



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

“A place for freedom”: Felicidad femenina en *The Convent of Pleasure* de Margaret Cavendish (1668)

“A place for freedom”: Female Happiness in *The Convent of Pleasure* by Margaret Cavendish (1668)

Claudia Lavié

Universidad de Buenos Aires- Universidad Nacional de General Sarmiento

lavielaudia100@gmail.com

Fecha de recepción: 30/09/2019 Fecha de evaluación: 21/10/2019
Fecha de aceptación: 02/11/2019

Abstract:

The *Convent of Pleasure* (1668) is a closet drama written by Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle (1627-1674) focused on a beautiful heiress' decision to found a Convent which celebrates pleasure. From the recovery of its insertion in the author's corpus as well as considering it an answer to the dilemma over ascetic withdrawal as a condition of feminine wisdom and marriage, we conjecture that stylistic freedom of the piece of literature allows the recreation subversively of both alternatives and integrates them to the development of recurrent themes in Cavendish's work in a radical and playful way. We show from gender theory how this literary work represents the withdrawal as opposed to asceticism and solitude, being friendship among women the *privileged path* toward an inaccessible pleasure for those positioned within the patriarchy. We point out that the playful character also enables visibility strategies intended to contrast unhappiness of married women with legitimacy and naturalness of lesbian love between the heroin and the Princess, as well as topic variations about social conditioning and female ability. Then we discuss the outcome of the work, the heroin marriage, constitutes a tradition defence. We also argue, on the other hand, the literacy resource taken from Shakespeare through which the Princess turns out to be a Prince, which depicts a creative redistribution of sexual models and challenges patriarchal hierarchy, interpretation that we link with the author's reflections about male fitness for marriage. Finally, we show how the final scenes, focused on the character of the jester Mimick, point to legitimize Cavendish's aspiration to be included in the literary tradition through humorous reflection about the topics displayed and the verbal frameworks to categorize them.

Key-words: Margaret Cavendish; closet drama; female retirement; pleasure; freedom; gender; marriage; transvestism.

Resumen:

The Convent of Pleasure (1668) es un *closet drama* de Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle (1627-1674) focalizado en la decisión de una bella heredera de fundar un Convento que celebre el placer. A partir de recuperar su inserción en el corpus de la autora así como de considerarlo una respuesta al dilema entre retiro ascético como condición de sabiduría femenina y matrimonio, conjeturamos que la libertad estilística de la pieza le permite recrear subversivamente ambas alternativas e integrarlas a la elaboración de temas recurrentes de Cavendish de manera radical y lúdica. Mostramos desde la teoría de género cómo esta obra presenta al retiro como lo opuesto al ascetismo y la soledad, siendo la amistad entre mujeres la *via regia* hacia un placer inaccesible para los posicionados dentro del patriarcado. Señalamos que el carácter lúdico también habilita estrategias de visibilidad destinadas a contraponer la infelicidad de las casadas con la legitimidad y naturalidad del amor lésbico entre la heroína y la Princesa, así como variaciones de tópicos sobre los condicionamientos sociales y la capacidad femenina. Seguidamente discutimos que el desenlace de la obra, el matrimonio de la heroína, constituya una defensa de la tradición. Argumentamos que por el contrario el recurso tomado de Shakespeare mediante el cual la Princesa resulta ser un Príncipe, representa una redistribución creativa de los modelos de sexualidad y desafía la jerarquía patriarcal, interpretación que vinculamos con reflexiones de la autora sobre la aptitud masculina para el matrimonio. Por último, mostramos cómo las escenas finales, centradas en el personaje del bufón Mimick, apuntan a legitimar la aspiración de Cavendish de incluirse en la tradición literaria a través de la reflexión humorística sobre los temas desplegados y los marcos verbales para categorizarlos.

Palabras clave: Margaret Cavendish; *closet drama*; retiro femenino; placer; libertad; género; matrimonio; travestismo.

0. Introducción

The Convent of Pleasure (1688) es un *closet drama* de Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle (1627-1674) filósofa, dramaturga, poetisa, novelista y científica, cuya singularidad dentro de las comunidades femeninas inventadas por la literatura se expresa en la paradoja del título: reunir lo supuestamente ascético con el placer vindicado como legítima meta de la autorrealización.

Inserta en un ámbito histórico y discursivo que planteaba a las mujeres el dilema excluyente entre el apartamiento conventual como

condición necesaria del despliegue de la libertad y el saber y el rol tradicional asignado, esta obra recrea y subvierte ambas opciones. Por un lado, a través de personajes alegóricos y diálogos argumentativos, propone el retiro pero celebra el placer que en él proporcionan la independencia de la sujeción tradicional, el contacto más puro con la naturaleza que de ella deviene y la colaboración amistosa entre congéneres. Por otro, explora en tono de comedia la posibilidad de matrimonios dichosos fundados en la aptitud masculina para propiciar la libertad de la esposa. De este modo, proponemos que las posibilidades de vida de las mujeres, su búsqueda de reconocimiento y estrategias para su independencia, así como las condiciones de un matrimonio que no impida este despliegue, temas recurrentes en el conjunto de la obra de Cavendish, adquieren bajo la libertad estilística de la pieza de *closet* un carácter a la vez más radical y más lúdico.

La protagonista, Lady Happy, es una dama joven, bella y virtuosa quien al morir su padre y heredar decide evitar los dolores físicos y emocionales de ser una esposa y redirigir sus deseos femeninos hacia otras esferas. Se enclaustra con veinte vírgenes y viudas en un convento no ascético, una utopía separatista y ecológica colmada de comodidades y lujos: “My Cloister shall not be a Cloister of restraint, but a place for freedom, not to vex the Senses but to please them”¹ (Cavendish, 1668: Acto I, escena II). Allí resiste las súplicas de sus pretendientes varones y la curiosidad de sus congéneres casadas con la sola intermediación de una viuda, Madame Mediator. A las dichosas enclaustradas se une una bella Princesa de quien se enamora Lady Happy y que la emula en cuanto a placer y libertad. Al fin y al cabo comedia y comedia shakespeariana, la trama se resuelve a través del travestismo. La Princesa resulta ser un Príncipe disfrazado y desposa a Lady Happy. Cavendish no relata la resolución por boca de los personajes femeninos sino por la del Príncipe y algunos testigos, mientras que el Epílogo corre por cuenta del bufón, que se llama Mimick. El desenlace es ambiguo: el matrimonio es a favor de la norma social pero el Príncipe ha cruzado los límites de género al infiltrarse vestido de mujer para cumplir la fantasía de Lady Happy. La ambigüedad, recurso apreciado por una autora cuya fantasía excede más de una vez las convenciones sociales, permite no sólo ampliar el espectro de análisis más allá de las tramas tomadas de la tradición, sino poner en valor las variaciones sutiles y las reflexiones, generalmente satíricas, sobre las taxonomías que sustentan esas convenciones.

