

signos

L I T E R A R I O S

Revista semestral • Departamento de Filosofía • CSH/UAM/Iztapalapa

Dossier: Escritoras decimonónicas mexicanas



Autoría y creatividad literaria femeninas en el siglo XIX mexicano



El siglo XIX y la profesionalización de las escritoras mexicanas



Soledad Manero, un espíritu de libertad



Teresa, Josefa y Antonia, escrituras románticas en solterías para la liberación de todas





Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

unidad iztapalapa

Dra. Verónica Medina Bañuelos

RECTORA

Dr. Juan José Ambríz García

SECRETARIO

Mtro. José Régulo Morales Calderón

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Sonia Pérez Toledo

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

D. R. © UAM-IZTAPALAPA

Departamento de Filosofía,

Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186,

Col. Leyes de Reforma, 1a. Sección,

Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, 09310, México

-
- Índices y bases de datos donde aparece la revista: Cengage Learning, Fuente académica-EBSCO, Latindex y CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM), Conacyt.
 - Formación: Amaranta Luna Castillejos
 - **Signos Literarios**, año 20, vol. xx, núm. 39, enero-junio de 2024, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Filosofía, Prolongación Canal de Miramontes, núm. 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14387, Ciudad de México y Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Col. Leyes de Reforma, 1a. sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México. Teléfono: 55 5804-4600, ext. 2786. Página electrónica de la revista: [<http://signosliterarios.izt.uam.mx>], correo electrónico: sll@xanum.uam.mx. Editora responsable: Mtra. Alma Mejía González. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2005-070509224700-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho del Autor. Responsable de la última actualización de este número: Mtra. Amaranta Luna Castillejos, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México, fecha de última modificación: 26 de junio de 2024. Tamaño del archivo: 2 226 KB.
 - Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Signos Literarios

.

.

.

.

.

39

enero-junio, 2024

CONTENIDO

DOSSIER: ESCRITORAS DECIMONÓNICAS MEXICANAS

- PRESENTACIÓN 8 Escritoras mexicanas del siglo XIX
LETICIA ROMERO CHUMACERO
- ARTÍCULOS 14 La imaginación de las musas. Autoría y creatividad literaria
femeninas en el siglo XIX mexicano
CLAUDIA XIMENA YÁÑEZ CHÁVEZ
- 46 Esa misteriosa cadena de la felicidad: el siglo XIX
y la profesionalización de las escritoras mexicanas
LETICIA ROMERO CHUMACERO
- 72 Soledad Manero, un espíritu de libertad
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
- 100 Teresa, Josefa y Antonia, escrituras románticas en solterías
para la liberación de todas
LILIA GRANILLO VÁZQUEZ
- ARTÍCULOS 156 De la destrucción de un mundo al surgimiento de otro: semiosis
LIBRES colonial en la *Tafsira* del Mancebo de Arévalo y las *Ocho
Relaciones* de Chimalpahin
ILSE DÍAZ MÁRQUEZ
- 188 De las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer a los cuentos de
Emilia Pardo Bazán
CLAUDIA CABRERA ESPINOSA
- 220 *La de Bringas*: el contexto naturalista y la metaobservación crítica
LISA NALBONE

- 246 Realidades múltiples en *El camino rojo a Sabaiba* de Óscar Liera
CLAUDIA GIDI
- RESEÑAS 277 Axayácatl Campos García Rojas (2021), *Siete sabias y una reina. Personajes femeninos al margen en los libros de caballerías hispánicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Bonilla Artigas Editores, Pública Ensayo, 20, 160 p.
GABRIELA MARTIN
- 282 Martí Caloca, Ivette (2023), *“Yo nací libre”: Tras los pasos de Marcela en el Quijote*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert
MARCELA MORA
- 288 Mercedes López-Baralt, *Lorca y la poética del enigma*, Madrid, Mandala, Ediciones, 2022, 314 p.
IVETTE MARTÍ CALOCA
- 292 Munguía Zatarain, Martha Elena (2023), *Etnias del verano ardiente. Imágenes literarias de mayos, yaquis y seris*, México, Instituto Sonorense de Cultura/ Universidad de Sonora/ Fontamara.
GABRIEL OSUNA OSUNA
- 298 Normas editoriales

PRESENTACIÓN

ESCRITORAS MEXICANAS DEL SIGLO XIX

Ardua fue la tarea “y la cosecha escasa”, aseveró Ana Rosa Domenella cuando refirió las vicisitudes asociadas a la confección de *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo xix* (Domenella, 1991: 12). Para comprender por qué localizaron pocos materiales documentales destinados a nutrir ese volumen, resulta cardinal señalar que la mayoría de las fuentes consultadas por las autoras de los capítulos del libro eran posrevolucionarias. En contraste, unos años más tarde, dos tesis doctorales develaron un panorama anchuroso y variado de productos textuales disponibles en fuentes hemerográficas y bibliográficas contemporáneas a las escritoras decimonónicas. Me refiero a los trabajos de posgrado —después publicados como libros— *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del siglo xix*, de Lilia Granillo Vázquez (2000), y *De la escritura al margen a la dirección de empresas culturales: mujeres en la prensa literaria mexicana del siglo xix (1805-1907)*, de Lucrecia Infante Vargas (2009).

Las publicaciones habidas durante la década que media entre aquel libro señero y la segunda de esas investigaciones académicas —ambas notables— nos permiten advertir por lo menos dos cuestiones relevantes. He aquí la primera: la atención otorgada a las letras de las decimonónicas en la historia y la crítica literarias desarrolladas a lo largo del siglo xx fue precaria, circunstancia que, en general, hoy torna limitada la utilidad de esas fuentes. La segunda: es preciso buscar a las escritoras de la centuria decimonona en las páginas de diarios, revistas y libros de su época, pues fue ahí donde se registró su constante participación en asociaciones literarias, se brindó publicidad a sus libros y estrenos teatrales, y se divulgaron la mayor parte de sus cuentos, ensayos, novelas por entregas, poemas y traducciones. Dicho de otra forma, para estudiar a esas escritoras es menester una labor arqueológica cifrada en las fuentes originales.

Tal exploración está en proceso. Prueba de esto es que el corpus disponible para consulta en 1991 —cuando salió de la imprenta *Las voces olvidadas*— se ha ampliado considerable y constantemente. A guisa de ejemplo, diré que

en aquel momento se pensaba que las primeras novelas escritas por mujeres del México independiente eran las de Refugio Barragán de Toscano: *Premio del bien y castigo del mal* (1884) y *La hija del bandido, o Los subterráneos del Nevado* (1887); hoy conocemos la existencia de, por lo menos, ocho novelas anteriores a éstas. Además, hay noticias de más de veinte poemarios previos al año 1900 y un número similar de piezas para la escena, entre comedias, dramas y zarzuelas, varias de ellas publicadas entre dos pastas. Hace muy poco se descubrió en Monterrey, Nuevo León, una revista literaria dirigida y editada sólo por mujeres, la cual se suma a las no pocas empresas editoriales comandadas por mexicanas a partir de 1870, cuando circuló por vez primera *La Siempreviva*, en Mérida, Yucatán.

Las recientes investigaciones en torno a la escritura de las decimonónicas demuestran la existencia de trabajos dramáticos, ensayísticos, narrativos (cuentos y novelas), poéticos y periodísticos de su autoría. Otro resultado de la pesquisa en repositorios antiguos es la identificación de cartas (públicas y privadas), memorias, libros de viaje, los primeros trabajos de crítica literaria firmados por mujeres (Laureana Wright y “María”), traducciones y artículos sobre acontecimientos ocurridos en México y el extranjero (Laura Méndez reportó la elección presidencial de Estados Unidos de 1897). La participación de esas escritoras en publicaciones periódicas norteamericanas, sudamericanas y europeas se ha comprobado también. Y está documentado su interés en temas como la educación, las guerras que asolaron al país en esas décadas, la historia, la “emancipación de la mujer”, la religión y el acontecer internacional, entre muchos otros. En suma, los hallazgos nos facultan para desmontar en forma categórica la idea de que fueron pocas, no despertaron interés ni respeto entre sus contemporáneos y sólo escribieron poesía amorosa de mediana factura.

Esa información ha despertado interés. Lourdes Alvarado y Elvira Hernández Carballido han atendido una parte de la obra de Laureana Wright; Mílada Bazant, Ángel Fernández, Pablo Mora y quien esto escribe, la de Laura Méndez de Cuenca; Lilia Granillo la de varias poetisas, por ejemplo, Isabel Pesado; Socorro Guzmán, la de Isabel Prieto de Landázuri; Esther Hernández Palacios, la de María Enriqueta Camarillo; Lucrecia Infante, la de varias editoras de revistas literarias; Piedad Peniche, la de Rita Cetina; Alicia Ramírez,

la obra de poblanas; Gabriela Sánchez Medina, la poesía de michoacanas, y Luis Mario Schneider, la de Rosa Carreto. También contamos con estudios frescos sobre Refugio Barragán de Toscano, María del Carmen Cortés y Santa Anna, Francisca Carlota Cuéllar, las hermanas Larráinzar, Josefa Murillo y Josefina Pérez de García Torres (*vid.* Romero Chumacero, 2023).

En años recientes, se constituyó la Red de Investigación sobre Escritura de Mujeres del siglo XIX en México, algunas de cuyas integrantes participan en este *dossier*. Adicionalmente, comenzaron a circular las colecciones “Escritos de Mujeres” —del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)— y “Lecturas Valenciana” —de la Universidad de Guanajuato—, las cuales han publicado ediciones contemporáneas de materiales antiguos de mujeres. La colección “Al Siglo XIX. Ida y Regreso”, de la UNAM, también está dando cabida al rescate de textos de las decimonónicas.

Más allá de los límites académicos, el tema se analiza en terrenos propios de la divulgación: UAM Radio (94.1 de FM) otorgó un espacio al programa “Románticas Mexicanas”, actualmente en su cuarta temporada, y el Museo de la Mujer, situado en la Ciudad de México, organiza con frecuencia pláticas sobre escritoras del periodo, transmitidas a través de todas sus redes sociales. Algunas calles de Mérida fueron rebautizadas con nombres de decimonónicas de la región (Rita Cetina, Gertrudis Tenorio...), el gobierno del Estado de México creó el Certamen Nacional de Literatura “Laura Méndez de Cuenca”, y el Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la UNAM impulsó el Concurso “Laureana Wright” para investigaciones sobre feminismo y género. El tema —como se verá— resulta atractivo, ya por su valor en un horizonte atento a las pioneras en todas las ramas del acontecer humano, ya por el deseo de rescatar una historia arbitrariamente escamoteada durante décadas.

En ese marco, el breve *dossier* precedido por estas líneas ilustra dos derroteros del trabajo de investigación actual en torno a la escritura literaria de las mexicanas de la centuria antepasada: los estudios sobre el contexto de producción y recepción originales, y el examen de autoras específicas. El tercer derrotero, no ejemplificado aquí, pero relevante en grado sumo, consiste en el rescate documental: la edición contemporánea de textos del siglo XIX, acompañada por análisis e interpretaciones críticas.

En el artículo “La imaginación de las musas. Autoría y creatividad literaria femeninas en el siglo XIX mexicano”, Ximena Yáñez examina el concepto

autoría aplicado a las decimonónicas. En un paisaje simbólico donde no se esperaba de las mexicanas interés ni talento para hacer literatura, la posibilidad de reclamar para ellas la denominación de *escritoras* significó severos escollos discursivos; de éstos hay indicios visibles tanto en testimonios documentales legados por los varones de pluma, como en los debidos a las mujeres de pluma. ¿Cómo legitimaron éstas su quehacer artístico?, ¿a qué resistencias culturales se enfrentaron?

Con todo, comenzaba a tomar forma la idea de que algunas de ellas eran cada vez más profesionales. Tal es el asunto que trato en “*Esa misteriosa cadena de la felicidad: el siglo XIX y la profesionalización de las escritoras mexicanas*”. Esa comunicación recoge opiniones sobre la presencia de ellas en el espacio público, donde se situaron gracias a la escritura, pero, sobre todo, distingue la forma en la que justificaron, explicaron y juzgaron su labor creativa. También aporta información destinada a observar hasta qué punto algunas participaron formalmente en el mercado editorial.

En “Teresa Josefa y Antonia, escritoras románticas en solterías para la liberación de todas”, Lilia Granillo ilustra los recorridos literarios protagonizados por tres jóvenes poetisas. De ellas y sus contemporáneas se esperaba docilidad e ignorancia, pero supieron transitar por vías alternas: la soltería, por ejemplo, en un contexto proclive al matrimonio como circunstancia ideal de las mujeres adultas. El artículo pondera ese estado civil como representación de cierta autonomía y emancipación, necesarias para crear.

“Soledad Manero, un espíritu de libertad”, de Alicia Ramírez, constituye un informe sobre la vida y la obra de una escritora actualmente poco conocida, aunque muy activa en su siglo. Su caso muestra los diversos espacios de legitimación por donde algunas de esas mexicanas transitaban. Proclive al Imperio de Maximiliano de Habsburgo y a la práctica del espiritismo, la oaxaqueña escribió cuentos, poemas, una novela y piezas para la escena, todo lo cual le permitió arribar a las páginas de diarios, antologías nacionales y extranjeras, participar en algún certamen, e incluso ser mencionada en un manual de literatura, pese a la frontal oposición de su marido.

Las cuatro aproximaciones son, como se verá, de carácter extrínseco. Hasta cierto punto, aún es posible considerarlas preliminares, pues, si bien nuestro conocimiento de esa literatura se ha ampliado en forma significativa en las dos décadas recientes, continúan los descubrimientos de obras cuya existencia ignorábamos por completo. De tales dimensiones es la pertinaz

incuria alrededor del corpus literario femenino de aquel siglo —y no sólo de éste—. Sin embargo, todo indica que esta circunstancia nos ha colocado ante la posibilidad de revelar, poco a poco, una herencia valiosa.¹

BIBLIOGRAFÍA

- Domenella, Ana Rosa (1991), “Advertencia preliminar”, en Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (eds.), *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo xix*, México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-El Colegio de México, pp. 11-13.
- Granillo Vázquez, Lilia (2000), *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del siglo xix*, tesis de Doctorado en Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Infante Vargas, Lucrecia (2009), *De la escritura al margen a la dirección de empresas culturales: mujeres en la prensa literaria mexicana del siglo xix (1805-1907)*, tesis de Doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Romero Chumacero, Leticia (2023), “Otras convergencias. Narrar *un* pasado”, en Adrián Espinosa Barrios y Leticia Romero Chumacero, *Filosofía y literatura. Apologías y concurrencias*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 177-217.

LETICIA ROMERO CHUMACERO

ORCID.ORG/0000-0003-4960-2339

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

leticia.romero@uacm.edu.mx

D. R. © Leticia Romero Chumacero, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

¹ Agradezco a la Mtra. Alma Mejía González la invitación para dedicar un *dossier* a las escritoras mexicanas del siglo xix, y a la Mtra. Amaranta Luna Castillejos su acompañamiento en el proceso editorial.

ARTÍCULOS

THE IMAGINATION OF THE MUSES. FEMALE AUTHORSHIP AND LITERARY CREATIVITY IN THE MEXICAN 19TH CENTURY

XIMENA YÁÑEZ CHÁVEZ

ORCID.ORG/0000-0002-7553-7633

Universidad Autónoma Metropolitana

cxyanezc@correo.uam.mx

Abstract: *In the following pages, I propose a review of the symbolic displacements of the concept of authorship as a function of the social subject —male or female— who writes in the context of 19th Century Mexico, marked by sexual binarism. As the feminine word gained ground in material supports, mainly journalistic, women built representations of the female writer that were soon questioned by the 19th Century literary culture, mesocratic and patriarchal. To this end, I will stick to a handful of key texts located in the press to expose this phenomenon, by analyzing the discursive marks that served to legitimize the differences between female and male creativity. In particular, I will examine the discursive devices that made it possible for a woman of this period to imagine and define herself as an author, revealing the incidence of gender in the process of articulating a national literary field, eminently shaped by androcentric laws.*

Keywords: FEMALE AUTHORITY; WRITER; IMAGINATION; GENDER; LITERARY FIELD

RECEPTION: 19/02/2024

ACCEPTANCE: 10/04/2024

LA IMAGINACIÓN DE LAS MUSAS. AUTORÍA Y CREATIVIDAD LITERARIA FEMENINAS EN EL SIGLO XIX MEXICANO

XIMENA YÁÑEZ CHÁVEZ

ORCID.ORG/0000-0002-7553-7633

Universidad Autónoma Metropolitana

cxyanezc@correo.uam.mx

Resumen: En estas páginas, propongo una revisión de los desplazamientos simbólicos del concepto de *autoría* en función del sujeto social —varón o mujer— que escribe en el contexto del siglo XIX mexicano, marcado por el binarismo sexual. A medida que la palabra femenina ganaba terreno en soportes materiales, principalmente periodísticos, las mujeres construyeron representaciones de *la escritora* que, muy pronto, fueron cuestionadas por la cultura literaria decimonónica, mesocrática y patriarcal. Para exponer este fenómeno, me ceñiré a un puñado de textos clave localizados en la prensa, con la finalidad de analizar las marcas discursivas que sirvieron para legitimar las diferencias entre la creatividad femenina y la masculina. En particular, examinaré los dispositivos discursivos que posibilitaron que una mujer de esta época se imaginara y definiera como autora, revelando la incidencia del género en el proceso de articulación de un campo literario nacional, eminentemente conformado a partir de leyes androcéntricas.

