

GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM
gabriellavillanueva@filos.unam.mx
ORCID: 0000-0002-2302-6751

TEJER LA NUEVA CIENCIA CON LOS MATERIALES DE LA IMAGINACIÓN:
MARGARET CAVENDISH, POESÍA Y EXPERIMENTACIÓN
WEAVING THE NEW SCIENCE WITH THE MATERIALS OF THE IMAGINATION:
MARGARET CAVENDISH, POETRY AND EXPERIMENTATION

PALABRAS CLAVE:
filosofía natural,
imaginación poética,
mujeres en la ciencia,
atomismo, historia de
la ciencia.

Pese a los prejuicios en contra de su participación en la vida intelectual, varias mujeres del siglo XVII intervinieron activamente en las discusiones en torno a la “Nueva Ciencia”. Margaret Cavendish (1623-1673) es una de las figuras más singulares entre quienes se insertan en este debate, ya que, sin ninguna educación formal en filosofía y por medio de una pluma extravagantemente prolífica, se dispuso a escribir y experimentar con una variedad de estilos literarios en una apuesta intelectual por la mezcla y la hibridación genérica. Por ello es importante sopesar el papel que tiene la imaginación poética para el desarrollo de su particular filosofía natural. Este artículo estudia el papel de la imaginación en el pensamiento de Margaret Cavendish, a partir del análisis de algunos fragmentos de sus obras *Poems and Fancies* (1653).

KEYWORDS:
Natural philosophy,
Fancy and Imagination,
Women in Science,
Atomism, History of
Science.

*Despite the reticence against the participation of women in intellectual spheres, several among them engaged actively in the debates around the New Science during the seventeenth century. Margaret Cavendish (1623-1673) is one of the most singular figures of her time, in that she did not receive a formal education in philosophy, and yet, by means of a prolific and extravagant outpour, she experimented with a diversity of literary styles and placed her bets on the generic interbreeding of texts. Although Cavendish's works have often been studied by dividing the creative and literary works from the philosophical ones, reading them side by side seems crucial to understand the role that fancy and poetic imagination plays in the development of her natural philosophy. This paper examines fragments from *Poems and Fancies* (1653) to assess the role of fancy and imagination in connection to the philosophical ideas of Cavendish.*

Pese a muchas dificultades y frente a los prejuicios en contra de la participación de las mujeres en los debates filosóficos en torno a la “Nueva Ciencia”, el siglo xvii muestra numerosos ejemplos de mujeres que se involucraron de manera activa en discusiones cruciales de la época, en particular de cara a las ideas de pensadores como René Descartes, Thomas Hobbes, Baruch Spinoza y Henry More, quienes proponían distintas aproximaciones a la relación entre materialidad e inmaterialidad; cuerpo, mente y espíritu. Durante este periodo, varias mujeres se insertaron en los debates contemporáneos con diferentes grados de recepción de sus ideas; sin duda algunas veces soslayadas y relegadas a los márgenes, pero en otros casos ejerciendo una notable influencia.¹

Durante el siglo xvii se hicieron presentes mujeres como la princesa Isabel de Bohemia (1618-1680) quien, en su correspondencia con Descartes, se preocupó por cuestionar algunos de sus principales postulados, al igual que Anne Conway, quien trabajó en conjunto con More en torno a ideas asociadas al neoplatonismo y más adelante al vitalismo. Destacan también pensadoras que abogaron por la importancia de la educación de mujeres como Lucrezia Marinella (1571-1653), Anna Maria van Schurman (1607-1678), Bathsua Makin (ca. 1600-1675), Mary Astell (1668-1731) y, de este lado del Atlántico, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), quien, además de defender la educación de las mujeres en su *Respuesta a sor Filotea*, escribió uno de los poemas filosóficos más importantes del siglo xvii, el *Primero sueño* (cfr. Findlen 2002: 184). En éste encontramos un tanteo intelectual en torno a las posibilidades que la imaginación poética tiene para conocer el mundo en su totalidad. Esta indagación sobre la relación entre conocimiento y poesía (entendida en un sentido amplio como escritura de ficción o de creación) también la encontramos en autoras como Aphra Behn, de quien a su vez se habla en este número, quien hizo del teatro una forma de cuestionar y poner en tela de juicio las riesgosas ficciones que acompañaban la construcción de la Nueva Ciencia: sus mitos, sus fantasmagorías de viajes lunares y sentidos magnificados a través de los telescopios, microscopios y demás instrumentos.

Margaret Cavendish (1623-1673), duquesa de Newcastle, no es singular en su curiosidad por la Nueva Ciencia, pero sí en la forma en la

¹ Cabe mencionar la importancia que tuvieron las ideas de Conway para la configuración de las ideas de Leibniz, así como la correspondencia entre Isabel de Bohemia y Descartes. Para una historia detallada de la participación y el olvido de las mujeres en la filosofía natural y en la nueva ciencia, ver Waithe (1987) y O’Neill, (1998), ambas citadas en O’Neill (2003).

que se aproximó a ella. Sin ninguna educación formal en filosofía y por medio de una pluma extravagantemente prolífica, y, a decir de algunos, penosamente irrefrenable, Cavendish se dispuso a escribir y experimentar con una variedad de géneros literarios entre los que figuraron la poesía, el teatro, la novela, así como los sistemas filosóficos. Algunos de los elogios ambiguos hacia su obra aluden a esta compulsión por la escritura, al mismo tiempo en que ponen en tela de juicio la calidad, sensatez y pertinencia de la misma.² En 1667, William Carleton, miembro activo de la Royal Society, ensalzó de manera dudosa la singularidad de Cavendish y afirmó que la autora era un “original” blindado en contra de cualquier copia, pues era la primera gran dama en escribir “en tal cantidad y, en tal cantidad, cosas propias, que hasta donde se puede anticipar, probablemente será la última en hacerlo” (citado por Smyth: 117).³ Esta singularidad de Cavendish también hace difícil identificar claramente sus textos con una tradición, pues ella deliberadamente apostaba intelectualmente a la diversidad, la mezcolanza y la hibridación genérica, así como a su autosuficiencia.