1. La naturaleza nunca supo de tanto placer

Como *closet drama*, la obra no fue pensada para ser representada². Más argumentativa que dramática y más ejercicio de la

¹ Mi claustro no será un claustro de moderación, sino un lugar para la libertad, no para mortificar los sentidos, sino para complacerlos.

² Aunque Cavendish no intentó que *The Convent of Pleasure* fuera representada, el interés creciente por sus obras suscitó más tarde varias producciones. La primera producción fue presentada por Gweno Williams en 1995 en el University College of Ripon y York St. John.

imaginación que de la espectacularidad, fue escrita durante el exilio de la autora en Francia, cuando el Protectorado había cerrado los teatros británicos y los monárquicos fieles escribían *closet dramas* para expresar su nostalgia por los días de la nobleza. Estas formas teatrales demostraban la lealtad y devinieron distintivos de pertenencia, pero los temas de *The Convent of Pleasure* están vinculados con un nuevo tiempo para la dramaturgia femenina.

La obra se publicó en Londres en 1668 incluida en *Plays, Never before Printed*. Apareció así bajo la Restauración, época en que la aristocracia y la ascendiente burguesía se opusieron a la tradición conservadora y al puritanismo del Protectorado. Los avances sociales, si bien no fueron para todos los sectores, mejoraron el acceso a la educación y al ocio de la mujer inglesa de clase media, permitiendo “señales de interacciones de género en el atuendo, en algunas costumbres y en cierta literatura” (Sánchez Gómez, 2009: 11).

Entre las múltiples manifestaciones del nuevo espíritu, el teatro, restaurado junto a la monarquía, fue una de las expresiones artísticas que gozó de mayor proyección y pasó a interesar a un público no sólo masculino. Aristócratas y cortesanas contribuyeron con su presencia al sostén económico del teatro y la novedad esencial fue la incorporación de actrices en papeles femeninos “cuya relevancia social fue diversa y creciente” (Sánchez Gómez, 2009: 152-215). En cuanto a la autoría, algunas dramaturgas de la Restauración abandonaron la tradición de escribir por puro divertimento y pretendieron llevar sus piezas a escena. Y aunque fueron numerosas, sus aspiraciones se vieron frecuentemente limitadas por carencias educativas, el rechazo del entorno a expresiones que desafiaron el recato y el temor a la recepción negativa de su producción. Como es sabido, la gran excepción fue Aphra Behn (1640-1689), primera escritora que vivió de su pluma en Inglaterra y gozó del singular favoritismo de Carlos II.

En medio de estos cambios, las autoras provenientes de la aristocracia continuaron produciendo en el contexto exclusivamente literario del *closet drama*, alejado de la práctica teatral. Aunque pertenece a este estilo, *The Convent of Pleasure* se toma libertades radicales como forma dramática y es cercana al espíritu de las comedias de la Restauración con los disfraces y los escenarios fantásticos y burlescos sobre los roles de género. Se centra en la experiencia de autorrealización del sujeto femenino y -lo que no es menos relevante- en su impacto en el medio social. Pues Lady Happy es bella, joven y virtuosa, pero ante todo heredera, una mercancía valiosa cuya decisión pone fuera de circulación su cuerpo y sus posesiones. Un personaje masculino, al enterarse del retiro de Lady Happy, declara: “Let us see the Clergy to perswade her out, for the good of the Commonwealth”³ (Cavendish, 1668: Acto II, escena I).

¿Cuáles es el placer buscado en el retiro femenino? La Mediator elogia su moderación: “that is best, what is most temperately used, and

³ Veamos que el clero la convenza de que salga, por el bien del Commonwealth.

longest may be enjoyed⁴ (Cavendish, 1668: Acto I, Escena II). Pero además de ser templado, de manera más precisa, este placer consiste en que la sustracción a la sujeción tradicional acarrea un contacto con la Naturaleza que libera los sentidos:

she declares, That she hath avoided the company of Men, by retirement, meerly, because she would enjoy the variety of Pleasures, which are in Nature; of which, she says, Men are Obstructers [...]; for which, she hath banished the Masculine Company for ever⁵ (Cavendish, 1668: Acto II, escena II)

La experiencia de lo natural que el placer proporciona a las enclaustradas propicia la sabiduría. Aunque destaca su determinación para la acción, Cavendish muestra a Lady Happy como un caballero contemplativo cuya renuncia a la vida práctica aspira a una felicidad similar a la de los sabios, que en Cavendish, como en el Jardín antiguo, no excluye el goce sensorial.

Sin embargo, aunque a medida que avanza la acción se insiste en el objetivo del placer, su completa naturaleza permanece sin revelarse. Por el contrario, se nos dice que es inaccesible e incluso inconcebible para los posicionados dentro del patriarcado. El convento está vedado no sólo a los hombres, sino también a las mujeres casadas. Para indagar sobre las delicias, Lady Amorous y Lady Vertue, dos honestas esposas, interrogan a la Mediator y ella explica que los placeres son insuperables, pero inimaginables para aquellos que viven fuera de sus muros:

In so much Pleasure, as Nature never knew, before this *Convent* was: and for my part, I had rather be one in the *Convent of Pleasure*, then Emperess of the whole World [...] none can enjoy those Pleasures They have, unless they live such a retired or retreated life free from the Worlds vexations⁶ (Cavendish:1668, Acto I, escena III).