Palabras clave: AUTORIALIDAD FEMENINA; ESCRITORA; IMAGINACIÓN; GÉNERO; CAMPO LITERARIO

RECEPCIÓN: 19/02/2024

ACEPTACIÓN: 10/04/2024

CONSIDERACIONES SOBRE LA SINGULARIDAD LITERARIA

Al estudiar las transformaciones de la historia intelectual en México durante el siglo XIX, es posible observar que las prácticas discursivas de la élite letrada estuvieron pautadas y fuertemente respaldadas por el sistema de género. Luego del triunfo juarista en 1867, una de las estrategias de consolidación hegemónica del Estado liberal más seguras fue la separación de las esferas pública y privada; la primera destinada a los varones que —como individuos y ciudadanos— ejercen sus libertades políticas y se disputan el poder mediante contratos, y la segunda como un espacio adjudicado a las mujeres, vinculadas a lo doméstico y lo familiar. Como señala Beatriz González Stephan, la distribución sexuada de las funciones sociales permitió definir de manera estricta las conductas de “hombres y mujeres que transitarían por [un] orden recientemente creado” (1994: 111). Así, mediante figuraciones que dieron “forma de representación al *género sexual*” (Zavala Zapata, 2011: 35), el discurso de lo patriarcal se trasladó al campo literario en forma de retórica, naturalizando determinados patrones de feminidad y masculinidad, así como trazando simbólicamente las fronteras entre los usos correctos e incorrectos de la escritura de varones y mujeres.

Aunado a lo anterior, en una lucha por diferenciarse de los demás terrenos sociales, el campo literario mexicano se constituyó como una instancia de poder entre las clases letradas, las cuales buscaron monopolizar ciertas formas de representación de la cultura mexicana. El sector intelectual creó, así, sus propias instancias de legitimación, conformadas por bienes simbólicos como la profesionalización y el reconocimiento autorial, “objetos en juego” que validarían su independencia institucional.¹ Decenas de escritores encontraron en

¹ Pierre Bourdieu describe el campo intelectual como una estructura productora de bienes culturales, cuyos miembros, dominantes y dominados, se encuentran en constante lucha por el monopolio del capital simbólico, entendido como autoridad del discurso: “Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego [*enjeux*] y personas dispuestas a

la práctica literaria una manera de autfigurarse como portadores de autoridad cultural, situándose como individuos vitales en el “proceso de ‘invención’ de una literatura nacional” (Premat, 2016: 316).

Ahora bien, desde esta perspectiva, tomo como marco de referencia las premisas de Pierre Bourdieu y Paul Bénichou, quienes plantean que, entre los siglos XVIII y XIX, a medida que “los creadores se liberaron económica y socialmente de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos” (Bourdieu, 2003: 242), la práctica literaria se organizó en un campo relativamente autónomo, cuyas instancias de selección y legitimación sentaron las bases que transformaron el poder creador y posibilitaron el ascenso de la literatura mediante la “consagración del escritor” (Bénichou, 1981: 434); estas condiciones impulsaron el surgimiento de una nueva variedad de poder, encarnada en el autor, quien,

[...] sobre todo a partir del siglo XIX, se convirtió [...] en uno de los ejes del discurso sobre la literatura. Dentro de este discurso convergieron y se anudaron, alrededor de la noción de autor, una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad específicamente artística y opuesta a las prácticas meramente reproductivas; la de originalidad, como meta y como valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, entendida como interioridad presocial del individuo artista y resorte último de su actividad literaria. (Sarlo y Altamirano, 2001: 109)

Como advierte Bourdieu, esta progresiva autonomización del sistema literario trajo consigo una pugna por el poder entre los agentes, quienes se debatían por la “imposición de la definición legítima del escritor”, que, según el sociólogo, fue una de las tensiones que dieron sentido a las dinámicas del círculo literario, pero, también, el tipo de actividad escrituraria “genuina”, los tópicos convenientes y el soporte material de divulgación. En suma, esto marcaba los límites entre quienes poseían la autoridad para enunciar discursos y aquéllos para quienes este poder estaba anulado (Bourdieu, 2002: 332).

jugar el juego, dotadas con los *habitus* que implican el reconocimiento y el reconocimiento de las leyes immanentes del juego, de los objetos en juego, etc.” (Bourdieu, 2013: 113).

A partir de estos presupuestos, a lo largo de estas líneas pretendo dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿qué repercusiones tuvo el género sexual a nivel discursivo en el lenguaje de escritores y escritoras? y ¿de qué manera las nociones de *autor* y *autora* describen el funcionamiento integral del campo literario? Para esto, propongo analizar las marcas discursivas con las cuales la cultura literaria decimonónica formuló distinciones entre la creatividad de autores y autoras, poniendo especial interés en los discursos vinculados con estas últimas. Parto de la hipótesis de que el reconocimiento de la labor literaria dependía de la puesta en práctica de cierta singularidad creativa, ligada, desde luego, a la identidad sexual; después de todo, un/a escritor/a se distingue por el prestigio que emana de su soberanía subjetiva, cuya letra es, supuestamente, capaz de traducir.

Para este estudio, mis reflexiones críticas orbitarán alrededor de algunos conceptos nucleares: el *sistema sexo-género*, definido por Teresita de Barbieri como las “prácticas, símbolos, representaciones, normas y valores sociales que las sociedades elaboran a partir de la diferencia sexual anátomo-fisiológica” (Barbieri, 1993: 149-150), y su relación con el/la *autor/a*, noción que abarca “el conjunto de representaciones e interpretaciones que configuran al creador/a como un *ser imaginario* de génesis y usos colectivos” (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2019: 12). Asimismo, se hablará de *escenografías autoriales*, que José-Luis Díaz describe como “puestas en escena del yo en un espacio público” (2016: 157). En el siglo XIX, periodo que nos ocupa, esta dimensión pública está constituida, principalmente, por la prensa periódica, donde los escritores adoptaron “posturas literarias” (Meizoz, 2014) para hacerse visibles y preservar su lugar en el sistema literario.

AUTORÍA NORMATIVA VS. AUTORÍA ILEGÍTIMA

A pesar del papel medular que se les concedió a las mujeres como vehículos de la reproducción nacional, en tanto que tenían como función educar a los ciudadanos que poblarían la República, la mayoría de las veces, el sector femenino fue excluido de las labores especializadas, entre ellas, la literatura. En este tenor, aún en la actualidad, la historia literaria mexicana ha estado constituida como un relato escrito por varones, moldeado por las contiendas por el poder de la codificación verbal de los conceptos *autor* y *literatura*, así como por la insistencia de indicar las “opiniones ‘autorizadas’, decidir la norma,

el canon, lo canónico y el valor de los textos culturales” (Zavala Zapata, 2011: 27). Mesocráticas y patriarcales, las representaciones autoriales masculinas minaron las representaciones femeninas, construidas, naturalmente, al margen del campo literario. No obstante, aun cuando muy pocas veces las escritoras y periodistas fueron distinguidas como portadoras ejemplares de poder autorial —es decir, enunciativo—, éstas sortearon tal realidad para inclinar la balanza a su favor en un contexto artístico y cultural como el decimonónico, que las situó en una posición de desventaja con respecto a la palabra y la producción artística. Ahora bien, debido a la índole de este ensayo, me resulta imposible trabajar con un corpus exhaustivo, así que ceñí mi investigación a un puñado de textos clave —la mayoría localizados en la prensa—, para aproximarme a las marcas con las que la cultura literaria decimonónica formuló distinciones entre la creatividad de autoras y autores. Para iniciar el análisis, ofreceré algunas líneas preliminares sobre un suceso autorial paradigmático.

En 1875, en las páginas del diario *El Federalista*, Francisco Sosa publicó una carta dirigida a Ignacio Manuel Altamirano, mediante la cual le informó acerca del plagio de una de sus composiciones poéticas, hallada en cierta antología recopilada por el autor chileno José Domingo Cortés e impresa en París con el título *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*.² Se trataba de su poema “A Offelia Plissé”, composición que había sido escrita por encargo para un álbum que sería obsequiado por Agustín Lozano, en 1865, a la hija de un comerciante. Al decir de Sosa, el poema apareció firmado por una poeta ficticia de nombre Mercedes Salazar de Cámara y, además, habría sido mutilado “de tan desgraciada manera, que [se] suprimi[eron] los últimos siete versos que completan el sentido de la composición” (Sosa *apud* Altamirano, 1880: 154).³ Y concluye la noticia con las siguientes palabras: “no comprendo

² Ese mismo año se publicó en México, bajo el sello de la Librería de A. Bouret e Hijos. En esta antología también se incluyeron piezas poéticas de Dolores Correa Zapata y de Isabel Prieto.

³ En realidad, todo el poema fue alterado, por lo menos, en algún verso de cada estrofa. A guisa de ejemplo, citaré sólo un par de ellas. La composición del autor legal reza: “—Es Ofelia, la diosa de ese suelo, / La maga de ese carmen encantado, / de dicha imagen, ideal deseado, / *el astro fulgurante de aquel cielo.* / La perfumada flor, la que descuella, / de corola gentil, fresca y lozana, / abriéndose a la luz de la mañana / *en los jardines ístmicos— ¡es ella!* (Altamirano, 1880: 98). En cuanto a la versión de la poeta imaginaria, los versos fueron modificados de esta manera: “Es Ofelia, la diosa de ese suelo, / la maga de ese carmen encantado, / de dicha imagen, ideal deseado, / *emanación luciente de ese*

cómo sin necesidad alguna, se exponga a la vergüenza *pública* más tarde o más temprano, *el que quiere aparecer poeta o escritor cuando la naturaleza le ha negado las dotes que para serlo se requieren*” (158; énfasis mío).

El falso autógrafo no sólo exponía el despojo creativo de su propietario, sino que también amenazaba la identidad y la singularidad subjetiva, ciertamente escenificadas en la escritura pública del poeta. Asimismo, en el plano institucional, si la legitimidad de un autor radicaba en sus creaciones, también peligraba el capital simbólico que había alcanzado. De este modo, la carta de Sosa suscitó la siguiente respuesta de Altamirano —publicada en *La República*, el 9 de octubre de 1875—, a propósito de sus versos:

Me ha sorprendido, pues, encontrarlos en el libro del señor Cortés con la firma de la soñada doña Mercedes Salazar de Cámara, *en cuya boca femenil parecen asaz impropios por su excesiva galantería enteramente del género masculino*. Más me sorprende todavía que los hayan mutilado quitándoles el último pensamiento [...] y que de todos modos es, en efecto, el capital. Quizás esto se deba a que yo digo ahí que “Adoro a Ofelia Plissé” y no quedaba bien que Doña Mercedes Salazar de Cámara dijera que adoraba a una persona de su sexo. (Altamirano, 2011: 78; énfasis mío)

Como señala Michel Foucault, la presencia del autor es un recurso que ejerce cierto poder dominante al interior del discurso literario; en otras palabras, si bien no totalizante, transforma los actos de habla, “como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”, y participa de la literatura en tanto “*identidad* que tiene la forma de la *individualidad* y del *yo*” (Foucault, 2010: 29-30, 32; énfasis del original). El intercambio epistolar entre Sosa y Altamirano —publicado en la prensa para ser leído por sus pares— evidencia la correlación planteada por el filósofo francés: el culto a la autonomía subjetiva del creador localizada en la originalidad de la obra artística. A este respecto, Díaz sostiene que las escenografías autoriales se localizan en

cielo. / La perfumada flor, la que descuella / de corola gentil, fresca y galana, / abriéndose a la luz de la mañana / entre las flores ístmicas... ¡es ella!” (Salazar de Cámara, 1875: 305-307).

[...] el vínculo entre las imágenes de escritor [...] y la actividad literaria en sentido estricto, considerada no solamente como una *toma de atributos* en el campo literario, sino también como una actividad de escritura, individual en la inmensa mayoría de los casos. (Díaz, 2016: 156; énfasis del original)

A esta proposición, considero que podría sumarse otro aspecto: un solo autor es capaz de perfilar múltiples posturas autoriales e, incluso, moverse a través de escenografías opuestas, determinadas, ciertamente, por los proyectos creadores que construye o a los que desea adherirse y que establecen, a su vez, los objetos en juego que gravitan alrededor de éstos. A guisa de ejemplo, existe un escrito en el que se observa una de las imágenes de escritor más concurridas por Altamirano; me refiero a sus “Revistas literarias de México (1821-1867)”, publicadas en 1868 por Anselmo de la Portilla en *La Iberia*, cuyas primeras palabras advierten lo siguiente: “Decididamente la literatura *renace* en nuestra patria” (Altamirano, 2011: 29; énfasis mío).

En su texto, Altamirano propone, a grandes rasgos, mexicanizar la literatura y otorgarle la misión de dirigir a las masas; para ello, asegura que el *género* de la novela de *estilo* costumbrista es idóneo para instruir a “un público poco ilustrado” (57; énfasis mío). Aun cuando la propuesta de hacer de la literatura un medio para darle una imagen a la patria se remonta a los jóvenes miembros de la Academia de Letrán, el aludido texto sistematizó este impulso y dio coherencia a la idea específica de un autor secular y autónomo. En sus “Revistas...” sobresalen figuras como Francisco Zarco, Félix María Escalante, Marcos Arroniz, Joaquín Téllez, José Tomás de Cuéllar y Florencio María del Castillo y Ortiz, nombres que le permitieron validar la existencia de una genealogía de escritores mexicanos que se agrupó a su alrededor; con ello, pudo autofigurarse como prócer de esa moderna literatura nacionalista, situarse en el centro de la *invención* de una tradición, al encarnar —de cierta manera— a un autor *paternal*.

Como indica Díaz, uno de los rasgos que se deben tomar en cuenta en el examen de las autofiguras es la elección de determinada modalidad textual. “A Ofelia Plissé”, composición de tonalidad afectiva y elogiosa, dirigida por Altamirano hacia la receptora individual, activa los profundos resortes de la intimidad del *ser de letras*, quien detona el dispositivo del lenguaje —se podría decir— cual acto únicamente estético. Hasta cierto punto, las dos imágenes de escritor altamiranianas, la de la novela de masas y la del poema

amoroso, personifican una antinomia escénica o, por lo menos, un contraste autofigurativo. Mientras que en la primera imagen opera un sujeto programático —cuya idea de literatura tiene un carácter social, fija los preceptos que legitiman la autoridad escritural y se desplaza dentro de un campo de poder basado en las pugnas con otros agentes por el monopolio del “mercado lingüístico” (Bourdieu, 2002: 123)—, en la segunda se funda un sujeto en la realización de una obra que no tiene una intención utilitaria, sino que, por el contrario, es únicamente un objeto de deleite (Schaeffer, 2016: 258). Como se aprecia, la revisión anterior permite atisbar el peso que tuvo la autoría como fenómeno y poder. Altamirano navega por distintas aguas escriturales en las que escenifica posturas en función del género literario, el medio y el destinatario. Estas instancias trazan una sucesión de gestos que predeterminan tanto al creador, como a la obra. Sin duda, como apuntan Foucault y Bourdieu, el autor personifica en estos escenarios el poder que se concreta en su discurso literario.

Ahora bien, en el campo cultural mexicano del siglo XIX, el sistema sexo-género construyó ficciones acerca de la escritura y la lectura; es decir, asignó rasgos semióticos diferenciados a los creadores y las creadoras, cuyas producciones se leerían en función de una feminidad o masculinidad supuestamente comprobables en el texto. El desafortunado acontecimiento de la poeta que suplanta la identidad escrituraria de la firma de Altamirano en esos versos y, además, el hecho de que su poesía pudiera ser atribuida a una mujer —con lo que corría el riesgo de ser leída por otros en clave femenina— impulsaron al Maestro a reproducir la carta de Sosa en la tercera edición de sus *Rimas* (1880), en una nota en la que intentó explicar el malentendido:

[Se trataba de] una composición que ciertamente no vale la pena por ella misma[, de la cual, empero,] era preciso dejar bien sentada la *paternidad* que me corresponde, aunque se trate de una *hija* defectuosa e insignificante. (Altamirano, 1880: 127; énfasis mío)

Los matices semánticos con los que Altamirano y Sosa asocian el género con la escritura articulan, de manera sugerente, las dos principales caras del arquetipo de la autoría “normativa” del siglo XIX, cuya presencia pública y sello de paternidad le otorgaron una especie de carácter singular y emblemático. Anclada en la percepción patriarcal de la *fuerza* creadora como una prerro-

gativa inherente a la masculinidad, la autoría devela una visión esencialista de la sexualidad al identificar al escritor con el *padre* de un texto. Así, en los conceptos de *autor* y *autoridad* se traslucen las “imágenes de sucesión, de paternidad o de jerarquía” (Said *apud* Gilbert y Gubar, 1998: 119). El autor, en estos términos, es un poseedor de poder generativo.