Tratar de dar cuenta de Cavendish en un espacio reducido resulta complicado, pues estamos ante una figura escurridiza que se va resbalando entre lo que otros dicen sobre ella y el retrato que ella forja sobre sí misma. Su imagen oscila entre las descripciones que la pintan como una mujer fuera de sus casillas, ridícula y extravagante, como la describen Mary

² Ver los juicios de su contemporánea Mary Evelyn quien alude al discurso de Cavendish como “tan volátil, vano, caprichoso y disperso como sus propios libros, los cuales aspiran a la ciencia, la dificultad y el pensamiento elevado; pero que acaban, por lo regular, en el sinsentido, la palabrería y el disparate” (“Ayery, empty, whimsicall and rambling as her books, ayiming at science, difficulties and high thoughts, terminating commonly in nonsense, oathes and folly”) (Evelyn). Años más tarde, Virginia Woolf consideraba esta mezcla entre poesía y filosofía tan particular a Cavendish como un “esfuerzo insensato por injertar el robusto tronco de la filosofía con el endeble yerbajo de la poesía” (“witless effort to engraft the massy trunk of philosophy on the slender wilding of poesy”), mientras que Angus Fletcher describe la fuerza creadora de Cavendish como una fuerza natural “sin interés alguno en ninguna otra cosa más que la persecución desenfrenada de su propia variedad” (“a force that, like Nature herself, is disinterested in anything but its own restless pursuit of variety”), ambos citados por Smyth (117). Las traducciones de estos y otros fragmentos en inglés son mías.

³ La cita completa dice “You have made yourself an Original, so are you likewise secure from being Copied. You have indeed, given the world an illustrious Example; but you have given what it cannot take, the Example being of that height, that it is hardly attainable [...] It was their glory [of Cicero, Virgil, and Ben Jonson] to be single: and it must be yours, to have no Peer, for ought we know, you are the First great Lady, that ever Wrote so much and so much of your own: and, for ought we can divine, you will also be the Last (117-118, 119)”. Citado por Smyth (113).

Evelyn, Dorothy Osborne o Samuel Pepys, pero también como una mente que, por medio de su propio genio, sobrepasaba al de tantos otros, como la describía una de las mujeres más doctas de la época, Bathsua Makin.⁴ La primera es la imagen de “Mad Madge”, como la llamaron algunos de sus contemporáneos, una mujer con un atuendo extravagante que hacía de sus apariciones públicas un espectáculo equiparable artísticamente al de su escritura. La célebre incursión de Cavendish en el mundo de la Royal Society, como la primera mujer a la que se le daba acceso a la institución, está cargado con esta aura de espectacularidad y transgresión calculada.

Según cuenta Mona Narain, Cavendish llegó elegantemente tarde a la sesión, incrementando así las expectativas en torno a su vista, ataviada con un vestido que tenía una cola de dos metros y medio de largo, un *justaucorps* (una suerte de saco largo de reciente invención, pero de uso masculino) y un sombrero a la manera de los *cavaliers*.⁵ Por medio de este *performance social*, Cavendish parecía hacer alarde de una naturaleza andrógina enfatizada por la longitud de la falda asociada a su feminidad, combinada con el saco y el sombrero convencionalmente masculinos. Por si su atuendo no fuera suficiente, Cavendish se hizo acompañar de seis mujeres quienes la escoltaron a lo largo de su visita, multiplicando así la presencia femenina en este espacio tradicionalmente masculino a través de este espectáculo de creatividad, juego, indeterminación y moda (Narain: 88).

La extravagancia de Cavendish en su actuar público encuadraba a la perfección con algo que ella establecía claramente en varias de sus obras: su profundo deseo de ser por completo singular, como afirma la protagonista de su novela *The Blazing World* (1663): “Me he propuesto, dijo, ser tan singular como me sea posible” (Cavendish 2004: 403).⁶ Si bien la imagen que Cavendish forjaba para sí misma como una mujer de ciencia, sabiduría y genio singular, como la que comisionó para adornar algunas de sus publicaciones en las que aparece con una actitud desafiante sobre un pe-

⁴ Para las descripciones de Evelyn, Osborne y Pepys en torno a Cavendish como celebridad ver Narain (69-70).

⁵ Narain cita los versos que John Evelyn hizo como comentario a esta peculiaridad de Cavendish como algo ocurrente (*witty*), bello (*pretty*) pero aterrador debido a la manera en que desdibujaba los bordes entre lo masculino y lo femenino: “But Jo! Her head-gear was so pretty / I ne’er saw anything so witty; / Though I was half afear’d, / God bless us! When I first did see her: / She looked so like a Cavalier, / But That she had no beard” (89).

⁶ La cita completa dice: “I endeavor, said she, to be as singular as I can; for it argues but a mean nature to imitate others [...] my nature is such, that I had rather appear worse in singularity, than better in the mode” (403-404).

destal entre Apolo y Atenea, puede muchas veces entrar en conflicto con los relatos que circulan sobre ella, es importante resaltar que tanto su autorepresentación como su producción intelectual estaban marcados por



Fig. 1. Margaret Cavendish,
The World's Olio, Londres, 1671.
British Library.

la idea de cambio, juego, invención e impermanencia. Para el frontispicio de su libro *The World's Olio* (1671), la autora aparece de manera melancólica explotando la relación convencional entre este tipo de humor y el genio poético, coronada con laureles, en soledad y sin más biblioteca que sus propios pensamientos, que desdeñaban “tomar las cenizas muertas de otros para forjar su propio fuego” (“Her library on which she looks / It is her head her thoughts her books / Scorning dead ashes without fire / For her own flames do her Inspire”). Esta actitud de radical independencia hizo que, por mucho tiempo, no se le tomara en serio como pensadora. Sin embargo, aproximaciones más recientes a su obra tratan

de entender y analizar sus aportaciones a los debates de la época a la luz de su originalidad y creatividad y en contra de la idea de la ciencia como algo fijo, estático y cerrado.

Los reparos que Woolf manifestaba en torno a la actitud de Cavendish, quien pretendía hibridar la robusta solemnidad de la filosofía natural con el delgado tallo de la poesía, respondían a una actitud heredada por la historia de la ciencia en la que se enfatizaba la noción de que, desde sus albores, ésta había sido seria, sobria y certera.⁷ Como han señalado Paula Findlen (1998) y más adelante Maura Smyth (2017), el ascenso de esta idea de la ciencia como una disciplina severa, funcional y radicalmente opuesta al juego, es uno de los triunfos de instituciones como la Royal Society posteriores al periodo en el que Cavendish está escribiendo. Findlen recupera la tradición renacentista de estudio de la naturaleza a partir de la idea de juego, risa y espontaneidad y, en su reconstrucción de la historia de la ciencia a contrapelo del relato institucionalizado, rescata a figuras como Kepler o Galileo, para quienes la naturaleza era una entidad juguetona, bromista y, cabe señalar, femenina, que encontraba deleite en su variedad e indeterminación.⁸ Por su parte, Smyth señalaba la coincidencia entre la supresión de la idea del juego desde la Royal Society frente a la visión negativa que se construye sobre el concepto de imaginación creativa (*fancy*)⁹ como recurso de indagación filosófica y señala la importancia que tuvieron Francis Bacon y sus discípulos en la Royal Society para transformar la visión de la investigación científica de ser un juego investigativo frente a una entidad impredecible, autónoma y misteriosa, para tornarse en un sistema definitivo y funcional frente a una entidad crecientemente pasiva (cfr. 11-12).