Así, al igual que otros dramas de la autora, *The Convent of Pleasure* gira en torno a un elenco de mujeres, las muestra como agentes pensantes activos y destaca como su cualidad propia la fantasía-*fancy*-ligada al ingenio-*wit*. Pero en este caso, la meta esencial del placer y la relación privilegiada con la Naturaleza por él vehiculizada confieren al proceso de autorrealización del sujeto femenino una insólita radicalidad.

⁴ Lo mejor es lo que se usa con mayor templanza y lo que se puede disfrutar por más tiempo.

⁵ Ella declara que ha evitado la compañía de los hombres simplemente para disfrutar de la variedad de placeres que están en la naturaleza; de los cuales, dice ella, los hombres son obstrutores [...] por lo cual ha desterrado la compañía masculina para siempre.

⁶ Antes de este convento la naturaleza nunca supo de tanto placer. Por mi parte, prefiero ser una en el Convento del Placer que Emperatriz del mundo entero [...] Nadie puede disfrutar de esos placeres a menos que viva una vida tan retirada o libre de las molestias del mundo.

2. Ayudarse y educarse las unas a las otras

Cavendish eligió para sus dramas el contexto íntimo de las obras de *closet*, destinadas inicialmente a la diversión de la comunidad doméstica, elección que dota a *The Convent of Pleasure* de una singular relación con el conjunto de su obra: a la vez que reitera sus temas favoritos de reflexión, los recrea de una forma menos solemne pero más radical. Un elocuente ejemplo es que mientras la autora considera en más de una oportunidad la dependencia económica de las mujeres como factor de subordinación, en esta obra la autosuficiencia de Lady Happy y sus compañeras es total:

she has also Women-Physicians, Surgeons and Apothecaries, and she is the chief Confessor her self, and gives what Indulgences or Absolutions she pleaseth: Also, her House, where she hath made her Convent, is so big and convenient, and so strong, as it needs no addition or repair: Besides, she has so much compass of ground within her walls, as there is not only room and place enough for Gardens, Orchards, Walks, Groves, Bowers, Arbours, Ponds, Fountains, Springs and the like; but also conveniency for much Provision, and hath Women for every Office and Employment: for though she hath not above twenty Ladies with her, yet she hath a numerous Company of Female Servants, so as there is no occasion for Men⁷ (Cavendish: 1668, Acto II escena II).

Mujeres ejerciendo todos los oficios y rangos sociales constituye una utopía en el siglo XVII. Margaret Cavendish conoció los condicionamientos de posición social y de género y testimonió ampliamente su privilegio por los primeros y su menoscabo por los segundos. Toda la escritura de esta prolífica aristócrata está atravesada por la cuestión de la mujer y por la ausencia de reconocimiento en virtud de serlo. Nació como Margaret Lucas en una familia aristocrática pero arruinada por la Guerra Civil, por lo que huyó con su madre al encuentro de la consorte del Rey depuesto primero a Oxford y después a su exilio en Francia. Allí su vida social fue reticente, pero respiró el aire cultural. Su correspondencia revela que escuchó hablar de las *Salonières* y que entre los exilados ingleses se discutía la aún no traducida *Gallerie des Femmes*

⁷ Ella también tiene mujeres médicos, cirujanos y boticarios, y ella es la principal confesora y da las Indulgencias o Absoluciones que desea. Además, su casa, donde ha hecho su convento, es tan grande, conveniente y fuerte que no necesita ampliaciones ni reparaciones. Y no solo hay espacio suficiente para jardines, huertos, senderos, arboledas, bóvedas, arbustos, estanques, fuentes, manantiales y similares, sino también comodidades para mucha provisión, y tiene mujeres para cada oficina y empleo: aunque no tiene más de veinte damas con ella, tiene una numerosa compañía de sirvientas, por lo que no hay ocasión para hombres.

fortes de Pierre Le Moyne (1647) en un contexto en que la inestabilidad política había impulsado a las mujeres a acciones inéditas.

También en París conoció a Sir William Cavendish, Conde y después Duque de Newcastle, quien en el período de emigración monárquica y a su retorno impulsó un importante Círculo de filósofos y científicos conservadores en lo político y mecanicistas en ciencia natural. Su matrimonio tuvo dos condiciones insólitas: fue por mutua elección y sin dote. Dada su posición de segunda esposa de un hombre con herederos, Margaret pudo consagrarse a compensar sus carencias educativas y a escribir. Y si bien no se benefició del contacto personal con los allegados a su esposo, con el paso de los años adquirió notoriedad propia por la singularidad de su producción. Sus primeras publicaciones fueron *Poems and Fancies* (1653) y *Philosophical Fancies* (1653), poesías cuyos variados temas incluían los átomos, el vacío, las estrellas y que la crítica ha vinculado con la perspectiva filosófica natural y las opiniones contrarias al mecanicismo que caracterizan a su producción científica posterior, que alcanzaría una docena de obras.

Sus contemporáneos apodaron a la Duquesa *Mad Madge*. Era extravagante en su vestuario, conducta y opiniones, tan renuente a las apariciones públicas correspondientes a su posición y famosa por su reclusión como deseosa de participar en reuniones científicas, así como persistente en pensar a contramano la naturaleza del universo y de transgredir las normas de estilo al escribir poemas sobre los átomos y novelas sobre ciencia. Pero el estigma se basaba sobre todo en que en tiempos de limitación femenina a géneros literarios específicos y uso de seudónimos masculinos aspiró a ser reconocida como autora. Así, su notoriedad proporcionó a la publicación de sus dramas una acogida negativa, especialmente incisiva con su el desacuerdo con las reglas del arte. En su estudio sobre la recepción de los dramas de Cavendish y las reflexiones sobre el tema en sus escritos autobiográficos, Linda Payne destaca la lúcida conciencia de Cavendish ante sus críticos y la importancia que concedió a su audiencia femenina:

She seemed to consider the kind of ordered logic and 'rules' which much of her audience expected from literature to be a masculine trait". Cavendish expressed that lack of structure and "fancy" to be feminine traits she wished to reiterate in her writing⁸ (Payne, 1991: 21).

