las mujeres, el paisaje local, la descripción del río Tlacotalpan en voz poética femenina, a continuación el inicio del poema. Aparecen los regionalismos, el esteticismo del paisaje, el tono formal y sobrio de los cuartetos endecasílabos:

Amanece. Refleja el ancho río  
nubes doradas, juncos y palmeras,  
y va a perderse en el bosque umbrío  
donde fingen unirse las riveras.

En busca de los peces, codiciosas,  
a la orilla dirígense las garzas,  
espantando a las tiernas mariposas  
que dormitan aún entre las zarzas.

Rápida la gaviota el aire hiende,  
y el cisne alisa su ropaje blanco,  
bajo el florido *múchite* que prende  
la torcida raíz sobre el barranco.

En la selva, el virsúchil aromoso  
liban ya los sedientos colibríes,  
y el cardenal despierta receloso,  
erizando sus plumas carmesíes.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Josefa Murillo, “Vagando en el terruño”, en *Poetisas mexicanas*, p. 192. Gracias a la reproducción del manuscrito de este poema que Dehesa y Gómez Farías incluye en su estudio es posible, por la firma de la autora, saber la fecha de composición: mayo de 1890. Aunque al mismo tiempo, con la firma de la autora, aparece la fecha de 1891. *Vid, Obra poética de Josefa Murillo*, p. 177.

La visión que se presenta de Josefa Murillo va en consonancia con los objetivos y propósitos de la antología de José María Vigil, que muestra la galería de poetisas desde una visión de convergencia con el discurso poético masculino, la categoría de la *igualdad* y de la *condición* en cuanto fines y objetivos políticos y sociales del discurso poético; además, desde un carácter de objeto enunciator, y no de sujeto activo y activador del discurso, para lo que se necesitan características específicas como la trasgresión. Esta última perspectiva de análisis es retomada de Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, y se establece el parangón con el discurso amoroso puesto que éste es fragmentario porque no llega a la construcción de diversas voces ni al diálogo, es manipulador, opresivo y engañoso, ya que en todo momento estamos ante “alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla”.<sup>97</sup> El entorno poético aquí expuesto promovía a la mujer justamente en tanto objeto de discurso, pero no como agente de su propio discurso.

El carácter de objeto, en la relación de discursos poéticos del siglo XIX mexicano, corresponde a la mujer —y junto con ella, los demás Otros literarios: los no blancos, los niños, los marginales—, que no ejercen una voz poética propia, que se presentan ensombrecidos por la mirada masculina que gusta de contemplarlos. Esta visión se observa en lo que representó la publicación de la obra *Poetisas mexicanas...*, preparada por José María Vigil por encargo de la Junta de Señoras, presidida por Carmelita Romero Rubio de Díaz y cuyo objetivo fue ser presentada en la conmemoración del 400 aniversario del descubrimiento de América, que se llevó a cabo en Chicago en una convención de carácter feminista.<sup>98</sup> Esta promoción de las poetisas mexicanas que denota un interés político y social pretendió proyectar internacionalmente la obra de las mujeres mexicanas, pero tuvo poca trascendencia para la poesía

---

<sup>97</sup> Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, p. 13.

<sup>98</sup> Vid. “Introducción”, en *Poetisas mexicanas*, pp. IX-XXXV.

femenina porque no se buscó representar la voz de sujeto discursivo, sino la posición de objeto contemplativo.

La intención de la antología de Vigil era dar a conocer ejercicios poéticos que son para verse y contemplarse como piezas de museo, aunque presenta logradas excepciones que filtraron una voz. Al lado de las piezas de cerámica, de las pinturas, de los tejidos y lienzos, se llevó a Chicago la obra de diversas poetisas, ramillete de las flores más vistosas de la República de las Letras. Estas flores ornamentales eran en su mayoría sintéticas, y fueron elegidas, en mayor medida, porque proyectaban la moral tradicional católica, engrandecían el paisaje local, expresaban favorablemente la maternidad y las costumbres estereotipadas como femeninas; fortalecían, en conjunto, la proyección de una nación moderna que incluye a las mujeres en su repertorio. El poder político las promueve porque no transgreden ni establecen una ruptura con la tradición ni con las normas establecidas, salvaguardan las buenas costumbres y por esto su publicación es bien recibida por las altas esferas políticas y culturales y por el canon poético masculino dominante; manipulación discursiva que representa un reflejo del estado dictatorial que se vivió durante el Porfiriato.

Vigil lee y promueve una imagen vigente hasta nuestros días de Josefa Murillo; la poesía de una mujer frágil, sensible, enfermiza, recluida, amorosamente desencantada, y que se amolda bien con algunas intenciones románticas que provienen de diversas fuentes, y con un estereotipo de poetisa válido, lo que permite su encasillamiento. Salvador Moreno, autor español de la antología más reciente de la obra de Josefa Murillo (1986), señala:

Sus biógrafos ocasionales, con la mejor intención sin duda, nos han dado de ella la imagen de una mujer sombría, que hubiera hecho de las penas de amor y las enfermedades la razón de ser de su poesía. Y aunque fuera verdad que su corta vida estuvo entristecida por la muerte de una amiga, compañera de juegos y confidencias, y por la de un seguro pretendiente que sin duda amaba, cuando

escribe versos y prosas circunstanciales se muestra risueña, irónica, ingeniosa y chispeante.<sup>99</sup>

Josefa Murillo no presenta una poesía comprometida con la expresión del hogar, aparecen en su producción pocas temáticas familiares, existe toda una vertiente de poesía festiva, jocosa, lúdica, crítica, irónica y trasgresora, que no fue la visión oficial que en el contexto se decidió rescatar, y que sigue siendo la más desconocida. Otro de los poemas recogidos por Vigil, “Ecos”, da cuenta de la intención de la antología en general, y de la proyección filosófica, desencantada y reflexiva de la autora:

Ecos  
Se desató la tempestad, y el cielo,  
cubierto de una nube ennegrecida,  
fue la imagen de mi alma sin consuelo,  
de mi alma dolorida.  
Pasó la tempestad, vino la calma,  
volvió al cielo la luz y la alegría.....  
¡Sólo mi pobre alma,  
después de su dolor, quedó sombría!

No teniendo a quien decirle  
las tristezas de mi alma,  
—porque es el amor primero  
secreto que bien se guarda,—  
dije al cielo, junto al río,  
mi deseo y mi esperanza;  
y las ondas que venían  
a besar la verde playa,  
respondían sonoras:  
“¡Mañana!”

Mis primeros desengaños  
a nadie quise confiar,  
pues sé que burlan algunos  
el llanto de los demás.  
Por eso, junto a ese río  
que a solas me vio soñar,  
pregunté a Dios si no vuelve  
la ventura que se va;  
y las ondas que venían  
la verde playa a besar,

---

<sup>99</sup> Salvador Moreno, “Introducción”, en Josefa Murillo, *La Alondra. Poemas*, p. 7.



contestaron quejumbrosas  
“¡Jamás!”<sup>100</sup>

De este poema sobresalen ciertas características de creación, recurrentes en la autora, como la sencillez versificadora y de contenido, la facilidad de la rima y del material poético en general, puesto que las palabras empleadas son “tipos”: pasado añorado vs futuro cancelado; la playa, el río, el verdor y la ondulación, todo dispuesto sin gran caracterización local, es decir, cualquier río, cualquier playa. Hay además una tematización de los elementos plásticos y locativos del poema, puesto que se reflexiona sobre los mismos, y la voz de las ondas son “ecos”. En general, éste y muchos otros poemas de la autora se encuentran cercanos a la idea de verso blanco, por la mezcla de versos de arte mayor con versos de arte menor, y por las terminaciones de la segunda y tercera estrofa con versos de tres sílabas: “¡Mañana!”, “¡Jamás!”, que suenan más al efecto de la voz como remate auditivo, que a construir una disposición rítmica con los demás versos del poema.

Los elementos anteriores dan cuenta de un uso poético que podría caracterizarse como la estética de la sencillez y brevedad en poesía, características que sobresalen en la autora, que denotan poéticamente una intención, y que posibilitan la pertenencia a una tradición, cuyo exponente contemporáneo español y quizá motivo de influencia para Josefa Murillo es el poeta Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), quien con sus “Rimas”, aparentemente sencillas y fáciles, crea una poesía bastante leída y seguida por el público lector de la época, gracias, en buena medida, a la facilidad de sonidos y palabras cercanas intencionalmente con la creación popular, como menciona en la introducción a las *Rimas* Rafael Montesinos citando a Bécquer: “En su

---

<sup>100</sup> Josefa Murillo, “Ecos”, en: *Poetisas mexicanas*, pp. 193-194.

largo artículo,<sup>101</sup> Bécquer comienza haciendo distinciones entre la poesía ‘magnífica y sonora’ y ‘la natural, breve, seca, que brota del alma’. Y se decide por esta última, ‘porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía’<sup>102</sup>. En la tradición mexicana estos elementos serán retomados también —en ciertas facetas o momentos de su creación poética— por Amado Nervo.

De acuerdo con mi hipótesis, Josefa Murillo representa una voz poética femenina *diferente* que no participa directamente de la influencia ni sanción cultural del centro geopolítico para construir su poética femenina, que consolida su experiencia vital y poética desde el núcleo familiar, por lo que aparece como una poetisa dedicada completamente a su labor, en un espacio íntimo y privado. Asimismo retoma la facilidad de versificación que encuentra en su tradición popular local, las voces de los decimeros y jaraneros de la región, al tiempo que se inscribe en una tradición poética mayor, con la búsqueda consciente de una calidad poética superior, ya que enuncia en algunos poemas su quehacer elevado, como en el primer verso del soneto “Íntimas”:  
“Yo valgo más tú, yo pulo el verso”.<sup>103</sup>

Esta poetisa además presenta un desapego por los condicionantes temáticos del discurso dominante masculino. Rompe el paradigma porque su ubicación geográfica le daba esa libertad: no hay una compilación de su obra hasta después de su muerte; la publicación de algunos de sus poemas aparecen en periódicos locales y abundan los inéditos en su producción.

Josefa Murillo, desde mi perspectiva presenta una voz poética femenina propia, ya que su discurso adquiere rasgos de sujeto enunciador porque su voz se esmera por separarse del discurso masculino y este beneficio es logrado por el distanciamiento geográfico y estilístico. Hay matices particulares en el tratamiento de su temática amorosa, habla desde una soledad interior que

---

<sup>101</sup> Rafael Montesinos se refiere a la reseña del libro de Augusto Ferrán, *La Soledad* (1861) que publicara Bécquer en *El contemporáneo* del 20 de enero del mismo año; de acuerdo con los datos proporcionados en el contexto de la cita por el crítico.

<sup>102</sup> Rafael Montesinos, “Introducción”, en Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas* p. 58.

<sup>103</sup> Josefa Murillo, “Íntimas”, en: *Obra poética*, p. 40.

encuentra expresión en elementos simbólicos, además de que presenta rasgos de trasgresión frente a la moral dominante al denunciar ciertas prácticas sociales negativas pero aceptadas. Uno de los objetivos de mi investigación es revisar en qué medida Josefa Murillo rompe con los paradigmas tradicionales: poéticos, sociales y de posibilidad de expresión poética.

### TERCER CAPÍTULO. JOSEFA MURILLO, DESARTICULAR LA DIFERENCIA

#### 3.1 *Luces y sombras en la biografía de Josefa Murillo, perspectiva complementaria de la vida de la autora en cara a su obra.*

Josefa Murillo Carlín (Tlacotalpan, Veracruz, 20 de febrero de 1860-1° de septiembre de 1898) fue una mujer que dedicó gran parte de su vida a escribir poesía, una poesía peculiar para su contexto de creación y altamente significativa para quien esto escribe. Al investigar sobre esta poetisa, resultan reveladoras tanto la presencia de una obra poética diversa, cuanto la repetición de una serie de datos biográficos, por quienes más han hablado de la autora. La reiteración biográfica permite observar que se ha establecido un ejercicio de selección para presentar una imagen autorizada de la Alondra del Papaloapan, la cual pesará sobre otros elementos vitales que fueron decididamente ignorados. En este capítulo se revisarán y cuestionarán ambos rubros: biografía y obra, para dar cuenta de la relación que han establecido —diversas voces autorizadas que han hablado de Josefa Murillo— entre estos dos aspectos; relación indisoluble y capaz de mostrar que la crítica tradicional de la obra de la veracruzana ha buscado colocarla en el imaginario de algún tipo ya construido de poetisa decimonónica marcadamente romántica.<sup>104</sup>

La intención es clara: si esta poetisa es diferente, si sorprende, si no se integra a la norma sobre cómo debían escribir las mujeres en el XIX y se aleja de la semejanza discursiva *condicionada* y de *igualdad*, el discurso masculino (incluso por medio de voces femeninas) se encarga de aproximarla lo más posible a sus estándares, a sus medidas conocidas, a lo que es biográfica y creativamente domesticado y domesticable. Si existen aspectos biográficos o

---

<sup>104</sup> Baste, para abrir la reflexión, una de las apreciaciones iniciales de Leonardo Pasquel en el Estudio preliminar a su edición de la obra de Josefa Murillo de 1961: “el caso de Josefa Murillo resulta insólito por la elevación y delicadeza de su poesía femenina, así como por ese marco de mujer desgraciada en amores y que tan bien cuadra a una joven escritora de la época romántica”. Leonardo Pasquel, en: Josefa Murillo, *Poesías, con el homenaje nacional organizado por Cayetano Rodríguez Beltrán*, p. XVI.

poemas que den cuenta de la *diferencia*, estos pasan a segundo plano, se encubren para elegir lo que sí es conocido y representable.

Para este apartado inicial retomaré en buena medida las apreciaciones críticas sobre la vida y obra de Josefa Murillo recogidas en el primer capítulo del presente estudio, con especial atención en lo que María Teresa Dehesa, Leonardo Pasquel y Humberto Aguirre Tinoco mencionan como datos relevantes en la biografía de la autora que se han repetido en los trabajos de críticos posteriores y que han dado pie a la construcción de una leyenda biográfica o a la exhibición de una imagen de alguna manera estereotipada que busca encasillarla en un tipo de mujer poeta. La cuestión biográfica de Murillo resuena como algo en lo que se ha puesto especial atención, como una forma de justificar o dar sentido a la presencia de ciertos motivos de creación, ligando algunos aspectos de la vida de la poetisa con una actitud poética desencantada y romántica que suponen constante y canalizan como sello distintivo de su obra, al tiempo que borran otros elementos de su producción, mediante la técnica de engrandecer o subrayar ya sea un aspecto de su vida o un tipo de poesía, y no considerar o menoscabar algunos otros poemas o hechos vividos. Es necesario ahora replantear y explicar este proceder, desde una perspectiva crítica a partir del ejercicio de Judith Butler en el que diversos mecanismos de autoridad condicionan y definen el ser sujeto y en el que la acción crítica consiste en ponerlos en duda.<sup>105</sup>

A partir de esta perspectiva, revisar la biografía de Josefa Murillo servirá para evidenciar

---

<sup>105</sup> Judith Butler, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la vida virtual de Foucault”. Butler, a partir de Foucault, reflexiona sobre el sentido del ejercicio crítico como una práctica de virtud y de libertad que busca transformar los modelos tradicionales a partir del cuestionamiento de los mismos, de su razón de ser, de la presencia de un poder autoritario que ha condicionado incluso el papel de la crítica y la conformación de los sujetos, lo cual puede derivar en el cuestionamiento sobre la construcción de ciertos sujetos literarios o personalidades como el ejercicio de dominación y de poder, en este caso masculino que decide qué sí y qué no mostrar sobre un autor y sobre su obra, para analizar las condiciones dadas del *ser* y del *poder ser* en cierto contexto. En algún momento Butler hace una afirmación que representa la búsqueda de este capítulo y que resulta importante para pensar en las condiciones del ejercicio crítico que se encuentra detrás de todo trabajo que es llevado a cabo como parte de la investigación literaria: “El crítico o crítica tiene por tanto una doble tarea, mostrar cómo el saber y el poder operan para construir un modo más o menos sistemático de ordenar el mundo con sus propias ‘condiciones de aceptabilidad de un sistema’, pero también ‘para seguir los puntos de ruptura que indican su aparición’”, p. 10.

lo que se ha decidido iluminar y al mismo tiempo lo que queda ensombrecido, es decir, qué se ha descubierto —en el sentido de evidenciar y dar a conocer—, qué se ha encubierto, para qué, desde dónde se sitúa a la poetisa en ese afán por establecerla y delimitarla.

El segundo capítulo del trabajo de grado de Dehesa y Gómez Farías, “Presencia de Josefa Murillo”, contiene una sección: “bosquejo para un retrato de Josefa”, en la que se detallan rasgos vitales de la poetisa, así como elementos biográficos que se comentan a la luz de ciertos poemas y que por ser la biografía más documentada es la más autorizada. Dehesa y Gómez Farías, en la tradición crítica académica de una institución —Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, a mediados del siglo XX— es la primera que se encargó de proyectar cierta imagen de la poetisa en un contexto académico y al mismo tiempo difusor de la obra de la tlacotalpeña.

María Teresa Dehesa y Gómez Farías, Humberto Aguirre Tinoco y Leonardo Pasquel<sup>106</sup> coinciden en resaltar, desde la infancia de la poetisa, un carácter enfermizo que condicionaría en un primer momento su aislamiento y que está ligado, en un segundo momento, con una melancolía vital y poética:

Tal vez las angustias de la época ocasionaron que Josefa Murillo naciera débil y enfermiza. Ello determinó que pronto se le retirase de la “Amiga” donde al cuidado de unas tías, hermanas de su padre, habíasele enviado para aprender las primeras letras. Frecuentes ataques de asma, sensibilidad exagerada y consentimiento paterno hicieron que nunca más volviera a colegio alguno. Pero su temperamento sensitivo y vivaz inteligencia, en la dirección del padre encontraron el mejor de los sustentos. Por él fue conducida y formada. Y de seguro, el obligado cautiverio de la enfermedad fue propicio para ensanchar su mundo interior, estimulada por interminables lecturas. Pero si se encontraba bien

---

<sup>106</sup> Humberto Aguirre Tinoco opera a partir de un mecanismo de difusión local de la obra de la poetisa: desde Tlacotalpan realiza una edición mimeografiada con la mayor cantidad de poemas de Josefa Murillo y la distribuye en el museo local, “Salvador Ferrando”, en 1975. Leonardo Pasquel, en 1961, reedita el Homenaje Nacional que fue realizado al año siguiente de la muerte de la poetisa (1899) e incluye su estudio preliminar que cimenta el camino crítico biografista que se plantea analizar en esta sección. La editorial, Citlaltépetl, tiene su sede en el Distrito Federal, y el tiraje fue de 600 ejemplares, lo que representa un alcance mayor al trabajo de Aguirre Tinoco, que aunque más artesanal, representó la *suma* poética más autorizada sobre la poetisa, al grado de que la Universidad Veracruzana sigue a pie juntillas la edición de Aguirre Tinoco al momento de presentar su propuesta editorial de la obra de Josefa Murillo. Véase en el primer capítulo la sección: “Ediciones de la obra”.

de salud la vivacidad e intrepidez llevaban a la niña a trepar en los árboles o a excursionar por la ribera del Papaloapan.<sup>107</sup>

Destaca, de la cita anterior de Pasquel, la formación autodidacta, un rasgo valorado en positivo por este núcleo de autoridades,<sup>108</sup> y la presencia del padre como “director”, pues es quien encauzará el aislamiento y al mismo tiempo proporcionará los materiales de lectura para el desarrollo sensible de esa “alma dolorida y solitaria” que encuentra su propensión a la creación poética en este conjunto de hechos. Aguirre Tinoco, al comienzo de su bosquejo biográfico, menciona: “Poetisa de fina sensibilidad que vivió entre crespones de luto por sus seres queridos, Josefa Murillo nunca se apartó de Tlacotalpan, su solar nativo. Hizo un solo viaje en su vida: a Orizaba, en busca de salud. En realidad raras veces salía del hogar paterno”.<sup>109</sup> Conviene la imagen de una mujer aislada, tutelada por el padre y enferma, puesto que una mujer libre, una mujer que se pasea por su terruño, sale a explorar o tiene amigos, dado que nunca contrajo matrimonio, no sería lo común, ni lo autorizado para las buenas costumbres, incluso literarias.

La presencia de elementos trágicos en la biografía de la poetisa, que la hacen ver como un alma dolorida, meditabunda y melancólica es otra de las constantes. La muerte de una amiga y del pretendiente con el que se casaría, Lorenzo de la Puente y Aguirre,<sup>110</sup> serán también, para

---

<sup>107</sup> Leonardo Pasquel, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>108</sup> Dehesa y Gómez Farías: “En su afán de conocimiento aprendió por sí misma el francés, el latín y el inglés, valiéndose de los libros del doctor Murillo”, *op. cit.*, p. 54. El autodidactismo y la reclusión conducen a la biógrafa, también veracruzana, a querer ver rasgos de Sor Juana en la obra de Murillo, la filiación literaria femenina es importante y será otro de los mecanismos de la crítica ante especímenes de difícil clasificación como Murillo: el parangón con otras mujeres, *se parece a, se acerca a*; aunque, curiosamente y como se revisará en otro apartado, la comparación se hace más en términos biográficos que de obra literaria. La personalidad de la poetisa veracruzana inquieta y pareciera que, en el caso de las mujeres, pesa más la vida o cómo la hayan vivido, que la obra y sus características en sí mismas.

<sup>109</sup> Humberto Aguirre Tinoco, en: Josefa Murillo, *64 poemas y una prosa*, edición mimeografiada sin paginación. Corresponde a la primera página del texto propiamente, en la que Tinoco elabora una biografía de la autora.

<sup>110</sup> Leonardo Pasquel: “Josefa Murillo experimentó en plena juventud la exaltación amorosa y también su derrumbe definitivo. Novia fue del joven Lorenzo de la Puente y Aguirre, también tlacotalpeño de antigua estirpe. A él entregó todo el amor y la ensoñación que pueden encenderse en una virgen apasionada, talentosa y sensible. Pero quien seguramente se hubiese transformado en esposo murió en solo tres días de fiebre pernicioso cuando trabajaba en la Hacienda de San Nicolás, propiedad de la tía de ambos, doña María del Pilar Aguirre viuda de Schleske. El impacto

esta crítica, detonantes casi únicos de su creatividad, aunque el peso de la muerte del varón es señalado como determinante en su vida, “había perdido a su entrañable amiga de la infancia, María Antonia, y a su pretendiente, Lorenzo de la Puente y Aguirre, a cuyo recuerdo dedicó su vida”.<sup>111</sup> Leonardo Pasquel liga estrechamente la presencia de la muerte o de la tragedia como motor para la creación poética en el caso de la tlacotalpeña, con lo que se evidencia un tipo de crítica determinista por el que sufrir es crear:

Cuando apenas cumplía los quince años y una aurora de promesas hilvanaba sobre su frente ensueños de juventud, la muerte vino a poner su manto de fatalidad en la persona de una amiga inseparable. Es entonces el afán de expresarlas. Y nace el primer poema como un canto al dolor y a la desesperanza. El episodio era trágico, en verdad, pero su reacción acusa, también, el tipo de pretexto que hace germinar su natura vena poética.<sup>112</sup>

El crítico no menciona cuál es ese primer poema. Lo que sí hace a continuación es una valoración de la poetisa señalando su propensión al dolor como un asunto de neurosis, como una búsqueda continuada de desilusión para poder escribir, y de esta manera la caracteriza como mujer que sufre y escribe, como un tipo de mujer romántica, dedicada únicamente al dolor, que es fuente de inspiración y estímulo creativo:

El dolor es, pues, el estímulo que la obliga a cantar, llorando, por una peculiar disposición temperamental para canalizar el sufrimiento, explicable por lo demás en quien, sensible y enfermiza, busca por modo subconsciente nuevos motivos en la realidad que le rodea para volver a sufrir y provocarse la necesaria oleada de inspiración poética. Y así se forma el ciclo: ensoñación, desencanto, depresión, inspiración y creación. Tal mecanismo de raíz neurótica y masoquista —gozarse inconscientemente en el dolor— configura el tono preponderantemente sentimental y dolorido que expresa la actitud romántica como estado del alma frente a la inseguridad de la existencia. No debe perderse de vista, además, que estos eran los años del romanticismo literario que embargaba a la juventud.<sup>113</sup>

---

de esa definitiva separación fue terrible. Y el amor se convirtió en culto al recuerdo; en un sentimiento más espiritualizado y quizá en el afán de serle perdurablemente fiel”. *op. cit.*, pp. XVIII-XIX. Resaltan ahora y se retomarán más adelante los ideales virginales y de perpetuidad del amor con los que se ciñe a la poetisa.