La importancia que Cavendish daba al concepto de imaginación creativa en relación con la indagación científica dista de ser sólo la ocurrencia extravagante de una mente desequilibrada y se vuelve relevante para nutrir este contrapunto del relato historiográfico prevaeciente. Como espero mostrar a continuación a partir de la lectura de sus primeros

⁷ Cabe recordar que Woolf recurre a otra imagen de crecimiento híbrido para caracterizar a Cavendish como un pepino gigante que asfixia y mata a las rosas y los claveles del jardín (“as if some giant cucumber had spread itself over all the roses and carnations in the garden and choked them to death”), también citado en Bowerbank (392).

⁸ Findlen explora el concepto de *lusus naturae* a partir de la oposición entre la actitud carnavalesca de la primera ciencia frente al ascenso de los discursos de restricción y sobriedad asociados a la cuaresma (1998).

⁹ Pese a que en el libro de Smyth se señala una distinción significativa entre el ascenso de la idea de imaginación a partir del Romanticismo como una categoría distinta de la de *fancy* que se degrada a una categoría inferior, menos seria y más ubicada en el ámbito de lo tentativo, parcial, cambiante y juguetón a partir de este momento histórico, a lo largo de este artículo traduciré el término *fancy* como creatividad o imaginación poética a falta de un mejor término y debido a que esta distinción no es necesaria para el sistema de Cavendish.

poemas *Poems and Fancies* (1653), en conjunto con algunas de las ideas expresadas en distintos prefacios y en obras posteriores, Cavendish implementó la imaginación poética como medio para expandir y desarrollar un sistema filosófico natural que indagaba de manera ingeniosa y creativa, aunque con inquieta impermanencia, en la pregunta por la relación entre la materia, la mente y el espíritu.

Antes que separar la parte “creativa” de la obra de Cavendish de su filosofía, valdría la pena entender esta indeterminación genérica como una actitud investigativa que permite a la autora estudiar a la naturaleza desde una perspectiva lúdica, capaz de seguirle los pasos a una entidad igual de inquieta y cambiante como ella misma. Vista en aislamiento, su primera colección de poemas *Poems and Fancies* se distingue de buena parte de los temas que convencionalmente vinculamos con la poesía: frente a los poemas de amor, reflexión, contemplación, muerte o devoción que abundan en la época, los poemas de Cavendish se centran en los átomos: sus formas, sus texturas, sus movimientos, su peso, sus múltiples mudanzas. En estos poemas se sigue una tradición de poesía filosófica, más que lírica, para la cual la imaginación proyectada a través del uso de las metáforas, los paralelismos y las analogías tiene un papel preponderante en la construcción de los conceptos, así como en la comprensión de un sistema.

Si bien los poemas han sido tildados de incursiones inexpertas al universo del atomismo heredado por la importante figura de Lucrecio,¹⁰ el libro es un experimento relevante en cuanto a forma y estructura, en donde Cavendish juega con poemas breves, atómicos en este sentido, que van explicando didácticamente la manera en que el mundo está compuesto por átomos (Blake 2019). (“Small atomes of themselves a World may make, / As being subtle, and of every shape: / and as they dance about, fit places finde / Such formes as best agree, make every kinde”).¹¹ En la colección aparecen poemas con nombres como “El peso de los átomos”, “El tamaño de los átomos”, “El vacío”, entre otros. Cada uno de estos poemas está a su vez relacionado internamente mediante secciones denominadas “enlaces” (*claspers*) que van poniendo en diálogo algunas secciones de la colección con otras. Así, la forma del poemario remite a los nexos que vinculan los materiales del mundo a partir de sus estructuras mínimas interconectadas (los átomos) en una urdimbre que va entrete-

¹⁰ Para una revisión sobre la presencia de Lucrecio durante el período de la modernidad incipiente ver Gorman (2016), Palmer (2014), Passannante (2011) y Greenblatt (2011).

¹¹ Todas las citas de *Poems and fancies* son de la edición en línea editada por Blake (Cavendish 2019).

jiendo lo más mínimo con lo más grande. La excentricidad del poemario no pasaba desapercibida para quien lo leía pues, en los preliminares, uno de los cumplidos que se le hacen es precisamente su originalidad: “No sólo eres la primera poeta inglesa de tu sexo, sino también la primera en escribir de esta manera”.¹²

Temáticamente, el poemario, sobre todo en la primera sección, toma elementos del debate en torno al atomismo que estaba teniendo lugar por toda Europa y que provenía de la herencia de Epicuro, filtrada a través del poema de Lucrecio, *De rerum natura*. Figuras como Pierre Gassendi, Thomas Hobbes, René Descartes, Anne Conway, Henry More, entre muchas otras desarrollaron buena parte de su teoría bajo el influjo (y, muchas veces, también a la distancia) de estas teorías corpusculares heredadas de los clásicos. La presencia de estas ideas como parte del contexto general en el que se encuentra inmersa Margaret Cavendish, a partir del círculo de intelectuales que se relacionaban con su marido (Clucas 1994), se puede advertir en uno de sus múltiples prefacios, cuando la autora declara que no es ignorante de la teoría de los átomos, las figuras y el movimiento, pero que no había tenido oportunidad de razonarlos cuidadosamente (“I cannot say I have not heard of atoms, and figures, and motion, and matter—but not throughly reasoned on. But if I do err, it is no great matter, for my discourse of them is not to be accounted authentic”) (2019). En esta última parte del comentario, Cavendish justifica su incursión en el atomismo, trivializando sus poemas, una estrategia que también explotará para hacerse un lugar como mujer en un discurso que la negaba.