Usar metafóricamente los términos *padre* para señalarse como autor, *hija* para referirse a una *obra* y *engendrar* o *dar a luz* para dar a entender la noción de *escribir* es un gesto que nos da la pauta para aseverar que, de hecho, los escritores fueron conscientes de ese poder creador que se estaban disputando; un poder, además de simbólico, vislumbrado como patrimonio material. Me refiero a uno encarnado en el cuerpo, *locus* por excelencia del sistema sexo-género. La literatura, en esta lógica, forma parte de ese entramado cultural que creó imaginarios esencialistas basados en los cuerpos del hombre y la mujer. El protagonismo de la biología como germen de la creatividad —cada vez más presente en la escritura— ordenó buena parte de la práctica escrituraria de varones y mujeres, en la medida en que la diferencia fue considerada como punto de inflexión de la singularidad del/la creador/a.

Asimismo, el reconocimiento autorial en términos de paternidad justificó la existencia de un linaje de textos y escritores; así, al establecer un antes y un después de la obra, se puede asignar un sitio en el campo a protagonistas, precursores y sucesores, padres e hijos. Esto pone de manifiesto la obsesión por lo novedoso y lo original; más aun, por la creación de los sujetos y códigos literarios que se ubican en el origen de una tradición. La necesidad que Altamirano experimenta de esclarecer la “usurpación” de su texto y “dejar bien sentada la *paternidad* que le corresponde” resume, de manera ejemplar, lo que Harold Bloom postuló como “la angustia de las influencias” (1973), para describir el temor que el autor experimenta frente a las obras que lo preceden. “Hijo de muchos padres” —para decirlo con palabras de Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998)—, el escritor moderno busca convertirse en precursor, de manera que pueda ejercer una suerte de propiedad extendida o anticipada a los textos posteriores, es decir, volverse un *clásico*.

Significada así, la autoría se vuelve un mecanismo catalizador del género sexual y nos obliga a cuestionar el lugar que dicha visión reservó a las creadoras. El aludido episodio enfatiza la pregunta principal de este ensayo: en una cultura que ha fijado la autoridad literaria con base en términos fundamentalmente patriarcales, ¿qué implica tratar de convertirse en autora?, ¿cómo se transforma

la autoría cuando una mujer escribe? Para responder estos cuestionamientos, revisaré algunos testimonios en los que se observa el posicionamiento crítico de periodistas y escritores sobre la autoría femenina, y las reacciones que sostuvieron las literatas ante tales opiniones.

Gracias a la fundación de asociaciones, periódicos y revistas femeninas, las mujeres comenzaron a escribir de manera más sistemática a mediados de la década de 1860:

[...] abundaron las autoras de poesía, pero también hubo dramaturgas, narradoras, ensayistas, traductoras, autoras de libros de viajes y de zarzuelas, periodistas y editoras. La gran mayoría divulgó sus textos a través de publicaciones periódicas; en otros casos, su obra fue seleccionada para circular en antologías nacionales o continentales. (Romero Chumacero, 2017: 40)

No obstante, pese a la escasa y aparente recepción positiva de la obra de unas pocas autoras, el advenimiento de *la escritora* fue un suceso mirado con prejuicio y tratado con inquietud a lo largo de la centuria. Basta con prestar atención a los numerosos textos de articulistas y gacetilleros que opinaron —varios con indiferencia, algunos con reprobación y otros más con franco tono burlesco— sobre las producciones de las mexicanas, lo cual demuestra la controversia causada por la actividad de las autoras.

Como es sabido, las mujeres que sabían leer y escribir pertenecían, en su mayoría, a la exigua burguesía mexicana. Para una señorita de ese sector no estaba permitido balancearse por los límites de las esferas pública y privada, y sus habilidades intelectuales debían encaminarse al cumplimiento de las obligaciones básicas que la sociedad le había adjudicado: criar a sus hijos, asistir a su esposo y cuidar de su hogar. Para muchos periodistas, los trabajos domésticos eran simplemente incompatibles con la carrera literaria. Como sostiene Leticia Romero Chumacero: “quienes pisaban el espacio público en forma tan notoria por la vía de una escritura creativa [...] desbordaban los límites cuidadosamente asignados a su género [...]. De ahí que a través de diferentes vehículos ideológicos fueran llamadas al orden” (2017: 41).

En 1874, el historiador, literato y periodista bilbaíno Juan Niceto de Zamacois Urrutia publicó en *La Voz de México*, órgano de la “Sociedad Católica”, dos entregas del capítulo “Mujeres escritoras”, el cual formó parte de su libro *Máximas a los escritores* (1852, Imprenta de Ignacio Cumplido).

Desde un ideario teocéntrico, Zamacois exhorta a las mujeres a abandonar la escritura, porque ésta las empujaba a “salir de la esfera en la que Dios [las] ha colocado sabiamente [...] y a] rebelarse contra el orden y contra la naturaleza” (1874: 2). A pesar de que, hacia 1874, el país experimentaba ya un proceso de secularización, en realidad, tanto la ideología conservadora como la liberal seguían siendo dos aparatos discursivos de cohesión social; asimismo, ambos respaldaron las estructuras patriarcales, dificultaron el reconocimiento de las mujeres como ciudadanas y formaron paradigmas que las marginaron al interior de lo privado como centro de la familia, agentes de la moral y bajo la tutela del varón; quizá por ello el artículo de Zamacois fue republicado.

Más allá de esta cuestión, en su texto, el autor se limita a reprobar una composición “exagerada”, firmada por una mujer que compara el amor hacia un joven con el de Dios:

[...] una mujer que llama su Dios a su amante, como he visto en algunas composiciones, merece una censura severa porque es una blasfemia, y una *blasfemia* en una mujer horroriza a la sociedad y *ruboriza a las que pertenecen a ese delicado sexo* que es y ha sido siempre modelo de modestia y de *pudor*. (1874: 2; énfasis mío)

Niceto de Zamacois censura el texto de factura erótica cuya sustancia elogia al ser amado, casi en un gesto de experiencia mística; en ello, el intelectual observa una especie de desequilibrio moral, en ese correlato entre la unión espiritual con Dios y la experiencia física amorosa. Como se sabe, entre los epicentros del sistema de valores decimonónico erigido en torno al cuerpo y la moral de las mujeres se encuentran, por un lado, su debilidad emocional para manejar las impresiones y, por el otro, su actitud apasionada; de ahí que la moral del siglo cifrara el pudor como miedo a la pérdida del honor y lo usara como una herramienta de control. Por ello, si no se reforzaban con dureza las implicaciones de este sentimiento, su ausencia —en el caso de las escritoras, vinculada con la exhibición en sus pensamientos literarios— podía conducir a la desmesura. En esta línea, Graciela Batticuore señala que el pudor es, con frecuencia, una emoción “irreconciliable con la vocación literaria”, pues anula y, en el mejor de los casos, modula “las intervenciones de la autora en la elección de los géneros, la estética o el estilo de su prosa. [...] Porque si es éste un comportamiento que enviste un valor siempre esperado

en ellas, él debe hacerse presente también en sus obras” (2003: 106). De ahí que Zamacois finalice con la sentencia: “En las instruidas y en las indoctas, el hablar o escribir, poco es recomendable” (1874: 2).

“Aguja”, artículo firmado por Junius, uno de los seudónimos de Manuel Gutiérrez Nájera, que apareció en las páginas de *La Libertad*, ilumina de manera notable el prejuicio absoluto hacia las literatas. Por medio de una ilustrativa analogía, el autor condena la desatención de las faenas domésticas por parte de las escritoras:

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

¡Pobres tontas! *Poder ser ángeles perfectos y convertirse en hombres imperfectos. Preferir hacer versos que inspirarlos.* (Junius, 1883: 1; énfasis mío)

Gutiérrez Nájera refiere las dos dimensiones ideales del proceso poético: la inspiración y la creación. Tradicionalmente, la primera se encuentra cifrada en términos femeninos; está ligada a figuras de naturaleza dócil, bella y, ante todo, pasiva, y pone en evidencia su falta de esencia creadora. En cuanto al segundo, el genio tiene, ciertamente, un papel activo: escribir, o bien arrebatado por los delirios de su excitada mente o bien mediante un perfecto proceso de pensamiento, pero revelando el impulso de su interior. Así, sus palabras suponen un antagonismo simbólico entre ambas entidades creativas. Lo anterior cobra sentido en la lógica cultural decimonónica, en la cual —como ya se apuntó— la asignación de funciones socialmente válidas corrió a cargo de las leyes dictadas por la diferencia biológica. En esta línea, el acceso de las mujeres a las profesiones —entre ellas la escritura y el periodismo— alarmó a muchos ante la posibilidad de que ello les arrebatara accidentalmente los atributos femeninos deseables.

La advertencia final del articulista —“Poder ser ángeles perfectos y convertirse en hombres imperfectos”— devela, de nueva cuenta, la relación entre “el patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo” (Gilbert y Gubar, 1998: 21) y la ausencia de este poder en las mujeres. Si la escritura es una prerrogativa masculina ligada a su anatomía, entonces está

íntimamente relacionada con la sexualidad normativa, regular y lícita; de ahí que el periodista, a manera de contrapeso, avale al ángel del hogar, modelo de la mujer amorosa, frágil, sumisa, virtuosa, obediente, cuya sexualidad femenina censurada —oculta tras los muros de hogar— participa sólo de las prácticas parentales reproductivas, de acuerdo con los intereses del Estado. Una escritora, en cambio, escenifica una energía creadora virilizante, desempeñada a solas, que excede lo doméstico y lo privado, sin duda, ilícita y amenazante. De ahí que su actividad estuviera no sólo bajo la vigilancia, sino también bajo el asedio masculino.

Con un matiz más serio, Volucris afirmó en una nota que las mujeres eran moral e intelectualmente superiores a los hombres en relación con el sentimiento patriótico. Sin embargo, en cuanto a las literatas manifestó lo siguiente:

No creáis que para prueba de la inteligencia femenina voy a tomar como modelo a la mujer literata y a hacer su panegírico. Lejos estoy de eso. La mujer literata es una de las plagas de nuestra época. Difícilmente se encontrará en ella corazón y sentimientos delicados. Todo en ella es farsa y afectación. Lo que en todas las mujeres es natural, en ella está cubierto y desnaturalizado por el oropel de las lecturas a que se ha entregado. *Todos sus actos, aun los más íntimos del alma, son imitaciones de los tipos fantásticos de las novelas que han leído o que forjan en su imaginación.* Sus amores, sus deberes, hasta sus faltas, tienen siempre un precedente literario; extractado de las obras de su autor favorito.

No, *la literata no es mujer*, ni podrá proporcionarnos jamás una prueba de la igualdad intelectual de su sexo comparado con el nuestro. (Volucris, 1880: 3; énfasis mío)

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

al cultivo de las bellas letras, en cuyo caso reside la verdadera amenaza. Una literata es, sobre todo, conocedora y *creadora*, pero no una mala lectora. La intensidad con la que el autor condena a la literata en su texto nos devuelve al punto de partida: el trabajo literario sólo podía y debía estar depositado en la virilidad.

Según los términos de Celia Amorós, tal como se señaló con anterioridad, una literata desafiaba los rigurosos límites entre cultura y naturaleza: arte, literatura, masculinidad, fuerza, dominio *vs.* feminidad, naturaleza, corporeidad, debilidad, sumisión. La mujer que escribe, por su parte, ejecutaba un poder que modificaba *contra natura* su constitución corpórea y, por ende, no poseía una sexualidad específica. “No es mujer”, dice Volucris. El ejercicio de la letra la conecta con ambos polos, transformándola en un *ser* anómalo, un elemento patógeno para la sociedad.

Por último, quisiera hablar de las *Biografías de mexicanos distinguidos* (1884), antología de Francisco Sosa en la que destina un par de folios a la poeta tabasqueña Teresa Vera, “quien no pudiendo hacerse superior a los dolores, buscó en la muerte la paz que siempre huyó de su alma, el 29 de mayo de 1859” (1884: 1065). Según el autor, Vera “no trasladaba al papel las impresiones de su alma con la intención de *publicarlas* y conquistar la *celebridad* en el mundo literario: cantaba para traducir sus penas, para *desahogar* su pecho” (1884: 1065; énfasis mío). Podrían cuestionarse las razones por las que Sosa decidió considerarla para sus *Biografías*, en las que, si bien tomó en cuenta a figuras como sor Juana Inés de la Cruz y Dolores Guerrero, es notoria la ausencia de escritoras que, para 1884, tenían una trayectoria literaria más larga que la de la tabasqueña, como Isabel Prieto, Esther Tapia, Dolores Correa Zapata, Laura Méndez o Refugio Barragán.

Desde luego, las autorías masculina (normativa) y femenina (anómala) se presentan, de nueva cuenta, incompatibles. Sosa aplaude la voluntad de Vera de permanecer en silencio y, de esta manera, no transgredir el mandato de su género al intentar ocupar espacios del “mundo literario” que, como mujer, no le corresponden, a diferencia de Altamirano, quien publica la carta de Sosa en la edición de sus *Rimas*. Mientras un escritor que obtiene legitimación autorial requiere del espacio público para “*hacerse llamar escritor* por otros” (Díaz, 2016: 165), será bien visto que una poeta se aleje de la intención de publicar. ¿Es, entonces, el cuerpo de una mujer que escribe el objeto que circula cuando se difunden sus textos? Como se ha esbozado hasta ahora, la

intención de sobresalir mediante la creación literaria ponía en riesgo la virtud de una mujer y, por ende, la colocaba en el terreno ilegítimo de la autoría.⁴

En contraste con el ejemplo del plagio altamirano, cuyo nombre revela la presencia de un padre, baluarte de su texto producido por un sujeto con prestigio y autoridad literarios, la valoración de la poesía de Vera cambia a partir de su muerte, lo cual nos habla de una especie de “inclusión excluyente de la escritura femenina” (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2019: 15), pues manifiesta un desplazamiento de la atención de la obra hacia la vida de la autora como sujeto, donde se expresa una identidad debilitada y marcada por la diferencia de género. Así, es notable la autonomía creativa y “sana” de Altamirano, en contraste con la autoría frágil de Vera que la condujo a su desventurado final. Paradójicamente, la manera en la que Sosa retrata a la desdichada poeta confirma —por oposición— las virtudes ejemplares que debía desempeñar un escritor en busca de legitimación autoral.

Como he tratado de ilustrar, la historia de la escritura femenina decimonónica es, con certeza, la historia de su desaprobación. Sus precursores y críticos actuaron cual censores autorizados por el sistema patriarcal en el que estaban cimentados los principios del campo literario. Tanto en la crítica como en sus creaciones literarias, los escritores recurrieron a tópicos y lugares comunes como el silencio, la reclusión, el amor, la privacidad y la asexualidad, para fomentar en las mujeres la asunción de la delicada condición femenina. Así, se advierte una doble transacción diferenciada: al tiempo que los autores construían imágenes de escritoras fallidas basadas en sus incapacitantes atributos biológicos, se legitimaron y capacitaron a ellos mismos, por oposición.

⁴ Eduardo Delgado Fabián y Leticia Romero Chumacero recogen algunas notas periodísticas que dieron noticia del ignominioso suicidio de la tabasqueña, las cuales —aunque muy pocas— contribuyeron a delinear su imagen de poeta, para desplazarla del mutismo a la estridencia. En adelante, tanto la prensa como la crítica construyeron una imagen de *autoría* que sucumbió al carácter trágico de su muerte y la transformó en una especie de *affaire* poético. En otras palabras, tanto el cuerpo de la autora como su corpus poético fueron sustituidos por una ficción fabricada por la retórica romántica que serviría como una advertencia de las consecuencias de abandonarse a la literatura (2013: 59-74). Como el caso citado, existen otros relatos biográficos que construyeron ficciones de autorialidad femenina a raíz de la muerte de las escritoras, en cuya producción literaria, muchas veces, se ha intentado vislumbrar el correlato de su temperamento afligido. Menciono sólo algunos: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Violeta Parra, Antonieta Rivas Mercado o Alejandra Pizarnik.

En esta línea, concuerdo con Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, cuando puntualizan:

[...] la noción tradicional de *autor*, caracterizada por la autonomía, la singularidad o la originalidad, presupone [o] se sostiene en la identificación de lo femenino con atributos opuestos (tales como la reproducción biológica y cultural o la sujeción al cuerpo y a la comunidad). (2019: 14)

Pienso —con Foucault— que la maniobra del poder masculino sobre las plumas féminas constituyó una patentización de su desviación corpórea e intelectual de las reglas naturales; al sembrar estas aberraciones —y “calamidades”⁵ en el orden del discurso “se produce una *incorporación* [...] y una *nueva especificación* de los *individuos*” (Foucault, 1979: 56-57; énfasis del original). Desde este punto de vista, los textos examinados construyen un inventario de escritoras: plagiarias, vacías de potencia creadora, blasfemas, sexualmente ilícitas, virilizadas, anormales, asexuales, románticas, débiles. ¿Qué hicieron las autoras y poetas ante tales juicios?, ¿cómo se inscribieron en el discurso?, ¿sobre qué escribieron?, ¿cómo se configuraron autorialmente a pesar del rechazo?