Cavendish se preocupó especialmente por la recepción de su obra científica y su juicio sobre los modos restrictivos de circulación del saber en este ámbito se expresa en un episodio central de su obra de mayor repercusión. Nos referimos a la fantasía considerada actualmente pionera

⁸ Ella parecía considerar al tipo de lógica ordenada y a las "reglas" que gran parte de su audiencia esperaba de la forma literaria como un rasgo masculino. Cavendish expresó que la falta de estructura y fantasía constituían rasgos femeninos que deseaba reiterar en su escritura.

de la ciencia ficción *El mundo resplandeciente*. Cuando en 1666 publicó *Observations upon Experimental Philosophy*, en la que polemizaba con las teorías más reputadas en filosofía natural, la acompañó con un complemento imaginativo mezcla de fantasía, ciencia y utopía destinado a difundir sus ideas entre sus congéneres.

Esta novela cuenta las aventuras de una joven en otro mundo, el Resplandeciente, habitado por híbridos de animal y humano cuyo Emperador la desposa y otorga poder absoluto. Y así como el matrimonio fue la ocasión para Margaret para completar su educación, la Emperatriz se dedica también a la ciencia y la filosofía, para lo que reúne en su corte representantes de diferentes saberes. Allí discute política con hombres zorros, astronomía con hombres osos, mineralogía y cuestiones de la tierra con hombres gusanos, arquitectura con hombres araña. Y mientras que en las *Observaciones Cavendish* polemizaba con las teorías de los modernos escritores experimentales y dióptricos, la corte opera como recurso para exponer sus doctrinas y parodiar la *Royal Society for Improving Natural Knowledge* fundada en Londres en 1660, cuya membresía le fuera negada.

El Mundo Resplandeciente constituye una *feminotopía* donde se destaca la colaboración física y psicológica entre la protagonista -la Emperatriz del mundo resplandeciente- y su amiga la Duquesa, *alter ego* de la autora. Esta novela también contiene la más explícita vindicación, contraria al juicio de sus contemporáneos, de la racionalidad de la autora. Necesitada la Emperatriz de un escriba y auxiliar intelectual, se convierte a sí misma en personaje y se recomienda para la tarea:

Hay una señora, la duquesa de Newcastle; que aunque no es una de las más eruditas, elocuentes e ingeniosas, sin embargo es un escritor sencillo y racional; siendo el principio de sus Escritos, Sentido y Razón (...) -Esa Señora -dijo la Emperatriz- haré por mi Escriba (Cavendish, 2017b:135).

En línea con esta creencia en la aptitud femenina, *The Convent of Pleasure* afirma la posibilidad de las mujeres de ocupar todas las funciones sociales, especialmente la más alta, la eclesiástica, que es reservada para la heroína.

La constante lucha de Cavendish por el reconocimiento intelectual no pasó desapercibida. En *Una habitación propia* Virginia Woolf explica sus fracasados intentos científicos como consecuencia de la falta de educación y de los prejuicios que apartaron a las mujeres del saber: "Nadie la instruyó [...] ¡Qué espectáculo de soledad y rebelión ofrece el pensamiento de Margaret Cavendish!" (Woolf, 2008: 46). Pero así como hace constar la exclusión de esta autora, Woolf dedica otro texto a la Duquesa de Newcastle -el primero de sus ensayos en *Las mujeres y la literatura*- y en esta oportunidad se enfoca en los "defectos" de la escritura de Cavendish desde una perspectiva en la que la paradiástole, mediante la cual los vicios pueden entenderse como virtudes, le proporciona la base estructural para recuperar su valor:

Su inteligencia era tan activa, su simpatía con las hadas y los animales tan verdadera y tierna. Ella tiene la rareza de un elfo [...] A pesar del desdén de sus críticos [...] tenía suficiente ingenio para preocuparse por la naturaleza del universo, o por los sufrimientos de la liebre cazada (Woolf, 2017: 54).

La vindicación de Woolf constituye un magistral ejercicio de la orientación por indicios que apunta al corazón mismo de la autoconsideración intelectual de Cavendish. La pionera del feminismo no se refiere en esta cita a ninguno de los numerosos textos de la autora sobre la cuestión femenina sino a una poesía de 1653 desapercibida para la crítica anterior. "The Hunting of the Hare" detalla el horror y la impotencia que una liebre llamada Wat siente al ser perseguida y cazada. En este poema, la personificación del ser vulnerable, o más bien vulnerado, opera de manera similar a la apertura que promueve actualmente la teoría de género para considerar las categorías de lo humano. El reconocimiento wolffiano del "suficiente ingenio" de la Duquesa rinde tributo a la simpatía con un animal cuya capacidad de pensar y sufrir sus perseguidores desconocen. Se trata de "un conmovedor reclamo hacia la consideración de lo diferente, tal vez no ajeno a la experiencia de ver cuestionada su propia racionalidad" (Siegfried y Sarasohn, 2016: 3).

La apreciación de estas autoras cobra mayor sentido si evocamos otras comparaciones de Cavendish entre las mujeres y las criaturas "inferiores". La más famosa inaugura las *Female Orations*⁹ de 1662: "las mujeres vivimos como murciélagos o búhos, trabajamos como bestias y morimos como gusanos" (Cavendish, 2017a: 29). En este conjunto de discursos a destinatarios ficticios que confrontan puntos de vista opuestos sobre la condición intelectual de las mujeres y el potencial para transformarlo, Cavendish describe la situación admitiendo la miseria intelectual femenina: "pues la sabiduría es enemiga de nuestro sexo, o más bien, nuestro sexo es enemigo de la sabiduría" (Cavendish, 2017a: 25). Pero seguidamente alega la ajenidad de las mujeres en las calamidades políticas: "los disturbios en este país no han quebrado la amistad entre nosotras, pues si bien ha habido [...] una guerra general entre los hombres, nada ha sucedido entre las mujeres" (Cavendish, 2017a: 39). Este argumento va en una dirección que claramente podemos vincular con la opción virtuosa del retiro femenino como estado natural pacífico. La congenialidad forma parte del remedio a la degradación intelectual en tanto que Cavendish expresa "la necesidad de encauzar la energía femenina para conseguir una libertad que de cauce a nuestra potencia" (Cavendish, 2017a: 52), para lo que incita a "cambiar de costumbres pero sin imitar a los hombres" (Cavendish, 2017a: 53).