El interés marcado que muchas mujeres de la época tuvieron por insertarse en el debate en torno a la relación entre materia, razón y espíritu es notable, pues de éste se derivaba una serie de presupuestos que enmarcaba las relaciones de género. Resulta relevante que tanto Cavendish como Anne Conway e Isabel de Bohemia tuvieran reparos significativos a la separación entre cuerpo y razón que estaba en la base del dualismo cartesiano, ya que las mujeres habían sido desterradas históricamente del reino de la razón y reducidas a sus cuerpos. En este sentido, y al igual que en los discursos feministas actuales, la defensa del cuerpo y las emociones

¹² La cita completa dice: “You are not only the first English poet of your sex, but the first that ever wrote this way: therefore, whosoever writes afterwards must own you for their pattern, from whence they take their sample, and a line by which they measure their conceits and fancies” (Cavendish 2019: “To Her Excellence The Lady Marchioness of Newcastle”).

como parte de la construcción del conocimiento estaba en la base de la defensa del lugar de las mujeres dentro de los sistemas filosóficos.¹³

Esta particular atracción de algunas pensadoras de la época hacia el atomismo también ha sido señalada por David Norbrook, quien arguye que los filósofos epicúreos siempre habían incluido a las mujeres en sus círculos de discusión, además de que el énfasis en que el sustrato material del cual estaban compuestas todas las cosas del mundo era en esencia el mismo que contribuía a desdibujar las fronteras de índole más abstracta entre lo masculino y lo femenino (2010). Norbrook señala que tanto Anna Maria Von Schurman como la reina Cristina de Suecia eran entusiastas del poema de Lucrecio. Asimismo, cabe tener en cuenta que la primera traducción íntegra de *De rerum natura* al inglés corrió a mano de una escritora puritana llamada Lucy Hutchinson en 1650. La traducción de Hutchinson comenzó a circular en plena Guerra Civil (1642-1652), entre diversos círculos intelectuales vinculados al puritanismo, con convicciones políticas contrarias a la monarquía. Pese a que Hutchinson y Cavendish pertenecían a espectros políticos radicalmente distintos,¹⁴ ambas parecen haber estado inmersas en ambientes en los que la discusión en torno al atomismo tenía un lugar preponderante. Durante esos mismos años, aparecieron otras dos traducciones del texto de Lucrecio en Inglaterra y, para justificar sus deseos de traducir el poema, Hutchinson aludía a su “curiosidad juvenil” por “entender cosas sobre las que la gente platicaba a su alrededor en un discurso de segunda mano”.¹⁵ Resulta notable que, pese al rechazo que Hutchinson alegaba sentir por el poema de Lucrecio, ella hubiera pasado tanto tiempo en una labor tan ardua como la traducción de éste, tanto más cuando se toma en cuenta que tradujo el poema en un cuarto donde sus hijos practicaban las lecciones que les iban enseñando sus tutores, mientras ella enumeraba las sílabas del poema con el apoyo de los hilos

¹³ Cabe recordar que Descartes incluso consideraba la mente como una entidad separada del cerebro. Para esta referencia y las objeciones de Anne Conway a las teorías de Descartes ver Coudert y Corse (xvi-ii), quienes explican que uno de los fundamentos de las objeciones de Conway al dualismo cartesiano era su incapacidad de explicar los motivos por los cuales el dolor físico afectaba tanto el alma.

¹⁴ Margaret Cavendish estuvo vinculada de cerca con la facción realista desde 1642 en el momento en que acompañó en su exilio a París a la reina Henrietta María, así como al casarse con William Cavendish, un leal defensor de la Corona, treinta años mayor que ella, hasta su regreso a Inglaterra en 1660 una vez que la monarquía de los Estuardo fue restaurada. Para la biografía de Cavendish ver Ogilvie y Harvey (488-490).

¹⁵ La cita completa dice “I translated it only out of youthfull curiositie, to understand things that I heard so much discourse of at second hand, but without the least inclination to propagate any of the wicked pernicious doctrines in it”, citada por Hopkins (126).

del tejido en el que simultáneamente estaba trabajando.¹⁶ Pese a que esta imagen se puede entender como muestra del trabajo arduo que se requiere para dividir la atención entre las labores necesarias del cuidado de los hijos y los intereses creativos, intelectuales o filosóficos que instigan los deseos de traducir a Lucrecio, Hutchinson usa esta anécdota como prueba de falta de seriedad en su actividad como traductora (“I did not employ any serious studie in [such vaine Philosophy]”), en un escamoteo para salirse con la suya y traducir un poema de esta índole. La analogía entre el tejido y falta de seriedad me parece también relevante para pensar en la idea de creación, imaginación y escritura, ya que es una de las imágenes que Cavendish usa de manera constante para hablar de sus procesos creativos.

Cavendish ponía en juego esta trivialización del tejido y las labores femeninas para justificar su transgresión hacia el ámbito de las ideas filosóficas y en el prólogo a sus *Poems and Fancies* explicaba: “la razón por la que escribo en verso es porque los errores se perdonan más ahí que en la prosa, ya que los poetas escriben en su mayoría ficción y la ficción no es lo mismo que la verdad, sino que es sólo un *pasatiempo*, y yo me temo que mis átomos no sean más que un pasatiempo tan pequeño como ellos mismos, pues no hay nada menor que un átomo”.¹⁷ Más adelante, entre estas justificaciones que abundan en los preliminares de su texto, la autora alude a la inocuidad de sus poemas, en virtud de que no son más que el producto de una imaginación inquieta que ocupa su tiempo pensando en las cosas del mundo. Cavendish también da la vuelta al argumento sobre la volatilidad del pensamiento femenino en relación con el ocio para argumentar que sus escritos son un “pasatiempo inofensivo” (“the most harmless pastime”) (2019). Para Cavendish, las mujeres eran particularmente propensas a cometer faltas y acciones cuestionables justo porque su pensamiento iba de un lado a otro sin encontrar un lugar en donde ate-

¹⁶ La cita completa es: “I turnd it into English in a roome where my children practizd the severall quallities they were taught with their Tutors, and I numbred the sillables of my translation by the threds of the canvas I wrought in, and sett them downe with a pen and inke that stood by me”, citada por Hopkins (126).

¹⁷ En la cita completa su puede advertir la sed de fama que tan a menudo expresaba Cavendish: “And the reason why I write it in verse is because I thought errors might better pass there than in prose—since poets write most fiction, and fiction is not given for truth, but pastime—and I fear my atoms will be as small pastime as themselves, for nothing can be less than an atom. But my desire that they should please the readers is as big as the world they make, and my fears are of the same bulk. Yet my hopes fall to a single atom again, and so shall I remain an unsettled atom, or a confused heap, till I hear my censure. If I be praised it fixes them, but if I am condemned I shall be annihilated to nothing. But my ambition is such, that I would either be a world, or nothing” (“To Natural Philosophers”, 2019).

rrizar. Además de atribuir esta celeridad e inquietud del pensamiento femenino al ocio, Cavendish a menudo aludía a la facultad imaginativa como “natural” a las mujeres en quienes tanto la poesía como la imaginación eran resultado de un exceso de movimiento en el cerebro.