<sup>111</sup> Aguirre Tinoco, *op. cit.*, primera página del texto biográfico (edición sin paginación).

<sup>112</sup> Leonardo Pasquel, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>113</sup> *Ibidem.*, pp. XVII-XVIII.



Subyace, de alguna manera sutil, la intención de Pasquel por estereotiparla en el tipo de mujer romántica ya mencionado: la dolorida que escribe sólo por eso y para curarse, y al mismo tiempo al señalar la creatividad como una especie de enfermedad, como una suerte de “locura”, hace pensar en el ejercicio de minusvalía que la tradición patriarcal ha conferido a un tipo de mujer diferente, al señalarla como “la loca”.<sup>114</sup> La caracterización como débil aunque altamente creativa condiciona a la mujer y la muestra como limitada, idea que también desarrollará Dehesa y Gómez Farías, quien ve en la tragedia de la muerte del pretendiente, uno de los motivos de limitación poética en la autora:

Si en la obra de la poetisa tlacotalpeña se observa la falta de un esfuerzo decidido, también puede reconocerse la causa: con la muerte de Lorenzo, perdió el interés en el amor que, para una naturaleza como la suya, equivale a la desaparición del interés por la vida. Sólo un móvil tan fuerte como el ya señalado, la sed de belleza y la voluntad de vivir para llorar su desgracia, prolongaron la existencia de Josefa que no transcurrió en espera de la muerte sino que por decisión voluntaria, empleó en perpetuar, válida de sus poemas, lo que había perdido.<sup>115</sup>

De nuevo aparece la imagen de Josefa Murillo como alguien que únicamente se dedica a sufrir y a lamentar la partida del ser amado. Esta visión es ampliamente desarrollada por Dehesa, ya que su intención es mostrar los rasgos positivos del tipo de mujer que construye para la tlacotalpeña. Es la crítica, quizá por ser mujer, quien más se detiene en observar cuáles son los valores sancionados y aceptados por una tradición patriarcal o qué se espera de la actitud y la poesía de mujeres del siglo XIX y los evidencia para que de alguna manera la obra de la poetisa sea

---

<sup>114</sup> “Loca” es un atributo que se asocia con lo femenino y que desde el discurso masculino y dominante ha servido para minorizar, encasillar y marginalizar la figura de la mujer. La locura es una táctica que, usada por los hombres para caracterizar a las mujeres, encubre y desvirtúa las características sobresalientes, en este caso sobre el asunto de la escritura; la escritora tradicionalmente es bruja o loca, restándole valor a su figura, aunque también las mujeres se han valido de este recurso para ocultar su propia condición y poder escribir. Lo anterior se puntualiza en el estudio *The mad woman in the attic* de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, donde un rasgo interesante es que las locas decimonónicas de las obras literarias de mujeres revisadas, no tienen voz, no se expresan. Cfr. Nina Baym, “La loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista”, en: *Otramente: lectura y escritura feminista*, y Gilbert, M. Sandra y Susan Gubar, *La loca en el desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. En este caso, Leonardo Pasquel ha hablado de cierta “neurosis y masoquismo”, como parte del proceso creativo de Josefa Murillo, cuya única raíz, para esta corte crítica, sería el dolor.

<sup>115</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 256.

estimada, como si la existencia de sus rasgos diferentes —que los tres críticos conocen y consignan, pero que resaltan muy poco— pudiera ser motivo de exclusión, olvido crítico o menosprecio, y para evitarlo construye a la mujer virginal, casta, altamente creativa pero que no manifiesta el afán de comercializar o de compartir mucho su creatividad; desinteresada por la comunicación literaria con escuelas o corrientes específicas y con otros poetas; sufriente constante y veladora del amor perpetuo e ideal que no se consumó jamás, con doble acento en jamás; cercana a Dios; avalada y dirigida por un varón, su padre. Veamos lo anterior con más detalle:

En ratos de ocio su recreo era, emplear sus manos, finas y pálidas, en hacer flores de cera, con el primor de la artista que quiere competir con la naturaleza, y ahí los colores, los alambres, las tijeras y toda esa serie de pequeños utensilios indispensables. De la alcoba, los ramos de cera iban al templo para adornar la imagen más venerada, la Virgen de la Candelaria, vestida de blanco y oro, en cuyos brazos el Niño Dios descansa.<sup>116</sup>

Destaca la imagen de la artista decimonónica: hábil con las manos, creativa, sensible a diversas manifestaciones artísticas, su potencia creadora se dirige a Dios; aparece el hecho de que el arte de la mujer se entrega a lo divino, crea objetos que sirven para adornar la Gracia, el templo, en una relación espiritual y para nada material; además de que este tipo de elaboración se lleva a cabo en los ratos de ocio, en el tiempo de esparcimiento, con lo que se borra cualquier asomo de profesionalización o comercialización.

Desde el siglo XIX se establece esta actitud romántica de la relación entre la creación poética y el autor, que no busca reconocimiento ni gloria, en el caso de las poetisas el énfasis es más agudo, la actitud poética de ellas resulta entonces más pasiva, como parte de una sensibilidad ontológica y no como un ejercicio intelectual, la mujer canta porque las aves cantan, su relación con la naturaleza y con la sensibilidad artística son directas. José María Vigil,

---

<sup>116</sup> *Idem.*, p. 55.

biógrafo de Isabel Prieto de Landázuri, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana correspondiente con la Real Española, citado en el capítulo anterior, consigna una actitud similar respecto a la afamada poetisa decimonónica, en la que el reconocimiento literario queda opacado por una actitud vital, sensible y “femenina” en relación con la actividad poética:

Ocupando su familia una posición distinguida en la sociedad de Guadalajara; siendo apoyada en sus inclinaciones literarias por el cariño de su ilustrado padre, la Sra. Prieto pudo entregarse libremente a sus estudios favoritos, sin que por eso desatendiese las labores propias de su sexo, llegando a poseer todas las cualidades que constituyen a una mujer instruida y hacendosa. De carácter naturalmente retraído, el hogar doméstico era el mundo en que se desplegaba la actividad de aquella alma que vivía con la vida de sus propios pensamientos, siendo raras las veces que se la veía fuera de su casa, pues el teatro era lo único que la hacía interrumpir aquella especie de existencia claustral en que pasó los mejores años de su primera juventud. Jamás se despertó en ella el deseo de brillar; esa vehemente aspiración de gloria que en algunas almas toma el carácter de pasión violentísima, fue de todo punto desconocida de aquel espíritu superior, que buscaba la soledad y el silencio como elementos indispensables para seguir la corriente de sus propias ideas, en que hallaba variedad y encantos suficientes con que embelesar las tranquilas horas de su vida.<sup>117</sup>

Resalta una fórmula estereotipada sobre cómo presentar la vida de una poetisa instaurada en el siglo XIX por medio de la escritura de sus biografías, y que por desgracia, mucha de la crítica del siglo XX repitió, puesto que los candados del patriarcado seguían vigentes, y cuyos elementos constantes son a grandes rasgos los siguientes: reclusión familiar casi del tipo claustral, entrega a la sensibilidad, recato familiar, carencia de aspiraciones profesionales o literarias, aislamiento, sumisión a las figuras de autoridad masculina; características que se han evidenciado hasta ahora y que provienen de la actitud positivista del XIX, por medio de la cual las mujeres se integran a la cultura literaria de la época de manera condicionada: siempre y cuando se puedan ajustar al esquema propuesto por los varones y haya una correspondencia indisoluble entre la actitud vital y la expresión sensible concreta, es decir, la obra poética de las mexicanas.

---

<sup>117</sup> José María Vigil, en *Obras poéticas de la señora doña Isabel Prieto de Landázuri*, p. XIV. En el capítulo anterior se proporciona el pie de imprenta completo de la edición consultada, de 1883.

Sin embargo, Josefa Murillo tiene al mismo tiempo la otra vertiente, aparecen en su obra poética temas satíricos, incluso un par en los que critica a la Iglesia y a las beatas, a las que muestra a veces como hipócritas, por ejemplo “Los acuerdos de la envidia”, poema en el que las mujeres en conjunto buscan sancionar a una mujer que es diferente y que causa envidia, a la que se dedican a vigilar:

—Observad con cuidado  
sus movimientos;  
vigiladla en la iglesia  
y en los paseos;  
atended, cuando sale,  
si va muy lejos,  
y si viste de blanco  
de azul o negro;  
mirad a donde miren  
sus ojos bellos;  
procurad sorprenderle  
los pensamientos,  
y yo os prometo  
que, con poco trabajo,  
nos vengaremos.<sup>118</sup>

En “Letrilla Chaquistera”, las beatas son caracterizadas como ingenuas y poco críticas o conecedoras del sentido religioso que las motiva:

Letrilla Chaquistera  
“que si pica,  
al chaquiste justifica”  
  
Hace dos o tres domingos  
dijo el cura en una plática,  
que entre la gente de iglesia  
se piensa obsequiar al Papa  
con un álbum fotográfico.  
A todo el coro de beatas  
alborotó la noticia;  
y más, cuando es una ganga  
sacar “sólo por un peso”  
tres estampas de una estampa.

---

<sup>118</sup> Josefa Murillo, “Los acuerdos de la envidia”, en *Obra poética*, pp. 51-52. Todas las citas de poemas de Josefa Murillo se harán de la edición de la Universidad Veracruzana, en casos contrarios se indicará la edición fuente.

Toda la que se confiesa  
siete veces por semana;  
toda la que vive más  
en la iglesia que en su casa;  
toda jamona del día,  
toda doncella... de marras;  
en fin, toda la que es  
apostólica y romana;  
toda la que papas come,  
se retrata... se retrata.<sup>119</sup>

A Dehesa y Gómez Farías le sorprende la presencia de este tipo de poemas en la producción de Murillo, a los que califica como “festivos” y que representan una parte importante de la obra de la Alondra del Papaloapan, aunque señalada mucho menos que sus poemas melancólicos, reflexivos o sufrientes: “Fue Josefa poetisa del amor desencantado. Poemas salidos del corazón fueron la mayoría de los suyos; algunas veces, de circunstancias; en uno y otro caso, la pasión melancólica se asoma por algún resquicio. Parece imposible y hasta incoherente con la personalidad interna de la poetisa que haya podido escribir otra índole de composiciones, —tan apartadas de la que consagra el desencanto—, como son las festivas”.<sup>120</sup> La actitud de asombro y encubrimiento aparecen, aunque, por fortuna, la biógrafa consigna este tipo de poemas.

Lo que Dehesa y Gómez Farías *espera* de Josefa Murillo en términos de ideal y estereotipo femeninos, también queda señalado:

Josefa, de talento excepcional, fue siempre exquisitamente femenina, y cuando tal afirmación se hace de una mujer intelectual, se subraya implícitamente su naturaleza, alude sin nombrarlos a sus sentimientos; Josefa supo del amor, no de manera abstracta sino real y trágica; su corazón de novia se prodigó en ternuras de hermana, ya que no pudo realizar su íntimo sueño; el sueño más puro de su juventud, que dejó en su espíritu la herida que jamás cerró.<sup>121</sup>

Una mujer sentimental e intelectual debe manifestar un amor elevado en su obra y en su vida, de acuerdo con la visión de la biógrafa, quien poco a poco va delineando una imagen casta, pura y

---

<sup>119</sup> Josefa Murillo, “Letrilla Chaquistera”, p. 85.

<sup>120</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 219.

<sup>121</sup> *Ibidem.*, p. 55.

virginal, en la que el amor sublimado por el pretendiente muerto se transforma en amor de hermana, amor de hogar, finalmente, aunque no se case, amor valorado en positivo; pero no es posible volverse a enamorar, tener otros pretendientes, sólo queda sufrir, hablar de los sentimientos y canalizar la vena pasional y sentimental en el amor hogareño y en la poesía sensible: “Su naturaleza frágil y enfermiza soporta un martirio extraño: es débil para vivir formas de negación humana, no espiritual y, a la vez, *es resistente para soportar la muerte lenta del anhelo en la carne*”.<sup>122</sup> “Antes muerta que liviana”, pareciera decir o querer leer en Murillo la biógrafa, para quien la virginidad será un elemento importante, así como la lucha victoriosa contra los embates de la pasión. El asunto de la castidad es algo que subrayan, que pesa, que pareciera importante para valorar en positivo la obra de la poetisa. De alguna manera, por medio de su obra, Josefa Murillo expresa no estar de acuerdo con el ideal de pureza femenina que se exige a su condición.

La Alondra del Papaloapan no se queda con una visión privada, intimista, encerrada, melancólica y sufrida; ni de la vida ni de su poesía. Sale a la calle, socializa, explora su entorno y observa rasgos sociales. El yo poético no sólo se ensimisma, sino que también se divierte, satiriza, se sube a navegar con un varón en un delirio onírico o etílico, tiene poesía alegre, dicharachera, anclada en su contexto local en el que la poesía es muchas veces circunstancia y motivo de celebración, en una voz similar a la de los jaraneros y decimeros<sup>123</sup> de su región:

---

<sup>122</sup> *Ibidem.*, p. 58. Énfasis mío.

<sup>123</sup> *Vid.* Alfredo Delgado Calderón, *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. En el apartado “Semblanza histórica del son jarocho”, pp. 37-62, el autor señala la presencia de los jaraneros acompañando sepelios, bodas, bautizos durante el siglo XIX: “Desde hace más de dos siglos la música de jarana ha estado íntimamente ligada a las festividades y las celebraciones importantes en la vida de los habitantes del Sotavento. Aunque su origen es anterior —por lo menos desde principios del siglo XIX— los jaraneros acompañaban los sepelios, nacimientos, bautizos, bodas, mayordomías, veladas de imágenes religiosas y otros actos trascendentales, además de alegrar la vida cotidiana”, p. 37.

A mi compadre el músico

Venga, compadre, y en un bonguito  
vamos alegres a navegar;  
a ver si de agua cae un chorrito  
con que se pueda usted refrescar

Cometeremos mil sinalefas  
de la corriente al suave rumor  
y en armoniosas barbarilefas  
saldrá la dicha y saldrá el amor.

Los tiburones del claro río  
al oír tal música se alejarán  
y aun los gusanos del sauz umbrío  
las orejitas se tapanán.<sup>124</sup>

Dehesa insiste en señalar la falta de escuela literaria y el aislamiento como una actitud poética y vital. Desde esta manera de aproximarse a la poetisa, el encierro limita su creatividad y sus posibilidades de expresión poética:

Tal actitud [falta de “esfuerzo y plan poético”, para Dehesa] explica en parte — sin olvidar obstáculos provenientes de la falta de salud de la escritora, del arraigo familiar en la tierra natal y de las comunicaciones con la capital—, el aislamiento en que Josefa Murillo se mantuvo, respecto a la vida literaria del país. El hecho, explicable como circunstancia, considerado como actitud literaria tuvo gran repercusión en su obra: la impidió definirse y ampliar sus horizontes.<sup>125</sup>

La falta de escuela tal vez no sea una falta, sino una potencia creativa. De acuerdo con mi propuesta de análisis, el aislamiento, que puede leerse sólo en términos geográficos, posibilita otro tipo de creación y permite a la poetisa justamente explorar y acercarse a los temas de la *diferencia*, a otras maneras de evidenciar el ser mujer desde su condicionamiento geográfico, ya que tal vez con los candados múltiples: esposa, cercana al círculo de poder literario y en comunicación directa con él, reconocida como autora con mucha obra publicada; no se hubiera atrevido a tocar ciertos temas, a demostrar con su poesía cierta actitud, sino que, presumo, se

---

<sup>124</sup> Josefa Murillo, “A mi compadre el músico”, p. 83. Poema inédito, consignado por primera vez por María Teresa Dehesa y Gómez Farías, quien insiste en privilegiar la otra visión, la melancólica y triste, la que fue repetida por autoridades críticas sin mayor examen.

<sup>125</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 256.

hubiera quedado con una exploración poética más discreta, dirigida y mediada por los diversos niveles de censura literaria hacia las mujeres; se hubiera quedado, tal vez ella misma, con la imagen sufriente y dolorida que se esperaba de su figura. Además, dicho aislamiento en términos de falta de escuela y de relaciones literarias tampoco es puntual, puesto que será revisada la relación de la obra de Murillo con la escuela de Bécquer y Campoamor, que se conoce comúnmente como escuela “intimista”.

*3. 2. Periferia geográfica y estilística de la “Alondra del Papaloapan” y la consecuente periferia canónica. El valor del Homenaje Nacional a raíz de la muerte de Murillo.*

Lilia Granillo, en su artículo “Regiones poéticas para las mexicanas en el siglo XIX: de las siemprevivas de Yucatán a las lirás del Norte”, señala la importancia de la condición provinciana de las poetisas en el siglo XIX como una constante histórica digna de revisión: “Existe una causalidad entre mujeres —¿alguien duda de que las escritoras pertenezcan a este colectivo?— que salen del hogar paterno hacia una existencia en la periferia, alejadas del centro, y la liberación de la voz poética del género antes silenciado”.<sup>126</sup> La cuestión geográfica o la división del ambiente literario en regiones da pie a la oposición entre centralismo y periferia, entre canon principal y canon periférico, y en esta dicotomía cobra un papel importante la aparición de las mujeres en las provincias, y su posterior traslado geográfico y canónico hacia el centro, como una motivación de liberación femenina, de acuerdo con Granillo:

El tránsito femenino desde lo doméstico —privado— a lo profesional —público— con fines de liberación implica desplazamientos espaciales, desde el sitio donde se genera la sumisión, hacia los lugares donde se puede emprender la construcción cultural del ser mujer dueña de una misma. En provincia, en la periferia, parece haber mayores posibilidades para esa construcción; más aún en el caso de ser mujer-poetisa.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Lilia Granillo Vázquez, “De las siemprevivas de Yucatán a las lirás del Norte”, p. 184.

<sup>127</sup> Granillo Vázquez, *op. cit.*, pp. 184-185.



La creación artística desde ese posicionamiento geográfico, en primera instancia regional y alejado del centro, surge como una posibilidad expresiva y posteriormente como síntoma de liberación, en el momento en que las poetisas buscan su comunicación con el centro, su emigración, sus lazos de parentesco y amistad con el sistema de comunicación literaria para dar cuenta de que su voz existe, y existía ya desde su lugar de origen. Tanto la periferia canónica como la geográfica más que factores condicionantes son liberadores, aunque el riesgo es el desconocimiento de la obra de la poetisa y ante eso, éstas deciden en la mayoría de los casos efectuar el traslado.<sup>128</sup>

Granillo Vázquez cita la condición de las cinco mujeres incluidas en la Antología preparada por la Academia Mexicana y que fue analizada en el capítulo previo, en el que las cinco, provincianas de origen, se trasladan lejos del hogar paterno, es decir, más cercanas al centro cultural y geográfico, la ciudad de México, y obtienen reconocimiento contextual y posibilidades de circulación:

Desde México salió también la obra de los más destacados poetas que, a juicio de la Academia Mexicana de la Lengua, deberían formar parte de la *Antología de poetas líricos castellanos*, que la Real Academia Española de la Lengua pensaba publicar con motivo de 1892. Y en esa obra, seleccionada por hombres de letras autóctonos —como Casimiro del Collado, José María Roa Bárcena y Vigil—, figuraban cinco poetisas del siglo, todas oriundas de provincia y movilizadas lejos del hogar paterno: Isabel Prieto de Landázuri, Laura Méndez de Cuenca, Isabel Pesado, Josefina Pérez de García Torres y Esther Tapia de Castellanos.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> También el artículo de Granillo Vázquez dibuja tenuemente la reflexión en torno a que hay ciertas regiones privilegiadas, aunque no abunda en el tema. Una de las regiones que aparece constante es el caso de los puertos y específicamente Veracruz, que gozan de una comunicación más directa con el exterior, en términos de recibir recursos materiales, culturales y simbólicos provenientes de otras partes del mundo. La relación entre el canon, la periferia y el centralismo, las regiones privilegiadas por diversos factores y la aparición de las mujeres en el escenario cultural representa un vasto campo de análisis por efectuarse.

<sup>129</sup> *Idem.*, p. 201.

La autora caracteriza ese traslado como empoderamiento femenino y éste se manifiesta en el hecho poético de contar con una voz propia que distinga entre la poética individual y las prácticas escriturales de una sociedad:

El posicionamiento femenino fue una suerte de ocupación, un movimiento de la periferia al centro de la República, dinámica cultural que buscaba salir de la marginación, un proceso de liberación, de empoderamiento. ¿Que cómo se habla en literatura del empoderamiento femenino? La teoría de la recepción sugiere que la historia literaria recupere evidencias de la “voluntad e inventiva” del poeta o la poetisa. Las muestras del “oficio” permiten distinguir entre la poética individual y las prácticas escriturales de una sociedad.<sup>130</sup>

Lo anterior puede señalarse con la propuesta trabajada en el capítulo previo en la que se opone la voz discursiva de *igualdad* contra la voz de la *diferencia*, y de esta manera, la *igualdad* también abarca las prácticas escriturales que comparten hombres y mujeres como signos de época, pero en el caso de las mujeres habrá rasgos de la *diferencia* que se manifiesten, y en el caso de Josefa Murillo estos rasgos son facilitados por su condición geográfica y canónica en la que se desenvuelve. Granillo Vázquez señala como rasgo distintivo la reflexión metapoética de las escritoras sobre su creación, la *diferencia* para ella se evidencia en el hecho de que las poetisas se asuman como tales y ejerzan una voz consciente de su labor:

El recorrido por las profesionales [escritoras o “mujeres de letras”] y su vida pública comienza con las declaraciones de las poetisas acerca de su arte: manifestación del modo de estar en el mundo. Hablar del oficio de escribir, desde el horizonte histórico decimonónico, apuntala la identidad de literata, de poetisa. Se trata de los fragmentos de metapoética, de sus reflexiones sobre la poesía, los poetas, la inspiración, declaración del oficio, la lengua poética explicándose a sí misma. Aunque existen pocas obras completas de las escritoras del siglo diecinueve, podemos decir que muchas que dejaron registros tenían conciencia plena de su “voluntad e inventiva”, de la urgencia existencial de “ser poeta”, de la afiliación al mundo poético y sus vaivenes.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> *Ibidem.*, p. 186.