FEMINIZAR EL PROCESO CREATIVO

Tanto las interpretaciones literarias de los escritores —adscritos al sistema letrado cual agentes que garantizaban la autenticidad creativa— sobre las obras femeninas, como su mirada estructuradora —que configuró arquetipos de la autoría del bello sexo— fueron prácticas que afectaron de manera directa el imaginario y la identidad de las jóvenes escritoras de la centuria decimonónica. Como resultado, algunas de ellas vivieron con vulnerabilidad la práctica de tomar la pluma. Es notoria, en ese sentido, la manera en la que se esmeraron por construir, cuidadosamente, imágenes públicas transgresoras —aunque no radicalizadas— y por ajustar sus procesos creativos en consonancia con la imagen convencional de la mujer —elaborada por el sistema de creencias en el que estaban insertas—, con la finalidad de presentarse como señoritas

5 “También son calamidades públicas las mujeres literatas” (Sin firma, 1879: 2).

prudentes, de buena familia, que, en ocasiones, “se permitía[n] la veleidad de escribir” (Bartrina, 2019: 151). A pesar de ello, una escritora —asegura Myriam Díaz Diocaretz— “puede incorporar todas las convenciones literarias o adaptarlas, e, incluso así, transgredir los códigos ideológicos” (2011: 97). Algunas de sus publicaciones en la prensa nos dan la pauta para entender estas negociaciones con la letra.

El 17 de enero de 1888, una poeta que firmaba bajo el seudónimo de María⁶ envió una carta a Enrique Sort de Sanz y José Peón del Valle, directores de *La Juventud Literaria*, la cual fue publicada cinco días después en el mismo rotativo. En ésta confesaba que había demorado en remitir un artículo ante la negativa de su amanuense a redactarla: “y ahí tienen ustedes mis apuros, pues de mi letra no pongo más que los borradores, porque quizá podría ser ella un indicio para que yo *fuera descubierta por alguno de ustedes*” (María, 1888a: 30; énfasis mío). La presión social de exponer la firma femenina desencadenó que escritoras como María recurrieran a acciones discursivas tales como ocultar sus nombres, para no escenificar el vínculo entre subjetividad creativa —intimidad— e identidad.

Táctica institucionalizada en las artes del siglo XIX, la seudonimia femenina representaba una vía para allanar el terreno de la creación literaria. Y, si bien, a cambio de esa estrategia para publicar, el precio que se pagaba era, justamente, la ausencia de reconocimiento autorial, ese *nom de plume*, por añadidura, creaba, no obstante, una personalidad y, por ende, una imagen de autor ante sus lectores.

Pese a que los fundamentos que conforman la autorialidad privilegian al individuo creador de una obra auténtica, reflejo de su subjetividad, tales principios requieren un vehículo de exégesis que permita reconocer el “texto y [el] alma [...], la] ‘exploración de un Otro’, ‘adivinación hasta el alma del creador’. En adelante, [...] la lectura [...] consiste en penetrar las magnitudes más profundas del desconocido” (Pérez Fontevila y Torras Francés, 2016: 29). La joven periodista continúa:

⁶ Aunque conocida en el medio cultural, tengo noticias de ella sólo por un poema publicado en la revista *El Renacimiento*, titulado “A una niña” (vid. *El Renacimiento Periódico Literario [México, 1869]*, t. I, p. 115).

Yo me animé a escribir porque veía constantemente en las revistas literarias que siempre todos eran inteligentísimos, notables genios, y verdaderas maravillas en su género, infinidad de escritores en prosa o verso, *y me dije a solas, pues de éstos soy yo, y no lo había conocido y me parece que puedo aspirar a ser genio ahora que hay tanta facilidad para conseguir que le concedan a una talento, distinción y lo demás*, y casi llegué a figurarme que mi país era el centro de las notabilidades. Con tristeza hoy me he convencido de que no hay tal cosa y aunque aplaudo con toda mi alma al señor J[uan]. H[ernández]. C[aballero]. como crítico, *se me han bajado todos los humos de que me había llenado, y seguiré escondida*.

Envié a Uds. el fin del artículo que han tenido la bondad de publicar, dándoles las más expresivas gracias, y si más tarde me viene el capricho de escribir tendré gusto en seguir aceptando el lugar que me han concedido. (María, 1888a: 30)

A pesar de la doble lectura que revela la disquisición de María, con certeza, sus palabras exponen una primaria intención de convertirse en una autora reconocida y, con ello, escribir con la mirada en la posteridad. Aun así, la escritora fantasma emprende la retirada de su misión. Para la siguiente entrega, apareció otra carta de María dirigida a los redactores del semanario: “prescindo de escribir *artículos filosóficos*, y me reduciré a escribir en estilo epistolar aquello que se me vaya ocurriendo” (María, 1888b: 6; énfasis mío). Consumidoras de las imágenes construidas por la idiosincrasia literaria, las autoras habitaron esos moldes y se escenificaron como desposeídas de autoridad intelectual. Pienso, en otro orden de ideas, que circunscribirse a un género privado como la epístola tensionaba los polos entre la intimidad sexo-genérica y la producción de génesis pública en los medios impresos. Luego de dar sus apreciaciones sobre algunas composiciones de Manuel Gutiérrez Nájera y Francisco Sosa, la periodista advierte:

Pero —dirán— ¿quién ha dado vela en el entierro a esta dama para echarla de censora? [...] tienen ustedes concedida facultad para suprimir, corregir y desechar todo aquello que juzguen ser, hoy o en lo sucesivo, indiscreto por mi parte, pues sabido es que mujer e indiscreción son sinónimos. Pero veo que me he extendido demasiado; y basta ya de distraer su bondadosa atención. (María, 1888b: 7)

Para ir más allá de lo privado y conservar un lugar en la revista, María recurrió a dos *tretas* —para decirlo con Josefina Ludmer—: por un lado, escenificarse como escritora aficionada que “cometía el ‘pecado’ de escribir” (Bartrina, 2016: 20), y, por el otro, desposeerse de su obra.

Con un estilo similar, Raquel escribe un artículo bajo otra firma-disfraz, para responder al texto que cito a continuación:

Cada vez que veo a la puerta de un librero un nombre de mujer que anuncia la venta de sus obras, experimento un involuntario sentimiento de tristeza y de cólera, al pensar que *aquella mujer que se ofrece así como pasto a la pública curiosidad*; tiene en alguna parte, cerca o lejos, un marido, un hijo, un padre, un hermano, a quien su *exhibición* de cada día debe hacer avergonzarse o temblar. (Sin firma *apud* Raquel, 1876: 2)

Esa imbricación del corpus literario y el cuerpo femenino manifiesta el desequilibrio en la —o, mejor dicho, la ausencia de— modestia y moral deseadas en las mujeres. A esos seres débiles, enfermizos y de imaginación arrebatada se les ponía a salvo en el hogar, donde la domesticidad y la vigilancia fungirían como dos piezas medulares del régimen curativo de esos padecimientos biológicos. En cambio, una mujer que transgredía el orden privado mediante la signatura de su obra sería denunciada públicamente como una señora de corporalidad extraviada. Esta abierta circulación de su nombre la exhibía ante la mirada de los otros; más aún, a través de la exposición de su obra, la autora de carne y hueso pasaba a formar parte del dominio colectivo. Así, la vergüenza que —según afirma el aludido autor— los varones miembros de su familia sufrirían ante tal evento se debe al despojo de su honor como dueños e inspectores de ese cuerpo; en ellos también recaen las terribles consecuencias —pero no físicas, sino éticas— de asumirse como incapaces de custodiar el cuerpo de una de sus propiedades. Al principio, Raquel se resiste a estas palabras:

[...] si su estilo es dulce y sencillo, si no se eleva a grandes alturas, sino que se ocupa de esas pequeñeces de la vida que es el *todo* de la felicidad del hogar; si habla de Dios con frecuencia; si predica la caridad con la modestia; si ensalza la religión con las virtudes, es mojigata, necia y ridículamente circunstancial; y si por el contrario, tiende el vuelo de su brillante ingenio por las más altas

regiones, y se ocupa de asuntos serios e importantes, la llaman *marisabidilla*, y entonces es cuando más la hieren y la critican. (Raquel, 1876: 2; énfasis del original)

Claramente, en estas líneas, la periodista cuestiona la arbitrariedad con la cual algunos opinan positivamente sobre las mujeres que redactan asuntos que se presumen inherentes a sus cualidades, y condenan a aquellas que infringen la norma biológica al ir más allá de “la ponderación de [determinados] temas y géneros literarios [... tales como] sentidos poemas sobre la maternidad, no sesudos ensayos sobre política” (Romero Chumacero, 2017: 41). Como se advierte, estas valoraciones se resolvieron, en algunas ocasiones, con el silencio y la asunción de un lugar pasivo y, tal vez, silencioso, pero, en otras, las autoras no dudaron en optar por el camino de la confrontación. Aun así, fueron, al fin y al cabo, altamente nocivas para el desarrollo de la autopercepción escritural femenina, en el entendido de que degradaron sobremanera el diseño de imágenes de autora.

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

Yo os aseguro, mis buenas lectoras, que no deseo a mi hija el don de hacer versos, porque trae muchas amarguras. Basta para ser feliz el ser discreta; porque tanto más sufre la mujer cuanto más conoce, y si es literata tiene que luchar con enemigos irreconciliables y necesita gran valor para no desmayar y seguir su camino, sobre todo si no ama la gloria, ni la busca, ni la desea, pues en este caso tiene muy poco atractivo para ella la difícil senda literaria. (Raquel, 1876: 2; énfasis mío)

Acceso al lenguaje, elaboración de textos doctos, potencia creativa, ingreso al mercado editorial, circulación de un nombre propio en lo público, autonomía, búsqueda de prestigio, todas éstas son estrategias de consolidación de un escritor negadas a un “pretendiente [femenino] de ingreso al espacio literario” (Díaz, 2016: 156). A la postre, la mujer encarna la antítesis de la codificación social masculina: *ella no puede ser* todo aquello que él debe *ser*; en ese sentido, la aporía muestra al escritor como sujeto que, para hacerse merecedor él mismo de la corona del sistema cultural, requiere configurar una imagen de la escritora como mujer imperfecta.

Con seguridad, estas denominaciones confundieron profundamente a la escritora decimonónica en su calidad de *yo*, con un ingenio propio. De acuerdo con Gilbert y Gubar, “[p]ara la artista femenina, el proceso esencial de autodefinición se complicó por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma” (1998: 32). Esta dinámica literaria ejerció una fuerza debilitadora y degenerativa en la subjetividad femenina que devino en procesos de desconfianza, ocultamiento —seudonimia y anonimato—, modestia y disculpa, autoinferiorización intelectual e, incluso, abandono de la escritura. Ambas estudiosas inglesas especifican que, en contraste con la “ansiedad hacia la influencia” —manifiesta en la misiva de Altamirano—, las literatas viven una “ansiedad hacia la autoría”, es decir, un miedo mucho más primario a que su constitución biológica las incapacite para crear (Gilbert y Gubar, 1998: 63-65).

Desde luego, como indiqué anteriormente, este escenario escritural pre-construido determinó las conductas de escritura de las mujeres que buscaron ingresar a él. En esta línea, sería poco asertivo recuperar y estudiar a las mexicanas retirando sus voces de las coyunturas históricas en las que circularon, y que dispusieron las prácticas sociales y discursivas del sistema sexo-género. Aun así, la actividad artística de la mayor parte de ellas se adhirió a esta visión de mundo escindida entre el ejercicio autorial de los varones y el de las mujeres, lo cual se aprecia en las voces de las enunciantes como sujetos subalternos. Inmersas en esta red cultural de significaciones, ellas tramitaron procesos de feminización y masculinización de sus escritos (Díaz-Diocaretz, 2011: 98).

Quisiera finalizar este estudio con el breve examen de un poema de Dolores Correa Zapata que escenifica dos figuras de escritor diferenciadas sexogénicamente; me refiero a “Las dos liras”, composición que formó parte de su libro *Estelas y bosquejos. Poesías* (1886), la cual fue republicada en el periódico *Violetas del Anáhuac*, en 1888, y, más tarde, recopilada por José María Vigil, en 1893, en su antología *Poetisas mexicanas*. Aun cuando gran parte de estos poemas apareció en medios periodísticos, pienso que el formato libresco permite una plena identificación autorial como agente organizador de las páginas. Al respecto, en esta colección, la poeta, periodista y educadora hizo de la mujer la sustancia prominente: en el prólogo, la autora interpela a su madre, a quien consagra el florilegio; asimismo, numerosos poemas están dedicados a otras mujeres, ya sea familiares o amigas. De la misma manera, expresa sentirse envanecida: “de pensar que más de un corazón femenino verá

en mis versos reflejados sus propios sentimientos” (Correa Zapata, 1886: 4). Estoy convencida, por lo tanto, de que destinar su obra, en general, a un lectorado femenino, puede considerarse ya una forma de voluntad creativa de evidente sesgo genérico. Ello no implica que sólo haya sido leída por mujeres —incluso, aventuro que la obra fue bien recibida por la crítica masculina, la cual pudo deslizar la vista entre esos lugares comunes de cariz femíneo—,⁷ pero lo cierto es que la poesía de la tabasqueña no da cabida a la identificación afectiva varonil. Tan es así que, a lo largo de todo el libro, la artista sólo trazó cuatro figuras masculinas: el padre, el poeta, el mendigo y el esclavo; más aún, resulta altamente notoria la omisión del deseo masculino, pues no existe una representación del marido, tampoco se tematiza el matrimonio, y la palabra *amante* aparece mencionada únicamente tres veces.

Estas tendencias a lo femíneo nos dicen mucho sobre la intención de resemantizar lugares comunes ya endurecidos en la ideología. Si la palabra está sistemáticamente fuera del alcance de las mujeres, esta antología podría sugerir una vía para codificar el lenguaje apenas un paso más allá de los convencionalismos, emplearlo en lo privado y para una comunicación íntima, cotidiana, catalizadora de los lazos afectivos (Servén Díez, 1998: 238). En todo caso, el poemario desplazó la representación de las relaciones amorosas entre hombres y mujeres a cambio de reflejar comunidades filiales femeninas, y, aunque mi intención no es rastrear a los personajes de los paratextos, quisiera resaltar, con base en su aparición en las páginas, la importancia que tuvo el establecimiento de vínculos amistosos entre las mujeres del siglo XIX. Sobre este asunto, Derek M. Bolen y John Marc Cuellar puntualizan:

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

Intimate relationships between women were generally viewed as consistent with women's heterosexual roles, given that such friendships were perceived as “safe”

⁷ De acuerdo con Yliana Rodríguez González, si bien existe una tensión entre *lugar común* y *originalidad*, cada escritor o escritora que echa mano de este recurso imprime un sello autorial a la obra en cuestión, derivado de su intransferible gestión del discurso (2015: 11).

contexts for women's emotional investments. [...] Because these relationships did not involve men, they were seen as generally harmless and incapable of impropriety. The social norms that forbade unmarried women from intimately interacting with men contributed to these attitudes and made it appear understandable that women would form intimate emotional relationships with each other. (2016: 970)

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

LA LIRA DE ÉL

Ella, que forma del amor su historia
y que tan sólo en el amor delira,
henchido siente el corazón de gloria
cuando escucha los cantos de mi lira.

Y yo bendigo del amor su historia,
fuente de inspiración para mi lira,
porque serán los cantos que me inspira
los lauros más brillantes de mi gloria.

(Correa Zapata, 1886: 50-51)

En el primero, la voz lírica recurre a la configuración sexogenérica al tematizar el amor como estructura afectiva que organiza el universo femenino. Aunque el enunciante no se dirija a un destinatario, Correa Zapata recrea una relación fictiva entre el poeta que “canta” y la mujer que —nacida para entregarse a los sentimientos— se deleita al escuchar sus versos. En el segundo cuarteto se representa una escena autorial muy arraigada en el imaginario. La silueta del bardo se vuelve más palpable con el uso de pronombres y demostrativos. En cambio, la mujer se desvanece, opera una transmutación, una especie de sublimación del cuerpo de la enamoradiza que da entrada a “la musa en su altar”. El poeta goza del beneficio de la inspiración. Es gracias a este despertar artístico que el creador obtiene la gloria; la mujer cumple su misión como vehículo del ingenio que sólo él es apto para registrar en palabras. Ella es el germen de la gloria y la celebridad del poeta. “[E]xpertas navegan-

tes de las estructuras de poder” (Langle de Paz, 2010: 43), las literatas como Correa y Zapata reconocieron los lugares comunes presentes en las plumas masculinas, bebieron de estos estereotipos, los reprodujeron y, en ocasiones, los resignificaron.

Pese a la relevancia de estos instrumentos metafóricos y semánticos, con certeza, lo interesante de este primer cuadro es la escenificación que Correa Zapata hace de un *yo poético* masculino. La tabasqueña usurpa la voz ajena para simular el proceso creativo del poeta, no existe una voluntad de ocultarse. En un canto de factura menor y con una pincelada ágil, es capaz de figurarse autorialmente y, de manera vicaria, mirar al otro para imaginar la experiencia creativa “universal”, la masculina.