En otro de los pasajes preliminares a sus poemas atómicos, Cavendish establecía que la poesía era un derrotero que pertenecía a las mujeres, ya que los movimientos fantásticos de la imaginación poética (*fancy*) operaban de manera más pronunciada en ellas, y así observaba que el interés excesivo de las mujeres en el arte de vestir tenía origen en este excedente de actividad del cerebro femenino y que, por esto, a las mujeres les gustaba tanto elegir prendas, contrastar colores, combinar piezas, telas y materiales.¹⁸ Desde esta perspectiva, los extravagantes atuendos de Cavendish, de los cuales hablamos al inicio de este artículo, se pueden pensar como un gesto exteriorizado de esta inquietud creativa característica no sólo a las mujeres sino a la propia naturaleza que a menudo aparece representada en Cavendish como una entidad a la que le gusta mezclar sus materiales con el apoyo de todos los elementos que la ayudan a trabajar para producir el mundo. Así la creación del mundo en el poema con el que inaugura la colección “Nature Calls a Counsel, which is Motion, Figure, Matter, and Life, to Advise about Making the World” es una suerte de recreación del Génesis en donde no es Dios quien da las órdenes sino la naturaleza quien llama a sus ayudantes a consejo para comenzar la manufactura del mundo (“My friends, if we agree, / We can and may do a fine work...”), pues como indica el poema, a la naturaleza no sólo le es “natural hacer cosas” sino también dar órdenes a sus ayudantes.¹⁹ Teniendo en cuenta el

¹⁸ “Besides, poetry, which is built upon fancy, women may claim as a work belonging most properly to themselves, for I have observed that their brains work usually in a fantastical motion, as in their several and various dresses, in their many and singular choices of clothes and ribbons and the like, in their curious shadowing and mixing of colors, in their wrought works and divers sorts of stitches they employ their needle in, and many other curious things they make, as flowers, boxes, baskets with beads, shells, silk, straw, or anything else—besides all manner of meats to eat. And thus their thoughts are employed perpetually with fancies. For fancy goeth not so much by rule and method, as by choice. And if I have chosen my silk with fresh colors, and matched them in good shadows, although the stitches be not very true, yet it will please the eye; so if my writing please the readers, though not the learned, it will satisfy me, for I had rather be praised in this by the most, although not the best. For all I desire is fame, and fame is nothing but a great noise, and noise lives most in a multitude, wherefore I wish my book may set a-work every tongue” (“To All Noble and Worthy Ladies”, 2019).

¹⁹ “Besides, it is my nature things to make, / To give out work, and you directions take. / Wherefore if you will pleasure have therein, / You’ll breed the Fates in housewifry to spin” (2019).

papel que tiene el tejido en la obra de Cavendish, no resulta extraño que se use la imagen de los hilos del destino para representar la forma en que la naturaleza teje el destino de las cosas. Más adelante, en otro poema (“Nature’s Dress”), la naturaleza aparece personificada como una mujer con el rostro cubierto por un velo. Aunque esta imagen de la naturaleza es convencional, la riqueza de la descripción de sus intrincados vestidos vuelve a llamar la atención sobre la extravagancia y este excedente de belleza que produce la naturaleza sin ninguna utilidad aparente y que resulta en puro asombro para quien la contempla. La naturaleza porta una corona de soles, círculos polares por brazaletes y planetas alrededor del cuello; medias de pasto, minas por zapatos y arcoíris por listones. La forma en que se viste la naturaleza es excesiva, extravagante, superflua y ahí radica su majestuosidad. En otro más de estos poemas, “Nature’s Wardrobe”, se hablará de las diversas prendas que guarda la naturaleza en su armario para vestir a las criaturas del mundo. Así, la autora aborda conceptos abstractos como la enfermedad y salud, como si éstos fueran telas y tejidos de distintas calidades, pero también recurre a la materialidad de los “vestidos” de los animales (incluido el ser humano) como escamas, plumas, lana, etcétera. La personificación particular de la naturaleza como entidad femenina a través de estos poemas se vuelve un malabar poético que permite a Cavendish representar el pensamiento de las mujeres como el más apto para seguir los pasos de la naturaleza. Si desde el Renacimiento se había representado a la naturaleza como un organismo al que difícilmente se le podían seguir los pasos, como se le representa en el célebre emblema de Michael Maier, *Atalanta Fugiens* (1618) en el que el investigador (en este caso un alquimista ciego) persigue a tientas las pistas que va dejando la diosa, Cavendish apropiaría esta convención en torno a la naturaleza como ser cambiante e inasible para sugerir que las mentes más aptas para entender a la naturaleza eran las de las mujeres.

En este mismo tenor, Cavendish hablaba de su proceso de escritura como arte textil y utilizaba el estereotipo de éste como una labor propia de las mujeres para justificar su forma tan particular de tejer pues explicaba que, si bien tejer con los dedos era una actividad más propia de las mujeres que estudiar o escribir poesía, ella no tenía más talento que para esto último. Así declaraba el gran placer obtenido al tejer de esta manera, debido a que la labor incesante y natural de su cerebro le permitía urdir un traje hecho de memoria, para ser recordada por siempre (“I made my delight in the latter, since all brains work naturally, and incessantly, in some kind or other, which made me endeavor to spin a garment of memory to



Fig. 2. Michael Maier, *Atalanta Fugiens*, Frankfurt, 1618. Wikimedia Commons.

lap up my name, that it might grow to after ages”). En otras palabras, Cavendish afirmaba estar haciendo un tejido con el cual podía inscribir su propio nombre en la historia de la humanidad y este tejido era un compuesto de creatividad y descubrimiento que también se podía entender bajo la luz de las ideas de Lucrecio desde una perspectiva estilística y en un sentido filosófico.

Si bien ya había mencionado el interés generalizado que había en el siglo XVII por las ideas de Lucrecio, no he explicado por qué esta recuperación de la filosofía epicúrea resultaba tan problemática. Como es bien sabido, los dos principios que subyacían en los elegantes versos de Lucrecio eran que el alma no era inmortal y que los dioses no tenían ninguna injerencia en asuntos humanos. Tomando en cuenta lo problemáticas que eran estas afirmaciones para el cristianismo, se puede argumentar que, en

buena medida, fue la poesía de Lucrecio la que permitió la supervivencia de las ideas atomistas a través de los siglos, ya que una de las razones por las que el poema se conservó pese a las impiedades que sostenía, era la belleza de sus imágenes y lo ingenioso de sus versos. En un segundo plano, también se puede afirmar que el poema de Lucrecio permitió la supervivencia de las ideas epicúreas porque, como pieza didáctica, las metáforas y analogías que empleaba Lucrecio no sólo daban fuerza, vehemencia y memorabilidad a las ideas de Epicuro, sino que incluso facultaban a la mente para poder concebir este sistema de conocimiento a través de la imaginación.