<sup>131</sup> *Idem.*

El rasgo es importante, pero de acuerdo con el presente trabajo, hay elementos más finos para explorar la poética individual en casos femeninos, específicamente en el de Josefa Murillo; ya que la reflexión sobre el quehacer poético es compartido con los hombres y con la tradición poética en general, ya no cuestión de época y social, sino del hecho mismo de la práctica de la escritura de poesía en una larga tradición. Poetizar o reflexionar sobre la propia escritura o el propio quehacer es una constante. Sin embargo, el asunto de la periferia cobra, acaso, más sentido, ya que si bien ninguna escritora escapa completamente de la tradición masculina, la lejanía espacial con el círculo literario de poder puede ser asumida como un síntoma de libertad creativa. Aunque debe quedar claro que la lejanía espacial no implica un aislamiento definitivo, una rareza aislada, puesto que la comunicación literaria precisa de lecturas, y las lecturas que llegan a manos de Josefa Murillo y que marcan más su producción son, por mencionar lo que directamente puede ser rastreado en su obra: *Rimas* de Bécquer, *Doloras* de Campoamor,<sup>132</sup> y la figura del poeta Salvador Díaz Mirón, única personalidad literaria nacional a quien dedica un homenaje, en este caso un soneto.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> En el registro bibliográfico de *Obras monográficas mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México 1822-1900*, aparecen las siguientes referencias para las obras de Bécquer editadas en México, lo que da cuenta de la circulación temprana y constante de su obra: Bécquer, Gustavo Adolfo, 1836-1870. *Composiciones sueltas*. Ed. del Sufragio libre. México : [s.n.], 1875. 81 p. ; 20 cm.; *Obras de Gustavo A. Bécquer*. Ed. del Sufragio libre. México : [s.n.], 1875. x, 851 p. ; 20 cm.; *Rimas de Gustavo A. Bécquer*. México : Tip. Literaria de Filomeno Mata (San Andrés y Betlemitas no. 8 y 9), 1886. 64 p. ; 15 cm., pp. 235, 236 y 358. Respecto a Campoamor se consignan las siguientes ediciones: *Obras poéticas de don Ramón Campoamor*. México : Boix y C<sup>a</sup>, 1851. 104 p. ; 28 cm. (Biblioteca universal económica); *Doloras : poesías varias y cantares*. Ed. de La Iberia, tomada de la undécima de Madrid aum. México : Imp. de Ignacio Escalante y C<sup>a</sup> (Bajo de San Agustín no. 1), 1872. 382 p. ; 20 cm.; *Cantares / [por] Ramón de Campoamor*, de la Academia Española. México: Libr. de C. Tamborrel (Calle de San Ildefonso no. 1), 1886. 37 p. ; 15 cm., en las páginas: 98, 201 y 358 del catálogo. Oresta López en el artículo “Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el porfiriato” menciona como parte de las lecturas autorizadas por los directivos y autoridades educativas de Morelia, para 1896, *Obras poéticas* de Campoamor y *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, *vid.* el artículo en línea, sin paginación [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_24.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_24.htm) [consultado por última vez el 22/07/13] . La poesías sensible de este tipo de autores era parte de la educación formal de las mujeres mexicanas a finales del siglo XIX, por lo que resulta altamente probable que en la biblioteca familiar del Dr. Murillo, padre de la poetisa, se encontraran ejemplares con las poesías tanto de Campoamor como de Bécquer.

<sup>133</sup> Esther Hernández Palacios, en *Veracruz, dos siglos de poesía*, menciona al respecto: “Vivió inmersa en el romanticismo y se formó autodidacta y aislada, logrando una expresión propia, siempre en guerra con su condición

El peso no se hace esperar y de ahí se deriva el poco reconocimiento de las poetisas que por razones varias no pudieron o no quisieron ejercer el traslado simbólico o físico al centralismo cultural. Otro candado, mencionado por Granillo, es la situación social de las poetisas: mucho más valorada estará una mujer poeta casada que aquella que se mantiene soltera, de ahí que el mecanismo de valoración en el caso de Josefa Murillo sea exaltar y recobrar el amor perdido y la vida dedicada al lamento del hombre que se fue:

Sobre los procesos de liberación del género silenciado habla el estado civil de estas mujeres. Tres de las solteras sufrieron penas de amores fallidos, tragedias bien conocidas en la época, y murieron jóvenes, digamos antes de los 30 años: Dolores Guerrero, Teresa Vera y Josefa Murillo. Mientras que Dolores Guerrero y Josefa Murillo “murieron de amor”, Teresa Vera se suicidó al parecer para evitar que su familia se enterara de que se había enamorado de su maestro que era casado.<sup>134</sup>

Puntualiza Granillo Vázquez sobre tres ejemplos de mujeres solteras, entre las que destaca Josefa Murillo, quien manifestó su interés por salir del hogar paterno por medio de una legendaria carta a Benito Juárez; acontecimiento que, desde Dehesa y Gómez Farías, es otro de los elementos biográficos más favorecidos:

Las tres nacieron y vivieron la mayor parte del tiempo en provincia, todas llevaron vida de heroína romántica. Dolores sí logró salir del hogar paterno, mientras que Josefa Murillo y Teresa jamás salieron de sus lugares de origen, aunque su poesía sí haya viajado hacia otros continentes. Constan los anhelos de Josefa Murillo, *La Alondra del Papaloapan*, o de Sotavento, de liberarse del cautiverio paterno: escribió a Benito Juárez una carta solicitándole, como presidente de la República, que obligara al Sr. Murillo a dejar salir a su hija de la hermosa prisión de Tlacotalpan. La carta era pública y hubiera aparecido en varios diarios, pero fue interceptada por el sistema patriarcal de vigilancia.<sup>135</sup>

La imagen de Josefa Murillo se nutre de diversos abrevaderos sobre lo que es y debe ser una mujer, sobre lo que es y debe ser una poetisa. Hay una intención por formar un sujeto letrado

---

de mujer provinciana y enferma. Lectora de los más connotados románticos europeos, no niega tampoco la influencia de Díaz Mirón en su obra, tal vez por eso establece también un combate con el lenguaje, sólo que el suyo está marcado por la femineidad. Coincide con otras escritoras, anteriores y contemporáneas, en la defensa de la condición femenina. Citemos sólo a Sor Juana, a Alfonsina Storni, a Delmira Agustini”, p. 58.

<sup>134</sup> Lilia Granillo Vázquez, *op. cit.*, p. 202.

<sup>135</sup> *Idem.*

femenino, o por integrarlo, pero siempre desde una estructura patriarcal que es la que matiza la entrada de las mujeres. Tal vez si Josefa Murillo hubiera ejercido el traslado, su reconocimiento contextual hubiera sido mayor; pero, como hipótesis, hubiera dejado de manifestar su propensión a la *diferencia* discursiva, habría menoscabado su vena festiva, y su relación con la poesía, local y circunstancial muchas veces, y habría llevado a cabo una profesionalización que representaría un compromiso exigido por la autoridad patriarcal, que desde su ubicación geográfica no siente o no pesa tanto como condicionante. Es decir algunos de los candados de la *condición*, como su estado civil y su lejanía geográfica, que han sido vistos como limitantes, son superados en esta perspectiva como momentos de oportunidad y posibilidades creativas amplias y más libres.

A propósito de la periferia canónica resalta el hecho del *Homenaje Nacional* convocado por Cayetano Rodríguez Galván al año siguiente de la muerte de Josefa Murillo, del que menciona Hernández Palacios:

En el año 1899, Cayetano Rodríguez Beltrán organizó un homenaje a Josefa Murillo al cumplirse un año de su muerte. En él participaron varios escritores de reconocido prestigio, entre los que se contaba Amado Nervo, Luis G. Urbina y José María Vigil. Esto muestra que la poeta gozaba de estima y reconocimiento entre sus contemporáneos.<sup>136</sup>

La importancia del homenaje radica en que desdice la noción de cierto aislamiento y desconocimiento de la poetisa, quien publicara también en la segunda época del periódico *El Renacimiento*.<sup>137</sup> Un aislamiento total no puede darse, la comunicación de la literatura es parte de la comunicación entre formas métricas, intertextualidad poética, convergencia temática, pero en el caso de Josefa Murillo la distancia espacial posibilita la diferencia. De ahí que el desconocimiento es matizado: se conoce o se privilegian ciertos tonos y cierta poesía sobre otra,

---

<sup>136</sup> Esther Hernández Palacios, “Notas al viento: tres poetas veracruzanas del siglo XIX”, p. 294.

<sup>137</sup> En la segunda época del famoso periódico literario *El Renacimiento* (1894), aparecen publicados, en este orden, los siguientes tres poemas de Josefa Murillo: “Definiciones” (febrero 4 de 1894), p. 70 en la edición facsimilar publicada por la UNAM; “A Emma Hernández” (marzo 18 de 1894), p. 172; “Recuerdos” (mayo 6 de 1894), pp. 280-281.

y el reconocimiento contextual a raíz de la muerte de la poetisa puede considerarse como otro mecanismo del patriarcado para dar a conocer cierta imagen, de nuevo la poetisa aislada, la doliente mujer que murió en flor y que escribió desde esta posición vital y poética. Asimismo representa una intención por resaltar su temprana muerte como motivo de heroísmo romántico, como otras jóvenes promesas anteriores: Manuel Acuña, Manuel M. Flores, Juan Díaz Covarrubias, Dolores Guerrero, y para catalogarla así en el inventario de los grandes escritores que *podieron haber sido*, pero que no fueron por causa de su pronta muerte.

Un rastreo breve del *Homenaje* evidencia algunos rasgos dignos de atención. Por un lado, que sus contemporáneos identifican a la autora por uno de los varios seudónimos empleados, *Xochitl*. Muchos de los poemas y prosas de despedida incluidos en el homenaje van dirigidos a “*Xochitl*”,<sup>138</sup> parece ser éste el seudónimo, de entre los diversos de Murillo, el elegido para expresar el reconocimiento póstumo, debido, presumiblemente, a su carácter tal vez “más femenino”, ya que modela la imagen de la poetisa como una flor.<sup>139</sup> Aparecen también los rasgos del estereotipo muy desarrollados, la castidad y la virtud de la joven, la reclusión en el hogar paterno, el peso de la imagen de la mujer que no contrae matrimonio y que permanece en el hogar cuidando a su padre: “Joven virtuosa, hija excelente, encerrada siempre en el hogar paterno, compañera única del ya anciano Dr. Murillo, abandonó hoy para siempre ese hogar, dejando a su padre sumido en el dolor más cruel y bañado en lágrimas”.<sup>140</sup> El Homenaje también evidencia cierta percepción crítica que relaciona la poesía de Josefa Murillo con la estética de Bécquer, que puede observarse, por ejemplo, en la composición de despedida de Ramón Frausto:

---

<sup>138</sup> Vid. “Primer libro I. Composiciones de la prensa” como parte del *Homenaje Nacional* incluido en la edición de las poesías de Josefa Murillo de 1961 por Leonardo Pasquel.

<sup>139</sup> El asunto de los seudónimos será pormenorizado en el apartado siguiente.

<sup>140</sup> *Homenaje*, p. 18. Composición titulada “Josefa Murillo (A Juan J. Murillo)”, firmada por *Sagitario*.

“en muchas de sus poesías se nota un sabor becqueriano; mas no es servil, es espontáneo”.<sup>141</sup> La relación se establece en positivo, ya que es señalada como original y no imitativa, en voz de otro de los que escriben a raíz de la muerte de la poetisa:

Así es como puede explicarse y comprenderse que, al leer los versos de Josefa Murillo, venga espontáneamente a la memoria el grato recuerdo de Enrique Heine y de Gustavo Bécquer. Y, sin embargo de ese aire de familia, que acerca y casi une en admirable trinidad al cantor del bullicioso y humeante Rhin, al bardo de la pintoresca y alegre Sevilla, y a la soñadora del bello y manso Papaloapan, Josefa Murillo no cayó en el desliz de una imitación raquítica y desairada, sino que su poesía, afligida y simpática, tiene la marca de su estro particular y el brevete de una originalidad interesante y apreciable.<sup>142</sup>

Bécquer y la relación con Josefa Murillo fue uno de los rasgos que resaltó a la luz del *Homenaje Nacional*, el momento del siglo XIX en el que más voces se han encargado de hablar de la autora. Antonio de la Peña y Reyes ubica a la poetisa en una valoración canónica, la incluye como parte de la terna de poetisas mexicanas más distinguidas: “Sor Juana Inés de la Cruz, Laura Méndez de Cuenca y Josefa Murillo, son, para mí, la trinidad gloriosa de nuestras poetisas. Más poetas que poetisas las dos primeras, la última reúne a la inspiración sacra de los dioses, la delicadeza hermanada de su sexo”.<sup>143</sup> Un breve juicio de valor deja ver que De la Peña observa rasgos diferentes entre ser poeta y ser poetisa y asume, en la obra de Josefa, más rasgos femeninos en contraposición con el quehacer poético “más masculino” de las otras dos seleccionadas. Las características de la diferencia, así como el tipo de comunicación literaria que establece Josefa Murillo, por medio de reconocimiento de influencia, como el caso de Bécquer, serán revisados a continuación.

---

<sup>141</sup> *Homenaje*, p. 86. Composición titulada “Josefa Murillo. In memoriam”, por Ramón Frausto y firmada en Salamanca.

<sup>142</sup> *Homenaje*, p. 126. Composición titulada “A Xochitl” por Lorenzo F. Rivera, firmada en Veracruz.

<sup>143</sup> *Homenaje*, p. 117. “Josefa Murillo”, por A. de la Peña y Reyes.

### 3. 3. *Análisis poético y reconstrucción de creación poética en la obra de Murillo: poesía publicada bajo seudónimo, poesía sin interés expreso de publicación.*

Josefa Murillo tendió puentes con la cultura literaria de su época y colaboró con diversos periódicos, en su mayoría locales, en menor medida nacionales y de otras regiones. Curiosamente, de acuerdo con su biógrafa, son los poemas calificados como “festivos” por Dehesa y Gómez Farías los que más circulan geográficamente por el país: “Según el uso en aquellos días, muchos de los escritos de esta índole [festivos] se publicaron en periódicos de la región: Alvarado, Veracruz, Tlacotalpan; otros en México, Pachuca, Chihuahua”.<sup>144</sup> Por desgracia, en su estudio posteriormente narra la pérdida de esta documentación sobre las publicaciones de la Alondra ante una inundación que asoló Tlacotalpan.<sup>145</sup> Aparece la intención de la biógrafa por dar a conocer no sólo los poemas que la acercan a la imagen de estereotipos varios sobre su calidad de mujer melancólica y triste, sino también por publicar los que la alejan y que de alguna manera la liberan.

La datación de la obra poética de Josefa Murillo es complicada e incluso el conocimiento de los poemas que fueron publicados en su contexto es incierto.<sup>146</sup> Gracias al cotejo de las ediciones y a sus respectivos estudios preliminares y notas es posible rescatar algunos datos, sobre publicación, fechas estimadas e intención con algunos de los poemas, que serán señalados de acuerdo con su pertinencia para el análisis.

Dehesa y Gómez Farías ha documentado que la autora utilizó cinco seudónimos: Xóchitl, Totoloche, Ráfaga, Matusalem y El Chaquiste. La presencia de los seudónimos aparece en la mayoría de los casos en poemas que se alejan de la vena melancólica y dolorida, de añoranza o

---

<sup>144</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 219.

<sup>145</sup> *Vid.*, Dehesa y Gómez Farías, “Capítulo V. Poesía festiva”, pp. 219-248 de su obra citada ampliamente.

<sup>146</sup> Véase el apartado: “Edición de la obra” en el primer capítulo de este trabajo.



reflexión, que al parecer eran firmados con el nombre de la autora y en algunos casos con el seudónimo de Xóchitl, aunque este último también fue utilizado para otro tipo de composiciones.<sup>147</sup> La crítica social, la intención satírica y la evidencia de los elementos diferentes son presentadas por Josefa Murillo bajo seudónimo. Más aún, pareciera que cada seudónimo aporta una especie de personalidad literaria a la autora, una voz discursiva diferenciada, como si el uso de cada seudónimo específico estuviera ligado a un tipo de tema o contenido, lo cual abre la reflexión sobre la intención que tenía Josefa Murillo al hacer circular su obra bajo seudónimo.

Considero que la presencia de seudónimos obedece a la diferenciación de diversas personalidades o estilos poéticos y no como un simple escudo para proteger la identidad, que es la lectura oficial feminista de esta práctica, es más una estrategia literaria, encaminada al reconocimiento público y a la difusión de la obra que una protección ante el patriarcado. El desdoblamiento del autor, el seudónimo y la voz diferenciada, plantean un ejercicio de apropiación de la escritura y tiene como uno de sus fines la diversificación de lecturas o estilos de escritura que puede generar un solo sujeto. Lo anterior representa un ejercicio lúdico y encaminado al mismo tiempo a obtener la atención de diversos públicos, por lo que el mito de la mujer decimonónica que escribe sólo para expresar su sensibilidad puede empezar a desmantelarse ante el uso de diversos seudónimos por parte de las escritoras decimonónicas.

---

<sup>147</sup> Aunque parece ser un seudónimo usual en la autora, aparece consignado sólo en dos poemas, de entre los que se conocen y de los que se sabe publicó bajo seudónimo. Estos poemas son circunstanciales, uno que le dedica a un poeta, “A Carlo”, en el que lo defiende de las críticas que recibe en su entorno local, y el poema “Por una flor” o “Ventura” que será detallado en el apartado sobre las formas poéticas en Josefa Murillo. Como hipótesis, en ambos poemas son mencionadas las flores como parte del contenido, pudiera ser que Josefa Murillo empleara dicho seudónimo en poemas cuya temática refiere directamente a las flores, aunque se trate de poemas circunstanciales, que de alguna manera entrega o regala, de la misma manera en que opera la práctica de sociabilidad entre el varón y la mujer, éste le entrega una “flor” como un obsequio y una atención, puede ser que Josefa entregue sus “flores poéticas” como regalo ante determinados contextos sociales. Por desgracia, no es viable ahondar en esta reflexión ante el desconocimiento de qué otros poemas fueron firmados bajo este seudónimo.

Ráfaga es el seudónimo que empleó en un solo poema, “Peculiaridades”, publicado en 1888, de acuerdo con los datos de Dehesa y Gómez Farías:

Peculiaridades<sup>148</sup>  
A R. Vallejos  
(D. José Ramón Carvallo)

Colgar a un gallo inocente  
y herirle y atormentarle  
gozándose en su agonía  
sólo es propio de salvajes.

Los fueros de la cultura  
defender, R. Vallejos,  
honrando al par a una dama,  
es propio de caballeros.

Y arrancar de Tlacotalpan  
los restos de la barbarie,  
por ser una acción honrosa  
es propio de nuestro Alcalde.

La biógrafa señala un gran asombro ante la aparición de un poema de esta índole, firmado bajo un seudónimo peculiar:

La encuentro [la producción, el poema “Peculiaridades”] algo distante y aislada del resto de la producción; es la única de índole diferente, es más cruda y, según mi apreciación, irónica y si su finalidad es corregir, el tono es imperioso. La integran tres cuartetas a propósito del entretenimiento popular a costa de los pobres gallos. El tono es austero, el último verso de cada estrofa casi cortante; la poetisa va en derechura al asunto y lo hace con llaneza, sin rodeos literarios y fuera del tono humorístico. Josefa Murillo firma con un seudónimo que no reaparece, en la obra que hasta hoy conocemos: “Ráfaga”.<sup>149</sup>

La aparición de temáticas, formas métricas y motivos diferentes es brevemente anunciado por Dehesa, incluso es matizada la preferencia por publicar, además de los poemas melancólicos, aquellos poemas de crítica social, o los escritos por alguna circunstancia social específica, con

---

<sup>148</sup> Josefa Murillo, “Peculiaridades”, en *Obra poética*, p. 84. Se puede suponer que fue publicado en un periódico local, dado el tema, además de que es el único poema cuyos datos de publicación son precisos, de acuerdo con la información proporcionada en el apartado en el que se edita la poesía de Josefa Murillo en el *Homenaje Nacional*, donde aparece la siguiente fecha: Junio 6/888.

<sup>149</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, pp. 231-232.

una ilocución pragmática en este caso: remediar un mal que aquejaba a su sociedad. Sin embargo, la manera en que expresa esta intención por convencer al alcalde de su pueblo de que cancele una práctica de “sociabilidad”, muy de varones, de divertirse a costa del sufrimiento de los animales es interesante y digna de atención. El poema se encuentra dentro de la línea civilizatoria decimonónica, que recupera la oposición civilización/barbarie de la tradición ilustrada del siglo XVIII. Resulta interesante que Josefa Murillo se asuma como un “ilustrado” pues apela principalmente desde la intelectualidad para evitar la barbarie y no desde el orden sensible, propio del ámbito femenino. Se trata de cuartetos octosílabos con rima pareada asonante, a la manera de la forma del romance, pero con una estructura que hace pensar en la tradición local, la práctica de coplas de los decimeros y jaraneros,<sup>150</sup> aunque la presencia del encabalgamiento en la segunda estrofa da cuenta de la convivencia de una métrica de carácter más espontáneo con una de escuela, también la forma asonante de la rima pertenece a la tradición intimista que tiene en Gustavo Adolfo Bécquer uno de los mayores exponentes.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Claude Poullain, en *Rosalía de castro y su obra* señala a esta poetisa, Rosalía de Castro, como heredera de una tradición intimista desarrollada en España, que tiene como antecedente a Campoamor y a Bécquer como principal exponente. La obra de Josefa Murillo se liga con los dos autores mencionados y por lo tanto, de alguna manera con Rosalía de Castro, el trabajo sobre la poetisa gallega me ha servido para evidenciar rasgos en la poesía de la tlacotalpeña. Las relaciones poéticas con la tradición intimista española y con estos autores específicos se detallará más adelante. Por ahora, retomo una cita del trabajo de Poullain respecto a los cuartetos asonantes, la tradición popular y la poesía intimista española: “Esta evolución del cuarteto se puede explicar también por la moda de la poesía popular, que desempeña un papel tan importante en la historia del intimismo: los *Cantares* de Trueba (1852), *La soledad* de Ferrán (1860), los *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro (1863) son imitaciones de coplas populares de varias regiones de España; precisamente, la copla, es casi siempre un cuarteto asonantado, que constituye una frase por sí sola, y que puede haber servido de modelo a los intimistas”. Claude Poullain, *Rosalía de Castro y su obra*, p. 201.

<sup>151</sup> Señala Claude Pollain, a propósito de la obra de Rosalía de Castro, y del uso de la asonancia y las formas cercanas al romance: “Se suele considerar el romance como una de las formas preferidas de los románticos: es evidente tratándose de Rivas [duque de Rivas], autor de los *Romances históricos*; en la obra de otros poetas, como Espronceda, no faltan los romances líricos. Pero con la escuela intimista se produce un cambio muy importante: en la obra de Bécquer, por ejemplo, la asonancia es mucho más frecuente que la rima; sin embargo, la mayor parte de sus *Rimas* no son ‘romances’: el poeta emplea una combinación de dos metros —en particular, el endecasílabo y el heptasílabo— dispuestos en cuartetos, a veces con cambios de asonancia: todo ello constituye una forma poética original, diferente del romance tradicional, para la cual conviene perfectamente la expresión ‘silva arromanzada’, inventada por Navarro Tomás”, Claude Poullain, *Rosalía de Castro y su obra*, p. 195.

La petición se hace en voz de una mujer; pero una mujer discursivamente ilustrada, es decir, inteligente, que matiza su postulado ideológico al presentarlo como un favor galante, en la relación de cortejo entre dama y caballero, lo que el alcalde puede hacer por ella, es decir, emplea los recursos temáticos de la igualdad para establecer una diferencia discursiva: emitir una petición pública y política en voz de una mujer que homologa el recibir el favor como signo de la civilización en la que se asume, y subordinado a esto, como un signo de la caballerosidad del alcalde. Murillo relaciona su propio beneficio con el beneficio en favor de la cultura y de la educación de la sociedad en la que vive y lo manifiesta desde su ser mujer y ser poeta. La ráfaga con la que firma es la saturación instantánea del compromiso social que puede asumir su poesía, de manera directa, certera y asumiéndose como dama civilizada que necesita ser honrada por un caballero, con el fin de lograr su objetivo político. “Ráfaga” parece denotar una personalidad comprometida con asuntos circunstanciales en Josefa Murillo, ya que ante un asunto que considera urgente, es necesaria una voz social que remedie el mal que evidencia. No hay otro poema de denuncia social directa entre lo que hasta hoy se conoce de la obra de Murillo, y tal vez esa sea la razón de que no haya otro poema firmado con este seudónimo, de acuerdo con la interpretación que ve un tipo de contenido en el uso de un seudónimo específico.