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

LA LIRA DE ELLA

Si te cuentan que vibra con dulzura
la lira que de todos ignorada,
como inútil cadáver en su tumba
siempre oculta llevé dentro del alma;

No es que en triunfos efímeros soñando,
inútiles laureles ambicione,
ni que al mundo dedique yo mis cánticos
porque del mundo la opinión me importe;

es en cambio cantares por aplausos,
y acojo los aplausos con sonrisas,
porque quiero que sepas lo que valgo
cuando aplauden las notas de mi lira.
(Correa Zapata, 1886: 51-52)

Con un tono más intimista, la voz poética se dirige a un destinatario, a quien expresa que sus creaciones han sido siempre ignoradas. En este caso, no escenifica su proceso creativo, sino que se expresa sobre la obra misma. Si tomamos en cuenta que la autora fue una de las poetas más proliferas, que colaboró en

diversos periódicos y fundó otros tantos, resulta extraña, entonces, la postura con la que se expone frente al poema, tildada de la amargura causada por el olvido y el desprecio de su lira. La autorrepresentación imaginaria de la poeta que Correa Zapata dibuja en esta breve composición probablemente recrea la experiencia común de las escritoras ante la autoría. En consonancia con este dolor, la voz cifra sus versos con los vocablos “cadáver inútil”, y, si bien ello sugiere *muerte*, pienso que, al menos en la religión católica, la muerte puede leerse como un *continuum*, es decir, como un paso hacia la *trascendencia*; en cambio, un cadáver es un *cuerpo* inerte, degradado, oculto, pero, sobre todo, inquietante. Esto nos devuelve a la pregunta: ¿qué operación se lleva a cabo en las mujeres al tomar la pluma? ¿Es el cuerpo de la escritora la obra de ésta?

Como observamos en los textos anteriores, la función de la corporeidad en los/as escritores/as resulta fundamental. Sólo que, en ellos, o bien representa una potencia creadora que los convierte en autores —seres con licencia social para emplear la lengua, padres, precursores, censores—, o bien desaparece, se liberan de ésta y de todo lo material para transformarse en seres de ideas, sin ataduras a la vida terrenal. Para ellas, por el contrario, el cuerpo es sustancia perecedera, recuerdo de su fragilidad, de su función exclusivamente procreadora, sometido a la carne, a lo inferior. En esta lógica, la autora de *Estelas y bosquejos* comparte con sus congéneres el mismo “miedo radical a [...] que el acto de escribir las destruya” (Gilbert y Gubar, 1998: 63). Aun así, la poeta no busca “triunfos efímeros”, “inútiles laureles” ni la “opinión del mundo”, todos ellos objetos en juego del campo intelectual masculino en la medida en que, como capital simbólico, sustentan, justamente, la pertenencia a ese campo. Y si bien ambos poemas ponen en evidencia su autopercepción como autora cuya anatomía permea en la escritura —diferente a la de un autor—, la lectura global de *Estelas y bosquejos* evidencia que Dolores Correa Zapata, en realidad, no privilegia el proceso creativo del autor ni de la mujer, sino la diferencia entre la imaginación escritural masculina y la femenina.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas he intentado ofrecer algunos indicios de las maneras en que la palabra escrita se erigió como un artefacto de poder cultural, reflejo de las luchas por el privilegio de *ser llamada la autor/a* durante el siglo XIX. Tal prestigio fue uno de los eslabones de la cadena del proceso de autonomización

del sector letrado, cuyos integrantes parecían despuntar socialmente gracias a que sus obras literarias empezaban a ser vistas como bienes simbólicos. Figuras denominadas y autodenominadas como seres con autoridad enunciativa, los escritores buscaron imponer esa “definición dominante del escritor” y elegir “a aquellos [con] derecho a participar en la lucha” por la corona (Bourdieu, 2002: 332), a la cual, ciertamente, las mujeres no estarían invitadas. De ahí que en el discurso literario se puedan observar las marcas y codificaciones que producen determinadas representaciones del sujeto que escribe —con cuerpo de hombre o de mujer—, evidenciando que el *quid* de la voz autorial decimonónica se pautó desde el binarismo sexual de los creadores.

De igual manera, el género sexual engendró símbolos y narrativas de la feminidad y la masculinidad escriturarias, pero también prefiguró determinadas posturas y posicionamientos dependiendo del sujeto de enunciación. Sin embargo, como se vio en los ejemplos anteriores, tales imágenes de autor/a se situaron de manera asimétrica respecto a la adquisición de poder discursivo. Mientras que la autoría masculina encarnó un *ethos* viril construido desde la individualidad, la originalidad y la sanidad, el *ethos* de la autoría femenina, restringida y vigilada —social y textualmente— por un sistema de normas patriarcales, se instauró en el campo literario desde la periferia, la anormalidad y la constante invalidación. Sin duda, las autoras fueron conscientes de los mecanismos que las marginaron del campo literario masculino, cuyos agentes se valieron del sistema sexo-género para justificar dicha exclusión con base en criterios biológicos que apuntaban a la debilidad femenina. A pesar de ello, las mujeres activaron los móviles para la creación de su propia subjetividad mediante la configuración de posturas y *ethos* que les permitieron convertirse en creadoras de su propio discurso, para más tarde formar alianzas y fundar sociedades.

Con esta breve exploración, pretendo señalar la importancia de atender las estrategias de autoposicionamiento de las escritoras mexicanas decimonónicas, para enriquecer las actuales rutas hacia la revalorización de la producción literaria femenina. Es indudable que el advenimiento de la escritora como figura intelectual comenzó a tener mayor presencia en el entramado social y en los medios de divulgación de la época; sin embargo, con ello crecieron, también, los prejuicios hacia su actividad literaria, lo que justificó su exclusión y, en el mejor de los casos, sentó las bases para su incorporación a la historiografía como víctimas de un sistema literario que a menudo las considera el resultado

de la imposición de un régimen de represión sexual, atadas a una ideología doméstica sin escape.

Aceptar estos criterios filológicos de (des)autorización cancela la posibilidad de ubicar las *tácticas* y los recursos que las mexicanas pusieron en práctica para autorrepresentarse como autoras. Coincido con Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés cuando señalan que para contrarrestar estos aparatos de valoración patriarcal es necesario cuestionar “y retrazar los límites que han definido, justamente, cómo debe ser el autor de una obra de arte valiosa —y qué es arte y qué es el valor del arte” (2019: 8). Para ellas, tomar la pluma significaba crear, sí, pero antes de eso, negociar, transgredir y sortear —desde una postura diferenciada— espacios en los medios de circulación pública, mediante el diseño de su propio imaginario escritural. De la misma manera en que las escritoras lograron reinterpretar su lugar en el santuario de las letras, sus estudiosos debemos leer su legado con la creatividad que nos sea posible en el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Ignacio Manuel (2011), *Obras completas xii. Escritos de literatura y arte*, tomo I, selección, prólogo y notas de José Luis Martínez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Altamirano, Ignacio Manuel (1880), “A Ofelia Plissé (En su Álbum)”, en *Rimas*, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, pp. 97-99.
- Barbieri, Teresita de (1993), “Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica”, *Debates en Sociología*, núm. 18, pp. 145-169.
- Bartrina, Francesca. “Caterina Albert versus Víctor Català”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 143-172.
- Batticuore, Graciela (2003), *Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870*, vol. 1, tesis de doctorado en Filosofía y Letras, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Bénichou, Paul (1981), *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Harold (1973), *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores.

- Bolen, Derek M. y John Marc Cuellar (2016), “Romantic friendships”, en Abbie E. Goldberg (ed.), *The Sage Encyclopedia of LGBTQ Studies*, Thousand Oaks, Sage Publications, pp. 969-972.
- Bourdieu, Pierre (2013), *Cuestiones de sociología*, traducción de Enrique Martín Criado, Madrid, Akal.
- Bourdieu, Pierre (2003), “Campo intelectual y proyecto creador”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (eds.), *Textos de teorías y crítica literarias. (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/ Universidad de La Habana, pp. 239-285.
- Bourdieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- Correa Zapata, Dolores (1886), *Estelas y bosquejos. Poesías*, México, Eduardo Dublán y Compañía Impresores.
- Díaz, José-Luis (2016), “Escenografías autoriales románticas y su ‘puesta en discurso’”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 155-185.
- Díaz Diocaretz, Myriam (2011), “‘La palabra no olvida de dónde vino’. Para una poética dialógica de la diferencia”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala Zapata (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). i. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 80, pp. 77-124.
- Foucault, Michel (2010), *El orden del discurso*, traducción de Alberto González Troyano, México, Tusquets.
- Foucault, Michel (1979), *Historia de la sexualidad*, vol. I. *La voluntad de saber*, México, Siglo XXI.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- González Stephan, Beatriz (1994), “Escritura y modernización: la domesticación de la barbarie”, *Revista Iberoamericana*, vol. LX, núms. 166-167, enero-junio, pp. 109-124.
- Junius [Manuel Gutiérrez Nájera] (1883), “Aguja”, *La Libertad. Orden y Progreso*, tomo VI, núm. 215, 21 de septiembre, p. 1.
- Langle de Paz, Teresa (2010), *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la emoción feminista*, Barcelona, Icaria.
- María (1888a), “Sres. directores de *La Juventud Literaria*”, *La Juventud Literaria. Semanario de Ciencias, Letras y Artes*, año I, tomo II, núm. 4, 22 de enero, p. 30.

- María (1888b), “Carta de María”, *La Juventud Literaria. Semanario de Ciencias, Letras y Artes*, año I, tomo II. núm. 5, 29 de enero, p. 6.
- Meizoz, Jérôme (2014), “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor”, en Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Medellín, Universidad de Antioquia, pp. 85-96.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (2019), “El género de la autoría”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 7-23.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (eds.) (2016), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros.
- Premat, Julio (2016), “El autor. Orientación teórica y bibliográfica”, *Cuadernos lírico*, noviembre, pp. 311-322.
- Raquel (1876), “Variedades. Hojas sueltas”, *La Voz de México*, tomo I, núm. 276, 30 de noviembre, p. 2.
- Rodríguez González, Yliana (2015), *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*, San Luis Potosí, El Colegio de México.
- Romero Chumacero, Leticia (2017), “Género y cuerpo de mujer en la crítica literaria mexicana del siglo XIX”, en Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín y Gerardo Bustamante Bermúdez (coords.), *Nuevas miradas sobre el género desde los estudios culturales. Cuerpos, transformaciones y deseos*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, pp. 32-51.
- Romero Chumacero, Leticia y Eduardo Delgado Fabián (2013), “Por gracia pediré la muerte al cielo. Teresa Vera, poetisa suicida del siglo XIX”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 40: *Los suicidas en la literatura*, pp. 59-74.
- Salazar de Cámara, Mercedes (1875), “Para el álbum de Ofelia Plissé”, en José Domingo Cortés (ed.), *Poetisas americanas. Ramillete poético del bello-sexo hispanoamericano*, México, Librería de A. Bouret e Hijo, pp. 305-307.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano (2001), *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial.
- Schaeffer, Jean-Marie (2016), “Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista”, en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 243-278.
- Servén Díez, María del Carmen (1998), “La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Mariana Mayoral (1994)”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, núm. 16, pp. 233-243.

- Sin firma (1879), “Calamidades públicas”, *La Patria. Diario Político, Científico, Literario, Comercial y de Anuncios*, año III, núm. 711, 2 de septiembre, p. 2.
- Sosa, Francisco (1884), *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Volucris (1880), “Baratijas”, *El Centinela Español. Periódico Político y Literario*, tomo I, núm. 38, 8 de abril, pp. 2 y 3.
- Zamacois, Niceto de (1874), “Mujeres escritoras”, *La Voz de México. Diario Político, Religioso, Científico y Literario de la “Sociedad Católica”*, tomo V, núm. 41, 18 de febrero, p. 2.
- Zavala Zapata, Iris M. (2011), “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico”, en Myriam Díaz Diocaretz e Iris M. Zavala Zapata (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). i. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, Pensamiento Crítico/Pensamiento Utópico, 80, pp.

XIMENA YÁÑEZ CHÁVEZ: Es editora de la Dirección de Publicaciones y Promoción Editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana. Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestra en Literatura Hispanoamericana por El Colegio de San Luis, con una especialidad en Teoría e Investigación Feministas por el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM. Entre sus áreas de interés se cuentan la edición, la ecdótica, la prensa decimonónica, la literatura mexicana femenina del siglo XIX, así como la teoría y crítica literarias feministas.

D. R. © Ximena Yáñez Chávez, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

THAT MYSTERIOUS CHAIN OF HAPPINESS: THE 19TH CENTURY AND THE PROFESSIONALIZATION OF MEXICAN FEMALE WRITERS

LETICIA ROMERO CHUMACERO

ORCID.ORG/0000-0003-4960-2339

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

leticia.romero@uacm.edu.mx

Abstract: *Against what people usually believe, female writers did exist in the 19th Century in Mexico. These words use biographic testimonies from that time to demonstrate their existence. Through them is evident an authorial self-perception based on the way some of those women of letters talked about themselves, acknowledged their peers, were invited to literary validation spaces and accepted those invitations, received retribution in exchange for their written work and expressed their calling, the seriousness and discipline they managed themselves in the field of creative writing.*

KEYWORDS: MEXICAN LITERATURE; AUTHORSHIP; PROFESSIONAL WRITING; WOMEN AND LITERATURE;
LITERARY HISTORY

RECEPTION: 19/02/2024

ACCEPTANCE: 15/04/2024

ESA MISTERIOSA CADENA DE LA FELICIDAD: EL SIGLO XIX Y LA PROFESIONALIZACIÓN DE LAS ESCRITORAS MEXICANAS

LETICIA ROMERO CHUMACERO

ORCID.ORG/0000-0003-4960-2339

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

leticia.romero@uacm.edu.mx

Resumen: Contrario a lo que suele suponerse, sí hubo escritoras profesionales en México durante el siglo XIX. Para demostrarlo, en estas líneas se recurre a testimonios biográficos y autobiográficos de esa época, a través de los cuales es evidente una autopercepción autoral cifrada en la forma en la que se referían a sí mismas algunas mujeres de pluma, reconocían a sus colegas, eran invitadas y aceptaban sumarse a los espacios de validación literaria, recibían una retribución a cambio de su trabajo escrito y expresaban la vocación, la seriedad y la disciplina con la que se condujeron en el ámbito de la escritura creativa.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA MEXICANA; AUTORÍA; ESCRITURA PROFESIONAL; MUJERES Y LITERATURA; HISTORIA LITERARIA

RECEPCIÓN: 19/02/2024

ACEPTACIÓN: 15/04/2024

¿Qué significa ser escritora profesional?, ¿basta poseer una irrenunciable propensión hacia la escritura?, ¿es escribir disciplinada y constantemente?, ¿supone alcanzar el reconocimiento de los pares o participar en los círculos cultos de la comunidad?, ¿es reconocerse como escritora y reconocer como literaria la obra propia?, ¿implica recibir una retribución a cambio de lo escrito? Tales son algunas de las preguntas que surgen al problematizar el tema de la profesionalización de las escritoras mexicanas del siglo XIX. La tarea es compleja si consideramos que el concepto mismo de *autoría*, aplicado a ellas, aún se tambaleaba al iniciar el siglo XX, cuando dentro del sistema literario se discutía la capacidad de cualquier mujer para ser “gente de letras”, y, si alguna lograba el reconocimiento de sus pares, solía ser mirada (por otros y, a veces, por ella misma) como diletante o como una excepción, una rareza (Planté, 2019).

Ante todo, conviene establecer qué se entenderá aquí por *escritor* o *escritora profesional*. Si repasamos la tercera acepción ofrecida por el *Diccionario de la Real Academia*, una *profesión* es la “acción y efecto de profesar” (y *profesar* es “ejercer una ciencia, un arte, un oficio, etc.”, “enseñar una ciencia o un arte” y “ejercer algo con inclinación voluntaria y continuación en ello”). Así, una *profesión* es un “empleo, facultad u oficio que alguien ejerce y por el que percibe una retribución”, en tanto que un *profesional* es quien “practica habitualmente una actividad [...] de la cual vive” o quien “ejerce su profesión con capacidad y aplicación relevantes”. Además, también en calidad de adjetivo, la palabra se aplica a lo “hecho por profesionales y no por aficionados”, por lo cual se entiende por *profesionalizar* “dar carácter de profesional a una actividad”, “convertir a un aficionado en profesional” (Real Academia Española, 2001: *sub voce* *profesión, profesional, profesionalizar*).

Ahora bien, ¿es posible aplicar esos conceptos a todos los escritores decimonónicos, mujeres y hombres? En realidad, no: no todos percibieron una remuneración a cambio de su escritura, no todos practicaron ésta habitualmente, ni vivieron de ella, e incluso algunos suplieron la falta de talento con entusiasmo. Por otro lado, la clase media ilustrada de la cual formaba parte la mayoría deparaba destinos específicos a cada sexo: para las mujeres, el hogar; para los hombres, el espacio público. De ellos se esperaba una vida productiva en la industria, el comercio y las profesiones liberales, en tanto se avizoraba para ellas la misión de reproducir genes y valores, sobre todo de carácter moral. Por eso resultan comprensibles la perplejidad y la inquietud provocadas entre

muchos varones ante mexicanas capaces de escribir con agudeza y donaire, y deseosas de que su escritura llegara a ojos ajenos a los del núcleo familiar: si no todos los hombres que alguna vez publicaron un texto literario terminaron profesionalizándose, ¿cómo era posible que sí lo hicieran algunas mujeres cuyo cometido vital debía cifrarse en atender un hogar?¹

Ahora bien, afirmar que durante el siglo XIX las mexicanas mostraron interés en escribir y hacer pública su escritura induce a pensar que anteriormente no lo habían hecho, lo cual es falso. Tal propensión estética tejía sus raíces desde el siglo XVI novohispano y se diseminó durante los dos siguientes, según informó con oportunidad José Mariano Beristain de Souza, en su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, donde registró los nombres de las poetas y prosistas, tanto religiosas como seculares. No obstante, si hemos de examinar con particular interés la centuria decimonona, notaremos que, apenas iniciada, algunas novohispanas remitieron colaboraciones epistolares a los rotativos y otras se aventuraron a participar en certámenes literarios; hubo también, dentro de los conventos, monjas que registraron en manuscritos las crónicas de su exclaustación casi a mediados del siglo, hagiografías y —frecuentemente por orden de un confesor— sus presuntas experiencias místicas.