Cuando Cavendish toca el tema de los átomos para forjar estos primeros poemas, se integra a un debate general que está teniendo lugar a nivel europeo, pero hay algo singular en su aproximación a Lucrecio, ya que, al igual que el filósofo romano, Cavendish usa la poesía para explicar un sistema de ideas complejo y difícil de vislumbrar. No hay que olvidar que *De rerum natura* es, por encima de todo, un poema didáctico, y que, en este sentido, como explica Jessie Hock, la primera colección de poemas de Cavendish es profundamente lucreciana, en tanto que tiene la intención explícita de divulgar (y en buena medida también sopesar, explicar y, por tanto, apropiarse) en su lengua materna un tipo de concepción atomista del universo. Al mismo tiempo, esta apropiación de las ideas de Lucrecio planta la semilla de la duda en el corazón del poema que usa como modelo ya que Cavendish retoma la noción lucreciana de que todo intento de aproximación al mundo es tentativo (2018: 769).

Se puede decir que la posibilidad de concebir una teoría sobre cuerpos invisibles está habilitada por este carácter tentativo que aportan las facultades de la imaginación y no tanto por una convicción puramente racional. Lucrecio va concatenando imágenes de semillas, de huesos, de sangre, de ríos, de primeros principios, de cenizas y llamas, de caracteres que se mezclan entre sí, de gotas de agua que bailan y se combinan con otros materiales para impartirnos esta noción de un mundo compuesto en su totalidad por las más mínimas partículas.²⁰ El fuerte influjo de Lucrecio en Cavendish también se puede advertir por el lugar que se le da a la poesía como compañera del pensamiento científico. La imagen de la tierra estática se contrapone a la de los átomos en movimiento y éstos, una vez que se echan a andar, se traducen en movimientos de la materia. La forma en la que estos movimientos de las cosas se representan a través

²⁰ Para toda esta sección sobre la relación entre las analogías y el uso de la imaginación poética para la filosofía en Lucrecio ver el artículo de Hock (2018).

de la poesía permite no sólo imaginar estos elementos interactuando en el universo sino también sondear y resolver algunos problemas teóricos más complejos.

La representación imaginativa de las partículas mínimas de las cuales se compone el mundo permite proyectar sobre éstas un relato más amplio, a partir del cual se da cuenta de fenómenos más complejos como la relación entre materia, sustancia viva, mente, razón y espíritu. Por ejemplo, en los poemas de Cavendish se explica la relación entre los sentidos y el pensamiento: “Los nervios son delgadas, tenues cuerdas, / que al cuerpo los sentidos traen / así, como tuberías o albañales, huecas están, / por donde los espíritus animales van”.²¹ A partir de este inicio, en el poema se indaga la forma en que las sensaciones se propagan por el cuerpo y en la manera en que encuentran su centro en el cerebro, porque es ahí donde tienen espacio y materia para moverse con libertad. Sin embargo, en este poema se sugiere que el cerebro está disperso por el cuerpo a través de los sentidos (“In sinews small, brain scattered lies about”) y, en un tono juguetón, sugiere que la imaginación (*fancy*) sólo puede tener espacio en el cerebro; aunque también propone que, de tener espacio en los nervios, los versos se producirían con los talones (“Had sinews room fancy therein to breed, / Copies of verses might from the heel proceed”). En la contraparte filosófica a *Poems and Fancies*, titulada *Philosophical Fancies*, Cavendish proponía por primera vez su visión radicalmente materialista y organicista del mundo a través de una prosa esquemática en la que intenta dar una explicación más consistente de algunos de los problemas filosóficos planteados de manera imaginativa en el primer poemario. Por ejemplo, en *Philosophical Fancies* se parte de la misma pregunta que se plantea en el poema mencionado arriba para tratar de explicar la relación entre el cerebro, la cabeza y los sentidos, pero con el estilo de un tratado filosófico. Cavendish argumenta que la presencia del tacto disgregado a través del cuerpo confirma que hay un conocimiento disperso en todo el cuerpo que es distinto del conocimiento centralizado en la cabeza.²² Así, esta exploración de lo que hoy podemos entender como la relación entre el sis-

²¹ “Each sinew is a small and slender string, / Which to the body all the senses bring, / And they like pipes or gutters hollow be, / Where animal spirits run continually” (2019).

²² En el original aparece como “How many severall Touches belong to the Body? for every part of the Body hath a severall Touch, which is a severall Knowledge belonging to every severall part; for every severall part doth not know, and feele every severall Touch. For when the head akes, the heele feels it not, but only the Rationall Spirits which are free from the Incumbrance of dull Matter, they are agile, and quick to take notice of every particular Touch, in, or on every part of the Figure” (Cavendish [1653] 2003: 50).

tema nervioso central y el periférico aparece vista bajo dos distintos prismas: uno, el de la imaginación poética que permite jugar y divertirse con la pregunta y otro que inspecciona “filosóficamente” el problema. Pese a que distinguir una forma de aproximación al conocimiento de otra, ayuda a comprender las particularidades de la escritura de Cavendish como forma de indagación, cabe señalar que la frontera entre ambos estilos de escritura no está tan nítidamente delineada pues, como explica la autora, las ocurrencias filosóficas (*philosophical fancies*) sondeadas en la segunda parte son producto de la invención imaginativa instigada por la manufactura de los primeros poemas y hay una buena cantidad de éstos que todavía encuentra un lugar en el segundo libro.