“El chaquiste” es otro de los seudónimos utilizado sólo una vez, en “Letrilla Chaquistera”, que fue citado en el apartado biográfico inicial de este capítulo. Al respecto, menciona Dehesa y Gómez Farías: “Por vía de explicación diremos que el chaquiste es un mosquito cuyo contacto produce terrible comezón y ardor. Josefa firma este poema con el seudónimo ‘El Chaquiste’; carece de fecha y es la más extensa dentro de la producción a que nos referimos [poemas catalogados por la biógrafa como ‘Festivos’]”.<sup>152</sup> La letrilla es una forma poética sancionada por la tradición hispánica para elaborar poemas de crítica social, satíricos y

---

<sup>152</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 238.

brulescos.<sup>153</sup> Lo interesante es que Murillo se apropia de la estructura al caracterizar su letrilla como “chaquistera” e incluir, en el título la siguiente frase rimada: “Letrilla Chaquistera, que si pica al chaquiste justifica”, es decir, elaborada por un mosquito que es testigo directo y que busca reflexionar por medio del ardor y comezón de su picazón poética. Además, la apropiación se da en el momento en el que aparece un regionalismo en el título y en el seudónimo: dentro del poema también serán retratadas el habla coloquial y los regionalismos. De ahí que su letrilla se burle de la realidad específica de las mujeres tlacotalpeñas —dado que ancla el relato en su realidad circundante— entregadas a una devoción ciega y a una fe sin examen; sobresale también la actitud vanidosa de las mujeres que buscan retratarse en una fotografía que supuestamente se haría llegar al Papa. Lo que pone en evidencia también los mecanismos de la Iglesia para obtener el favor o los recursos de las mujeres. Sirva para complementar el análisis un fragmento del poema:

Escuche lo que “El Chaquiste”  
oyó ayer por la Sabana:  
—“Puej te vaj a retratar!  
—Yo no me retrato nana...  
—¡Ay santo pagre de Roma  
qué muchacha tan malcriada!  
—Pero si tengo vergüenza...  
—Vergüenza ej lo que te falta!  
—Pero si el peso lo quiero  
pa laj naguas de cambaya...  
—Oye, bruta, yo no quiero  
hacer un desaigre al Papa;  
y aunque venda la batea  
te digo que te retrataj!  
—Bueno, bueno, ¡qué he dihacer!...  
¿Y allá con el Papa, nana,  
ejtará aquel Cardinal  
que vide en el cojmorajma?  
—Nada te importa, curiosa;  
¡lo que hay es que te retrataj!

---

<sup>153</sup> En *Métrica española*, Antonio Quilis señala: “Una variante del villancico es la *letrilla*, que se diferencia de aquél más por el contenido que por la forma: la letrilla es una composición enteramente burlesca y satírica”, p. 29. A continuación el autor cita como ejemplo el conocido poema de Francisco de Quevedo “Poderoso caballero es don dinero”.

—Si ya le dije que “Bueno”...  
Por fin vence la muchacha  
la vergüenza que decía  
y su cariño al del águila.  
Estudia bien la postura  
dirigida por su nana,  
viste su traje parecido  
al que llevaba Pancracia  
y entra a casa de Pichardo  
alegre como unas pascuas  
pensando que el Cardenal  
que vido en el cojmorajma,  
ha de coger la figura  
para enseñársela al Papa...  
La vanidad inocente  
se retrata... se retrata.<sup>154</sup>

Al final del poema puede observarse un doble sentido en el que opera la forma satírica de la letrilla. La inocencia retratada aparece en dos niveles, en el primero es la inocencia de la joven que cometería una falta por ser vanidosa, pero que no se percata de ésta, y en un segundo nivel, la inocencia de las mujeres tlacotalpeñas retratadas por Josefa Murillo, quien se asume como la retratista en un nivel superior que el de la fotografía que aparece como tema del poema, para invitar a las mujeres de su comunidad a dejar de pecar por inocencia al evidenciarlas ridiculizadas en sus prácticas devotas. Mientras que las devotas se dejan llevar por su sensibilidad y esto las muestra ridículas y vanidosas, Josefa Murillo razona, las observa y poéticamente las evidencia por medio de un juego lúdico de inteligencia en la voz de una mujer.

El proceder con los poemas en el siguiente apartado será similar, se parte de una separación metodológica entre dos rubros: temas y formas, para observar los elementos de *igualdad* y los de la *diferencia* en cada caso, ya que ambas vertientes del análisis poético pueden mostrar más rasgos al ser seccionadas. Algunos de los poemas seleccionados fueron publicados

---

<sup>154</sup> Josefa Murillo, “Letrilla Chaquistera”, *op. cit.*, pp. 86-87.

con seudónimo, lo cual se anotará, así como la información sobre el proceso creativo o sobre la circulación o no del poema en los casos en los que se tenga mayor noticia.

Dado que el seudónimo Matusalem representa otro de los casos en los que sólo fue usado por la poetisa una vez, considerando el *corpus* poético conocido hasta el presente estudio, resulta pertinente hacer una pequeña desviación hacia el único ejercicio en prosa conocido de Josefa Murillo, “Entonces y hoy”, para el que fue usado el seudónimo. De entrada, haber publicado prosa ya representa una diferencia y de nuevo es un aspecto de la autora que se deja de lado. La prosa era más asunto de escritores, la sensibilidad femenina iba bien con la poesía lírica, aunque no debe olvidarse la presencia de crítica literaria hecha por mujeres, así como textos en prosa publicados en diversos periódicos y revistas, como *Violetas del Anáhuac*.

De nueva cuenta es significativo el seudónimo empleado, “Matusalem” puesto que para su narración elige una figura de autoridad bíblica, longeva, sabia y masculina para realizar una crítica social desde la voz enunciativa de sujeto femenino. El relato fue consignado por primera vez en 1961 por Leonardo Pasquel en su edición de la obra de la poetisa con el añadido del homenaje de 1899.<sup>155</sup>

El título hace pensar en un tópico literario,<sup>156</sup> o en una frase titular usual, que era empleada en ejercicios poéticos y prosísticos muy de la vena romántica, para ejercer una reflexión filosófica o melancólica sobre el paso del tiempo, o sobre la caducidad del amor o de la vida, en algunos casos.<sup>157</sup> Murillo emplea el título para dar cuenta de cómo ciertos avances

---

<sup>155</sup> Aguirre Tinoco menciona lo siguiente sobre “Entonces y hoy”: Nos fue proporcionado por el Sr. Francisco J. Romero Lara y provenía de la colección inédita del Sr. Jesús M. Aguirre Beltrán, lo publicamos por primera vez en la hoja impresa “Tlacotalpan Cultural”, año de 1960.

<sup>156</sup> Por ejemplo en el tópico *todo tiempo pasado fue mejor*, o el *O tempora, o mores!* de Cicerón, con los que se recrea la añoranza de un pasado mejor en contraste con un presente degradado.

<sup>157</sup> Un ejemplo concreto lo representa el poema “Entonces y hoy” de Manuel Acuña, fechado en 1872. *Vid. El parnaso mexicano*. Primera Serie 1, pp. 265-268. En el poema, Acuña añora la infancia como época de unión familiar y felicidad, y contrapone esta sensación con su estado actual, para el momento de la enunciación, de desolación y soledad como un efecto del paso del tiempo que provoca estragos anímicos. Tal vez Josefa Murillo se

tecnológicos acaban con algunas supersticiones y cómo las familias se forman ante la llegada de la “luz” simbólica del alumbrado público; luz que representa el efecto estético realista que viene a dimensionar los fantasmas y las apariciones noctámbulas del romanticismo en su verdadero matiz sexual en este caso, y la racionalidad tecnológica con el que enmarca su cuadro narrativo.

El final del relato resulta ilustrativo para la reflexión entorno:

En aquel entonces, todo el alumbrado público de Tlacotalpan consistía en unos farolitos que los vecinos pudientes y de buena voluntad, colgaban en los pilares de sus casas. Los tales faroles se apagaban a las nueve de la noche, y sólo uno que otro, cuyos dueños gozaban gran fama de trasnochadores, estaban encendidos hasta la *quedada*.

En aquellas noches oscuras como ciertas inteligencias, solían aparecerse blancos fantasmas, negros trasgos, pardos duendes, azuladas luces y calaveras de ojos de fuego.

Estas tales visiones y apariciones, dieron en rondar la casa de don Feliciano, donde se oían a deshora, quejidos lúgubres, sonar de campanillas, y rezos y salmodias. El ex-soldado insurgente no se atrevía a vérselas con gentes de la *otra vida*, porque sabía que nada puede hacerse contra seres intangibles; se contentaba, cuando escuchaba aquellos extraños ruidos, con envolverse en su sábana hasta la cabeza, y rezar un *sudario* por el eterno descanso de las benditas ánimas del Purgatorio.....

Algún tiempo después de estos espantables sucesos, no sólo consintió don Feliciano en las relaciones de *Pancha* y *Chepe*; sino que exigió, arcabuz en mano, que el matrimonio se verificara lo más pronto posible.

No seré yo quien diga cuántos días mediaron entre la verificación del matrimonio y el nacimiento de un *duendecito* al cual llevé a la pila bautismal, para que se llamara José como su padre y como el castísimo Patriarca.<sup>158</sup>

El relato muestra las prácticas comunes de enamoramiento, que incluían la negación del padre de la joven, don Feliciano, ante el noviazgo que se vuelve clandestino entre Pancha y Chepe, y la reclusión y zona de resguardo que para el padre representaba el hogar, la comunicación secreta epistolar de los amantes, la obligada creación de versos para la amada y, algo importante, la manera en la que los amantes burlaban la vigilancia paterna para lograr tener encuentros sexuales, la trasgresión temática en voz de Josefa Murillo se vuelve evidente, además de la

---

burle irónicamente de los valores románticos estilizados en el ideal familiar del pasado del poeta coahuilense por medio de su ejercicio prosístico, en el que las familias se forman de una manera menos ideal.

<sup>158</sup> Josefa Murillo, “Entonces y hoy (al correr de la pluma)”, en *Poesías...con el Homenaje Nacional*, pp.253-254.



ironización ante la burla de todos los sistemas de represión y autoridad, paternos (familiar), eclesiásticos, y gubernamentales (el padre del relato es un exsoldado insurgente) de la mano del consentimiento de la voz narrativa, quien funge como madrina de bautizo del hijo que nació producto de estos encuentros fortuitos en el ayer de Tlacotalpan en el que no había alumbrado público.

Al ser quien bautiza, la autora da nombre también a una práctica social y se asume como parte de la trasgresión, ya que la enuncia desde el relato y desde la práctica religiosa en la que el nombre cristiano es asentado, en el que la identidad ante Dios se configura, ironía de Josefa Murillo en varios niveles, y cuya crítica ataca directamente al núcleo familiar y a la manera en la que los valores familiares pueden trastocarse y resultan caducos, inútiles e irrisorios.

A continuación se presenta la propuesta de análisis temática y formal de la obra poética de Josefa Murillo. La revisión temática y de las formas métricas empleadas por la tlacotalpeña se hará con especial énfasis en los elementos que muestren la *diferencia*, aunque se recurra a la *igualdad* en algunas ocasiones para evidenciar a la primera. La tematología como estudio literario se ha revitalizado en la actualidad desde la literatura comparada, aunque hay numerosas vertientes críticas dentro de ella, lo cual, complejiza su aprehensión; algo similar ocurre con el aspecto formal de la poesía, categoría amplia, diversificada y útil, aunque compleja. Se sigue aquí la propuesta crítica, para estos dos ejes de análisis, de Claudio Guillén, planteada en su clásico *Entre lo uno y lo diverso*; se entenderá para el aspecto formal el empleo de ciertas estructuras métricas, rítmicas, así como otros elementos que se distingan con base en la diversidad de la rima, es decir, realizaciones concretas de las formas métricas. La cuestión a revisar tanto con los temas como con las formas será en qué medida la autora se apropia de estas

categorías desde diversas tradiciones poéticas y las resignifica para construir un estilo propio que tiene como signo visible la *diferencia* discursiva.

### 3. 3. 1 Temas

Claudio Guillén señala la diversificación del estudio tematólogo a partir de la presencia de niveles o clasificaciones de importancia, desarrollo y presencia de ciertos temas ante otros en un contexto de creación: “Lo que denominamos tema en la práctica se vuelve sinónimo de ‘tema significativo’ y sobre todo de ‘tema estructurador’ o ‘tema incitador’ o ‘tema admirado’. El elemento temático, como el elemento formal del que hablé poco antes, desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias”.<sup>159</sup> Como herramienta para orientar la lectura, la tematología ofrece al crítico un repertorio amplio, quien debe siempre seleccionar, puesto que la reconstrucción temática involucra las capacidades del lector o crítico: “Hicimos hincapié también en que el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, en que las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector”.<sup>160</sup> Los temas, en el amplio resumen crítico de Guillén, aparecen como estructuras de posibilidades, de permanencia de un repertorio tradicional, aunque también de movilidad en cuanto a su función literaria; tema es así un recurso que permite pasar de un motivo literario general a una realización particular de un escritor en un contexto determinado y cuyo lector puede o no reconstruir con los elementos propios de la lectura:

La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y de la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, transforma. En unos pocos casos, decisivos, es una parte del mundo que por primera vez pasa a ser

---

<sup>159</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 231.

<sup>160</sup> *Ibidem.*, p. 230.

literatura. No es lo que se dice, advertíamos, sino aquello con lo que se dice, sea cual sea su extensión, la antigüedad o la nobleza de su origen.<sup>161</sup>

La distinción terminológica es un debate irresoluble, ante la dicotomía entre tema y motivo, Guillén sigue la propuesta de R. Trousson,<sup>162</sup> en la que el motivo precede al tema, y que explica ambas categorías y especifica la función temática como la realización particular de un motivo, categoría más amplia. Esta distinción será seguida en el presente trabajo:

Optemos por llamar así [motivo] un telón de fondo, un concepto amplio, que designe sea cierta actitud —por ejemplo, la rebelión—, sea una situación de base, impersonal, cuyos actores aún no han sido individualizados —por ejemplo las situaciones del hombre entre dos mujeres, o la oposición entre dos hermanos, entre un padre y un hijo, la de la mujer abandonada... ¿Qué es un tema? Convengamos en llamar así la expresión particular de un motivo, su individualización o, si se quiere, el resultado de un tránsito de lo general a lo particular.<sup>163</sup>

La importancia de un estudio temático radica en que ayuda a dar cuenta de la diversidad de la literatura,<sup>164</sup> por medio de la estructuración selectiva de lo que un crítico puede rastrear como la apropiación particular de ciertos temas y contrastarlos.

Para el análisis de Josefa Murillo, hay ciertos temas que son constantes a la creación contextual decimonónica, incluso con la matización específica de que pertenecen a la poesía escrita por mujeres. Lilia Granillo Vázquez los menciona a grandes rasgos, además de que fueron señalados en el capítulo anterior como aquellos temas de la *igualdad*: “Dios y la patria como los grandes faros del poeta; la poesía como expresión festiva de la naturaleza y el paisaje nacional, los héroes nacionales como personajes poéticos. Temas y tópicos románticos que compartían por

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>162</sup> Trousson, Raymond. *Un Problème de littérature comparée: les études de thèmes*, Paris: Letres Modernes, 1965. Citado en Guillén.

<sup>163</sup> Guillén. *Op. cit.*, p. 273.

<sup>164</sup> Claudio Guillén: “Por mucho que lo intente, afincándose en la unidad, la tematología no suprime, sino estructura la diversidad de la literatura”, *Idem.*, p. 281.

igual poetas y poetisas del siglo pasado, significados y definiciones semejantes para los hombres y las mujeres de letras”.<sup>165</sup>

Dehesa y Gómez Farías desarrolla ampliamente la actitud temática, vital y poética de Josefa Murillo de cara a una melancolía y a un sentimentalismo vitales y creativos, aunque la presenta como una poetisa aislada, ajena a cualquier escuela literaria: “La cantora del Papaloapan no apela al exotismo de las escuelas románticas o modernistas; no busca palabras de nuevo cuño ni pretende recrear sensaciones o versificar jugando con la armonía; se limita, simplemente, a verter el contenido interior en moldes poéticos accesibles. Su poesía traduce sentimientos o ideas; pero únicamente las que pertenecen a su mundo: de aquí su limitación”.<sup>166</sup>

El aislamiento de influencia literaria no es tal, Dehesa y Gómez Farías apeló a cierta soledad en todos los niveles, incluso de comunicación literaria, para reforzar la imagen de una escritora libre y sin aspiraciones amplias, lo cual termina limitándola (en la interpretación de la biografía veracruzana). Hemos esbozado la relación de Josefa Murillo con la escuela intimista española que tiene como el gran precursor a Ramón de Campoamor (1817-1901) y como la cumbre poética a Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1871). Algunos críticos contextuales de Murillo, en el *Homenaje Nacional* dan cuenta de esta relación que la misma Dehesa y Gómez Farías implícitamente tipifica de diversas maneras,<sup>167</sup> pero que decide dejar de lado. Claude Henri Poullain en el estudio citado ya en nota al pie, *Rosalía de Castro y su obra*, analiza la relación de la autora gallega con dicha escuela y señala las características orientadas hacia la temática del intimismo:

Hay, pues, mucha modestia en la actitud del intimista: en vez de acusar a los demás, incapaces de comprenderle, confiesa su propia impotencia para expresar

---

<sup>165</sup> Granillo Vázquez, “Regiones poéticas...”, p. 197.

<sup>166</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 258.

<sup>167</sup> Véase el apartado anterior: *Periferia geográfica y estilística de la “Alondra del Papaloapan” y la consecuente periferia canónica. El valor del Homenaje Nacional a raíz de la muerte de Murillo.*

lo que siente. En este tema, tan frecuente en la poesía intimista —la dificultad de ser poeta— aparece la influencia de las *Doloras*, en que Campoamor daba a los románticos una lección de modestia, burlándose de los temas que trataban. En efecto, la poesía intimista, a pesar de todo lo que la separa de Campoamor, no se podría comprender sin el precedente de la poesía “lapidaria”; primero, por la actitud del poeta, como acabamos de verlo; y sobre todo por la manera de expresarse: para una poesía tan “íntima”, ya no convenía la expresión sonora y grandilocuente de los románticos como Espronceda; hacía falta una lengua sencilla, precisa, desprovista de ornamentos inútiles —es decir, la lengua de las *Doloras* embellecida por la imitación de la poesía popular.

En conclusión: el intimismo se puede considerar como una evolución de la poesía romántica, bajo la influencia de la poesía lapidaria y la poesía popular.

Los temas tratados pertenecen a dos categorías: la expresión de los sentimientos íntimos del poeta, y las relaciones de éste con la naturaleza.

El poeta es triste y pesimista; en la vida no puede haber nada alegre para él, no se hace ninguna ilusión.<sup>168</sup>

Como remate, el autor señala que la visión dolorida conlleva una resignación existencial en esta poesía: “Tristeza, insatisfacción, sensación de fragilidad frente al universo... Sin embargo, todo esto no provoca la rebelión, sino la resignación: el poeta canta para consolarse, sin esperar nada, sin exigir nada; tan sólo se complace en el recuerdo de algunos momentos que fueron felices”.<sup>169</sup> La poesía “lapidaria”, es decir breve y sencilla en cuanto al uso léxico y a la simplificación expresiva, armoniza con las temáticas desencantadas y estos elementos configuran un estilo intimista, el de Bécquer, Campoamor, Rosalía de Castro (1837-1885) y muchas veces el de Josefa Murillo.

El poema “A Emma Hernández”<sup>170</sup> evidencia esta apropiación de los temas desencantados de la escuela intimista. Sin embargo, hay matices peculiares, como el hecho de la presencia de las mujeres en la obra de Murillo; aparecen dedicatorias a amigas o menciones

---

<sup>168</sup> Claude Henri Poullain, *Rosalía de Castro y su obra*, p. 64.

<sup>169</sup> *Idem*.

<sup>170</sup> Publicado en *El Renacimiento* en 1894 y firmado con el nombre de la autora. En el Homenaje Nacional de 1899, el poema queda consignado con el título “Eres la golondrina”, y esto lo repiten Dehesa y Gómez Farías y Aguirre Tinoco en sus respectivas muestras de la obra poética de la autora. El poema es importante también por el hecho de que es uno de los consignados por Vigil en *Poetisas mexicanas...*, ya que para el centro del campo cultural, por su aparición en dos medios, la antología y *El renacimiento*, representa una parte importante de la imagen que se tiene de Josefa Murillo en su contexto.

hacia otras mujeres dentro de sus poemas, y que también puede darse en el título, como en este caso.<sup>171</sup> Lo anterior da cuenta de un tipo de comunicación entre mujeres por medio de la literatura, en el que las dedicatorias hablan también de influencias literarias y reconocimiento de un gusto sobre un tipo de poesía, además de la fraternidad, solidaridad y apoyo mutuo como sujetos que buscan abrirse espacio y reconocimiento, al respecto señala Monserrat Galí:

En la literatura del siglo XIX, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se ha destacado la existencia de correspondencia poética o dedicatorias literarias que hablan de una fraternidad artística y creativa entre las mujeres. Hay dos interpretaciones distintas a este fenómeno que no se contradicen: la primera sostiene que en esta relación se manifiesta la conciencia por parte de las escritoras y artistas (el fenómeno también lo hallamos en la música), de estar abriendo brecha; el camino es arduo y se requiere de la solidaridad del género; en segundo lugar, algunas investigadoras, sobre todo las norteamericanas, han detectado lesbianismo en algunas de las escritoras. Por lo que a México se refiere, no hay indicios para pensar en relaciones amorosas, pero tampoco es algo que se pueda descartar sin más.<sup>172</sup>

Retomando el poema en cuestión, “A Emma Hernández”, muestra el gusto por una poesía cercana temáticamente a la propuesta de Bécquer, esto es visible por la presencia de metáforas aéreas, como las aves, las golondrinas, el vuelo, hablan de la libertad asociada con lo femenino, como ideal;<sup>173</sup> esto puede orientarnos acerca del gusto del público femenino por este tipo de

---

<sup>171</sup> Otros poemas de Murillo en los que se da cuenta de esa comunicación entre mujeres, están: “Saludo”, que fue dedicado “A las redactoras del periódico *Las hijas del Anáhuac*”, que será revisado en el apartado siguiente sobre las formas; también destacan: “Recuerdos”, dedicado a Paz Corral, los poemas titulados “A Rosa Aparicio”, “Ha muerto Josefina Pérez de García Torres”, quien fuera una poetisa mexicana a quien la tlacotalpeña homenajea ante su muerte, y “Luisa Martínez Casado”, este último un soneto en el que Murillo tematiza como ilustre mujer artista y musa a la afama actriz contextual cuabana, quien tuvo presentaciones en México en varios momentos, especialmente en la década de 1880 y principios de la década siguiente, que conquistó al público teatral de la época. *Vid.* Rosa Ileana Boudet, *Luisa Martínez Casado en el paraíso*.

<sup>172</sup> Monserrat Galí Boadella, *op. cit.*, p. 377.

<sup>173</sup> La recepción en México de Bécquer es temprana y notable: “Los mexicanos son los que más prisa se dieron en comenzar esa labor divulgativa: en 1872 ya tenían su primera edición de las obras —no sólo de las *Rimas*— de Bécquer, por la editorial Siglo XIX, en la Imprenta de Ignacio Cumplido, que reproducía hasta el prólogo de Ramón Rodríguez Correa. No sabemos si es a ésa edición a la que se refiere Garmallo Fierros cuando dice que en México al poco de morir Bécquer, se hizo una edición clandestina de las *Rimas*. Probablemente se refiera a otra publicación diferente, ya que, por lo que se sabe de la de 1872, no tuvo el carácter de clandestinidad, y además contenía otras obras, aparte de las rimas. El 3 de febrero de 1873 en *El Federalista* de México, se publica un artículo de F. Miguel Badía donde se hace alusión a los dos tomos de las obras, se da buena cuenta de algunas cuestiones biográficas y se demuestra un gran conocimiento de la obra de Bécquer, tanto en prosa como en verso. No hace referencia a la edición que utiliza, pero pudo conocer igualmente la española de 1871 que la mexicana de 1872. Lo más probable es

estilo literario, ya que serán ellas quienes lo reproducirán en mayor medida durante el siglo XIX, además de que representaba un tipo de poesía considerado benéfico por las autoridades educativas, es decir, la poesía de Bécquer formaba parte de las lecturas que podían educar a las mujeres mexicanas,<sup>174</sup> puesto que las remitía a su sensibilidad y a cierto dolor existencial que debía acompañarlas.