⁹ Citamos la versión en castellano: *Una Mente propia. Selección de Cartas Sociables y Discursos Femeninos*. Traducción de María del Carril y Angela Signorini, Buenos Aires: Mar Dulce, 2017.

De este modo, las *Female Orations* consagran como medio para conseguir la libertad "recurrir a la sociedad femenina" (Cavendish, 2017a: 53) por lo que la recreación dramática del retiro en *The Convent of Pleasure* representa una recurrencia en la colaboración física y psicológica entre mujeres. Un dato significativo es que a partir de 1660 la editora de todas sus obras, incluyendo sus *Plays*, fue Anne Maxwell, una de las más destacadas mujeres en el negocio de la imprenta. Elizabeth Scott-Baumann discute la implicación de Cavendish en los procesos de publicación a lo largo de su carrera y destaca sus quejas y renuencias con otros impresores en contraste con la fructífera compañía de Maxwell (cfr. Scott Baumann, 2013:80).

La amistad femenina en Cavendish consiste en ayudarse a aprender, pero más aún en colaborar en la búsqueda de visibilidad y poder. Consecuentemente, la perceptibilidad y los medios para lograrla aparecen también en *The Convent of Pleasure* bajo la forma de dramas dentro del drama. En los actos tercero y cuarto se incluyen estampas escénicas breves destinadas a la diversión y educación de las compañeras de Lady Happy y especialmente de la Princesa, privilegiada porque ella y la protagonista se han declarado mutuo amor y asumido la inocencia de este vínculo:

L. Happy. I shall never desire to have any other loving
Servant then your Self.
Prin. Nor I any other loving Mistress then Your-Self.
L. Happy. More innocent Lovers never can there be,
Then my most Princely Lover, that's a She¹⁰
(Cavendish, 1668: Acto III, escena I).

La serie teatral del tercer acto, a la que algunas enclaustradas asisten vestidas de hombre, retrata distintas formas de sufrimiento causadas por el matrimonio a través de cuadros con breves diálogos. La primera escena muestra a mujeres abandonadas y explotadas por borrachos y vividores que no alimentan a sus hijos; la siguiente, a la esposa del jugador que ha perdido todo su patrimonio en apuestas; la tercera a una madre cuyo hijo ha muerto; la cuarta, a la maltratada esposa de un bebedor. También hay escenas sobre los padecimientos de la maternidad. En una de ellas una mujer gime en el trabajo de parto, temerosa de morir al dar a luz; en la siguiente, la comadrona cuenta cómo falleció en ese trance. Tampoco los hijos saludables escapan de ser una desdicha, pues en una escena dos madres cuentan las perdiciones de los suyos y concluyen "Who would desire Children, since they come to such misfortunes?"¹¹(Cavendish, 1668: Acto II, escena VIII). Sólo en la última de estas imágenes aparece un hombre, resuelto a poseer una mujer, aún si ella se opone por honestidad, pues él está casado: "You had best

¹⁰ Lady Happy: Nunca desearé tener otro siervo amoroso que no sea tu ser.

Princesa: Tampoco yo, ninguna otra amante más amante que tú.

Lady Happy: Jamás podrá haber amantes más inocentes, pues mi amante más principesco, es una Ella.

¹¹ ¿Quién desearía niños, ya que vienen con tales desgracias?

consent; for, otherwise he will have you against your will”¹² (Cavendish, 1668: Acto III escena IX). El epílogo de la serie concluye: “*Marriage is a Curse we find, Especially to Women kind*”¹³ (Cavendish, 1668: Acto III, escena X).

La delicada contrapartida de estas lastimosas representaciones son las escenas de amor del acto IV, protagonizadas por Lady Happy y su Princesa, disfrazadas como pastor y pastora en la primera y como Neptuno y una Sirena en la segunda. Estos cuadros, si bien funcionan esencialmente como metáforas críticas para el proceso de devenir social y sexual que la protagonista emprende, también amplían el horizonte cognoscitivo de la obra en tanto incluyen discursos sobre el conocimiento de la Naturaleza y la vida en armonía con ella. Como señala Pedersen:

Cavendish’s representation of the mermaid [...] it positions this analysis squarely at the center of debates regarding observation in an emerging scientific community that was attempting to structure the world according to clearly delineated organizing principles ¹⁴(Pedersen, 2010:101).

De este modo, el escenario del amor entre las protagonistas es una naturaleza armónica y desestructurada, conforme a la construcción ecológica del convento y a la sensibilidad sensorial por ella propiciada. Tal escenario permite un amor igualmente natural. Como dice Lady Happy: “Your Presence is more acceptable to me then the Presence of our Goddess Nature”¹⁵.

La celebración de la unión lésbica en *The Convent of Pleasure* no es ajena al horizonte de colaboración femenina como optimización de la vida. Pero ese horizonte, mientras que en otras obras de Cavendish se funda en la conciencia de la vulnerabilidad, en el retiro femenino-feminista apunta a compartir el deleite.

3. ¿Es razonable casarse?

En los episodios dedicados a describir la pasión y la ternura entre las protagonistas aparecen en el texto original las anotaciones: “Written by my Lord Duke”¹⁶, admisiones de redacción conjunta frecuentes en los escritos de Cavendish que testimonian la solidaridad intelectual de su matrimonio.

The Convent of Pleasure ofrece a su protagonista el potencial de ser algo diferente a lo que la sociedad pretendía, pero al final la vemos asumir el rol del que luchó para liberarse. Los muros de la utopía de

¹² Consienta, porque, de lo contrario, la tendré en contra de su voluntad.

¹³ El matrimonio es una maldición, especialmente para mujeres amables.

¹⁴ La representación de Cavendish de la sirena [...] sitúa este análisis directamente en el centro de los debates sobre la observación en una comunidad científica emergente que intentaba estructurar el mundo de acuerdo con principios organizativos claramente delineados.

¹⁵ Lady Happy: Prefiero tu presencia a la de nuestra Diosa Naturaleza.