El sitio preponderante que Cavendish da a la facultad creativa como compañera del pensamiento científico y filosófico se explica en el prefacio a *The Blazing World*, donde la autora establece de forma clara que la imaginación es una facultad racional que no está separada de la razón, pero que simplemente se encarga de funciones distintas de las relacionadas con la búsqueda y la indagación. A la parte imaginativa del cerebro le corresponde la creación y la producción de ideas que ayudan y facilitan el trabajo de la razón.²³

En los preliminares de *Philosophical Fancies*, Cavendish da cuenta de la prisa que tuvo por publicar ambas partes juntas y pide disculpas por las malas puntadas (“false stitches”) que se advierten en algunas de sus secciones. Así, explica que su deseo de ver el segundo texto publicado al lado de su “libro de poemas” la había instigado a escribir sus “ocurrencias filosóficas” en menos de tres semanas.²⁴ La estructura de publicación de algunas de las principales obras filosóficas de Cavendish (tanto de juventud como de madurez) son prueba elocuente de que, pese a la naturaleza inquieta y escurridiza de su pluma, fue consistente al menos en cuanto a la

²³ La cita completa del prefacio en *The Blazing World* dice: “The end of reason, is truth; the end of fancy, is fiction: but mistake me not, when I distinguish fancy from reason; I mean not as if fancy were not made by the rational parts of matter; but by reason I understand a rational search and enquiry into the causes of natural effects; and by fancy a voluntary creation or production of the mind, both being effects, or rather actions of the rational parts of matter; of which, as that is a more profitable and useful study than this, so it is also more laborious and difficult, and requires sometimes the help of fancy, to recreate the mind, and withdraw it from its more serious contemplations” (2004: 249).

²⁴ En el original: “If this *Worke* is not so well wrought, but that you may finde some false *Stitches*; I must let you understand it was huddl’d up in such hast, (out of a desire to have it joynd to my *Booke of Poems*) as I took not so much time, as to consider throughly; For I writ it in lesse then three weekes; and yet for all my hast, it came a weeke too short of the *Presse*” (Cavendish [1653] 2003: “To the Reader”).

relación entre indagación e imaginación. Así como *Poems and Fancies* encontró su contraparte filosófica en prosa en *Philosophical Fancies* (1953), su novela de ficción especulativa *The Blazing World* (1663), considerada por algunos como la primera novela de ciencia ficción en lengua inglesa, es un apéndice ficticio a sus *Observations Upon Experimental Philosophy* (1663).

Cavendish anticipa la noción de “ficción especulativa” en el sentido más estricto de la palabra cuando trata de llevar el argumento y la crítica que hace a las prácticas de la Nueva Ciencia en sus *Observations Upon Experimental Philosophy* hasta el extremo en *The Blazing World*. La narración se convierte en un ejercicio de imaginación que comienza como una novela de aventuras (*romance*), en la que una mujer es raptada por un mercader malvado que muere congelado junto con su tripulación dejando a la protagonista a la deriva. Al llegar al punto más al norte de la tierra se abre una suerte de portal hacia un mundo invertido, llamado “The Blazing World” por la luz tan intensa que emite. En este universo, la protagonista es pronto desposada por el emperador, quien se enamora de ella súbita y desesperadamente, y quien, además, le da dominio absoluto sobre su imperio. Así, la nueva emperatriz se propone organizar su mundo de manera racional y sostiene discusiones filosóficas con las criaturas que lo habitan (hombres oso, simio, pájaro y lombriz). El ejercicio imaginativo permite a Cavendish cuestionar y discutir las principales teorías científicas de su momento y hacer uso de la ficción para construir un interlocutor con quien probablemente no podría discutir de otro modo; por ejemplo, como cuando la emperatriz discurre con los hombres-oso sobre las posibilidades y limitaciones en el uso del telescopio y del microscopio, a través de una parodia directa de la obra de Robert Hooke, *Micrographia* (1665). Las legítimas dudas de Cavendish sobre la forma en que estos instrumentos alteraban la percepción y fracasaban en mostrar los aspectos más sutiles de la realidad se articulaban en un ataque certero contra algunos de los exponentes de la Nueva Ciencia. Así, Cavendish usaba la figura de los hombres-lombriz como contrapeso en el relato, ya que éstos son representados como pura percepción (táctil y corporal) con el sentido de la vista ocluido. De esta manera, Cavendish parece llevar a cabo una crítica importante al oclocentrismo de la Nueva Ciencia y mostrar la relevancia que tenían otros sentidos más corpóreos, como el tacto, para indagar en la materialidad del mundo.

Por medio de esta forma de percepción representada imaginativamente a través de la figura de los hombres-lombriz, Cavendish trataba, una vez más, de dar cuenta de las más mínimas partículas que, según sus

aproximaciones teóricas, animaban al mundo. El sistema filosófico de Cavendish coincidía con el de Hobbes en la radicalidad de su materialismo, pues ella fue una de las pocas pensadoras del periodo que se atrevió a proponer un sistema que negaba la existencia de espíritus o almas incorpóreas en la naturaleza (O'Neill 2003: xiii). Para Cavendish, todo el universo estaba constituido por materia animada y autónoma y esto constituía la originalidad y particularidad de su sistema filosófico que delineaba la idea de un mundo material dotado de racionalidad y movimiento en cada una de sus partes: “La naturaleza es un cuerpo infinito en perpetuo movimiento autogenerado”.²⁵

Si bien es cierto que las ideas filosóficas de Cavendish sufrieron cambios y adquirieron matices entre la escritura de su primer poemario *Poems and Fancies* y su primer tratado filosófico *Philosophical Fancies* y la publicación de sus obras conjuntas de madurez *Observations Upon Experimental Philosophy* y *The Blazing World*, resulta notable que el primer tratado en el que Cavendish propone su singular teoría orgánica/materialista en la que atribuye a la materia la capacidad autónoma de movimiento y autoconocimiento surja en el mismo año en el que se pone a trabajar la idea del atomismo lucreciano de forma poética. Es decir, que en contra de la idea de que Cavendish sólo regurgita las ideas de Lucrecio y que sus incursiones poéticas al mundo de la filosofía no son más que disparates de una mente excesivamente activa, este artículo pretende invitar a leer la obra de Cavendish como un método de indagación poética y filosófica que forma parte de otros sistemas de indagación científica que también integraban aquello que denominamos la Revolución Científica y que contribuyen a desmontar el relato del ascenso de la Nueva Ciencia como un proceso unívoco con un solo resultado posible, en donde la sorpresa, el juego, la imaginación y las mujeres no tuvieron cabida.

BIBLIOGRAFÍA

BLAKE, LIZA. “Reading Poems (and Fancies): An Introduction to Margaret Cavendish’s Poems and Fancies”, en Margaret Cavendish. *Margaret Cavendish’s Poems and Fancies: A Digital Critical Edition*. Ed. Liza Blake.

²⁵ “Nature is but one infinite self-moving body, which by the virtue of its self-motion, is divided into infinite parts, which parts being restless, undergo perpetual changes and transmutations by their infinite compositions and divisions” (Cavendish 2004: 299).