En el poema se da cuenta de la presencia de la *igualdad* orientada hacia la *diferencia*, ya que el intercambio literario entre mujeres gracias al código semiótico de comunicación que representó la práctica poética habla de una distancia respecto del varón, que no participa ni sanciona esta forma de interacción femenina:

A Emma Hernández  
En su álbum

Eres la golondrina que tiende el vuelo  
por el florido campo, cuando está el cielo  
claro y azul;  
cuando al beso del aura tiembla el follaje;  
lleno de luz.

Forma un dulce reclamo cada rüido,  
en cada tierna rama se mece un nido  
tibio de amor;  
y colmando la gloria que encierra el monte  
sobre las nubes de oro del horizonte  
se asoma Dios.

Qué falta te hace el canto del ave enferma  
que acaso muy en breve, por siempre duerma  
bajo el saúz;  
¿qué puedo yo decirte, linda viajera...?  
¡Yo no tengo alegrías, ni primavera,  
ni juventud!<sup>175</sup>

---

que utilizara la mexicana, ya que fue muy difundida en los ambientes literarios del país”. Ángel Esteban, *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*, pp. 34-35.

<sup>174</sup>Vid. Oresta López, “Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el porfiriato”, *op. cit.*, [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_24.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_24.htm) [consultado por última vez el 22/07/13], artículo en línea en el que queda consignada la lectura de la poesía de Bécquer y Campoamor como parte de la educación de las mexicanas.

<sup>175</sup> Josefa Murillo, “Eres la golondrina”, p. 26.

La convergencia temática de la *igualdad* en el poema anterior, uno de los más difundidos en el contexto decimonónico, conocido en el centro y sancionado en positivo por la tradición patriarcal que ve en el poema un ejercicio sensible, dolorido y altamente expresivo, en el que aparece Dios para evidenciar la presencia de la feminidad correcta, aquella golondrina que posee “un nido lleno de amor”. El poema fue suficiente para establecer la línea crítica con la que se lee la producción de Josefa Murillo con la sencillez y el desencanto propios de la escuela intimista.

En cuanto a temas particulares de Josefa Murillo, que dan cuenta de la *diferencia* puedo identificar los siguientes: la crítica social, orientada muchas veces a criticar a las figuras de autoridad masculina y al núcleo social que representaba la familia; la presencia paisajística de las flores, lo acuático y las aves; los asuntos locales y circunstanciales; la mujer poeta y la conciencia sobre su quehacer; la mujer que se queja o expresa su voz propia ante acontecimientos, circunstanciales, vitales y poéticos; el humor ligado a alguno de los elementos mencionados.

El agua será uno de los elementos constantes en la poética de la autora. Aparecen ríos, arroyos, playas, mares, riveras, gotas, lluvias, y de acuerdo con una lectura simbólica y feminista, la presencia del agua representa a la mujer, por lo que la saturación de este elemento habla de la importancia de la mujer como fuente expresiva de su creación.

La tradición simbólica del agua relaciona este elemento natural con la mujer, lo femenino, la fertilidad y la fecundidad. Mircea Eliade señala el origen y seguimiento del conjunto de metáforas y símbolos que desde la antigüedad asocian lo acuático con lo femenino por el factor común de la fecundidad: “Por eso, desde la prehistoria, el conjunto agua-luna-mujer era percibido como el circuito antropocósmico de la fecundidad. [...] La espiral, el caracol (emblema lunar) la mujer, el agua, el pescado, pertenecen constitucionalmente al mismo



simbolismo de fecundidad, verificable en todos los planos cósmicos”.<sup>176</sup> El agua es energía creadora, elemento originario, representa la fuente, la matriz; agua de amnios presente en el útero materno, de ahí la estrecha relación del agua con la figura de la madre, relación que Gastón Bachelard desarrolló ampliamente en *El agua y los sueños*.<sup>177</sup> En el *Diccionario de los Símbolos* dirigido por Jean Chevalier, el párrafo que introduce la entrada “madre” perfila la conexión simbólica acuática de la madre con el mar, de manera específica:

Sin ceder a la homofonía [especialmente clara en el catalán (*mar-mare*) y en el francés (*mer-mère*)], se puede decir, sin embargo, que el simbolismo de la madre se relaciona con el de la mar, como también con el de la tierra, en el sentido que una y otra son otros tantos receptáculos y → matrices de la vida. El mar y la tierra son símbolos del cuerpo maternal.<sup>178</sup>

El mar y las aguas para el contexto decimonónico, amén de la lectura feminista y simbólica propuesta, representaban un gran tema romántico masculinizado, de acuerdo con la sensibilidad romántica que se expresa en el “Anima Mundi”, gracias a la que el poeta como segundo Hacedor siente una conexión sublime con la naturaleza,<sup>179</sup> y que se encuentra en la tradición universal de Byron y en la española más cercana al contexto de Murillo de José de Espronceda.<sup>180</sup> La tradición masculina y hegemónica asume la temática marítima y acuática como expresión de los estados del alma, como figura arquetípica de la libertad, como nostalgia melancólica y vital. Galí Boadella menciona cómo desde la temprana aparición sistemática de la poesía escrita por mujeres en nuestro país a mediados del siglo XIX, esta temática fue adoptada por las poetisas: “Los tópicos románticos de la naturaleza, los navíos, el mar y los naufragios,

---

<sup>176</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, p. 178.

<sup>177</sup> Vid. Gastón Bachelard, “El agua maternal y el agua femenina”, en *El agua y los sueños*, pp.175-202.

<sup>178</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 674.

<sup>179</sup> Ideas reviasadas en: Rafael Argullol, *El héroe y el Único*. En donde se desglosa el papel de romántico y sublime del artista a partir del mito del “Anima Mundi” en su relación sensible con la naturaleza, pp. 22-27.

<sup>180</sup> Byron también representó una gran influencia en nuestro país y entre las artistas mexicanas. Monserrat Galí Boadella en su obra ampliamente citada aquí menciona una “Traducción por una señorita mexicana de los *Versos escritos por Lord Byron bajo un olmo en un cementerio de Harrow –on – the – Hill*, el 2 de septiembre de 1807”, *Historias del Bello Sexo*, p. 371.

como metáforas de la vida y de la muerte, son también adoptados por la lírica femenina”.<sup>181</sup> Aunque dicha adaptación en ese primer momento correspondería a una convergencia temática de *igualdad* de la que Josefa Murillo logra distanciarse para evidenciar una *diferencia* con la que logra tomar un tema de la tradición hegemónica y dominante y resignificarlo.

La tlacotalpeña presenta una mirada no universalista, sino introspectiva en su relación con el mar, con las aguas; sus pescadores son diminutos, pobres, más asequibles que los piratas y los navegantes que ornamentan la tematización hegemónica del mar en términos macroscópicos, casos en los que la contemplación sensible y romántica representa el punto de partida y de llegada. Las aguas de Murillo no son sólo contemplativas, sino que son parte de la acción de la voz poética femenina, son desde este punto de vista más locales e internalizadas, aparece el río Papaloapan tanto en su vertiente descriptiva y contemplativa, en “Vagando en el terruño”, que fue revisado en el capítulo previo, así como el mismo río en una visión grotesca y realista cuando es descrito en su contaminación por excremento, en el poema “Poesía y prosa”, del que se hablará pormenorizadamente después; aparece una ola tematizada que da cuenta del reclamo y el enojo de una voz poética femenina ante las falsas promesas del varón en “La Ola”, poema con el que será cerrado el análisis poético del presente capítulo.

Un poema breve de Josefa Murillo, “El deber”, da cuenta de la relación femenina con el mar, en que se evidencia la pasión desbordada como un rasgo en el que el varón debe poner especial cuidado, si no quiere sucumbir ante esta fuerza natural y primigenia. De acuerdo con esta línea simbólica la mujer tiene una expresión pasional desbordante, la mujer representa fuerza y vigor desde esta lectura. Además, la presencia de Dios y del deber hablan de una relación moral que se expresa con fuerza y peso:

---

<sup>181</sup> *Idem.*, p. 369.

El deber

Dios puso al mar un límite de arena;  
mas cuando el viento las gigantes olas  
arrebata y empuja, el mar, airado  
baña del pescador la pobre choza.

Dios ha puesto el deber en nuestras almas;  
mas la pasión, si crece, se desborda;  
es el deber el límite de arena...  
—pon lejos, pescador, tu pobre choza.<sup>182</sup>

Josefa Murillo cuenta con una serie de cuatro poemas que fueron publicados bajo el mismo seudónimo:<sup>183</sup> “Totoloché”; poemas que Dehesa y Gómez Farías cataloga como “festivos”, la biógrafa explica el regionalismo: “Para subrayar la intención y a fin quizá, de que no pareciese únicamente juego [respecto al poema ‘Indecisión’], Josefa Murillo firma con un seudónimo: Totoloché, nombre que se da a una varita larga y delgada hecha de rama de árbol y que curtida con aceite se hace muy resistente y flexible por lo cual es empleada para castigar a los animales”.<sup>184</sup>

Los poemas de “Totoloché” evidencian la diferencia temática de Josefa Murillo y hablan de una personalidad poética que discursivamente se asume como una autoridad regional y femenina, por el nombre con el que firma y por el contenido de los poemas, que castiga al señalar las prácticas de ciertos “animales”, en la mayoría de los casos varones impertinentes. Por ejemplo, en el poema firmado por Totoloché, “Don Pegote” se observa la presencia de prácticas

---

<sup>182</sup> Josefa Murillo, “El deber”, p.42.

<sup>183</sup> Se han agrupado como conjunto por el denominador común de ser publicados bajo el seudónimo “Totoloché”. No hay manera de comprobar si fueron publicados juntos, próximos cronológicamente, o en espacios afines de circulación local. De acuerdo con la hipótesis planteada aquí en la que cada seudónimo refleja una personalidad literaria de Josefa Murillo, es este, quizá el seudónimo más definido y el más evidente de la temática de la *diferencia*, en el que la mujer se posiciona discursivamente como sujeto enunciador que critica y descalifica el proceder del varón en distintos contextos de acción, en los que típicamente aparecería como una figura notable, digna de respeto y valorada en positivo. Murillo trastoca, gracias al humorismo, estos valores y desnuda la intención del varón que busca aprovecharse de la mujer, por medio del galanteo, de las visitas caseras, de la poesía como mecanismo expresivo de conquista amorosa o como factor de reconocimiento público.

<sup>184</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 231.

de la vida cotidiana, así como la incomodidad por ciertos protocolos y pactos sociales que en este caso parecen causar gran incomodidad a la mujer.

Es interesante rescatar que el tiempo del poema y la situación incómoda por causa del “gorrón” o “arrimado” son marcados o señalados por rituales domésticos privados e íntimos que son del dominio femenino, como las horas de comida y la llegada de los hijos de la escuela. La observadora y enunciativa, hecha esta inferencia, es una mujer que manifiesta una queja social por medio de un poema lúdico que se inscribe dentro de la poesía circunstancial, es decir, la autora expresa una incomodidad que las mujeres podían sentir pero no expresar. En el caso de Murillo el tono lúdico, circunstancial y que evidencia la presencia de motivos femeninos marca una diferencia y una innovación para este tipo de tradición poética en el escenario mexicano:

Don Pegote

Ha llegado la hora del almuerzo,  
sin poderlo evitar,  
oye sonar los trinchas y los platos  
¡Y no se va!

Dan las once... la historia de los gringos  
se dispone a empezar,  
a las doce concluye; da la una,  
¡Y no se va!

A las dos de la tarde: —“Don Pegote,  
¿quiere usted almorzar?  
Almorcé muy temprano, muchas gracias”.  
¡Y no se va!

Ya salen del colegio los muchachos,  
las tres han dado ya.  
—“¿Comeremos, amigo? —No, yo ceno”.  
¡Y no se va!

A las cuatro nos habla de su oficio,  
(quién sabe cuál será);  
a las cinco nos habla de su novia,  
¡Y no se va!

A las seis y cuarenta: —“Si se empeñan,  
me quedaré a cenar”.

¡Se ha invitado y es claro que se queda!  
¡Y no se va!

Cenamos. —“Porque no se me aplique  
el dicho de adiós Blas,  
estaré otro ratito con ustedes”.  
¡Y no se va!<sup>185</sup>

La autora presenta con este poema humorístico una incomodidad que las mujeres sentían pero que no estaban autorizadas a expresar cuando ven su espacio de dominio invadido por una presencia incómoda, que desestabiliza su hogar hogar. Don Pegote habla pero no comunica o no importa tanto lo que comunica, sino la angustia que genera, la “verborrea”, con la que se ha estereotipado a las mujeres, ahora sirve para caracterizar a un hombre, y en este sentido, los hombres hablan por hablar y no dominan los pactos sociales, sino que aparecen ridiculizados en la figura tipo masculina de don Pegote.

Otro poema de Totoloché es “Desahucio”, en el que rechaza a un pretendiente incómodo que desde su posición de sujeto discursivo en el requiebro amoroso, amenaza con tener enfermo el corazón, para lo que necesita la cura de una mujer:

Desahucio

Me pide usted un remedio  
para el mal del corazón:  
sepa que la precaución  
es acaso el mejor medio;

pero si ello no bastase,  
como cierto le aseguro,  
señor, que... yo no le curo,  
por más bien que me pagase.

Con tal franqueza, comprendo  
que debe usted renunciar;  
si no renuncia, testar  
y... váyase usted muriendo.

---

<sup>185</sup> Josefa Murillo, “Don Pegote”, p. 74.

Me libraré del contagio  
a costa de su desgracia.  
¡Vamos! muera usted en gracia  
¡y le rezaré un sufragio!<sup>186</sup>

Josefa Murillo se burla irónicamente de este proceder agresivo y chantajista del varón, que exige la correspondencia amorosa bajo la presencia de la enfermedad anímica que aqueja al corazón romántico del enamorado y que puede, incluso, provocarle la muerte. La autora incluso reprueba la actitud al señalar que irá directamente al purgatorio, puesto que remata con la intención de rezarle un sufragio.

Esta actitud de burla ante la manera de proceder del enamorado varón será una constante en la obra de Josefa Murillo. En otro de los poemas firmados por Totoloche, “Indecisión” la burla humorística es más directa:

#### Indecisión

Tres cartas tiene en las manos  
Carlota, la hija de Inés;  
las contempla, las revisa,  
acaba y vuelve a leer...  
¿Qué le dice cada uno,  
o qué le dirán los tres?  
Habla Carlota:

—El poeta  
está triste... ¡pobre de él!  
Y me lo dice muy claro:  
*Yo, sin ti, me moriré.*  
¿Y el marino?... ¡pobrecito!  
aunque no escribe muy bien,  
en esta vez se ha inspirado:  
*Yo, sin ti, naufragaré.*  
El militar... ¡cielo santo!  
éste me hace estremecer...  
siempre cumple su palabra...  
*¡Yo, sin ti, me mataré!*

---

<sup>186</sup> Josefa Murillo, “Desahucio”, p. 78.

¡Y no puede ser  
que quiera a los tres!  
¿Qué haré?

¡Ay! Si el poeta se muere  
me queda un remordimiento.  
¿Y si el militar se mata?  
¿Si naufraga el marino?

¡Y no puede ser  
que quiera a los tres!  
¿Qué haré?

Queriendo a cualquiera de ellos,  
es claro que mato a dos...  
¡Será tan triste que mueran  
porque no tienen amor!

¡Y no puede ser  
que quiera a los tres!  
¿Qué haré?<sup>187</sup>

Murillo se burla de la amenaza chantajista del varón que pretende obtener los favores de la mujer posicionándose como sujeto activo del discurso amoroso reclamando y amenazando. Hay una constante burla del cortejo amoroso y la voz poética evidencia que los tipos de varones, aunque sean diferentes, se expresan de la misma manera, ni siquiera el poeta, quien también es burlado, logra ser alguien distinto, ya que pragmáticamente busca lo mismo, en amores, que los demás varones. Josefa Murillo da cuenta de que ellos tienen la voz en el discurso amoroso, pero irónicamente es la mujer quien enuncia y quien al no poder decidir, decide que los tres representan un fracaso. Además, el hecho de que sean tres varones caricaturizados en tipos sociales y que no se especifiquen por el nombre propio, habla de un rompimiento con el esquema tradicional de la duda amorosa, en el que se presentan comúnmente dos opciones para elegir, por lo tanto, la triada representa una burla y un desbordamiento que denuncia una abundancia peligrosa.

---

<sup>187</sup> Josefa Murillo, “Indecisión”, pp. 79-80.

El poeta masculino será burlado en el que, para este análisis, representa el cuarto y último de los poemas conocidos de Totoloché, “Poesía y prosa”, cuya crítica a la tradición literaria vigente y a los cánones poéticos es mordaz. El poeta criticado es pariente de la poetisa, la exigencia de relaciones de parentesco entre varones y mujeres como valor del sistema literario es desmantelado como una crítica, ya que el ser varón y poeta no representa una superioridad para la mujer poeta que además está unida consanguíneamente con la figura pública, el poeta varón. La mujer en este caso se atreve a poner en evidencia a un versificador con un proceder estilístico irrisorio y quizá caduco:

#### Poesía y Prosa

Un poeta, si no me engaño  
pariente y amigo mío,  
me regaló por mi daño  
unos versitos “al río”.

El tal río ha comparado  
a lengua cinta de plata  
y al limpio cristal cuajado  
en que el cielo se retrata.

Pinta, con modo gracioso,  
la mariposa sencilla  
y al blanco lirio oloroso  
que crece junto a la orilla.

Y después, la onda callada;  
y luego, la névea espuma;  
y sigue con la alborada  
y prosigue con la bruma.

Tanto en sus versos miré  
descrito con gracia y brío  
que al terminar, exclamé:  
¡Señor, yo no he visto al río!

Y esto diciendo, me fui  
y a un bongo entré, sin pensar,  
por mirar lo que leí,  
que un chasco me iba a llevar.

No hubo tal cinta de plata



ni tal cristal; y presumo  
que el cielo mal se retrata  
en el agua de resumo.

La mariposa sencilla  
en vano esperé, tal vez  
no vino la pobrecilla  
por su mucha sencillez.

En cambio, con frenesí,  
desatentados y fieros,  
se lanzaron sobre mí  
los alados trompeteros.

El consiguiente martirio  
hasta con gusto parece  
que sufrí, por ver el lirio  
que junto a la orilla crece.

Y a la primera mirada,  
vi en el agua suspendida  
una cosa algo abofada  
que se calla por sabida.

Paréntesis: —para oler  
esto que callo del cuento,  
se necesita tener  
narices de Ayuntamiento.

¿Cómo puede haber poesía,  
señor, con estos ediles?  
¿Pensarán que es ambrosía  
la carga de los barriles?  
Navegando entre jonotes  
con ansia y gusto infinito,  
iban veinte zopilotes  
destripando un becerrito.

Mientras un lagarto muerto,  
y ya casi hecho mofongo,  
pasaba flotando incierto  
¡Y se estrellaba en el bongo!

No quise esperar la bruma  
en medio de tanto aroma;  
y huyendo de aquella espuma,  
me vine a escribir la broma.

Suplicando a mi pariente  
que, si me manda otro canto,  
cante en estilo prudente

¡y no me entusiasme tanto!<sup>188</sup>

En el poema anterior Murillo cuestiona un procedimiento consagrado por una tradición literaria, la manera de describir y delinear poéticamente un río, que a su vez evidencia la presencia de un código y una fórmula para poetizar y se burla de éstas. Aparece la autorreflexión en la medida en que describe el proceder de un poeta, pero lo critica puesto que no corresponde con la realidad, y en ese sentido el título pareciera evocar que la prosa es el reflejo de la realidad, la mimesis realista que ya también triunfa ante el desgaste romántico en el cuento de Josefa Murillo “Entonces y hoy”, ya señalado; la poesía aquí es imaginaria, fantasiosa, lo ideal que se derrumba por inverosímil, puesto que la realidad es fea, tosca, apestosa; aparece la denuncia y la crítica social al referir directamente al “Ayuntamiento” del río específico que se supone el Papaloapan, aunque también aparece la crítica a la construcción poética tradicional, con lo que Murillo evidencia la superación de moldes preconcebidos y fijos, y su intención por abreviar de distintas tradiciones literarias, con lo que uno de los estereotipos sobre la poetisa es desmontado en sí mismo.

Josefa Murillo, bajo la personalidad literaria de “Totoloche”, emplea un humorismo crítico e ingenioso, que es evidencia de la inteligencia del sujeto enunciador poético femenino, para criticar modelos masculinos que caducan ante la mirada aguda y diferente de una mujer que utiliza el ejercicio poético para mucho más que cantar su dolor y su desgracia existencial, como por ejemplo, para castigar simbólicamente a figuras masculinas.

---

<sup>188</sup> Josefa Murillo, “Poesía y prosa”, pp. 75-77.

### 3. 3. 2 Formas

El debate en cuanto a las formas poéticas es amplio y quizá sea su carácter inacabado el que nutra la utilización del modelo de análisis de las formas como una herramienta crítica que no ha caducado. La dicotomía entre forma/materia, en la que la forma constituye solo un almacén ha sido superada al punto de que las formas se vuelven significativas e intencionales en todos los casos. Dámaso Alonso considera al tema como una realidad representada: “y el primer material que tenemos que considerar es la realidad representada. Todo poema se refiere a algo, tiene por tema el mar o la noche, el embeleso del amor o el estupor de la muerte, la soledad o la aspiración religiosa, un suceso o un momento. La situación objetiva, lo que se suele llamar tema o asunto, es siempre instrumental, un modo indirecto de expresar el sentimiento”.<sup>189</sup>

El tema como instrumento de la realidad representada se relaciona con la forma en la que se presenta, que es, para el mismo autor, una creación intencional: “Esta realidad representada es una construcción intencional, una creación poética: una forma”.<sup>190</sup> De acuerdo con la propuesta de Claudio Guillén, la construcción de un poema se presenta como la construcción de un proceso, las formas están en constante formación como parte del proceso creativo y aparece la importancia de la recuperación del lector como agente activo de la captación de sentido: “Con objeto de subrayar las viejas dicotomías, la idea de la forma como mera abstracción, o como *dispositio* de elementos previos, y la idea de la materia como asunto sin perfil ni figura, acentúa Rousset,<sup>191</sup> un devenir que antes de ser forma es *formación*. Es un proceso volitivo, una serie de

---

<sup>189</sup> Dámaso Alonso, *Materia y forma en poesía*, p. 32.

<sup>190</sup> *Idem.*, p. 35.

<sup>191</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, Corti: 1963. Citado en Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 178.

actos, un llegar a hacer y a ser en que se forjan conjuntamente la concepción poética, el lenguaje y hasta el autor y el lector del poema.<sup>192</sup>

Consideramos estudiar aquí el inventario de recursos métricos, rítmicos y el uso de ciertas fórmulas versificadoras en la obra de Josefa Murillo en tanto decisiones estéticas; pensar que tal inventario se rige por la lógica de un sistema poético permite revelar múltiples relaciones inter e intratextuales. El análisis formal se realiza con el fin de caracterizar mejor la obra poética de Josefa Murillo y mostrar, en la medida de lo posible, hacia dónde se orienta su producción, considerando las decisiones formales que emplea con su poesía, ya que, como menciona Guillén: “la forma revela, azarosamente, más o menos palpablemente, una voluntad de conjunto”.<sup>193</sup> Noé Jitrick, entiende las formas como “estructuras codificadas, regulares y canónicas”,<sup>194</sup> con lo cual se establece que el aspecto formal representa el menos variable, el que consolida mayoritariamente un canon y una tradición, dado que la repetición de las formas hace posible la presentación de un material diverso en el aspecto temático, lo cual difícilmente se presenta de manera inversa. El caso de Josefa Murillo ilustra la solidez de las formas como una manera de dialogar con una tradición de la que no busca explícitamente escapar, aunque presenta sus matices interesantes, como se verá.