¹⁶ “Escrito por mi Lord el Duque”

libertad femenina se derrumban porque un hombre logró infiltrarse con engaños. El Convento del Placer pasará a manos del Príncipe y se sugiere cambiarle el nombre, mientras que la voz de Lady Happy se silencia, pues el lector no asiste a su consentimiento. Así, el desenlace de la obra bien podría interpretarse como una decisión de la autora a favor de la tradición. Sin embargo, nos proponemos poner en relación esta solución con su postura sobre la posibilidad del buen matrimonio, que es aquel que propicia la libertad y la sabiduría de la esposa.

Como estrategia dramática, resulta insoslayable que el remate de la pieza constituye una variación de *Medida por medida*. La influencia de William Shakespeare en Cavendish es tan evidente que numerosa bibliografía muestra con la mayor elocuencia que esta autora incorporó sus interpretaciones de la obra del bardo a las propias, notablemente a *The Convent of Pleasure*. Al respecto, el importante estudio compilado por Romack y Fitzmaurice (cfr. Romack y Fitzmaurice, 2006) se centra tanto en el uso estratégico de Shakespeare por Cavendish para establecer su propia reputación como en su adaptación de las imágenes shakespearianas, de su filosofía moral y de sus convenciones de los ropajes cambiados en el escenario, a la vez que señala la recreación creativa de la autora de los modelos de sexualidad y placer de Shakespeare. Por su parte, Kitamura Sae (2013) indaga las implicaciones políticas de la contribución de Cavendish y su comunidad interpretativa doméstica-que incluía al esposo y a las hijastras de Margaret- a la reputación de Shakespeare. Sae sostiene que nuestra autora elogia al bardo como crítica a la vez que ejecuta una reelaboración satírica de sus obras con el propósito de demostrar su actitud analítica hacia los trabajos de sus predecesores, elemento esencial en la creación de un estándar crítico en el proceso de canonización. Esta comentarista destaca una epístola en la que la autora intenta exonerar a Shakespeare de las críticas de quienes le dieron poco crédito debido a su humor grosero, evidenciado por la abundancia personajes tontos y payasos:

upon all Subjects, he rather wanted Subjects for his Wit and Eloquence to Work on, for which he was Forced to take Some of his Plots out of History, where he only took the Bare Designs, the Wit and Language being all his Own[.] ¹⁷(Cavendish, *Sociable Letters*, Letter 123, en Sae, 2013:160)

Cavendish considera que retomar temas ya desarrollados es menos relevante que el preciado ingenio y la elocuencia. *The Convent of Pleasure* está colmada de recursos dramáticos tomados de Shakespeare, de los cuales el más relevante es el amante disfrazado de mujer, estrategia que pone en cuestión la superioridad de las artes amatorias masculinas y al mismo tiempo, proporciona una oportunidad para la

¹⁷ Entre todos los temas, elegía los mejores para su ingenio y elocuencia, por lo que se vio obligado a sacar algunas de sus tramas de la historia, pero sólo tomó de ella los diseños desnudos, mientras que el ingenio y el lenguaje son todos suyos

liberación y el placer de las mujeres. Pero el travestismo no sólo se debe a la preferencia de Cavendish por Shakespeare como su mentor teatral, sino que le permite desafiar la jerarquía de género de la sociedad patriarcal, reto que podemos vincular con una diferencia sutil entre los desenlaces de *Medida por Medida* y *The Convent of Pleasure*. En ambas obras las heroínas, antes enclaustradas, se casan sin consentir explícitamente con personajes que les han ocultado su identidad. Pero en la comedia de Shakespeare el Duque lo ha hecho bajo la ropa de otro hombre y ordena la boda: “dame la mano y di que serás mía” (Shakespeare, 1874: 208), mientras que el Príncipe de Cavendish se hizo pasar por Princesa y no sabemos cómo logró casarse.

A pesar de estas diferencias cruciales, Line Cottegnies (2013) señala significativamente que las obras coinciden en los silencios de Isabella y Lady Happy cuando respectivamente el Duque y el Príncipe revelan sus identidades. Pero para esta intérprete hay una diferencia de significado: Isabella calla porque cede al poder del Duque mientras que Lady Happy está en silencio porque cede a la pasión en lugar de a la razón. Contra Cottegnies, debemos hacer notar que en tanto era sin duda la pasión lo que retenía a Lady Happy junto a la Princesa, la decisión por el matrimonio podría interpretarse – de acuerdo con su disyunción- como la más acorde con el juicio razonado que prioriza la continuidad afectiva por sobre la disrupción identitaria de género, según lo cual Lady Happy sería sabia al casarse. Esta lectura, autorizada por la deliberada ambigüedad de la autora, nos permite integrar este desenlace a sus numerosas consideraciones sobre las condiciones de un casamiento propicio. Pues en efecto, en Cavendish la crítica al matrimonio de su época convive con la opinión favorable a esa unión siempre y cuando estimule el placer y el saber femeninos, en otras palabras, siempre y cuando el marido sea el Duque de Newcastle. En sus testimonios autobiográficos, la autora contrasta frecuentemente la hostilidad del medio hacia el trabajo intelectual de las mujeres con la estima y el aliento del Duque, que le permite dedicar su tiempo a escribir, la ayuda a publicar, a menudo prologa sus obras y las hace distribuir.

Además de sus papeles privados y su autobiografía, encontramos referencias muy elocuentes al tema del marido deseable en *El Mundo Resplandeciente*. El alma de la Duquesa de Newcastle, invocada para convertirse en amante platónica, colaboradora en la creación de mundos y consejera en asuntos políticos de la Emperatriz, también le va en paralelo en su condición de casada. El esposo de la soberana es justo, confía en ella y no es celoso de su amiga, pero el colmo de la virtud masculina es el marido de la Duquesa. En un episodio, las almas de ambas damas salen del universo incorpóreo para visitar al Duque. El retrato de Newcastle abunda en virtudes personificadas: ha sido prohijado por Honestidad quien le ha enseñado Templanza, Paciencia y Justicia, le ha conducido a la escuela de la Gratitud y la Generosidad y la Universidad del Honor, donde aprendió a ser guiado por Observación y Experiencia. Pero la mejor cualidad de este hombre ejemplar es su trato hacia las mujeres. El *alter ego* de la autora dice de su esposo:

nunca en su vida mostraría el más mínimo desprecio o falta de consideración alguna hacia el sexo femenino. Al contrario, es tan servidor y defensor de las mujeres que pone su vida y sus propiedades a su servicio (Cavendish, 2017b: 153).