2019. Disponible en: <<http://library2.utm.utoronto.ca/poemsandfancies/>> [20 de marzo de 2023].
- BOWERBANK, SYLVIA. “The spider’s Delight: Margaret Cavendish and the ‘Female’ Imagination”, en *English Literary Renaissance*, 14:3 (Autumn, 1984): 392-408. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/43447314>> [20 de marzo de 2023].
- CAVENDISH, MARGARET. *Observations upon Experimental Philosophy*. Ed. Eileen O’Neill. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CAVENDISH, MARGARET. *The Blazing World and Other Writings*. Ed. Kate Lilley. London: Penguin, 2004.
- CAVENDISH, MARGARET. *Margaret Cavendish’s Poems and Fancies: A Digital Critical Edition*. Ed. Liza Blake. 2019. Disponible en: <<http://library2.utm.utoronto.ca/poemsandfancies/>> [20 de marzo de 2023].
- CLUCAS, STEPHEN. “The Atomism of the Cavendish Circle : A Reappraisal”, en *The Seventeenth Century*, 9:2 (2013): 247-273. Disponible en: <<https://doi.org/10.1080/0268117X.1994.10555384>> [20 de marzo de 2023].
- CLUCAS, STEPHEN. “Poetic atomism in seventeenth-century England: Henry More, Thomas Traherne and scientific imagination”, en *Renaissance Studies* 5:3 (1991): 327-340. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/24412387>> [20 de marzo de 2023].
- COUDERT, ALLISON P. y TAYLOR CORSE, “Introduction”, en Anne Conway. *The Principles of the Most Ancient and Modern Philosophy*. Eds. y Trads. Allison P. Coudert y Taylor Corse. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- EVELYN, MARY. *Evelyn Papers. Vol. CCCLXXII. Letters to Bohun from members of the Evelyn family; 1667-1702.1. Letters from Mary Evelyn; 1667-1706. With ‘A Character of Mrs Evelyn taken from her letters’, by Bohun, dated Oxford 1695’*. British Library, Add MS 78539. Disponible en: <<https://www.bl.uk/collection-items/mary-evelyns-contemporary-comparison-of-cavendish-and-philips>> [19 de marzo de 2023].
- FINDLEN, PAULA. “Between Carnival and Lent: The Scientific Revolution at the Margins of Culture”, en *Configurations*, 6:2 (1998): 243-267. Disponible en: <<https://doi.org/10.1353/con.1998.0016>> [19 de marzo de 2023].

- FINDLEN, PAULA. “Ideas in the Mind: Gender and Knowledge in the Seventeenth Century”, en *Hypatia*, 17:1 (2002): 183-196. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/3810589>> [19 de marzo de 2023].
- GORMAN, CASSANDRA. “Poetry and Atomism in the Civil War and Restoration”, en *Literature Compass*, 13:9 (2016): 560-571. *Wiley Online Library*. Disponible en: <<https://doi.org/10.1111/lic3.12335>> [19 de marzo de 2023].
- GREENBLATT, STEPHEN. *The Swerve: How the Renaissance Began*. New York: Norton, 2011.
- HOCK, JESSIE. “Fanciful Poetics and Skeptical Epistemology in Margaret Cavendish’s Poems and Fancies”, en *Studies in Philology*, 115:4 (2018): 766-802. Disponible en: <<https://doi.org/10.1353/sip.2018.0029>> [19 de marzo de 2023].
- HOPKINS, DAVID. “‘Pre-Augustan’ Lucretius?: Lucy Hutchinson’s ‘De Rerum Natura’”, en *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*. Eds. Hugh de Quehen y Lucy Hutchinson, 5:3 (1998): 124-133. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/20163693>> [19 de marzo de 2023].
- HUTCHINSON, LUCY. “Letter to Lord Anglesey, written in 1675. Epistle dedicatory to a presentation copy of Hutchinson’s MS. translation of Lucretius”, transcrito en *Lucy Hutchinson’s translation of Lucretius: De rerum natura*. Ed. Hugh de Quehen. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996. 23-27. Disponible en: <https://www.she-philosopher.com/library/hutchinson-ltr_Pt2.html> [19 de marzo de 2023].
- NARAIN, MONA. “Notorious Celebrity: Margaret Cavendish and the Spectacle of Fame”, en *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 42:2 (2009): 69-95. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/25674377>> [19 de marzo de 2023].
- OGILVIE, MARILYN y JOY HARVEY. *The Biographical Dictionary of Women in Science*. Routledge, 2000.
- O’NEILL, EILEEN. “Disappearing Ink: Early Modern Women Philosophers and Their Fate in History”, en *Philosophy in a Feminist Voice: Critiques and Reconstructions*. Ed. Janet A. Kourany. Princeton: Princeton University Press, 1998. 17-62. Disponible en: <<https://doi.org/10.1515/9781400822324.17>> [19 de marzo de 2023].

- O'NEILL, EILEEN. "Introduction", en Margaret Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy*. Ed. Eileen O'Neill. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- PALMER, ADA. *Reading Lucretius in the Renaissance*. Cambridge MA: Harvard University Press, 2014.
- PASSANNANTE, GERARD. *The Lucretian Renaissance: Philology and the Afterlife of Tradition*. Chicago: Chicago University Press, 2011.
- SMYTH, MAURA. *Women Writing Fancy. Authorship and Autonomy from 1611 to 1812*. Boston: Palgrave Macmillan, 2017.
- WAITHE, MARY ELLEN, Ed. *A History of Women Philosophers*. Springer Netherlands, 1987. Disponible en: <<https://doi.org/10.1007/978-94-009-3497-9>> [19 de marzo de 2023].
- WOOLF, VIRGINIA. *A Room of One's Own*, Panther: London, 1979.

GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA

Profesora Investigadora Asociada «C» de Tiempo Completo en el Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM desde el 2017. Tiene un doctorado en Literatura Hispánica por el Colegio de México (2016) y una maestría en Letras Inglesas por la UNAM (2009). Algunas de sus líneas de investigación son la poesía, la teoría lírica, la literatura transnacional, los estudios mexicanos, las relaciones anglo-hispánicas, los siglos XVII y XVIII, el barroco, los estudios sobre animalidad y la relación entre poesía, ciencia y conocimiento. Ha publicado diversos artículos, entre los que destacan: "Las ciudades simultáneas de la vanguardia transnacional: Borges, Neruda y Joyce" (2019); "Dos novelas de Cervantes en el teatro inglés del siglo XVII" (2019); "How Milton's Fallen Angels Landed in Nineteenth Century Mexico" (2021) y "Un pícaro español entre los novelistas ingleses de los siglos XVII y XVIII" (2021).