La comunicación con otras mujeres establece una relación importante en la obra de Murillo, como ya fue expresado. Los poemas específicos dedicados a figuras, literarias o contextuales, se expresan en la forma de soneto, como evidencia del empleo de ciertas formas

---

<sup>192</sup> Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 178.

<sup>193</sup> *Idem.*, p. 180.

<sup>194</sup> Noé Jitrick “Canónica, regulatoria y transgresiva”, en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, p. 34. Noé Jitrick aborda, en el apartado final de su reflexión sobre la noción de canon y tradición, la consolidación de la canónica latinoamericana y los mecanismos de estructuración de un canon desde una perspectiva de subordinación hacia lo europeo, es decir, desde una postura marginal en principio. De ahí que reflexionara sobre la poca atención que en un primer momento de contacto cultural en la Colonia obtuvo la cuestión de las formas, que Jitrick denomina como regulatorias y factores de estabilidad y continuidad de una tradición, lo que posibilitó una escritura poco ordenada y regulada, y así caracteriza a los escritos de Cortés, Colón, Sahagún, *vid.*, “el ámbito latinoamericano”, pp. 33-41.

poéticas para establecer una comunicación con el sistema literario en términos de respeto y reconocimiento:

Saludo

A las redactoras del periódico  
“Las hijas del Anáhuac”

La aurora sois. Venís y oigo el suspiro  
del aire matinal de primavera,  
cuando acaricia, en armonioso giro,  
las flores mil de mi natal ribera.

La aurora sois. Ante vosotras miro  
que la negra ignorancia huye ligera,  
y la luz del saber —luz a que aspiro—,  
colora del progreso la bandera.

Yo siento, al saludaros, lo que el ave  
dice a la luz que en el oriente asoma;  
mas no puedo imitar el ritmo suave.

Con que la dulce alondra y la paloma  
modulan sus cantares; y en vez de eso,  
os mando, con mis plácemes, un beso.<sup>195</sup>

La forma del soneto será empleada también para poemas dedicados a figuras de autoridad masculina, como el soneto que dedica a Benito Juárez, así como el que elabora a la figura de Salvador Díaz Mirón, y los dos dedicados a poetas locales, amigos suyos, el titulado: “Al poeta Salvador Moreno Cabada”, y el soneto “Adiós y siempre adiós”, en el que se despide del “galano poeta José M. Zayas”.

---

<sup>195</sup> Josefa Murillo, “Saludo”, p. 49. No aparece como inédito en la edición del *Homenaje Nacional* de 1899, por lo que se deduce que fue publicado. El periódico *Las Hijas del Anáhuac* es considerado como uno de los pioneros entre las publicaciones periódicas editadas, dirigidas y redactadas por mujeres. Lucrecia Infante Vargas menciona al respecto: “En 1873 y hasta 1874 se edita *Las Hijas del Anáhuac*, dirigida por Concepción García y Ontiveros; seis años más tarde (1879), Cristina Farfán de García Montero publica *El Recreo del Hogar*; la española Concepción Gimeno de Flaquer dirige después una de las revistas que gozaron de más larga vida, *El Álbum de la mujer* (1883-1890). En 1887, bajo la sucesiva dirección de Laureana Wright de Kleinhans y Mateana Murguía de Aveleyra, aparece *Las Hijas del Anáhuac*, publicación que circuló durante los siguientes dos años con el nombre que adoptó a partir de su noveno número: *Violetas del Anáhuac. Periódico literario redactado por señoras*”, “De lectoras y redactoras. Las publicaciones femeninas en México durante el siglo XIX”, en *La República de las Letras*, Vol. II, p. 190. Es más probable que el periódico al que se dirige Josefa Murillo es el segundo *Las Hijas del Anáhuac*, el que cambiaría el nombre por *Violetas del Anáhuac*, dado que en los años en que apareció el primer periódico con el título mencionado, la poetisa tendría 14 años, mientras que para el segundo periódico contaría con 27 años, además de que las escasas fechas de publicación de la obra de Josefa Murillo se orientan entre 1888 (año en que publica “Peculiaridades”) y 1894, año en que aparecen publicados sus poemas en la segunda época de *El Renacimiento*.

La mayoría de los sonetos de Murillo se elaboran para una personalidad literaria o figura pública y expresan un reconocimiento público por parte de la poetisa. Estos poemas se sienten formales, correctos en términos de políticas literarias, como parte de la *igualdad* discursiva en la que la comunicación con la cultura literaria de la época se evidencia. Del poema citado, “Saludo”, Dehesa y Gómez Farías expresa lo siguiente: “Muy diferente [en cuanto a calidad y motivación, Dehesa lo compara con el soneto a Díaz Mirón] es el intitulado ‘Saludo’. Por la rima —versos de 12 sílabas y acentuación incierta— [Sic.], parece dictado por una cortesía que se esfuerza en ser cálida a fin de ocultar la insensibilidad de la poetisa ante el motivo del soneto. No sería muy remota la posibilidad de una solicitud de las redactoras del periódico a quienes lo dedica”<sup>196</sup>.

Subyace la idea de una poesía comprometida y condicionada, que expresa la convergencia de *igualdad* con la que Josefa Murillo, ni otra mujer escritora, puede romper del todo —ni valdría la pena— puesto que es parte de la circulación activa de la literatura como proceso dinámico. Es decir, es parte de la tradición de la escritura de poesía de la época escribir sonetos ante temas, figuras o situaciones serias, dignas de reconocimiento o admiración y Murillo lo ejecuta; resulta interesante la presencia de mujeres en estos homenajes, por lo que, contrariamente a lo que Dehesa expresa, no resultaría un acto de cortesía sino de complicidad de anhelo discursivo como grupo social marginal.

“La palma real” es un soneto interesante porque es el único en el que aparece un epígrafe, y éste se dirige a un cantar jarocho, es decir, a un colectivo de autoría, lo cual señala el vínculo y filiación poética de Murillo con su tradición local. El paratexto epigráfico generalmente representa el reconocimiento de una influencia y de una autoridad literaria, señala las lecturas de un poeta y resalta el contenido del poema en un ejercicio intertextual; Murillo trastoca esta

---

<sup>196</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 187.

tradicción y la asimila para resaltar de una manera original y diferente su localismo. Además, es un soneto con estrambote, en la tradición, el estrambote es tendencialmente burlesco,<sup>197</sup> remata con un tono jocoso o hace una crítica. Aquí Josefa Murillo lo conecta directamente con el epígrafe sin un afán burlesco, resaltando la intención de subrayar la influencia de la poesía popular local en su producción:

La palma real<sup>198</sup>

“¡Qué bonito, cuando llueve,  
suenan la palma real!  
Dan las ocho y dan las nueve  
y yo sin poderte hablar!”  
(Cantar jarocho)

De real el dictado se merece,  
más bien que por lo grande por lo bella;  
que en su graciosa gentilez, descuella  
y, como reina entre las palmas, crece.

Siempre se cimbra artística: parece  
que un genio misterioso vive en ella,  
y al imprimirle su ligera huella,  
de placer en las hojas se estremece.

Mas no sólo agradar es su destino:  
del bello ramo las fragantes flores  
tórnanse en rico fruto, suave vino.

---

<sup>197</sup> José Domínguez Caparrós, en “De métrica burlesca”, *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, habla del soneto con estrambote como una de las formas que tradicionalmente se han ligado con lo burlesco, aunque muestra divergencias en su análisis, en el que documenta la discusión histórica sobre el tono burlesco de esta forma métrica: “Hay una forma de soneto que se ha tratado de ligar estrechamente con lo burlesco: el soneto con estrambote. En el siglo XVII, estrambote se emplea ya para la forma especial del apéndice de versos del soneto, y la definición métrica de estrambote como ‘versos o copla añadida al fin de alguna composición poética, especialmente en los sonetos, para mayor expresión, lucimiento y gracejo’ se lee en el *Diccionario de Autoridades*. Siempre se plantea la cuestión de si el estrambote añadido al soneto tiene un carácter burlesco. Si aceptamos lo que dice Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* (III, vv. 124-135), no hay duda. [...] Erasmo Buceta, sin embargo, en los trabajos, publicados entre 1928 y 1934, que dedicó al soneto con estrambote, es muy restrictivo respecto a la relación de estrambote y soneto burlesco. Una tesis contraria sostiene Adrienne Laskier Martin, quien no duda en considerar burlescos los sonetos con estrambote de Cervantes”, pp. 87-88. A pesar de la discusión, es posible identificar los primeros usos en la tradición hispana como tales, y así parece inclinarse la reflexión de Domínguez Caparrós, quien incluye ejemplos burlescos de Cervantes y Quevedo. De esta manera se puede sostener que la tradición hispana de la que se nutre Josefa Murillo, y los ejemplos que pudieron haberle servido de influencia y modelo, eran sonetos con estrambote satírico, burlesco o humorístico.

<sup>198</sup> Josefa Murillo, “La palma real”, p. 72. En el *Homenaje Nacional* de 1899 este poema no era considerado como inédito, por lo que se deduce que fue publicado en vida de la autora.

Mana el tronco escarbado; y las mayores  
pencas, o prestan sombra en el camino  
o el techo cubrirán de los pastores...

Que en su cántico de amores,  
al referir las quejas de su alma,  
nombran primero a la gallarda palma.

Sobresalen el erotismo y la sensualidad del endecasílabo: “de placer en las hojas se estremece”, ya que al caracterizar a la palma como femenina, Josefa despliega una serie de atributos sensuales con los que inicia el poema, para nada usuales en voz de un yo poético femenino, que remata en el amor de los pastores, aquellos aludidos en el cantar jarocho del epígrafe.

Los dos tercetos previos al estrambote remiten a la tradición de la poesía bucólica y de esta manera la tlacotalpeña presenta una reelaboración de un tema de la tradición universal, el bucólico, en el que el amor de los pastores es presentado en un espacio idealizado, tranquilo, como el “suave vino” que presuntamente mana de la palma, y que representa el ocio arcádico. Al respecto señala Gilbert Higuete en *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*:

Hay varios elementos que caracterizan la vida pastoril: amores sencillos, música popular (especialmente el canto y las melodías del caramillo), pureza de costumbres, simplicidad de hábitos, comida sana y frugal, vestido llano y vida honesta y sosegada, en fuerte contraste con la agitación y corrupción de la existencia en las grandes ciudades y en las cortes de los príncipes.<sup>199</sup>

El estrambote y el epígrafe representan un alejamiento tanto de la construcción formal cuanto temática del poema, ya que el remate no es burlesco sino que se enlaza directamente con el contenido del epígrafe. Sin el estrambote el bucolismo predomina como tema, gracias a la conexión entre el estrambote y el epígrafe el tema se vuelve local, y Josefa Murillo establece un vínculo con la tradición de la poesía popular porteña con la que decide dialogar. Al reconocer la

---

<sup>199</sup> Gilbert Higuete, *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, Volumen II, p. 258.



influencia del son jarocho se asume también como parte de esa otra tradición poética, ya que construye un poema que podría inscribirse dentro de la tradición culta, tanto formal como temáticamente, a no ser por la especificidad paratextual de su tradición local, que liga con el contenido final del poema, puesto que los sujetos que se quejan del amor y le cantan a la palma real son los del epígrafe y no los pastores bucólicos idealizados.

Dehesa y Gómez Farías consigna un poema titulado “Dolora”, y menciona: “Examinemos la poesía: el título recuerda a Campoamor, el poeta español de estas composiciones breves y afectuosas, las cuales en variados metros, pueden contener alguna enseñanza y recordemos que nadie le ha aventajado en este género: la palabra ‘Dolora’ no es, pues, adecuada”.<sup>200</sup> A pesar de que la crítica veracruzana pudo haber rastreado la influencia de Campoamor en la estilística de Josefa Murillo y señalar la brevedad, sencillez y concisión como parte de una escuela, optó por situarla como aislada y ajena a cualquier tipo de relación con cualquier tipo poético existente, de ahí que descalifica el título, que da cuenta de la relación de Murillo con Ramón de Campoamor.<sup>201</sup> Sin embargo, de nuevo en Murillo hay una especie de apropiación, aunque las “Doloras” aparecieron en diversos autores mexicanos de la época.<sup>202</sup> Josefa, desde cierta *igualdad* temática recupera el molde de las Doloras, con sus características

---

<sup>200</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, p. 214.

<sup>201</sup> Respecto a Ramón de Campoamor, señala Luis Cernuda: “Dígase lo que se quiera de Campoamor como poeta; no por eso debe dejar de reconocerse la deuda que nuestra poesía tiene con él por haber desnudado el lenguaje de todo el oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba. No puede, al menos, negársele el valor que tiene como antecedente de Bécquer; Campoamor era nueve años mayor que Bécquer, y éste pudo aprovechar en beneficio propio algo de la labor lingüística del otro, ya que las *Doloras* son de 1864; las primeras *Humoradas*, que son de 1886, y los primeros *Pequeños poemas*, que son de 1872, no pudo conocerlos Bécquer, pues muere en 1871”, y más adelante, en la misma página: “En las *Doloras* (1864) pronto se advierte cómo las frases hechas, las asociaciones establecidas de palabras, las palabras favoritas de escuelas anteriores han desaparecido: el lenguaje es directo y simple, la expresión coloquial”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, p. 37.

<sup>202</sup> En *El Parnaso Mexicano*. Primera Serie (I), aparecen algunas “Doloras” de Manuel Acuña bajo los siguientes títulos: “Mentiras de la existencia. Dolora”, pp.52-55 (fechado en 1868); “¡Ya sé por qué es! Dolora”, pp. 79-82 (fechado en 1868); “Ya verás. Dolora (imitación)”, pp. 181-183. En general retoman temáticamente el pesimismo de las “Doloras” de Campoamor, la presencia de diálogos y la rima consonante son otras características afines, así como el lenguaje sencillo y reflexivo, aunque nunca son composiciones breves, característica que Josefa Murillo adopta como signo distintivo.

de rima consonante y concisión, y se dirige a una mujer, bajo el entendido de que la palabra “dolora” no sólo remite a las composiciones de Campoamor, que no eran religiosas, sino a la “Dolora de Doloras”, la madre de Cristo, a quien le pide su compasión. Josefa Murillo juega con un molde establecido y realiza un ejercicio de apropiación:

Dolora

Madre llena de dolor,  
si del martirio la palma  
llevaste por darnos calma,  
no me niegues tu favor;  
¡que yo también llevo el alma,  
Madre, llena de dolor!<sup>203</sup>

En el apartado anterior, los temas humorísticos y satíricos son elaborados con versos de arte menor, muchas veces octosílabos, que son los versos tradicionalmente sancionados para la burla y la ironía populares. Usualmente Murillo emplea rimas consonantes, como en el caso del citado “Poesía y prosa”, formado por cuartetos octosílabos con rima *abab*, aunque también aparece la tendencia marcada en Josefa Murillo por la asonancia, lo que la relaciona con la escuela intimista de Bécquer y que no representó un ejercicio común en la poesía contextual decimonónica de Murillo.<sup>204</sup> Por lo que la presencia de la silva arromanzada,<sup>205</sup> la variedad métrica en un mismo poema, la brevedad y la cuarteta asonantada son ejercicios formales de la *diferencia* estilística de Josefa Murillo, que podrían situarla como seguidora de la escuela intimista, gracias al uso de estos recursos. “Don Pegote”, por ejemplo, presenta una estructura de asonancia en los versos pares con la fluctuación regular y constante entre endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, lo que da cuenta del uso de una diversidad métrica regular dentro del

---

<sup>203</sup> Josefa Murillo, “Dolora”, en *Obra poética*, p. 61.

<sup>204</sup> Véase, en este capítulo, el análisis y las notas al pie respecto al poema “Peculiaridades” del apartado 3. 3. *Análisis poético y reconstrucción de creación poética en la obra de Murillo. Poesía publicada bajo seudónimo, poesía sin interés expreso de publicación.*

<sup>205</sup> Claude Henri Poullain: “Silva arromanzada: Esta expresión designa una combinación métrica que puede tomar cualquier forma, con una única obligación para el poeta: la asonancia de los versos pares”, *op. cit.*, p. 196.

mismo poema, lo cual es señalado como la dirección que tradicionalmente sigue la poesía encaminándose al verso libre modernista.<sup>206</sup>

Dehesa y Gómez Farías da a conocer un poema sumamente interesante de Josefa Murillo que no apareció en la edición del *Homenaje Nacional*, y cuya fijación ecdótica es digna de atención. La crítica veracruzana señala, respecto a la descripción del inédito:

De los poemas que tenemos a la vista, uno hay en papel que el tiempo ha vuelto amarillento; tiene orillas de luto y bordes carcomidos. Escrito por un lado con tinta negra y clarísima, tiene entre el título *Por una rosa* y el primer verso, con escritura estilizada, la dedicatoria “A mi primo S. H. Lara”. Bajo el seudónimo *Xóchitl*, la rúbrica también con tinta negra y más abajo, otra vez, el seudónimo con un rasgo de pluma. Este como la dedicatoria, están escritos con tinta sepia, pluma muy afilada y letra en que se ve el propósito de ensayar escritura y jugar. Me parece que dedicatoria y segunda firma se escribieron después de terminado el poema. En el reverso de esta media hoja de papel, aparece el mismo poema, escrito con letra estilizada y sepia; al igual que *Por una rosa*, tiene siete versos y es un acróstico: *Ventura*. Ambos son idénticos. En la segunda versión la primera palabra del último verso aparece sin la coma que sigue en la primera. *Púa* está acentuada en el acróstico —lo considero posterior por estos detalles—, no así en la primera versión.<sup>207</sup>

El acróstico aparece como una práctica común para el tipo de poesía circunstancial, la poesía que circulaba de mano en mano, entre familiares, amigos, conocidos; práctica muy usual entre las mujeres que se dedicaban a la versificación en el siglo XIX, y cuya documentación se ha perdido por prejuicios respecto a esta manera de creación poética. La forma o la presentación tipográfica que consigna Dehesa y Gómez Farías es fiel a la descripción citada:

---

<sup>206</sup>José Domínguez Caparrós, “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”, en: *Poesía hispanoamericana: Ritmo(s)/métrica(s)/ruptura(s)* señala: “En la misma dirección de flexibilidad de las formas tradicionales están las importantes ampliaciones que hacen los modernistas en la sílaba, par o impar. [...] No hay miedo ante las más atrevidas mezclas de versos silábicos de distintas medidas, y llevan los ejemplos de épocas anteriores (romanticismo o Rosalía de Castro) hasta casos como el de José María Eguren en su poema ‘El dominó’. [...] Composición que puede ilustrar a la perfección la multimetría es la de José Asunción Silva, ‘Día de difuntos’, que en sus 137 versos combina variedades que van de las cuatro a las dieciséis sílabas, menos de quince, y en las más distintas variedades rítmicas. Pero es evidente el proyecto de mantenerse dentro de las formas métricas silábicas, porque casi siempre van agrupados por ser del mismo tipo o afines, y lleva rima consonante. No es verso libre, pero es una mezcla libérrima del verso tradicional”, p. 96. Algo similar puede decirse de varias de las composiciones de Josefa Murillo.

<sup>207</sup>Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, pp. 154-155.

Por una rosa<sup>208</sup>

¿Ves esta flor hermosa? Su alma odora  
en mi alma derramó: pero en seguida  
negro pago a mis besos —la escondida  
terrible púa, me clavó traidora...  
Una duda me asalta y me devora:  
¿remunera el amor en esta vida,  
así, como la rosa seductora?

Xóchitl

Sin embargo, la edición de Humberto Aguirre Tinoco de la obra de la tlacotalpeña, *64 poemas y una prosa*, borra la forma del acróstico separando tipográficamente el primer verso; error o adaptación que la edición de Georgina Trigos de la Universidad Veracruzana reproduce, a pesar de mencionar en alguna parte del *corpus* el trabajo de Dehesa y Gómez Farías, a quien no leyó o no quiso leer. No es fácil saber si Georgina Trigos reprodujo intencionalmente el “ajuste” de Aguirre Tinoco, quiero suponer que el acróstico como práctica poética no valía la pena para Aguirre Tinoco y que éste decidió que un acróstico restaba valor a la obra en conjunto de Murillo y decidió encubrirlo, como se ha hecho con otros elementos creativos y biográficos de la autora. A continuación, la forma que consigna la edición de la Universidad Veracruzana del poema aludido, al que Aguirre Tinoco también alteró el título:

Por una flor

¿ Ves esta flor hermosa?  
su alma odora  
en mi alma derramó: pero en seguida  
negro pago a mis besos, la escondida  
terrible púa, me clavó traidora...

Una duda me asalta y me devora:  
¿Remunera el amor en esta vida,  
así como la rosa seductora?<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> *Idem.*, p. 155.

<sup>209</sup> Josefa Murillo, “Por una flor”, p. 33.

3. 4 Puentes entre temas, formas, elementos vitales y elementos de creación: ruptura de ideas preconcebidas, la presencia de la voz que enuncia en posición de sujeto discursivo y esbozo de rumbo de la poética de Josefa Murillo.

De acuerdo con lo analizado, Josefa Murillo sigue muchas veces el estilo de Bécquer y de Campoamor por medio de ciertas formas y temas, como las que se ejemplifican en el caso de Rosalía de Castro: brevedad, sobriedad y concisión, frases elípticas, repetición, paralelismo, así como el desencanto poético y vital.<sup>210</sup> En el estudio citado sobre la autora gallega se explica el uso de la repetición y el paralelismo:

La repetición y el paralelismo aparecen también en los poemas con estribillo; pueden incluirse en esta categoría lo mismo los poemas en que todas las estrofas se terminan por el mismo verso, que aquéllos en que empiezan del mismo modo —solución frecuente en Bécquer, que la utiliza por ejemplo en la célebre *rima* “Volverán las oscuras golondrinas...”—. Un poema de Rosalía consiste en una serie de tercetos que empiezan por “¿Por qué...?”; otro se compone de varios cuartetos que empiezan con una expresión exclamativa y se terminan con un estribillo.<sup>211</sup>

Un poema de Josefa Murillo que se inscribe en esta línea desde la brevedad y el sentimentalismo dolorido es “Definiciones”, en el que aparecen el paralelismo y la repetición también como características, así como la rima asonante de los versos pares, y la presencia de versos endecasílabos y heptasílabos:

Definiciones

Amor, dijo la rosa, es un perfume;  
amor es un murmullo, dijo el agua;  
amor es un suspiro, dijo el céfiro;  
amor, dijo la luz, es una llama.

¡Oh, cuánto habéis mentido!  
Amor, es una lágrima.<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Claude Poullian, *op. cit.*, pp. 46-50.

<sup>211</sup> *Idem.* P. 47.

<sup>212</sup> Josefa Murillo, “Definiciones”, p. 35.

Bajo la propuesta seguida en el presente estudio, también es posible analizar cómo se desapega incluso de los contenidos de la escuela intimista, ya que no se queda de nuevo con una visión dolorida solamente, toma los elementos que le sirven, como la brevedad y cierta libertad métrica, y los desarrolla para sí misma en términos de su ser femenino evidenciado el reclamo amoroso que una voz poética femenina dirige al amante masculino, quien se tipifica como insuficiente poéticamente y limitado en su expresión. El reclamo en voz de una mujer, el grito ante un amor mal expresado y peor realizado, son elementos de una *diferencia* que escapa a la condición de Josefa Murillo y que denotan la apropiación de la escuela intimista para generar un estilo propio.

Lo anterior se muestra con el poema, “La Ola”, que es también breve y aparentemente sencillo, y en el que Josefa Murillo reclama y manifiesta su voz frente a la enunciación del discurso amoroso masculino, que para la voz femenina queda reducido a un mal uso de la comparación como estrategia poética:

La Ola

Recuerda el tiempo que en la playa sola,  
 al ver la ola  
 que alumbraba el sol,  
 tú me dijiste que la mar un día  
 se acabaría 5  
 antes que tu amor.