El buen marido y su esposa protagonizan una gozosa unión de almas:

A su encuentro, el alma de la Duquesa abandonó su vehículo aéreo y entró dentro de su señor. Al verlo, el alma de la emperatriz hizo lo mismo. Y entonces, en el cuerpo del Duque se juntaron tres almas en un harén platónico en el que el alma del Duque, siendo sabia, honesta, ocurrente, complaciente y noble percibe la conversación de ambas mujeres con tal deleite que ambas se enamoran de él (Cavendish: 2017:150).

El deleite ante la conversación de las damas hace a un hombre merecedor del amor...de ambas! Podemos pensar que *The Convent of Pleasure* extrema la sensibilidad positiva del hombre hacia la mujer en el Príncipe-Princesa. En una imagen especular de inversión de género, el personaje masculino realiza lo femenino, proponiendo desde otra perspectiva la inclusión genérica en la formación de la identidad propia. Dado que la mayor parte de la acción de la obra gira en torno a dos mujeres que se enamoran, los lectores están tentados a discernir temas bisexuales u homosexuales, lo cual puede interpretarse como una declaración de la ambigüedad de los significantes sexuales. El personaje sexualmente híbrido cuestiona las clasificaciones de género tradicionales como primer paso para corregir los desequilibrios de poder entre los sexos. De esta manera, podemos pensar que en esta pieza Cavendish masculiniza a la mujer y feminiza al hombre para superar el abismo entre los sexos creado por la mirada distorsionadora de las ideologías sociales, por lo que la capacidad de amar con que Lady Happy neutraliza las polaridades de género nos revela su libertad frente a ellas.

4. Entre dos hacen un tonto

Numerosas lecturas de *The Convent of Pleasure* han destacado su rol como intervención política. Entre ellas, la de Hero Chalmers (2006) cuestiona la noción de que la comunidad femenina de Cavendish sea una utopía feminista imaginada de forma autónoma. Partiendo del interés cortesano por el retiro femenino, esta autora comprende la redistribución de tal motivo en este *closet drama* como reformulación de esferas públicas y privadas catalizadas por la experiencia del exilio. Margarete Rubik (1998), por su parte, subraya la procedencia de la autora y considera la pieza como una defensa de los valores de la aristocracia.

Sin contradecir estas interpretaciones, nos interesa destacar que el acto final, en una clave humorística que extrema el ludismo en la recreación de los temas desplegados que caracteriza a esta pieza, testimonia la aspiración de Cavendish de integrarse a la tradición literaria.

En las primeras escenas se revela el misterio de la identidad del Príncipe y Madame Mediator confiesa haber sospechado el engaño, que no ha denunciado para no ser acusada de celosa. Luego, y sin que el lector asista al arreglo matrimonial, sigue la escena del baile de los novios. Aquí aparece el personaje de Mimick, bufón imitador al servicio de una de las invitadas. Cuando Lady Happy lo requiere para sí, él replica que está casado y añade, burlándose de la heroína, que ella no necesita otro imitador, ya que su esposo ha imitado a una Princesa:

L. *Happy to Mimick*. *Mimick*, will you [...] go with me?
Mimick. I am a Married Man [...] but you've now a
Mimick of your own, for the *Prince* has imitated a
Woman (Cavendish, 1668: Acto V, escena III)¹⁸.

¿Sugiere acaso Cavendish que el engaño sufrido va en menoscabo de la sagacidad de Lady Happy? El bufón no lo niega, pero en caso de ser tonta, la heroína no sería la única:

L. *Happy*. What you Rogue, do you call me a Fool?
Mimick. Not I, please your Highness, unless all Women
be Fools.
Prin. Is your Wife a Fool?
Mimick. Man and Wife, 'tis said, makes but one Fool¹⁹
(Cavendish, 1668: Acto V, escena III).

Una vez aceptada la tontería del matrimonio, el problema es el destino del Convento. Si Lady Happy y el Príncipe lo abandonan ¿quién y qué vendrá a ocuparlo? Después de considerar opciones de nuevos nombres, de la Castidad, de la Caridad, el Príncipe finalmente decide desprenderse de él y afirma que lo otorgará como "presente". Pero esta cesión tiene un precio: dará el Convento a cambio de que Mimick hable en el Epílogo de la obra. Así, la posesión del espacio exige un discurso que esté a la altura de concluir el juego desplegado de situaciones y opiniones, desafío que el personaje burlón acepta, pero cumple de manera disparatada:

I have it, I have it; No faith, I have it not; I lie, I have it, I
say, I have it not; Fie *Mimick*, will you lie? Yes, *Mimick*,
I will lie, if it be my pleasure: But I say, it is gone; What
is gone? The *Epilogue*; When had you it? I never had
it; then you did not lose it; that is all one, but I must
speak it, although I never had it; How can you speak it,
and never had it? I marry, that's the question; but

¹⁸ Lady Happy: Mimick, ¿quieres [...] ir conmigo?

Mimick: Soy un hombre casado [...] Pero ahora tienes un Mimick propio, porque el Príncipe ha imitado a una Mujer.

¹⁹ Lady Happy: ¿Me llamas tonta?

Mimick: No, por favor, Alteza, a menos que todas las mujeres sean tontas.

Príncipe: ¿Tu esposa es tonta?

Mimick: Se dice que el marido y la esposa juntos no hacen más que un tonto.

words are nothing, and then an *Epilogue* is nothing, and so I may speak nothing; Then nothing be my Speech²⁰ (Cavendish, 1668: Acto V, escena III).

Esta desopilante parrafada concluye en que ella misma es nada...Empieza invocando las gramáticas filosóficas latinas, lugares comunes en la sociedad erudita del siglo XVII, específicamente al conocido silogismo de que las palabras son solamente aire o aliento. Tal recurso parece fuera de lugar en una obra que ha meditado con precisión sobre los marcos verbales que comprenden categorías filosóficas, sociales, religiosas y naturales. Como Katherine Kellett señala acertadamente: "En este torbellino de afirmaciones y retracciones Mimick intenta comprender la sustancia del Epílogo y se da cuenta de que no tiene cuerpo" (Kellett, 2008: 439). Así, al discurrir sobre si tuvo o no tuvo "it", Mimick nos invita a reflexionar sobre el lenguaje y el mundo.