Hay noticias sobre la temprana existencia de dos libros: *Cánticos devotos sobre los cuatro Novísimos: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria*, de María Josefa Mendoza (Beristain de Souza, 1819: 295), y *Versión Perafrástica [sic] de la Secuencia de la Misa de los Dolores de la Virgen María, o sea el Himno Stabat Mater*, de Josefa Elvira Rojas y Rocha, quien firmaba con el anagrama *Jaroscharo* (Beristain de Souza, 1821: 67). El de la primera, una guanajuatense que “cantó la Independencia nacional”, es de 1802 (Pimentel, 1892: 491); el segundo, de una poeta nacida en la capital novohispana que remitió cartas al *Diario de México*, es de 1803. A partir de ahí nos es dado seguir el trayecto decimonónico de las mujeres de pluma, cada vez un poco más visible.

Pero concentremos nuestra atención en quienes publicaron años más tarde, entre las décadas de 1860 y 1890, por ser ese periodo el que congregó a las autoras de los primeros trabajos literarios del México independiente

¹ He analizado tanto las circunstancias de producción de la escritura de mujeres del siglo decimonono como la respuesta de la crítica literaria en *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)* (2016).

publicados entre dos pastas, así como a las primeras editoras de revistas.² Mediante artículos, cartas públicas y privadas, dedicatorias y prólogos, varias de ellas refirieron lo que en su opinión implicaba ser una mujer de letras. Es el caso de María del Carmen Cortés y Santa Anna (1841-1872), Esther Tapia Ortiz de Castellanos (1842-1897), Gertrudis Tenorio Zavala (1843-1926), Refugio Barragán Carrillo de Toscano (1843-1916), Rita Cetina Gutiérrez (1846-1908), Laureana Wright González de Kleinhans (1846-1896), Rosa Carreto Díaz de García Tornel (1846-1899), Cristina Farfán Manzanilla de García Montero (1846-1882), Ángela Lozano y Gómez de Begovich (1852-¿?), Severa Aróstegui Garza (1853-1920), Josefina Pérez Silva de García Torres (1853-1894), Dolores Correa Zapata (1853-1924) y Laura Méndez Lefort de Cuenca (1853-1928), entre otras. El examen de sus puntos de vista sobre la escritura, expuesto a continuación, se basa en preguntas de este tenor: ¿por qué publicaban?, ¿de qué manera denominaron aquello que escribían?, ¿reconocían a otras mujeres como escritoras?, ¿participaban en los espacios de validación canónica?, ¿recibían algún tipo de retribución por su escritura?

LA PLUMA ES PARA MI ALMA UNA NECESIDAD

El viernes 13 de septiembre de 1889, se dispersó en las páginas del periódico *El Mundo* una carta abierta firmada por Laura Méndez de Cuenca. En otro medio informativo se le habían atribuido opiniones políticas contrarias al flamante gobernador del Estado de México, José Vicente Villada, por lo que Méndez se dijo objeto de una calumnia y, al precisar las razones de su colaboración en el rotativo donde presuntamente se había desacreditado a Villada, alegó lo siguiente:

Yo, como todas las profesoras que sirven al municipio, no pudiendo con el corto sueldo de la escuela sostener las necesidades de mi familia, me veo en el

² A quien desee abundar en la importancia de ese periodo en la historia de la escritura literaria y periodística de las mexicanas, le sugiero los canónicos textos de Lilia Granillo Vázquez (*Escribir como mujer entre hombres. Historia de la poesía femenina mexicana del siglo XIX* [2010]) y Lucrecia Infante Vargas (*De la escritura al margen a la dirección de empresas culturales: mujeres en la prensa literaria mexicana de siglo XIX (1805-1907)* [2017]).

caso de procurarme por otro género de trabajo recursos suficientes para la vida; y ya que el señor director de *El Mundo* se ha servido honrarme, encargándome la sección literaria de su popular diario, he aceptado esta manera de ocupación, siguiendo el ejemplo de otras señoras muy estimables y respetadas, mexicanas y extranjeras, cuyos nombres no cito porque supongo que usted los conoce perfectamente. (Méndez de Cuenca, 1889: 2)

A la sazón, la profesora publicaba artículos, cuentos y poemas (más tarde escribiría novelas y libros escolares), también dirigía la Escuela de Párvulos número 2, era viuda de un periodista, madre de dos criaturas pequeñas y, en efecto, el pugnaz Vicente Sotres le había otorgado un espacio fijo en las páginas de un periódico propenso a criticar a ciertas figuras políticas (años después, Sotres dirigió *El Hijo del Abuzote*, papel contrario al régimen de Porfirio Díaz). Aquella carta donde Laura Méndez fustigó públicamente a un censor, pese a echar mano de una escrupulosa humildad retórica, le costó el empleo docente: casi un mes después, el Ayuntamiento de la capital del país la cesó del cargo.³ Su misiva, por lo demás, aprovechó uno de los contextos donde la práctica de la escritura podía justificarse sin tapujos y en forma tolerable: la estrechez económica de una madre sola.

Apenas un año antes de la escaramuza de Méndez, la guerrerense Laureana Wright dio a conocer en la revista *Violetas del Anáhuac* una semblanza donde, entre otros asuntos, justificó así las actividades literarias de Refugio Barragán: “contrajo matrimonio y fue madre de varios niños, a los cuales tuvo la inmensa desventura de contemplar huérfanos de padre al acabar apenas de salir de la cuna, teniendo ella que trabajar asiduamente para sostenerlos en unión de sus padres” (Wright de Kleinhans, 1888a: 206-207).⁴ ¿A qué trabajo se refería Wright? Igual que Laura Méndez, en temprana situación de viudez

³ Cabe añadir, así sea de paso, que Vicente Villada fue gobernador del Estado de México en un par de ocasiones y, en la segunda de ellas, siendo su hermano Eduardo director de la Escuela Normal de Señoritas, Laura Méndez trabajó con él en calidad de subdirectora de la institución. Así, pues, si alguna aspereza hubo entre el gobernador y la escritora, terminó por limarse.

⁴ Barragán y su marido, el profesor Esteban Toscano, estuvieron casados diez años y procrearon cuatro hijos, de los cuales sobrevivieron dos varones. A su vez, Méndez tuvo un niño con el poeta Manuel Acuña y seis criaturas con el periodista Agustín Cuenca, quien estuvo casado con ella entre 1877 y 1884; sólo dos de sus hijos llegaron a la edad adulta.

y ya radicada en Colima, la jalisciense Barragán practicó tanto la docencia como la escritura; publicó novelas, poemas y piezas para la escena; además, ella y su padre editaron una revista literaria.

Sostener a la familia, pues, se antojaba excusa aceptable para dedicar tiempo a la escritura, tanto como para recibir un pago a cambio. Era un motivo noble y pareciera incontestable: ¿quién reprocharía a una afanosa madre la búsqueda lícita de manutención para sus vástagos cuando ya no existía el apoyo paterno? Con todo, hemos de observar que, de alguna manera, apelar a eso era una estrategia discursiva, pues Méndez y Barragán habían iniciado sus trayectos escriturales mucho antes de ser madres y destinaban a las letras tanto o más tiempo del asignado a las labores docentes con las que criaban a sus respectivas familias. Así las cosas, su trabajo textual no había surgido como vía para mitigar el hambre de la prole, incluso si contribuía en tan honorable objetivo.

Hubo círculos, además, donde ningún argumento en favor de la escritura de las mujeres resultó aceptable. Así se desprende de ciertas “apreciaciones retrógradas de los impugnadores del progreso femenino” (Laureana Wright *dixit*), uno de quienes opinaba que todas las colaboradoras de la prensa eran

[...] *mujeres que no tienen qué hacer*[, pese a que] casi todas le [eran] perfectamente conocidas y le consta[ba] que [eran] esposas y madres, que no sólo llena[ban] los prolijos cargos del hogar, sino que ha[bía] algunas de entre ellas que [eran] profesoras de diversos ramos y sosten[ían] a sus familias con el producto de su honroso y digno trabajo. (Wright de Kleinhans, 1888b: 171; énfasis del original)

La descalificación sumaria era patente. Dio cuenta de ello una española de visita en México en la década de 1880: “Si la literata es reservada, la denominan orgullosa; si es expansiva, charlatana; si es seria, altanera; si es alegre, loca; si es triste, romántica” (Gimeno de Flaquer, 1883a: 1). La editora, escritora y periodista María de la Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919), justo es agregar, se refería tanto al caso mexicano como al español, lo cual sugiere que aquellas apreciaciones formaban parte de una cosmovisión compartida allende los límites territoriales; de ahí la necesidad de recurrir a más argumentos en favor de las escritoras.

Amén de la manutención del hogar, otro tipo de razonamiento en torno a los objetivos de la escritura literaria se infiere de los textos programáticos incluidos

en las revistas dirigidas por mujeres. Las yucatecas Gertrudis Tenorio, Rita Cetina y Cristina Farfán fundaron en su patria chica *La Siempreviva* (1870-1872), primera publicación periódica escrita y dirigida sólo por mexicanas. Ese papel era el órgano de una sociedad literaria y un colegio del mismo nombre: La Siempreviva. En cuarenta y tres números ellas y sus asociadas vertieron cuentos, alguna novela y poemas, pero también informes administrativos de la agrupación, ensayos y noticias sobre la importancia de la educación de las niñas. En la “Introducción”, la cual hace las veces de declaración de principios, establecieron que a través de ese periódico pretendían desarrollar entre sus lectoras “el amor a las Bellas Artes” y “hacer obras de beneficencia”; asimismo, se decían deseosas de “trabajar entusiasmadas a pesar de [su] debilidad, porque la mujer salga completamente de la esclavitud de la ignorancia y entre con paso lento, pero firme, en el sacrosanto templo de la verdad y de la ciencia” (La Sociedad, 1870: 1). En este caso es palmario un interés que va de la abstracción estética a la acción concreta, pues amén de favorecer el arte a través de la escritura querían modificar el contexto que habitaban, ya mediante la filantropía, ya por la vía de la ilustración de sus jóvenes paisanas.

No mucho después, en octubre de 1873, un grupo de estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres de la capital mexicana publicó el primero de catorce números del semanario *Las Hijas del Anáhuac* (1873-1874). Desconocían el proyecto meridiano, pero se animaron a editar una revista al valorar tres asuntos: “Ya no es mal visto que la mujer escriba y exprese sus sentimientos por medio de la pluma”, afirmaron con optimismo; también abogaron por la equidad (“¿por qué si el hombre puede manifestar públicamente las galas de su inteligencia, la mujer ha de estar privada de hacerlo, habiendo, como hay, mujeres cuyos talentos igualan a todos los de los hombres?”); no pretendían modificar del todo el *statu quo*, pero sí mejorar en algo las condiciones de vida de las mexicanas (“queremos, sí, que la mujer escriba y estudie, pero nunca que por esto, se olvide de sus atenciones domésticas”) (Ilancueitl, 1873: 1). El énfasis en la escritura y la lectura para favorecer la educación es ostensible aquí también, como lo sería en otros periódicos, según se verá a continuación.

Autónoma y solidaria a un tiempo, la española Concepción Gimeno anunció el periódico que comenzaba a editar en México como fruto de “todo lo más provechoso que en mis estudios pueda encontrar y todo lo más delicado que mi pensamiento conciba”; *El Álbum de la Mujer* (1883-1890) prometía

incluir “una recopilación de todo lo más instructivo, moral y ameno, debido al esclarecido talento de los primeros escritores europeos y americanos” (La Directora, 1883: 2). Hacia esos años también circuló en la Ciudad de México un periódico de título *Las Hijas del Anáhuac* (después rebautizado *Violetas del Anáhuac*, 1887-1889).⁵ Las redactoras, Laureana Wright y Mateana Murguía (1856-1906), entre otras, certificaron en el “Prospecto” su interés por contribuir en la construcción de la patria y, para tal fin, pusieron “a disposición del bello sexo mexicano un periódico escrito y editado especialmente para fomentar por cuantos medios estén a nuestro alcance, el amplio desarrollo de su instrucción” (Redacción, 1887: 1). Con el mismo fin, ofrecían tanto sus textos como el espacio para que “las jóvenes que com[enzaban] a hacer sus primeros ensayos literarios [...les] env[iaran] sin temor alguno sus producciones, en la seguridad de que ser[ían], si lo necesitan, minuciosamente corregidas antes de ver la luz pública” (1887: 1).

En consonancia con ese objetivo divulgador de nuevas voces procedió el semanario *La Violeta* (1887-1894), fundado por Ercilia García y María Garza González, en Monterrey. En su último número, las redactoras se despidieron así:

Nosotras hemos creído de trascendental importancia para nuestro Estado, un órgano de esta naturaleza que sirva de campo de ensayo a la juventud femenina para desarrollar sus aptitudes literarias [...] y sin pretensiones de contribuir en gran parte al nacimiento de la literatura patria, sí representa los esfuerzos que la mujer, principalmente de esta frontera, hace por mejor[ar] su condición intelectual y su amor al estudio. (Redacción, 1894: 1)

En la misma década, Guadalupe F. viuda de Gómez Vergara fundó *El Periódico de las Señoras* (1896), donde las jóvenes fueron invitadas a colaborar con sus producciones, “suscribiéndolas con su firma o con su pseudónimo”, para darlas a conocer de manera que tuvieran “una idea en el viejo mundo, menos inexacta, de la cultura, del talento y de la inmaculada virtud de la mujer mexicana” (Sin firma, 1896a: 2). Y, en un ejercicio democrático que iba más allá de lo literario, llamaban a las mujeres de clase obrera a “denunciar [por

⁵ No debe confundirse con el papel publicado por las estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres.

escrito] abusos que con ellas se comet[ieran] en los Establecimientos donde trabaj[aban]” (Sin firma, 1896b: 14), y a las de clase media a anunciar sus servicios profesionales como profesoras de piano, obstetras, modistas, nodrizas, amas de llaves, cuidadoras de niños, porteras, cocineras y recamareras, entre otras (Sin firma, 1896c: 14-15).

Resulta notoria la finalidad formativa de aquellas publicaciones. Varias de las editoras y colaboradoras eran docentes (Tenorio, Cetina, Farfán, Murguía, Méndez, Lozano, Barragán...) y, en buena medida, debido a eso les interesaba contribuir en el proceso educativo de las niñas y las jóvenes. Lo hacían básicamente a través de dos vías: la primera consistía en la selección y divulgación de textos de belleza literaria y de utilidad ejemplarizante (*La Siempreviva* difundía, al lado de poemas y narraciones, noticias sobre adelantos educativos de mujeres en distintos países, mientras que *Violetas del Anáhuac* y *El Álbum de la Mujer* publicaban poemas y biografías de damas ilustres, la mayoría de ellas escritoras contemporáneas de las lectoras); la segunda ruta radicaba en proponer espacios para la intervención de nuevas voces (*La Siempreviva* convocaba a juegos florales para premiar composiciones de las yucatecas; *Las Hijas del Anáhuac* daba cabida a textos de las estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios; en tanto que *Violetas del Anáhuac*, *Las Violetas* y *El Periódico de las Señoras* estimulaban la participación espontánea de las jóvenes en sus páginas).

Hay, pues, motivos para deducir que entre algunas escritoras la literatura era concebida como un trabajo artístico, pero también como un medio para favorecer la instrucción y participar en el espacio público. Al abrigo del precepto horaciano *utile et dulce*, las escritoras aspiraban a que sus textos fueran bellos y provechosos; buscaban, por otra parte, que sus obras las mostraran diestras, capaces de opinar sobre distintos tópicos y que, en suma, las legitimaran en el plano intelectual. No puede descartarse, por otra parte, ver sus afanes editoriales en calidad de respuesta a los “calendarios”, “panoramas”, “presentes amistosos” y “álbumes” dedicados a las señoritas mexicanas y editados por varones entre las décadas de 1830 y 1860, con un interés entre edificante y condescendiente, el cual contrasta con los propósitos abiertamente políticos de las editoras de las revistas ya mencionadas.⁶

⁶ Aquí uso el término *política* según la novena acepción del *Diccionario de la Real Academia*: “Actividad

Pero aún hay otros motivos para escribir, confesados por las decimonónicas. En el texto introductorio a su libro *Estelas y bosquejos* (1886), la profesora tabasqueña Dolores Correa, autora de manuales didácticos, se excusó por publicar composiciones poéticas que —apuntó— veía como mero producto del ocio. Con todo, decidió darlas a conocer basada en su propia experiencia como lectora:

[...] yo recuerdo que debía más gratas horas de distracción a la pluma incorrecta pero sentida de más de una mujer, que a los libros clásicos de eminentes autores. Como el saldo de esa deuda, ofrezco mi libro [...] a aquellas que, como yo, sólo buscan en la lectura el reflejo de sus impresiones. Me envanezco de pensar que más de un corazón femenino verá en mis versos reflejados sus propios sentimientos. (Correa Zapata, 1886: 4)

En estas líneas es obvia la intención de brindar conocimientos y sentires entre mujeres, y hay convicción en la existencia de vasos comunicantes compartidos sólo por ellas.