Hoy que te busco por la playa sola,  
 No está la ola  
 Que alumbraba el sol;  
 Las olas mueren y tu amor no existe;  
 ¡qué mal supiste 10  
 comparar tu amor!<sup>213</sup>

Dividiré el poema en dos bloques principales que a su vez presentan dos momentos, ya que cada bloque configura un sentido, el primero, que va de los versos 1-6 (primer momento: vv.

---

<sup>213</sup> Josefa Murillo, “La ola”, p. 17.

1, 2, 3; segundo momento vv. 4, 5 y 6) y el segundo bloque, los versos 7-12 (con la misma correspondencia de los momentos del primer bloque). Bloques paralelos que presentan la misma cantidad de versos presentados en la misma disposición: un endecasílabo, un pentasílabo, un hexasílabo y después la repetición de la misma medida para los tres versos del segundo momento del bloque en el mismo orden. Es notable la presencia de un factor cíclico en varios niveles del poema, pues el mismo patrón se repite con la disposición acentual final de los versos, que aparece así: grave, grave, aguda, para los dos momentos del primer bloque, y lo mismo para los dos momentos del segundo: grave, grave, aguda. La ondulación parece ser la idea rectora del primer y segundo momentos en ambos bloques: se presenta primero un verso largo, seguido de dos cortos y para el último hay además un desplazamiento acentual que da la sensación de ruptura, como si la ola estuviera rompiendo en la playa.

El ciclo también se presenta en las palabras que riman en el poema, puesto que las palabras finales son las mismas entre los versos: 1 y 7 (sola), 2 y 8 (ola), 3 y 9 (sol), juego de palabras que configura una disminución progresiva: **sola**, **ola**, **sol**, que refleja también el alargamiento de la ola (verso que termina en sola, el verso más largo), la cresta de la ola o el momento ideal de contemplación (verso que termina en ola, la métrica se parte a más de la mitad, aparece el verso más corto), y el rompimiento en el mar (verso que termina en sol, verso un poco más extendido que el anterior); la correspondencia entre palabras también se da en los versos 6 y 12 (amor). Lo interesante es que las palabras finales del primer bloque que encuentran su correspondencia en el segundo tendrán una carga y un sentido diferente en cada uno de los bloques, puesto que las olas se repiten pero nunca son iguales, tal como el uso de una misma palabra en el poema. Particular atención requiere la palabra “sola”, que en el primer bloque designa el estado solitario de la playa por la que paseaban los amantes en el momento en que el

amado ejerce el discurso amoroso, y en el segundo es el reflejo de la soledad interior de la voz poética femenina, adjetivo en el que expresa tanto su voz discursiva como el reclamo ante lo que permanece después de la promesa de amor.

De acuerdo con mi interpretación, los dos últimos versos reflejan la ironía ante la enunciación del discurso amoroso masculino, que hace uso en el primer bloque de una metáfora hiperbólica propia del amante, la cual es desmontada en el segundo bloque ante la nueva ola, la voz del sujeto femenino, que rompe con el discurso enunciativo masculino y se queja del pobre uso de la materia poética que no es un reflejo de la realidad amorosa, puesto que ese amor exagerado resultó tan fugaz como el instante en el que rompe una ola y desaparece para convertirse en otra, ciclo evidente en la estructura del poema y en la disposición textual. La actitud contemplativa femenina es resignificada por medio de esta ola agresiva y contundente desde una voz poética femenina que se queja luego de contemplar una realidad desoladora.

La brevedad poética es uno de los signos de la poesía de Josefa Murillo que no se repite con frecuencia entre otras mujeres escritoras cercanas a su contexto, ni en las propuestas de varones mexicanos. El elemento de la poesía breve parece ser un campo fértil y experimental en el que Josefa Murillo fusiona moldes y fórmulas de la escuela intimista con su propia experiencia creativa, lo que permite también la apropiación de su *diferencia* estilística. Claudio Guillén apunta: “es una ingenuidad neorromántica pensar que todo estilo tiene que ser individual y solo individual”,<sup>214</sup> el autor propone que estilo es un modelo colectivo de apropiar ciertas formas, fórmulas, temas, sensibilidades, en distintas dimensiones espacio-temporales, lo cual configura la voz y la propuesta estética de un autor determinado. Josefa Murillo se apropia entonces de ciertas fórmulas y temas, desde la *condición* o *igualdad* discursiva de los candados del varón, y los configura a partir de una *diferencia* que la caracteriza como la expresión femenina liberada que

---

<sup>214</sup> Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 226.



asume su voz de sujeto discursivo, pero que también la diferencia en términos de individualización, es decir, en términos de darle su obra el sello distintivo de Josefa Murillo como autora de más de un tipo de poesía, lo que amplía la visión que sobre la tlacotalpeña se ha tenido.

*3. 5. Vasos comunicantes. La recepción de la crítica y los puentes poéticos atribuidos a la obra de Murillo en relación con Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emily Dickinson.*

Este apartado da cuenta de otros caminos que sigue la crítica tradicional para eslabonar a la poetisa en el *continuum* de una tradición poética, lo que de alguna manera también limita, condiciona y estereotipa. La comparación entre poetisas representa aquí un arma de doble filo. Las siguientes voces críticas han establecido un parangón entre la obra de Josefa Murillo y una poetisa representativa. José Emilio Pacheco señala una relación entre la poetisa veracruzana y Emily Dickinson a partir del hecho del claustro o la reclusión en el hogar paterno: “Confinada en la casa paterna como Emily Dickinson (1830-1886), Josefa Murillo siente la misma necesidad de hacer estudios superiores que tuvo Sor Juana”.<sup>215</sup> La intención de Pacheco es universalizar, volver a Josefa Murillo parangón de modelos universales de creación femenina, al comparar a la veracruzana con una de las voces representativas del canon en lengua inglesa del siglo XIX. El parangón no podría sostenerse en términos temáticos y estilísticos, y de ahí que Pacheco pensara en términos de experiencias de vida, lo cual, limita y condiciona la imagen de Josefa Murillo, relegándola al claustro y a la enfermedad, asumiéndola en el estereotipo de la mujer dolorida y asilada.

---

<sup>215</sup> José Emilio Pacheco, *Poesía mexicana I 1810-1914*, p. 176. El espacio de enunciación de Pacheco, por otra parte es loable, ya que incluye esta explicación como introducción a la poesía que antologa de Josefa Murillo, con lo que se compensa la labor difusora del gran crítico mexicano.

Dehesa y Gómez Farías cuenta con una sección en el capítulo IV del trabajo ampliamente citado en la que compara a Murillo con Gertrudis Gómez de Avellaneda: “Josefa Murillo y Gertrudis Gómez de Avellaneda”.<sup>216</sup> Menciona la biógrafa que para completar su análisis falta ese tercer sistema, o dimensión, la comparación con otra mujer y poetisa:

La elección para establecer las bases de un paralelo poético no es difícil; sin duda una de las escritoras mejor estudiadas —entre las de habla hispana del mismo continente—, Gertrudis Gómez de Avellaneda es también la mejor valorada en el campo de las letras, y el enfoque de ambas personalidades ha de permitir una visión que al parangonar dos escritoras otorgará un conocimiento más objetivo y también más sólido de la “Alondra del Papaloapan”. Por la proximidad en el tiempo, porque ambas escritoras son representativas de su terruño, por autodidactas y porque florecen en el campo de la poesía continental de habla española, hemos creído de interés las siguientes consideraciones.<sup>217</sup>

La biógrafa señala como principal diferencia el aislamiento de Josefa Murillo respecto a círculos literarios y escuelas poéticas: “Ella no tuvo oportunidad de vivir en un medio literario activo, no conoció la afortunada situación que permitiera a la Avellaneda el provechoso intercambio profesional y por ello su obra adolece de algunas limitaciones estilísticas y variedad temática”,<sup>218</sup> y como principales puntos en común la melancolía y la tragedia amorosa. De nuevo la comparación es pensada más en términos vitales que poéticos. La biógrafa insiste en presentar la obra poética de Josefa Murillo como aislada y limitada: “Por la distancia artística que Josefa Murillo guarda en relación a estas escuelas [romántica y modernista]; por la desemejanza de tono lírico con cada una de ellas; por haber permanecido al margen de todas y no seguir su corriente, la consideramos una poetisa independiente y aislada”.<sup>219</sup> El parangón con Gertrudis Gómez de Avellaneda entonces pierde validez; pero la intención de realzar a Murillo comparándola con una poetisa ya fija en una tradición, que tampoco es la suya, representa una de las posibilidades por

---

<sup>216</sup> Dehesa y Gómez Farías, *op. cit.*, pp. 189-199.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>219</sup> *Idem*.

establecer la figura de la tlacotalpeña, de acuerdo con un ejercicio crítico bienintencionado, aunque impreciso y limitante.

Salvador Moreno, el editor español que elabora la antología más reciente (1986) sobre Murillo, la relaciona en términos temáticos y estilísticos con Rosalía de Castro:

Su don poético apenas necesitaba fórmulas retóricas. Sus intuiciones, sus estados de ánimo y sus sentimientos, surgen de su natural inspiración, como fiel reflejo de unos deseos y de una espiritualidad casi enfermiza que la acercan, en algunos momentos, a la gran Rosalía de Castro, guardando las distancias en cuanto al quehacer poético, que valiera a la poetisa gallega el título de “Precursora”.<sup>220</sup>

Moreno coloca una nota al pie que explica comparativamente con versos, su apreciación.

Reproduzco la nota:

De Rosalía de Castro y de Josefa Murillo son estos endecasílabos:

Rosalía de Castro: *Mi amor primero y mi ilusión postrera.*

Josefa Murillo. *Mi flor primera y mi ilusión primera.*

Y estos otros que se refieren a reacciones contrarias de la naturaleza:

Rosalía de Castro: *Y languidece y se marchita y muere cuando un rayo de sol besa sus hojas.*

Josefa Murillo: *Hay una flor silvestre que su broche desata cuando el sol besa la tierra.*

Y estos otros que podrían parecer por el tema equivocadamente citados:

Rosalía de Castro: *Una luciérnaga entre el musgo brilla.*

Josefa Murillo: *Sobre los troncos de las encinas.*<sup>221</sup>

La comparación con Rosalía de Castro resulta ser la más acertada en términos de cercanía estilística y temática. El estudio sobre la obra de la poetisa gallega, *Rosalía de Castro y su obra*, ha servido para iluminar las relaciones de filiación literaria de la tlacotalpeña, por lo que la cercanía es evidente. Sin embargo, para Claude Poullain el pesimismo aparece como la actitud vital y poética de Rosalía de Castro,<sup>222</sup> de ahí que exprese una resignación vital: “Por eso, [porque no hay solución a la tragedia de la vida], es forzoso resignarse, y es lo que hace Rosalía,

---

<sup>220</sup> Salvador Moreno, “Introducción” en *La Alondra. Poemas*, p. 8.

<sup>221</sup> Salvador Moreno, “Notas”, *Idem*.

<sup>222</sup> Claude Henri Poullain, *op. cit.*, p. 185. Una de las conclusiones del estudio es el pesimismo poético como signo de la poesía de Rosalía de Castro.

que llega a cierto equilibrio renunciando a todo, viviendo sin ilusión ni esperanza; en el silencio y en la oscuridad —actitud que se conforma con el ideal de los intimistas”.<sup>223</sup> Tal pareciera ser la conclusión que la crítica tradicional que ha trabajado la figura de Josefa Murillo buscara fijar también en la tlacotalpeña: el pesimismo y la resignación vitales, la sumisión ante las figuras de autoridad masculinas, el silencio y la reclusión. Sin embargo, la poesía de Josefa Murillo desborda los moldes con los que se le ha querido constreñir.

La postura crítica que en este capítulo se ha buscado explicar corresponde con una actitud en la que no se cuestiona la tradición; sin embargo, conlleva las cargas limitantes que comparte todo proceso de juzgar, de clasificar y de diferenciar. Una crítica que cuestiona la tradición es otra manera de proceder, y ante esta perspectiva, la reflexión habría que orientarla hacia qué tanto al estereotipar cancelamos, al jerarquizar cierta poesía limitamos y obnubilamos elementos funcionales de una autora para lograr aprehender una lectura más compleja que muestre a la escritora, en este caso, en su complejidad y diversidad. Existen riesgos y limitaciones para las dos posturas críticas. Evidenciar la postura acrítica de la tradición plantea un debate que permite actualizar obras y autores, al menos, ésa es la intención en este caso.

El proceder de la literatura y de la crítica es muchas veces por actos de fe; por actos de fe creemos en las limitaciones biográficas que nos son mostradas; por actos de fe justificamos los parangones entre figuras literarias que muchas veces no se sostienen; por esta misma situación creemos también en las presentaciones tipográficas de los editores que encubren acrósticos porque sus prejuicios sobre qué poesía debe ser valorada y qué poesía no tiene valor estético se imponen al momento de elaborar un juicio, que termina convirtiéndose en ejercicio parcial. La postura crítica de la tradición tiene sus faltas, como la mía sin lugar a dudas las tendrá, pero la

---

<sup>223</sup> *Idem.*, p. 185.

propuesta aquí ha sido explorar la diversidad de la poesía femenina en el siglo XIX en voz de una de sus autoras más representativas, aunque mejor ocultas para el escenario mexicano.<sup>224</sup> La evidencia de la diferencia —estilística, vital y creativa para los sujetos femeninos— es un rasgo que seguramente comparten más poetisas. El proceder ante la ruptura de moldes y fórmulas preconcebidas puede representar otra manera de leer la producción de las mujeres en el siglo XIX con el fin de ampliar su representatividad y de situarlas en su justa importancia.

---

<sup>224</sup> Entre las últimas valoraciones críticas de literatura escrita por mujeres durante el siglo XIX no figura Josefa Murillo como protagonista de algún estudio, difícilmente se le dedica un estudio completo, sino que su mayor visibilidad se limita a ser mencionada como parte de una amplia galería de escritoras, como en algunos trabajos de Lilia Granillo Vázquez, “Regiones poéticas para las mexicanas...” (2005) o a compartir créditos con otras veracruzanas, como en el caso del trabajo de Esther Hernández Palacios, “Notas al viento: tres poetas veracruzanas del siglo XIX” (2012) citado ampliamente aquí, en el que además de Murillo son estudiadas Josefina Pérez de García Torres y María Enriqueta Camarillo de Pereyra. Sólo en trabajos antologadores o que busquen estudiar el espectro de mujeres escritoras por regiones es que Murillo ha figurado. Más ejemplos sobre el presunto desinterés crítico sobre la tlacotalpeña se da en un reciente libro, *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (2012) editado por Sara Beatriz Guardia a cargo del Centro de Estudios la Mujer en América Latina, CEMHAL de Perú, en el que aparecen diversos artículos sobre escritoras mexicanas: Laura Méndez de Cuenca, Refugio Barragán de Toscana, Esther Tapia de Castellanos y sobre todo Isabel Prieto de Landázuri, para quien se dedica toda una sección con cuatro artículos de críticas mexicanas sobre la obra de la afamada poetisa contextual. La crítica feminista no se ha interesado mucho por rescatar como tal la figura de Josefa Murillo quizá porque se interpongan ideas sobre lo que debe ser la figura de un escritor o escritora a las propias feministas. Me refiero a que Josefa Murillo se dedicó sólo a la poesía, su obra es dispersa y reducida en cantidad, en vida no fue publicada su obra como volumen y no incursionó mayormente en otros géneros literarios, características que de contar con ellas vuelven, para la crítica tradicional, mucho más atractivo a un autor o autora; es decir, se piensa un poco desde una actitud utilitaria en la que contar con más de un libro, incursionar en más de un género literario puede generar mayor productividad y material para editar, así como para diversificar las rutas de análisis y de investigación, en este sentido se valora más a “escritoras totales”, con obra amplia y diversificada en distintos medios de producción y en diversos géneros y momentos históricos, que a breves, escondidas y dispersas poetisas. Por otro lado, la idea anterior se puede fortalecer si pensamos en Laura Méndez de Cuenca como la única decimonónica que cuenta con un volumen en la reciente colección de la Biblioteca Americana, el proyecto de antologías generales sobre grandes personalidades literarias del siglo XIX que edita la UNAM, junto con la Fundación para las Letras Mexicanas y el Fondo de Cultura Económica. Lo anterior, sin olvidar la cuestión política que está detrás del proceso antológico, como señala José Francisco Ruiz Casanova en *Anthologos: poética de la antología poética*.

## CONCLUSIONES

*De acuerdo con el estereotipo normativo del ángel del hogar, la mujer verdadera no espera más que sufrimiento en este mundo.*

Susan Kirkpatrick, “La tradición femenina de la poesía romántica”

La tradición literaria mexicana decimonónica, desde el punto de vista preceptivo y fijo, cuyas características compartidas con la categoría de canon son la estabilidad, fijación, sistematicidad, inclusión y exclusión, fue sentando las bases sobre cómo debía ser la poesía escrita por mujeres en el siglo XIX. La sanción es vista como una operación del patriarcado a partir de los estatutos vigentes del Romanticismo en la época. Susan Kirkpatrick propone una perspectiva histórica de la presencia femenina en la tradición romántica española, cuyas líneas principales de análisis corresponden con el caso mexicano; menciona la autora sobre la libertad *condicionada* que representó la posibilidad de la escritura pública para las mujeres, bajo la categoría ideológica dominante romántica:

El hecho es que, a pesar de las nuevas oportunidades para el ejercicio de la pluma, la aguja no dejó de ser el símbolo más importante de la actividad femenina en la cultura decimonónica. Al otorgar a las españolas la autoridad de escribir como mujeres, el romanticismo proporcionaba una liberación sólo relativa, dado que exigía una autorrepresentación conforme con los códigos sociales y simbólicos que identificaban lo femenino frente a lo masculino. Para producirse textualmente como mujer, tanto como conducirse socialmente como mujer, fue necesario en esta época seguir un modelo de feminidad que se iba haciendo hegemónico entre las clases medias europeas: el modelo del ángel del hogar. Esta norma poderosa y estrictamente limitada definía la vida doméstica como el campo propio y natural de la mujer; suponía que la mujer había nacido para amar a su familia y a Dios y para sacrificarse por el bienestar de los padres, el marido, y los hijos. Para la escritora, apartarse del modelo así definido era arriesgarse no sólo a ser llamada inmoral, sino también no femenina y no natural.<sup>225</sup>

De ahí la *condición* como la categoría que se impone sobre el quehacer poético femenino que se ha caracterizado en este trabajo como uno de los signos de la poesía escrita por mujeres

---

<sup>225</sup> Susan Kirkpatrick, “La tradición femenina de la poesía romántica” en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujeres (Del s. XIX a la actualidad)*, p. 42.

durante el siglo XIX en México. La *condición* que operó sobre las mujeres repercutió temática y formalmente para que éstas pudieran insertarse dentro de la tradición y canon vigentes.

Lo que se desarrolla bajo la *condición* de la que son sujetas las escritoras es una *igualdad*, esto es, la cercanía temática y formal con el modelo discursivo ideológico masculino dominante, una sucesión de moldes o tipos de poemas, y también tipos de vidas, desde la imagen del ángel del hogar. Los temas fueron revisados aquí en el proceso canónico antológico en el que se decide qué mostrar y hacer perdurable de la producción poética de algunas mujeres, principalmente en nuestro país, en el siglo XIX; desde esta perspectiva, los moldes que liberan también *condicionan*, la *igualdad* discursiva busca alcanzarse como medida de permanencia, de reconocimiento y de fijación. Kirkpatrick menciona las contradicciones que conllevó la entrada de las mujeres al escenario de las letras decimonónicas, además del ajuste temático que en el caso mexicano fue igual:

Las poetisas que se sentían autorizadas a escribir como mujeres por el culto romántico a lo espontáneo, por lo tanto, se encontraban metidas en un proyecto difícil y contradictorio: debían construir en el texto una identidad femenina regida por normas estrictas como si fuese una expansión natural del alma. Por una parte, para escribir como mujer, la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características que las exigidas por la norma social. Debía expresar los rasgos subjetivos que se compaginaban con su función doméstica: el amor tierno y sentimental, la sensibilidad ante la belleza natural o el padecimiento humano, una fantasía graciosamente decorativa, una profunda devoción religiosa, y una inocente ignorancia del mundo. La feminidad doméstica no concedía a la escritora ninguna autoridad para expresar sentimientos egoístas o deseos sexuales, explorar ambigüedades morales o rebelarse contra la jerarquía social, actitudes éstas típicas del romanticismo masculino.<sup>226</sup>

La condición de las poetisas buscaba la proyección de imágenes que se conformaron en estereotipos literarios: escritoras ya sea bien casadas, madres, comprometidas, o bien, con sólo un amor de su vida por el que sufrieron y penaron; vidas difíciles, versos sencillos hechos como por inspiración, como por vía natural, con la misma naturalidad con la que se expresa el canto de

---

<sup>226</sup> Susan Kirkpatrick, *Idem.*, p. 43.

las aves, y sin mucha variedad de tradiciones poéticas de fondo, sino la sola ideológica dominante de sumisión en términos discursivos; figuras que eran tuteladas por un varón, ya sea padre, hermano, esposo, mentor literario o guía espiritual. El ser mujer se fija, y ante las transgresiones a los modelos, surgen, al menos, dos alternativas para el patriarcado: eliminar, satanizar y excluir, que implican la marginación y el silenciamiento de un sujeto; o el encubrimiento, la selección de aquellos elementos vitales y estilísticos que se acercan a uno o varios estereotipos de la feminidad de la época, es decir, que pueden ser nutridos por distintas corrientes artísticas, mas siempre la misma ideológica: la subordinación a la figura de autoridad masculina. El encubrimiento sirve para no mostrar y ocultar aquellos rasgos que operan desde una *diferencia* radical, que posiciona a la mujer desde el papel de sujeto enunciador y que la sitúa en posibilidades de romper con paradigmas, moldes e ideas preconcebidas. La categoría de la diferencia funciona para mostrar estos rasgos, quizá compartidos por la mayoría de las poetisas decimonónicas, pero encubiertos o marginalizados, como en el caso de Josefa Murillo, en el que se desmonta el ejercicio crítico para evidenciar cómo el encubrimiento tradicional ha decidido conservar y fijar un estereotipo sobre la poetisa, que en buena medida puede reflejar la historia de una gran cantidad de escritoras de la época, puesto que el proceso por el que se encubre la creatividad femenina es compartido.

Josefa Murillo llega a romper con el romanticismo y con sus estereotipos. Desde las formas, al emplear formas breves, que no son parte del repertorio de modelos poéticos de una tradición dominante en la época; desde los temas, al evidenciar su crítica irónica, su voz de sujeto enunciador que está en posibilidades de reír, de expresar comicidad, de manifestar reclamo, coraje, a la figura masculina de amor, a la que también ridiculiza y que por lo tanto pierde idealización; desde su biografía, al rebelarse por medio de la literatura contra el sistema



patriarcal y criticar el esquema tradicional de la familia que le pedía recato, silencio y soledad ante su decisión de mantenerse soltera después de la muerte del pretendiente. Respecto a la presencia irónica, de nuevo Kirkpatrick menciona la cancelación de esta categoría desde el ser mujer: “Ni la acerba ironía ni el desesperado *mal de siècle* era admisible en un sujeto lírico femenino”<sup>227</sup>.

La ironía en Josefa Murillo se vuelve arma de la inteligencia, voz que poetiza cuestiones poéticas, políticas, sociales y familiares, que sanciona y busca edificar por medio de la crítica a ciertos mecanismos limitantes del patriarcado, del sistema clerical, de las maneras de poetizar un río. Esta ironía va muy de la mano con una de las tradiciones más visibles que operan desde la influencia y desde la asimilación poética, esto es con la escuela de Campoamor y de Bécquer, quienes dotan de recursos humorísticos e irónicos la poesía romántica en distintos momentos del XIX. Aunque Kirkpatrick ha puesto el dedo en la llaga: para esta tradición estos recursos están permitidos puesto que son sujetos masculinos. La mujer debe mostrar una inocencia sublime ante el ejercicio poético, una sensibilidad sin malicia, una poesía sin espinas, esto es, sólo decorativa.