Discernir sobre *it* implica apelar a categorías de comprensión y distinciones interpretativas, hacer inteligible lo visible de acuerdo con ciertos principios organizadores. Así, mientras que en su obra científica Cavendish se opone al empirismo extremo y cuestiona la fiabilidad de los sentidos no corregidos por el razonamiento, en *The Convent of Pleasure*, los sentidos poco sirven para diferenciar un Príncipe de una Princesa. De este modo, una vez que la obra ha permitido extremar satíricamente reflexiones sobre cuestiones sociales y de género, el remate aparentemente desconcertante insiste en la incerteza de las apariencias. El disparate del bufón gira en torno a la inestable posesión de eso, *it*. Debemos recordar que la palabra *it*, a lo largo de la literatura moderna temprana, es frecuentemente usada eufemísticamente como un término para los órganos sexuales masculinos y femeninos, lo que añade otro nivel de significación a la recreación del problema de la observación y el sentido.

El humor que reina al final de *The Convent of Pleasure* no se priva de satirizar el dilema existencial, transformado en "I marry, that's the question", seguido de la referencia al dicho de que en el matrimonio, entre dos se hace un tonto.

5. A modo de conclusión

Hemos visto cómo la forma dramática permitió a Cavendish extremar la fantasía y recrear sus tópicos sobre lo femenino de manera radicalizada y lúdica. Así, su lectura subversiva de las opciones históricas para las mujeres la condujo a la apertura hacia alternativas de autorrealización diferentes. Queremos observar, para concluir, que esas alternativas confluyen en la legitimación intelectual femenina,

²⁰ Lo tengo, lo tengo; no hay fe, no la tengo; Miento, lo tengo, digo, no lo tengo. Mimick, ¿mentirás? Sí, Mimick, mentiré, si es un placer: pero digo que se ha ido. ¿Qué se ha ido? El epílogo. ¿Cuándo lo tuviste? Nunca lo tuve; entonces no se perdió. Eso es todo, pero debo hablarlo, aunque nunca lo tuve. ¿Cómo poder hablarlo y nunca haberlo tenido? Me caso, esa es la cuestión; pero las palabras no son nada, y luego un Epílogo no es nada, y entonces no puedo hablar nada; entonces nada será mi discurso.

especialmente consonantes con la aspiración de la propia autora. En las últimas líneas del Epílogo el personaje del Mimick, evocando el poder del lenguaje y de quien interviene en la realidad por su intermedio, se dirige al público y le ruega que sea amable por su bien, pues teme que la autora lo mate con su pluma. Así, el final de *The Convent of Pleasure* está destinado a afirmar a la Duquesa escritora como hacedora de mundos.

Referencias bibliográficas

- CAVENDISH, Margaret. *Una mente propia. Selección de Cartas Sociables y Discursos Femeninos*. Traducción de María del Carril y Ángela Signorini. Buenos Aires: Mar Dulce, 2017a.
- _____. *Un mundo resplandeciente*. Edición y Traducción de María Antonia Martí Escayol. Madrid: Siruela, 2017b.
- _____. *The Convent of Pleasure*. In *Plays, never before printed [1688]*. Londres. Editado por Anne Maxwell. *A celebration of Women Writers* UPenn digital Library. <https://digital.library.upenn.edu/women/newcastle/> (Consultado el 10 de diciembre de 2017).
- CHALMERS, Hero. "The politics of feminine retreat in Margaret Cavendish's *The female academy* and *The Convent of pleasure*". *Women's Writing*, 1999, 6:1, 81-94, DOI: 10.1080/09699089900200058/ (Publicado on line: 19 Diciembre 2006. Consultado el 20 de junio de 2017).
- COTTEGNIES, Line. "Gender and Cross-Dressing in the Seventeenth Century: Margaret Cavendish Reads Shakespeare". *Testi E Linguaggi*, Julio 2013: 257-266.
- KELLETT, Katherine. "Performance, Performativity, and Identity in Margaret Cavendish's *The Convent of Pleasure*". *Studies in English Literature, 1500-1900* 48, no. 2, *Tudor and Stuart Drama*, Primavera, 2008: 419-442.
- PAYNE, Linda. "Dramatic Dreamscape: Women's Dreams and Utopian Vision in the Works of Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle". In *Curtain Calls: British and American Women and the Theatre*, edited by Mary Anne Schofield & Cecilia Macheski, 18-33. Ohio: Ohio University Press, 1991.
- PEDERSEN, Tara. "'We shall discover our Selves': Practicing the Mermaid's Law in Margaret Cavendish's *The Convent of Pleasure*". *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal* 5, 2010: 111-134.
- ROMACK, Katherine & James Fitzmaurice. *Cavendish and Shakespeare, Interconnections*, Londres, Routledge, 2006.
- RUBIK, Margarete. *Early Women dramatists. 1500-1800*. Londres: Mac Millan Press, 1998.
- SAE, Kitamura. "The Role of Women in the Canonisation of Shakespeare: From Elizabethan Theatre to the Shakespeare Jubilee". Disertación de Doctorado, King's College Londres, 2013.
- SANCHEZ GOMEZ, María Victoria. "El punto de vista femenino en la tragedia de la Restauración Inglesa". Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2009.

- SCOTT BAUMANN, Elizabeth. *Forms of Engagement: Women, Poetry and Culture (1640-1680)*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- SHAKESPEARE, William. *Medida por medida*. Traducción de Jaime Clark. Madrid: Biblioteca Shakespeare, 1874 en www.cervantesvirtual.com
- SIEGFRIED, Brandi & Lisa Sarasohn. *God and Nature in the Thought of Margaret Cavendish*. Farnham: Ashgate, 2016. Kindle.
- WOOLF, Virginia. *Una Habitación propia*. Traducción de Laura Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- _____. *Las mujeres y la literatura*. Traducción de Marta Gámez Márquez y Violeta Sánchez. Madrid: Miguel Gómez Ediciones, 2017.