No mucho antes, entre 1880 y 1881, la editora y empresaria española Faustina Sáez de Melgar formuló una invitación a las mexicanas. Se trataba de proponer artículos destinados a un libro que finalmente se titularía *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, bajo la dirección literaria de ella (Seguí Collar, 2017: 190). Dos mexicanas remitieron textos de su autoría: la veracruzana Josefina Pérez Silva y la jalisciense Refugio Barragán. Los de la primera no fueron publicados por tratarse de poemas y, en consecuencia, por no cumplir con el formato ensayístico requerido. Los dos de la segunda se insertaron en el libro editado por Juan Pons en la península ibérica. Uno de ellos llevaba por título “La mujer mejicana” [*sic*], y describía características propias de las paisanas de la autora en distintas épocas y clases sociales. Un aspecto atendido con preocupación por ella era el tipo de educación al cual accedieron algunas; por ejemplo, señaló que en el siglo XVIII se

del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, su voto, o de cualquier otro modo” (2001: 1219). Discutir la posición subordinada de las mujeres, argumentar la importancia social de su educación y manifestarse al respecto en un vehículo periodístico y, por ende, público, fueron actividades políticas.

procuraba enseñar a las niñas a leer, mas no a escribir, “porque de esa manera podría[n] leer un billete amoroso y contestarle”. Al respecto opinó en clave autobiográfica:

¿Cómo, pues, se le había de permitir ese goce, ese inocente placer de escribir, que para mí es el más grande? [...] ¡Si yo hubiera tenido que vivir en ese tiempo, me habría asfixiado a fuerza de contener dentro de mi ser esa multitud de ideas, que bullen en mi cerebro ardiente; esa infinidad de pensamientos, que como bandada de aves, se agitan en el cielo de mis ilusiones! No sé escribir, y sin embargo, la pluma es para mi alma una necesidad. [...] cuando la pluma se resbala ligera entre mis dedos... ¡Oh, entonces?!... ¡Entonces las horas me parecen cortas! ¡Entonces, teniendo por morada la tierra, me siento asida al cielo por esa misteriosa cadena de la felicidad! (Barragán, *ca.* 1881: 330)

“La pluma es para mi alma una necesidad”, metaforizó. La vocación, entendida como una inclinación irrenunciable —una necesidad—, estimuló la escritura de Barragán, autora de novelas, poemarios y piezas para la escena, todo ello publicado entre dos pastas. E inequívocamente estaba detrás de la perseverancia con la que la oaxaqueña María de la Soledad Asunción Gris Manero de Ferrer (1835-?) enviaba sus poemas a los diarios y participaba en certámenes dramáticos, pese a que “el archi-bestia de su marido [... era un] sátrapa turbulento” a quien no le complacía que ella siguiera el camino de las letras, según un testimonio de la época (Sierra, 1984: 586). Aquí es útil recordar cierta práctica todavía en uso entre poetas como Esther Tapia y Josefina Pérez, quienes, al ser invitadas a colaborar en alguna de las dos épocas de la revista *El Renacimiento*, en 1869 y 1893, respectivamente, refrieron que sus maridos debían consentir tal participación; con todo, Pérez se apresuró a responder la invitación en estos términos: “a reserva de que [mi esposo] le conteste a usted dentro de breves días [...] Acepto la honra de que mi nombre figure en la lista de nuestros más eximios poetas” (Pérez de García Torres, 2017 [1893]: 135-136). Al parecer, entre algunas de ellas, la autorización del marido era apenas un requisito simbólico, otra estrategia retórica para excusar su participación en la prestigiosa esfera de una cultura escrita donde eran vistas con sumo recelo.

LA ESCRITORA ES SIEMPRE MUJER

¿Por qué las escritoras precisaban justificar su intervención en el terreno literario en vez de acometer los retos estéticos finiseculares, como hacían algunos varones de letras en tránsito del Romanticismo hacia el Modernismo?, preguntaríamos hoy. Basten algunas declaraciones situadas en el mismo contexto para tener una idea de las suspicacias y necedades desafiadas por escritoras y editoras. Revisemos, por ejemplo, un artículo donde se trató el tema de lo que en la época se denominó la *emancipación* de las españolas, quienes —según explicó el desasosegado autor anónimo— pretendían elevarse “al nivel de las europeas [*sic*], que casi exageradamente se dedican a las ciencias y las artes, y aún a las más difíciles carreras facultativas” (Sin firma, 1881: 1). Con la finalidad de expresar de mejor manera la desaprobación provocada en él por tal iniciativa, el autor anónimo —presumiblemente Juan A. Mateos, redactor en jefe del diario *El Telégrafo*— trascribió a continuación un texto sobre el tema, firmado por el periodista español Manuel Ossorio y Bernard.

Ossorio publicaría por entregas, en la revista *La España Moderna*, unos “Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX” (1889-1890) y unos “Apuntes para un diccionario de escritoras americanas del siglo XIX” (1891), pero, en 1881, cuando sus palabras resonaron en México, aún se mostraba algo intranquilo ante el advenimiento de ibéricas con aspiraciones que desbordaban lo hogareño:

Es de esperar que la preponderancia femenina vaya en aumento y que a la vuelta de algunos años tengamos los hombres que reducirnos al punto de calceta o de crochet, mientras nuestras esposas hablen en los tribunales, disputen a la cabecera de un enfermo, enreden una testamentaría [...], discutan en las cámaras, hagan artículos de fondo [...], o alcancen triunfos académicos. (Ossorio Bernard *apud* Sin firma, 1881: 1-2)

Ese cambio de roles, donde la nueva situación masculina parecía enflarse con pesar hacia la degradación (“reducirnos a...”), fue atajado por Ossorio y Bernard mediante un dudoso requiebro cuando citó los nombres de escritoras peninsulares en boga, para declarar a continuación que María —madre de Jesús— era, en su opinión, el verdadero dechado de feminidad, pues la virginidad y la maternidad constituían “los timbres más preciados de la mujer” (Ossorio Bernard *apud* Sin firma, 1881: 2). Al entronizar el candor y, a un

tiempo, las labores de gestación y cuidado de la infancia de un personaje mítico y no de una mujer real, el escritor parecía sugerir que las mejores mujeres no eran aquellas en quienes predominaban la inclinación hacia el conocimiento y las actividades ajenas a la procreación y la atención de la familia, sino casi una entelequia. En el mismo tenor, aunque con menos garbo, un gacetillero mexicano opinó pocos años más tarde:

¡Las escritoras! ¿Conocéis epidemia más terrible? Yo no. Pero sí el remedio que evita el mal: abstenerse de leer a las damas. ¿Soy un retrógrado? Quizá. ¡Cuánto más que las eruditas me cautivan las muñecas de ojos ingenuos, de frescos labios, de onduladas crenchas, que escriben amor con “h” e ignoran quién fue Aristóteles! (González, 1905: 1)

Detrás de ambos testimonios se agazapaba la desazón ante la rasgadura del sistema social. Atemorizaba la emancipación, la adquisición de libertades y responsabilidades, la autonomía traducida en presencia de mujeres en espacios físicos y simbólicos antaño ocupados sólo por hombres. Resulta de interés la mención de mujeres escribiendo “artículos de fondo” y la “epidemia” de escritoras; unas con “triumfos académicos” y otras “eruditas”. He ahí otra de las sugerentes vías de descalificación aplicadas a las letradas: a veces las tildaban de “marisabidillas” para dar a entender que presumían de doctas sin serlo, como indica el *Diccionario de la Real Academia* (2001: *sub voce marisabidilla*). En el fondo, parece subsistir la convicción de que ellas no podían ser intelectuales y, de serlo alguna excepcionalmente, debía actuar con absoluta modestia, casi disculpándose por trasgredir la norma. Sus apologetas lo sabían, de ahí que las presentaran siempre como salvedades y en términos de este tenor: “Jamás se despertó en ella el deseo de brillar; esa vehemente aspiración de gloria que en algunas almas toma el carácter de pasión violentísima, fue de todo punto desconocida de aquel espíritu superior” (Vigil, 1883: xiv).

Más allá de la estulticia de gacetilleros como el citado dos párrafos atrás, hubo intelectuales de valía, como José María Vigil, quienes apoyaron la instrucción femenina y acompañaron con notable convicción los proyectos literarios de sus paisanas. Evóquense, a guisa de ejemplo, los encomiásticos prólogos que escribió para los poemarios *Flores silvestres* (1871), de Esther Tapia, y *Obras poéticas* (1883), de Isabel Prieto. Y fue ese jalisciense quien se encargó de preparar *Poetisas mexicanas* (1893), egregio volumen donde reunió composiciones en

verso de noventa y cinco autoras, fechadas entre los siglos XVI y XIX. Pues bien, Vigil también publicó un opúsculo titulado *La mujer mexicana* (1893). En ese estudio narró aspectos varios de la vida femenina prehispánica, destacando su moralidad y cultivo de virtudes; asimismo, aseveró que la lucha independentista abrió el camino para “que la mujer adqui[ri]era una instrucción al igual que el hombre” (Vigil, 1893: 16). Expresión demostrativa de esto era, desde su perspectiva, la presencia femenina en el ámbito de las letras, ya fuera a través de la fundación de —y la colaboración en— periódicos o mediante la expresión de su imaginación, sensibilidad y ternura en la poesía:

Ella canta a la Patria, se duele con sus infortunios y se exalta con sus glorias, pero sin que transpire el odio o la venganza; abre su corazón a las poéticas inspiraciones de sus creencias piadosas, sin que un acento de maldición se mezcle en sus misteriosas confidencias con el infinito; siente con intensísima vehemencia la llama del amor; pero en el arrobamiento, en el éxtasis delicioso que envuelve su alma, ninguna imagen impura viene a manchar el candor de sus alas; y cuando el desengaño hiere sus ilusiones juveniles, cuando la mano brutal de un ser que no la comprende, aja las flores primaverales de su vida, se inclina resignada, y dirige sus ojos bañados en lágrimas, a esa región suprasensible de eterna justicia donde son bienaventurados los que lloran. El calor del hogar tiene para ella encantos inefables: allí brotan y se desarrollan los afectos más puros y profundos, el amor filial, el conyugal, el amor maternal, que fortifican su alma, infundiéndole abnegación heroica para soportar los reveses de la fortuna y las miserias de la vida. [...] porque la escritora mexicana es ante todo mujer, y la mujer en México es sin metáfora el ángel del hogar. (Vigil, 1893: 21-23)

Como se verá, pese a ensalzar la presunta “instrucción igual que el hombre” (no cumplida del todo en esa época), fiel a su tiempo, Vigil relacionó a las mujeres con valores y actitudes con las cuales podía —e impelía a— diferenciarlas de los hombres: amor, piedad, pureza, resignación, indulgencia y abnegación. Asimismo, estableció el ámbito hogareño como el más apropiado para esos “ángeles”. En su explicación se deja ver tanto una terminología de cuño cristiano, como el deseo de establecer que, pese a la ilustración y al arribo de mexicanas a esferas laborales antes ajenas a ellas, su territorio continuaba siendo el doméstico.

Esos dechados, entre muchos otros, nos facultan para calcular desde qué mirada se juzgó la escritura creativa de las mexicanas. Mas esa valoración no era exclusiva de los varones de pluma, justo es aclarar, pues buena parte de las escritoras la suscribían en términos próximos a los formulados por Vigil, por convicción real o por conveniencia social. Debido a esto, la forma en la que ellas autorizaron sus textos y la circulación de éstos consistió en asociarlos a las labores atribuidas a las mujeres por la construcción cultural de la diferencia sexual vigente en ese momento. Así fue como Laureana Wright lo explicó:

[...] la mujer que raciocina y piensa cumple mejor con sus deberes porque se halla en posibilidad de comprenderlos. [...] La mujer que escribe, medita y desarrolla sus ideas en el fondo del hogar y al pie de la cuna de sus hijos, es la que mejor cumple con este sagrado ministerio, porque con el solo hecho de emprender tales tareas, manifiesta su afición al trabajo. [...] la mujer ilustrada, la madre instruida y la esposa intelectualmente igual al esposo, son las que están llamadas a regenerar a las sociedades venideras. (1888b: 171)

A su vez, Concepción Gimeno ponderó en la escritora y editora Wright la forma en la que prestaba una atención irrestricta a la educación de su hija: “le hace todos los trajes que usa, y sin embargo tiene tiempo para administrar con acierto y economía los intereses de su marido, sin que le falte para escribir” (1883b: 1). Agregó: “La escritora es siempre mujer, pues se ocupa del costurero, el tocador y la cocina [entonces es] una aberración suponer que la mujer pervierte sus sanas costumbres y puras ideas cuando eleva su entendimiento por el estudio” (1883b: 1). Tal defensa de la educación resultaba ineludible en un contexto refractario a su importancia en el universo mujeril. Otro tanto puede afirmarse sobre la escritura, donde las autoras encontraron pertinente minimizar sus logros. Veamos.

En el que hasta ahora podemos considerar el primer libro de poemas publicado por una mujer en el México independiente, la veracruzana María del Carmen Cortés —nieta del general Santa Anna— presentó sus composiciones como “ensayos poéticos”, “prosaicos versos” y “los sinceros sentimientos de un corazón afecto a la poesía” (1868: 3 y 4), y alegó haberlos publicado únicamente por disposición de su padre. Poco tiempo después, la michoacana Esther Tapia dedicó a su hijo el poemario *Flores silvestres*, refiriéndose al contenido como “obras de tan escaso mérito”, dadas a la imprenta para

dejar a su hijo “un recuerdo algo más duradero que un manuscrito [...] una ofrenda del amor de [una] tierna madre” (1870: 1). Dolores Correa publicó, más tarde, su ya mencionado libro de poemas *Estelas y bosquejos* (1886), en cuya nota introductoria dedicó a su madre el contenido y afirmó:

[...] mis versos no son las producciones del arte, ni el resultado del estudio, pues jamás ha pasado por mi mente la idea de hacer de la poesía o de la literatura una profesión, sino los entretenimientos a que he consagrado los ratos de ocio [...] como meros pasatiempos están plagad[os] de todos los errores propios de la ignorancia. (1886: 3)

Por su parte, en la “Introducción” a su novela *La hija del bandido* (1887), Refugio Barragán se presentó así: “Lo que escribo no es más que una novela desarrollada [...] al influjo de tradiciones puramente vulgares, que si tienen un origen verdadero, sólo las habré pasado al papel, embellecidas con el lenguaje de la ficción y de la poesía” (vi). Se sabían creadoras, pues, pero disimulaban tras la modestia y las referencias filiales su capacidad para —y su gusto por— producir literatura, así como su avidez de que esa literatura fuera atendida. Pese a todo, el apetito de reconocimiento estaba ahí; de otro modo, ¿por qué molestarse en publicar en un ambiente hostil?

"LOS VAGOS DICERES DE LA MULTITUD ANÓNIMA"

Al observar ese panorama, y recién llegada a México, Concepción Gimeno hizo votos porque las mexicanas prescindieran de su “exagerada modestia” para lanzarse al campo literario (1883b: 1). Algunas ya transitaban esa vía porque —en palabras de Laura Méndez— “el ángel del hogar se ha[bía] cansado de cargar con esas alas estorbosas [...] y parte de la especie humana [quería] tener derecho a la verdadera vida, a la intelectual que es la luz y no a la del topo a que se le ha[bía] condenado” (1907: 10). Ejemplo de eso era Ángela Lozano, quien explicó en un artículo y con naturalidad juguetona en qué consistía su “vida literaria”: admitió sin rubor ser autora de artículos, traducciones, cartas morales, una tesis redactada “con motivo de una oposición a la cátedra de inglés de la Escuela Nacional de Niñas” y *versos*, así, con cursiva, porque, explicó, se le “figuraba que una poetisa era una mujer romántica, y no quería parecer[s]e a ese tipo” (1873: 1). Tal vez su tono desenfadado se debía a que aquel texto estaba

destinado a una revista infantil, pero la exhibición de triunfos resultaba inusual en medio del pudor discursivo reinante entre buena parte de las escritoras.

Otro modelo de audacia fue Refugio Barragán, representante en México de la editora Faustina Sáez, con quien intercambió correspondencia en 1884 para informarle diversos aspectos comerciales de utilidad para hacer circular en la Ciudad de México, Colima y Guadalajara una publicación periódica de la española. Amén de considerarla “amiga y compañera”, le hizo saber qué porcentaje le pagaba al agente que distribuía en territorio nacional las obras literarias de ella (poemarios, novelas y piezas para la escena) y cómo podría comercializarse de mejor manera en México la revista de Sáez. En suma, con su colega de pluma habló de negocios.

También lo hizo Laura Méndez cuando, tras el fracaso de la segunda época de *El Renacimiento*, invitó al apesadumbrado Enrique de Olavarría a editar un periódico: “creo fácil situar en los Estados Unidos millares de suscripciones” (2017 [1894]: 148). Ante la falta de respuesta epistolar, meses más tarde remitió al escritor correspondencia con el membrete de la *Revista Hispano-Americana*, fundada por ella y un argentino en San Francisco, California; en esa ocasión invitó a Olavarría a ser su agente en México: “estoy resuelta a que mientras pueda, por el trabajo, ganar un peso para mis hijos, no he de permitir que el vecino lo gane antes que yo. Tengo otros muchos proyectos productivos que podremos llevar a cabo usted y yo en comandita” (2017 [1895]: 152). Y agregó para mostrar su conocimiento de la distribución editorial en el continente: “De cuatro mil ejemplares que tiramos vendemos unos 30 en San Francisco, cosa de 120 en el resto del país y lo demás en Centro y Sudamérica” (152). La ambición de la escritora superaba a la de su maestro.