En cuanto a la ruptura con modelos del romanticismo, en Josefa Murillo es posible apreciar una confrontación con el paisajismo que es reflejo de la inocencia sensible femenina, desde un acto contemplativo: “Entre las temáticas menos arriesgadas proporcionadas por los modelos románticos se encontraba la naturaleza, como escenario y como almacén de imágenes del yo. La asociación rousseauniana entre la naturaleza, la infancia y la inocencia casi garantizaba la bondad de un alma femenina que se extasiaba ante un paisaje natural”<sup>228</sup>. Baste recordar el poema analizado aquí, “Poesía y prosa” en el que Josefa Murillo no logra extasiarse con un paisaje estilizado, desproporcionado, que no corresponde con su realidad femenina y al

---

<sup>227</sup> *Ibidem.*, p. 43.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 52.

que cuestiona desde una inteligencia crítica, es decir, en este poema la voz poética femenina deja de ser sentimiento y contemplación, para ser inteligencia, ironía e ingenio. La propuesta estética romántica de un varón poeta es burlada en este poema de Murillo, que con una gran dosis de humorismo desmonta este romanticismo y rompe con la visión inocente de su ser mujer y ser poetisa e impone una manera diferente de expresión, en la que logra ser mujer y poetisa pero nunca ingenua, y por lo tanto no inocente, ni débil ni siempre sufrida.

Como acotación es necesario mencionar el poema de Murillo que respeta la autoridad masculina y que fue uno de los que circuló gracias a la antología de Vigil, *Poetisas mexicanas*, ya mencionado y analizado en el segundo capítulo: “Vagando en el terruño”, aquel poema en el que describe el río Tlacotalpan siguiendo todos los preceptos que sancionan en positivo una manera de hacer la descripción de un río, por lo tanto, muchos poemas de la autora se inscriben en la categoría de la *igualdad* o de la *condición*, y son aquellos que más circularon en su contexto. De esta manera llena el ideal o las expectativas patriarcales para luego desviarse en ejercicios poéticos posibles gracias a la otra condición de Josefa Murillo, la geográfica, el localismo como medida que posibilita la diferencia, el distanciamiento sano que le da su lejanía geopolítica y cultural, además de su soltería, aquella vista como sino negativo se resignifica para acentuar posibilidades creativas y de publicación y circulación locales.

Lo que subyace, también, es que ninguna escritora pudo vivir bajo el paradigma pleno de la *diferencia*, es decir, que la tradición, la condición y la igualdad no son completamente dañinos, sino que sirven como modelos fijos que pueden en algunas ocasiones repetirse y en otras subvertirse. Lo dañino son las implicaciones de la crítica y los mecanismos históricos, y de otras órdenes, que fijan la permanencia de modelos, repitiendo el encubrimiento. Por lo tanto es útil la puesta en jaque de las historias de la literatura que propone Jauss en su *Historia de la*

*literatura como provocación a la ciencia literaria* para reflexionar sobre lo que hemos heredado como tradiciones fijas, como espacios modélicos de representación literaria, como el espacio del deber ser de nuestra poesía. La tarea ahora es ser incluyente con la diversidad de tradiciones que se dejan de lado en nuestra poesía, reflexionar sobre la dimensión histórica y sobre las virtudes de Josefa Murillo en la antesala de la poesía posterior a ella, el Modernismo como escuela y las corrientes vanguardistas del siglo xx.

Por ejemplo, el tono de la poesía mexicana es mayoritariamente solemne y comprometido, se ha heredado la visión de que si es un poema es humorístico es de menor valor. Para las mujeres esta condición lo era en mayor medida, para quienes se ha dejado de lado la jocosidad y el ingenio verbal que representa hacer crítica desde un humorismo poético. Lo mismo ha pasado con la forma de la brevedad. Ambas representaciones marginales del quehacer poético, desde el punto de vista de una historia, una tradición y un canon se dan cita en la poesía de Josefa Murillo para recordar esas otras maneras de hacer poesía, que ya estaban antes del Modernismo y de Tablada.

La visión sobre Josefa Murillo se amplía al conocer su producción menos estudiada. La desarticulación de su *diferencia* deja ver uno de los defectos de la crítica, la repetición de modelos y estereotipos, la repetición de un error editorial que encubre la presencia de un acróstico, la repetición de signos biográficos para recordar el epígrafe empleado en este apartado, el valle de lágrimas vigente para las mujeres pesa, condiciona y limita. En su poesía se dan cita las formas métricas populares, la brevedad, el humor y la ironía como signos palpables de una diferencia con las tradiciones dominantes y patriarcales vigentes.

La asimilación y síntesis como operaciones finales del trabajo crítico, aplicadas a las dos caras del signo aquí propuestas, la condición y la diferencia, hacen que la poesía de Josefa

Murillo recobre lo que perdió en la sucesión de etiquetas de las que fue objeto, esto es, pasión, comicidad, ironía y voz de sujeto enunciador. Sirvan estos, y otros elementos temáticos, estilísticos y formales en la poesía de la autora como incentivos para profundizar en su quehacer. Un elemento importante de su propuesta estética es la brevedad, asunto tan dejado de lado entre la poesía mexicana decimonónica y mucho más entre la poesía de mujeres. Hay críticos como Samuel Gordon que incluso señalan el Haikú y a Tablada como el inicio de la tradición breve en la poesía mexicana,<sup>229</sup> el Modernismo como pórtico de la poesía posterior, la del siglo XX, lo cual deja de lado aquellas tradiciones alternativas del romanticismo español, como la de Bécquer y Campoamor, que cultivaron la brevedad como signo de su propuesta poética.

---

<sup>229</sup> Samuel Gordon, en el artículo “Estéticas de la brevedad” publicado en línea en *Fractal*, se propone analizar esta categoría en poesía a partir de la apropiación del haikú y del caligrama en México, como mecanismos que concretaron los usos de la brevedad poética posteriores a la vanguardia y como la entrada de la poesía visual en un segundo momento. La tesis es que la brevedad en México se sistematiza como recurso poético al tiempo que se deriva de estos dos procedimientos orientales: “Nos proponemos indagar en los márgenes de algunas interrogantes estéticas desprendidas de las obras de aquellos creadores que practicaron o practican formas breves derivadas de estos paradigmas”, “Fue, por primera vez y sobre todo, un trasvase de estructuras poéticas como no se había intentado antes”, artículo consultado en línea sin paginación: <http://www.mxfractal.org/F30gordon.html> [última vez: 24/07/13]. El crítico menciona una galería de autores y obras a partir de Tablada que asimilaron la brevedad con la llegada del haikú, quizá su falta fue revisar los antecedentes de Tablada en la tradición poética mexicana decimonónica, para la cual los usos del rasgo de la brevedad representa un capítulo por escribirse.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- ALONSO, Dámaso. *Materia y forma en poesía*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1965 (Estudios y ensayos, 17).
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. "Carta a una poetisa", en: *La literatura Nacional*, t. II, ed. y pról. de José Luis Martínez. México: Porrúa, 1949 (Colección de escritores mexicanos, 52), pp. 113-151.
- AMÉZAGA, Carlos. *Poetas mexicanos*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni, 1896.
- Antología de poetas mexicanos*. 3ª edición: facsímil [Selección: José María Roa Bárcena y Casimiro del Collado, "Reseña histórica de la poesía en México" por José María Vigil]. México: Academia Mexicana de la Lengua, 1979 (Ediciones del Centenario de la Academia Mexicana/3).
- ARANGO-KEETH, Fanny. "Del 'ángel del hogar' a la 'obrero del pensamiento': construcción de identidad socio-histórica y literaria de la escritora peruana del siglo XIX", en: *Historia de las mujeres en América Latina, Volumen 2*, Juan Andreo García y Sara Beatriz Guardia (compilación y edición), Murcia: Universidad de Murcia, 2002, pp. 375-395.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. *Los mejores poemas de México. Del siglo XIX al fin del milenio*. México: Océano, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. de Ida Vitale. México: FCE, 1978 (Breviarios, 279).
- BAYM, Nina. "La loca y sus lenguajes. Por qué no hago teoría literaria feminista", trad. de Flora Botton-Burlá, en: Fe, Mariana, (coordinadora), *Otramente: lecturas y escritura feminista*, México: Programa Universitario de Estudios de Género/ Facultad de Filosofía y Letras, UNAM/ Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 52-74.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. de Eduardo Molina. 17ª ed. en español. México: Siglo XXI, 2004.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Edición, introducción y notas de Rafael Montesinos. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa, 2004.
- BOUDET, Rosa Ileana. *Luisa Martínez Casado en el paraíso*. Santa Mónica, California: Ediciones de la Flecha, 2011.

- BUTLER, Judith. “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, en: David Ingram (ed.), *The Political: Readings in Continental Philosophy*, Londres: Basil Blackwell, 2002. En red: "What is Critique? An essay on Foucault's Virtue" (<http://www.law.berkeley.edu/cenpro/kadish/what%20is%20critique%20J%20Butler.pdf>). Traducción castellana de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos, publicada también en el webjournal multilingüe transversal: crítica <<http://transform.eipcp.net/transversal/0806/butler/es>> [última consulta: 11/01/2013].
- CÁNDIDO, Antonio. *Estruendo y liberación. Ensayos críticos*. Organización, edición, presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna y Antonio Arnoni Prado. Traducción de Antelma Cisneros, et. al., México: Siglo XXI, 2000.
- CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel (selección, introducción, bibliografías y notas). “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*”. *Voces poéticas virreinales*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008 (teci, 18).
- CHEVALIER, Jean, (Dirección). GHEERBRANT, Alain (colaboración). *Diccionario de los símbolos*. Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder: 1986.
- DEHESA Y GÓMEZ FARIAS, María Teresa. *Obra poética de Josefa Murillo*. Prólogo de Leonardo Pasquel. México: Citlaltépetl, 1970. (Suma veracruzana, serie poesía).
- DELGADO CALDERÓN, Alfredo. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CONACULTA, 2004.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ. “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”, en ARETA MARIGÓ, Gema, LE CORRE, Hervé, SUÁREZ, Modesta y VIVES, Daniel (editores). *Poesía hispanoamericana: Ritmo(s)/Métrica(s)/Ruptura(s)*. Madrid: Verbum, 1999, pp. 87-110.
- . “De métrica burlesca”, en ARELLANO, Ignacio y LORENTE MEDINA, Antonio (eds.). *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 77-92.
- ESTEBAN, Ángel. *Bécquer en Martí y en otros poetas hispanoamericanos finiseculares*. Madrid: Verbum, 2003.
- El Renacimiento. Periódico literario. Segunda época, edición facsimilar*. Estudio introductorio: CLARK DE LARA, Belem y FLORES MONROY, Mariana. Índice: María de los Ángeles Andonegui Cuenca. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- FRANCO, Jean. *Plotting women. Gender and representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press, 1989.

- GALÍ BOADELLA, Monserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- GAOS, Vicente. *La poética de Campoamor*. 2ª edición. Madrid: Gredos, 1969.
- GARCÍA RIVAS, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana*. Tomo II: México independiente, siglo XIX. México: Manuel Porrúa, 1972. (Textos universitarios).
- GARCÍA RONDA, Denia. “Poesía femenina cubana del siglo XIX”, en *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, Tomo II. México: UAM-Iztapalapa / Casa de las Américas, 1997, pp. 287-294.
- GONZÁLEZ PEÑA, Carlos. *Historia de la literatura mexicana*. Desde los orígenes hasta nuestros días. México: Porrúa, 1945.
- GORDON, Samuel. “Estéticas de la brevedad”, en *Fractal*. Revista trimestral, núm. 30 julio-septiembre 2003, año VII, volumen VII. En web: <http://www.mxfractal.org/F30gordon.html> [consultado por última vez el 24/07/13]
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia. *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2000 (Tesis Doctorado en Letras).
- . “Regiones poéticas para las mexicanas en el siglo XIX: de las siemprevivas de Yucatán a las lirás del Norte” en *Memoria: XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, México: Universidad de Sonora, 2005, pp. 183-205.
- . y HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther. “De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas”, en: *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen 1. Ambientes, asociaciones y grupos; movimientos, temas y géneros literarios*. Justificación de Fernando Curiel y Virginia Guedea. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005 (Al siglo XIX. Ida y Regreso), pp. 122-163.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- GILBERT, M. Sandra y GUBAR, Susan. *La loca en el desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. de Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra/ Universidad de Valencia/ Instituto de la Mujer, 1998.
- GUARDIA, Sara Beatriz (compilación y edición). *Escritoras del siglo XIX en América Latina*. Libro electrónico: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina,

CEMHAL, <http://webserver.rcp.net.pe/cemhal/publicaciones7.html> [consultado por última vez 24/07/13], 2012.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel. *Una introducción a la teoría literaria feminista*. México: BUAP / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2004.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. 2ª edición. Investigación y recopilación de Erwin K. Mapes, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Introducción de Porfirio Martínez Peñalosa. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (Nueva Biblioteca Mexicana, 4).

HARRIS, Wendell V. “La canonicidad”, en *El canon literario*, pp. 37-60.

HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, “Notas al viento: tres poetas veracruzanas del siglo XIX”, en: *Mujeres en Veracruz. Fragmentos de una historia, I*. Fernanda Nuñez Becerra y Rosa María Spinoso Arcocha (coords.), 2ª ed., México: Gobierno del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave, 2012, pp. 288-304.

HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. 2 volúmenes. Traducción de Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

IGUÍNIZ, Juan B. *Bibliografía Biográfica Mexicana*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 1969. (Serie Bibliográfica, 5).

INFANTE VARGAS, Lucrecia. “De lectoras y redactoras. Las publicaciones *femeninas* en México durante el siglo XIX” en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. Edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Justificación de Fernando Curiel y Virginia Guedea. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005 (Al siglo XIX. Ida y Regreso), pp. 189-194.

JAUSS, Hans Robert. *Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Traducción de Juan Godo Costa. Madrid: Península, 1976.

—. “Experiencia estética y hermenéutica literaria” en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Dietrich Rall (comp.), trad. de Sandra Franco y otros. México: UNAM, 1993, pp. 73-87.

JITRIK, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva” en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Susana Cella (comp.). Buenos Aires: Losada, 1998, pp. 19-41.



- KIRKPATRICK, Susan. “La tradición femenina de la poesía romántica” en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujeres (Del s. XIX a la actualidad)*. Iris M. Zavala (Coord.). Barcelona: Anthropos, 1998 (Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico, 101), pp. 39-73.
- LÓPEZ, Oresta. “Leer para vivir en este mundo: lecturas modernas para las mujeres morelianas durante el porfiriato”, en *Diccionario de Historia de la Educación en México* (publicación virtual, a cargo del proyecto inter-institucional del mismo nombre). Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_24.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_24.htm) [consultado por última vez el 22/07/13].
- MARTÍNEZ, José Luis. *La expresión nacional, letras mexicanas del XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1955.
- MURILLO, Josefa. *Obra poética*. Edición y prólogo de Georgina Trigos. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984.
- . *Poesías. Poesías con el homenaje nacional organizado por Cayetano Rodríguez Beltrán*. Estudio preliminar de Leonardo Pasquel. México: Citlaltépetl, 1961. (Suma veracruzana, serie poesía).
- . *64 poemas y una prosa*. Edición mimeografiada a cargo de Humberto Aguirre Tinoco por el museo “Salvador Ferrando”. Tlacotalpan, Veracruz, 1975.
- . *La alondra. Poemas*. Introducción, notas y selección de Salvador Moreno. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- . “Selección poética” en *Opción*. Revista del alumnado del ITAM. Año XXIY, núm. 127, septiembre 2004.
- NAUPERT, Cristina (introducción, compilación de textos y bibliografía). *Tematología y compartismo literario*. Madrid: ARCO/LIBRO, 2003.
- NEUS, Carbonell y TORRAS, Meri, compilación de texto, bibliografía e introducción. *Feminismos literarios*. Madrid: ARCO/LIBROS, 1999.
- Obras Monográficas Mexicanas del siglo XIX en la Biblioteca Nacional de México: 1822-1890 (Acervo general)*. Coordinación de CURIEL, Guadalupe y CASTRO, Miguel Ángel. México: Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 (Al siglo XIX. Ida y regreso).
- PATIÑO, Maricruz (selección). *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica. Pícaras, místicas y rebeldes. Tomo II, Místicas*. México: La Cuadrilla de la Langosta, 2004.

- PACHECO, José Emilio. *Poesía mexicana 1 1810-1914*. México: Promociones editoriales mexicanas, 1979.
- PIMENTEL, Francisco. *Obras completas. Tomo V: Historia crítica de la poesía en México*. México: Tipografía económica, 1904.
- PRIETO DE LANDÁZURI, Isabel. *Obras poéticas*. Coleccionadas y precedidas de un estudio biográfico y literario por José María Vigil, edición de Ireneo Paz. México: Imprenta y litografía de Ireneo Paz, 1883.
- POULLAIN, Claude Henri. *Rosalía de Castro y su obra*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*. 3ª ed. Barcelona: Ariel, 1986.
- ROMERO CHUMACERO, Leticia. “Laura Méndez y Manuel Acuña: un idilio (casi) olvidado en la República de las Letras”, en *Fuentes Humanísticas*, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Año 21, I Semestre de 2009, núm. 38, pp. 23-39.
- RIVA PALACIO, Vicente. *Obras escogidas XII-XVI: El Parnaso Mexicano. Primera-tercera serie e índices*. Edición, introducción e índices de Manuel Sol. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexiquense de Cultura / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006. 5 vols.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007.
- SULLÀ, Enric (compilación y bibliografía). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998.
- SZURMUK, Mónica y MCKEE IRWIN, Robert (coordinadores). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI / Instituto Mora, 2009.
- TOLA DE HABICH, Fernando. *Museo literario tres*. México: Premiá, 1990. (La red de Jonás).
- VIGIL, José María, *Poetisas Mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX*. Estudio preliminar de Ana Elena Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez. Segunda edición (facsimilar). Antología y prólogo de la edición facsimilar, José María Vigil. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1977 (Nueva Biblioteca Mexicana, 1977).

### **Bibliografía de consulta**

- AGUILAR, Luis Miguel. *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*. México: Cal y Arena, 1988.

- . (Selección y prólogo). *Poesía popular mexicana*. México: Cal y Arena / CONACULTA, 1999. (Los imprescindibles).
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *Para leer la patria diamantina. Una antología general*. Selección y estudio preliminar de Edith Negrín. Ensayos críticos de Manuel Sol, Rafael Olea Franco y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2006 (Colección Biblioteca Americana. Serie Viajes al Siglo XIX).
- . *Escritos de literatura y arte. Vol.2*. Selección y notas de José Luis Martínez. México: Secretaría de Educación Pública, 1988.
- ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 1982.
- BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. 5ª ed. México: Posada, 1987.
- . *Crónica literaria: un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas*. Edición, introducción y notas de Joan Estruch Tobella. 3ª edición. Madrid: Cátedra, 2012.
- BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. 2ª ed. México: UNAM, 1997.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental*, 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CAMPOAMOR, Ramón de. *Obras poéticas completas*. Estudio preliminar de Jaime Dubon. Madrid: Aguilar, 1951.
- CANO, Gabriela, VALENZUELA JOSÉ, Georgette (Coordinadoras). *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*. México: Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México / Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- CANTERO, Pedro Antón. “Las tramas del agua. El agua como metáfora viva”, en: González Alcantud, José y Malpica, Antonio (coords.), *El agua. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos, 1995, pp.166- 189.
- CAMPUZANO, Luisa (Coord.). *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. México: UAM-Iztapalapa / Casa de las Américas, 1997.
- CASTRO, Rosalía de. *Obra poética* (edición bilingüe). Antología, estudio preliminar, traducción de los poemas gallegos y bibliografía de Benito Varela, Jácome. Barcelona: Bruguera, 1972.

- . *En las orillas del Sar*. Edición, introducción y notas de Mariana Mayoral. Madrid: Castalia, 2001.
- CLARK DE LARA, Belem. *Letras mexicanas del siglo XIX. Modelo de comprensión histórica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- . y Elisa SPECKMAN GUERRA, *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen 1. Ambientes, asociaciones y grupos; movimientos, temas y géneros literarios*. Edición de Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Justificación de Fernando Curiel y Virginia Guedea. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades / Programa Editorial, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005 (*Al siglo XIX. Ida y Regreso*), 3 vols.
- . y Ana Laura ZAVALA DÍAZ, *La construcción del modernismo (Antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 137).
- DICKINSON, Emily. *Crónica de plata (poemas escogidos)*. Selección y traducción de Manuel Villar Raso. Edición bilingüe, tercera edición. Madrid: Hiperión (poesía Hiperión, 408).
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. 3ª ed. Trad. de Carmen Castro. Madrid: Taurus, 1979.
- . *Tratado de historia de las religiones*. Trad. de Tomás Segovia. México: Era, 1972.
- ESPRONCEDA, José de. *Poesías líricas y fragmentos épicos*. Robert Marrast (editor). Madrid: Castalia, 1970.
- FLORES, Manuel M. *Pasionarias*. Prólogo de Ignacio Manuel Altamirano. París: Librería de Garnier Hermanos, 1888.
- FOUCAULT, Michael. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. *Poesía y epistolario de amor y de amistad*. Edición, introducción y notas de Elena Catena. Madrid: Castalia, 1989.
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia. “Cien años y más de literatura espiritual femenina, entre *Staurófila* y *La ley del amor*”, en: *Letras femeninas*, Vol. 27, No. 2 (Otoño 2001), Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, pp. 102-121.
- GUBAR, Susan. “‘La página en blanco’ y los problemas de la creatividad femenina”, trad. de Julia Constantino, en: *Otramente: lecturas y escritura feminista*, Fe, Mariana, (Coordinadora). México: Programa Universitario de Estudios de Género/ Facultad de Filosofía y Letras,

- Universidad Nacional Autónoma de México/ Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 175-203.
- GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México: FCE, 1998. (Lengua y estudios literarios).
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Tomo III*. 16ª ed. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1980.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Nuevo declamador mexicano*. 3ª ed. México: Libro-Mex, 1984.
- . *Poesía romántica*. Prólogo de José Luis Martínez, selección de Alí Chumacero. 3ª ed. México: UNAM 1993. (Biblioteca del estudiante universitario, 30).
- MÉNDEZ DE CUENCA, Laura. *Impresiones de una mujer a solas. Una antología general*. Selección y estudio preliminar de Pablo Mora. Ensayos críticos de Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Roberto Sánchez Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica / Universidad Nacional Autónoma de México / Fundación para las Letras Mexicanas, 2006 (Biblioteca Americana. Serie Viajes al siglo XIX).
- MENDOZA, María Luisa, DEHESA Y GÓMEZ FARÍAS, María Teresa, et. al., *Evocación de mujeres ilustres*. México: Departamento del Distrito Federal, 1980.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Las tradiciones de la imagen: notas sobre poesía mexicana*. México: Ariel / ITESM, 2001. (Transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, agosto 2001).
- MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Trad. de Amaia Bárcena. Madrid: Cátedra, 1988.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, Efrén. *Las paradojas del romanticismo. Poesía romántica mexicana: imágenes y motivos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2008.
- RALL, Dietrich (Compilador). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco y otros. México: UNAM, 1993.
- REY, Juan. *Preceptiva literaria*. 9ª ed. Santander: Sal Terrae, 1969.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge (Coord). *Historiografía de la literatura mexicana*. México: UNAM-FFyL, 1996.
- . (Coord.), *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. México: UNAM, 1996. (Ida y regreso al siglo XIX).
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. *El canon y sus formas: la reinención de Harold Bloom y sus lecturas hispanoamericanas*. Puebla: Secretaría de Cultura / Gobierno del Estado de Puebla, 2002.

STOREY, John. *Teoría cultural y cultura popular*. Trad. Ángeles Mata. Barcelona: Octaedro, 2002.

TOLA DE HABICH, Fernando. *Crítica de la literatura mexicana (1836-1895). La crítica literaria en México*. México: Coyoacán, 2000.

—. *Museo literario dos*. México: Premiá, 1986. (La red de Jonás).