Barragán y Méndez acumularon otras experiencias en el complejo mercado editorial. La primera protegió legalmente la propiedad intelectual de obras como *La hija del bandido*, lo cual se anunció en una nota al final del libro. La segunda sufrió un descalabro relativo a la revista que fundó en California: “un golpe que mi apreciable socio me dio en la chapa del alma, quedándose con el periódico y sus pertenencias todas, por haber yo confiado en su lealtad y descuidado el contrato de sociedad” (Méndez de Cuenca, 2017 [1896]: 158). La amarga experiencia sirvió para que, pocos años después, se asegurara de conseguir un contrato editorial adecuado con la Sociedad Ollendorff, de la cual recibió cuatrocientos francos por concepto de la cesión de derechos para la publicación en Francia de 1 650 ejemplares de su libro de cuentos *Simplezas*,

en junio de 1910 (Botrel, 1993: 631), lo que la convirtió en una de las tres mujeres incluidas en la prestigiosa colección Escritores Españoles y Sudamericanos, donde también publicaron Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Recordemos que en el siglo XIX inició la consolidación del reconocimiento a los derechos autorales (Martínez Martín, 2009: 79 ss; Woodmansee, 2016), asunto que, como se habrá observado, fue atendido por algunas escritoras finiseculares del país en términos profesionales.

Esas transgresiones a la división de esferas en razón del sexo ya no involucraban sólo el trabajo intelectual —asociado culturalmente a los varones— o la preocupante participación de las mexicanas de clase media en el espacio público a través de la escritura, sino las ganancias económicas derivadas de ésta. Y eso también fue motivo de reproches apenas iniciada la nueva centuria. Para ilustrarlo es posible traer a cuento a Severa Aróstegui, sobre quien cierto poeta hoy caído en el olvido emitió una crítica mordaz porque obtuvo provecho monetario con la venta del libro *Poemas varios* (1906); de modo similar, en 1904, algunos gacetilleros acusaron a Laura Méndez de agenciarse un sueldo injustificado contratada por el Gobierno Federal, pese a que su labor estaba debidamente acreditada a través del puntual envío de informes distribuidos en el *Boletín de Instrucción Pública*.

Ambas escritoras respondieron con energía en cartas públicas. En su misiva, la zacatecana Aróstegui defendió en *El Imparcial* su éxito: “es una prueba de que marchó con el siglo, porque a despecho de mi ilustrado censor, ya he reunido, no uno, sino algunos pesos producto de mi tosca labor” (1907: 3), estableció con sarcasmo. En *Diario del Hogar*, la mexiquense Méndez denunció “los vagos *diceres* de la multitud anónima”, esto es, los chismes con los que la criticaban aquellos “periodistas jóvenes e incipientes” (1904: 2) desde otro diario, sin investigar en profundidad el contexto, como exigía su quehacer.

CONCLUSIONES

Al inicio de estas líneas, formulé las siguientes preguntas: ¿qué significa ser escritora profesional?, ¿basta poseer una irrenunciable propensión a escribir?, ¿es escribir disciplinada y constantemente?, ¿supone alcanzar el reconocimiento de los pares o participar en los círculos cultos de la comunidad?, ¿es reconocerse como escritora y reconocer como literaria la obra propia?, ¿implica recibir una retribución a cambio de lo escrito? Pues bien, habremos de concluir que

hubo todo eso en varias decimonónicas que publicaron libros de su autoría, aparecieron en antologías poéticas, participaron en asociaciones poéticas o editaron revistas literarias. Y, según se colige de las declaraciones que vertieron en las dedicatorias y prólogos a sus obras, en cartas privadas o públicas y en artículos, pese a que poseían noticias sobre la existencia de escritoras previas y contemporáneas a ellas, se sabían forasteras en un campo donde su presencia aún resultaba sorprendente, extraña y a veces turbadora.

El conjunto de autoras que elegí para este examen está constituido por una constelación de editoras, ensayistas, dramaturgas, narradoras y poetisas cuya presencia pública tuvo lugar fundamentalmente hacia el último cuarto de la centuria decimonónica. La revisión permitió observar que, debido a la coincidencia de varias mujeres de pluma en un país donde poco antes escaseaban, en algunos sectores sociales ligados a la literatura o el periodismo hubo reacciones viscerales y descalificaciones sumarias destinadas a cuestionar —¿a disuadir?— la posibilidad de considerarlas profesionales. ¿Por qué? Porque la diferencia sexual era interpretada en la época como la base de la división de espacios físicos y simbólicos, así como de responsabilidades familiares y sociales en general.⁷ En ese marco ideológico, lo público se deparaba a los hombres y lo privado a las mujeres; el ejercicio intelectual se asociaba a ellos y la reproducción a ellas. En esa lógica dicotómica y jerarquizada, si la escritura implicaba un ejercicio reflexivo cuya salida tenía lugar a través de la circulación pública de textos, luego entonces la escritura les correspondía sólo a los varones.

Tal panorama suscitó objeciones, según se ha visto. En ciertos casos, las escritoras se justificaron: escribían y publicaban —dijeron algunas viudas— para sostener a su familia; otras —docentes casi todas— advirtieron el decidido carácter didáctico, formativo, de sus textos literarios; algunas más optaron por echar mano de las letras para contribuir en eso que la centuria llamó *emancipación de la mujer*, brindando un espacio a la expresión de las jóvenes y a través de la divulgación de historias inspiradoras, tanto de mexicanas como de extranjeras, y las hubo convencidas de su derecho a “manifestar públicamente

⁷ Desde luego, la diferencia sexual no era el único rasero para establecer límites; otro, muy ostensible, era la clase social. No es el objetivo de estas líneas analizar cómo jugó ese aspecto en el caso de la profesionalización de las escritoras, baste señalar que la mayoría de ellas formaban parte de una incipiente clase media, aspecto que autoras como Laura Méndez y Refugio Barragán trataron en sus ensayos.

las galas de su inteligencia” mediante textos, tal como hacían ciertos hombres. Alguna planteó que escribía porque su experiencia lectora le dejaba ver la compatibilidad entre los puntos de vista de las mujeres, por lo cual ofrecía los suyos a otras mexicanas. Y una más se dijo presa de la necesidad de llevar al papel sus pensamientos: su vocación resultaba irrenunciable. Otras acudieron a la denuncia de la hipocresía con la que se descalificaba a las mujeres, pero no a los hombres, en circunstancias similares aun en el ambiente letrado.

Había mucho de estrategia retórica en sus argumentaciones, sin duda. Acaso las más efectivas fueron, por una parte, la actitud humilde con base en la cual buena parte de las autoras se presentaron como diletantes, pese a que en su haber contaban con varios libros publicados y participaban en las asociaciones literarias más acreditadas del país; por ejemplo, Rosa Carreto, Rita Cetina, Cristina Farfán, Ángela Lozano, Soledad Manero, Josefina Pérez, Isabel Prieto, Esther Tapia, Gertrudis Tenorio y Laureana Wright, entre otras, formaron parte del prestigioso Liceo Hidalgo. A eso se sumó la identificación de las actividades intelectuales como necesarias para mejorar las diligencias domésticas: una mexicana culta sería mejor esposa y madre que una ignorante, *ergo*, la patria debía apostar por la educación femenina; aquí, el ejercicio literario fue visto como la expresión más depurada de esa educación.

La falsa modestia y el discurso que ensalzaba lo hogareño y filial escondían una realidad: aquellas mexicanas no necesariamente pretendían abandonar el espacio doméstico, pero querían formar parte del campo intelectual, ese espacio simbólico donde circulaban la literatura, el periodismo, las ideas; por eso continuaron produciendo textos pese a las diatribas: tenían algo que decir, sabían cómo y lo expresaron. Su presencia pionera en redacciones de diarios, en las vitrinas donde las editoriales anunciaban novedades, en antologías continentales, en las carteleras donde se divulgaban los títulos de las puestas en escena, en las sociedades literarias, en las páginas de revistas incluso allende el mar, en la correspondencia con colegas dentro y fuera del país o en las disputas registradas en testimonios periodísticos de la época son síntomas claros de que, en efecto, ya había escritoras profesionales en México.

BIBLIOGRAFÍA

Aróstegui, Severa (1907), “Carta de una poetisa”, *El Imparcial*, tomo XXI, núm. 3 762 (viernes 18 de enero), p. 3.

- Barragán, Refugio (2017 [1884]), “Carta de... a su colega española Faustina Sáez de Melgar (20 de mayo de 1884)”, en Leticia Romero Chumacero (ed.), *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1910)*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 58-59.
- Barragán, Refugio (1887), “Introducción”, en *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado. Novela original de...*, Guadalajara, Tipografía de “El Católico”, pp. iii-vi.
- Barragán, Refugio (ca. 1881), “La mujer mejicana”, en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, bajo la dirección de doña Faustina Sáez de Melgar, tomo I, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Juan Pons, pp. 307-339.
- Beristain de Souza, José Mariano (1821), *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, vol. III, México, Oficina de D. Alejandro Valdés.
- Beristain de Souza, José Mariano (1819), *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, vol. II, México, Oficina de D. Alejandro Valdés.
- Botrel, Juan-François (1993), *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, traducción de estudios inicialmente escritos en francés de David Torra Ferrer, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Ediciones Pirámide, Biblioteca del Libro, 53.
- Correa Zapata, Dolores (1886), *Estelas y bosquejos. Poesías*, México, Eduardo Dublán y Compañía Impresores.
- Cortés, María del Carmen (1868), *Ensayos poéticos, dedicados a las bellas jalapeñas*, Coatepec, Imprenta de Antonio Rebolledo.
- Directora, La (1883), “Saludo”, *El Álbum de la Mujer*, año I, núm. 1, 8 de septiembre, p. 2.
- Gimeno de Flaquer, Concepción (1883a), “La literata”, *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, año III, núm. 11, viernes 28 de septiembre, p. 1.
- Gimeno de Flaquer, Concepción (1883b), “La literata”, *Diario del Hogar. Periódico de las Familias*, año III, núm. 16, jueves 4 de octubre, p. 1.
- González, Carlos D. (1905), “Feminismo”, *La Patria*, 15 de agosto, p. 1.
- Granillo Vázquez, Lilia (2010), *Escribir como mujer entre hombres. Historia de la poesía femenina mexicana del siglo XIX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ilanqueitl (1873), “A nuestras lectoras”, *Las Hijas del Anáhuac*, tomo I, núm. 1, 19 de octubre, pp. 1-2.

- Infante Vargas, Lucrecia (2017) *De la escritura al margen a la dirección de empresas culturales: mujeres en la prensa literaria mexicana de siglo XIX (1805-1907)*, Sevilla, Ediciones Benilde.
- Lozano, Ángela (1873), “Variedades”, *El Correo de Comercio*, Segunda época, núm. 800, miércoles 8 de octubre, p. 1.
- Martínez Martín, Jesús A. (2009), *Vivir de la pluma. La profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons.
- Méndez de Cuenca, Laura (2017 [1896]), “Carta a Enrique de Olavarría y Ferrari, 25 de agosto de 1896”, en Leticia Romero Chumacero (ed.), *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1910)*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 158-160.
- Méndez de Cuenca, Laura (2017 [1895]), “Carta a Enrique de Olavarría y Ferrari, 9 de abril de 1895”, en Leticia Romero Chumacero (ed.), *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1910)*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 151-152.
- Méndez de Cuenca, Laura (2017 [1894]), “Carta a Enrique de Olavarría y Ferrari, 18 de julio de 1894”, en Leticia Romero Chumacero (ed.), *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1910)*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 147-149.
- Méndez de Cuenca, Laura (1907), “El decantado feminismo”, *El Imparcial*, tomo xxxiii, núm. 4 065, domingo 17 de noviembre, pp. 10-11.
- Méndez de Cuenca, Laura (1904), “La Señora Doña Laura Méndez de Cuenca”, *Diario del Hogar*, jueves 22 de septiembre, p. 2.
- Méndez de Cuenca, Laura (1889), “Al señor don Jesús Corral”, *El Mundo. Diario de Noticias Universales, Eco de la Opinión y Resumen de la Prensa*, tomo I, núm. 6, 13 de septiembre, p. 2.
- Pérez de García Torres, Josefina (2017 [1893]), “Carta a Enrique de Olavarría y Ferrari, diciembre 8 de 1893”, en Leticia Romero Chumacero (ed.), *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1910)*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 135-136.
- Pimentel, Francisco (1892), *Historia crítica de la poesía en México*, Nueva edición corregida y muy aumentada, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento.

- Planté, Christine (2019), “La excepción y lo ordinario”, en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 97-142.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la Lengua Española*, vigésimo segunda edición, Madrid, Espasa.
- Redacción (1894), “La Violeta”, *La Violeta. Semanario de Literatura, Moral y de Variedades*, tomo III, núm. 39, 20 de mayo, pp. 1-2.
- Redacción (1887), “Prospecto”, *Las Hijas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 1, 4 de diciembre, p. 1.
- Romero Chumacero, Leticia (ed.) (2017), *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1910)*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Romero Chumacero, Leticia (2016), *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*, México, Gedisa, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Seguí Collar, Virginia (2017), “Perspectivas de mujer. Refugio Barragán de Toscano”, en Leticia Romero Chumacero (coord.), *Poetas mexicanas del siglo XIX. Ensayos críticos sobre autoras y temas*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 189-213.
- Sierra, Justo (1984), “Carta de Santiago Sierra a Justo Sierra, Veracruz, enero 23 de 1869”, en *Obras completas*, tomo XIV: *Epistolario y papeles privados*, edición de Catalina Sierra de Peimbert, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 583-587.
- Sin firma (1896a), “Editorial”, *El Periódico de las Señoras*, tomo I, núm. 1, 8 de mayo, pp. 1-2.
- Sin firma (1896b), “A la clase obrera del sexo femenino”, *El Periódico de las Señoras*, tomo I, núm. 1, 8 de mayo, p. 14.
- Sin firma (1896c), “A la clase femenina que se ocupa de ciertos trabajos personales”, *El Periódico de las Señoras*, tomo I, núm. 1, 8 de mayo, pp. 14-15.
- Sin firma (1881), “La Mujer en España”, *El Telégrafo. Diario Político y Literario, Comercial y de Avisos*, año 1, núm. 40, sábado 8 de abril, pp. 1-2.
- Sociedad, La [La Siempreviva] (1870), “Introducción”, *La Siempreviva. Revista Quincenal. Órgano Oficial de la Sociedad de su Nombre. Redactada Exclusivamente por Señoras y Señoritas*, año I, núm. 1, sábado 7 de mayo, p. 1.
- Tapia de Castellanos, Esther (1870), *Flores silvestres. Composiciones poéticas por...*, Publicadas por J. M. Vigil, México, Imprenta de Ignacio Cumplido.

- Vigil, José María (1883), “La señora Doña Isabel Prieto de Landázuri”, en *Obras poéticas de la señora Doña Isabel Prieto de Landázuri...*, Coleccionadas y precedidas de un estudio biográfico y literario por José María Vigil, México, Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, pp. III-CXXIV.
- Vigil, José María (1893), *La mujer mexicana. Estudio escrito y dedicado a la distinguidísima señora doña Carmen Romero Rubio de Diaz*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Woodmansee, Martha (2016), “El genio y el *copyright*: condiciones económicas y legales del surgimiento del ‘autor’”, en Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (comps.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 279-306.
- Wright de Kleinhans, Laureana (1888a), “Refugio Barragán de Toscano”, en *Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 18, 8 de abril, pp. 206-207.
- Wright de Kleinhans, Laureana (1888b), “Esther Tapia de Castellanos”, en *Violetas del Anáhuac*, año I, tomo I, núm. 15, 11 de marzo, pp. 170-171.

LETICIA ROMERO CHUMACERO: Es profesora-investigadora de tiempo completo en el Posgrado en Estudios Semióticos de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y laboró como profesora de asignatura en el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad del Claustro de Sor Juana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y cuenta con membresía en varias asociaciones internacionales de investigación literaria o feminista. Posee los grados de maestra en Estudios de la Diferencia Sexual, doctora en Humanidades (línea Literatura), especialista en Literatura Mexicana del siglo xx, especialista Universitario en Creación Literaria y posgrado Experto en Creación Literaria Interdisciplinar. Es autora de siete libros (dos de ellos en colaboración) y ha publicado artículos en revistas académicas de España, Estados Unidos y México, así como en más de treinta y cinco libros colectivos. En la UACM fue Coordinadora Académica. Actualmente es directora de *Andamios. Revista de Investigación Social* y coordina el Seminario de Investigación Filológica.

D. R. © Leticia Romero Chumacero, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

SOLEDAD MANERO, A SPIRIT OF FREEDOM

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

ORCID.ORG/0000-0003-1474-082X

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

alicia.ramirez@correo.buap.mx

Abstract: *Soledad Manero is a nineteenth-century writer of great prestige in her time, however, over the years the relevance of her work in Mexican literature has been erased. That is why this research aims to give a broad overview of the writer's work to highlight the contributions she had given to Mexican literature and the importance within the genealogy of Mexican female literature. For this reason, from the concepts of different approaches with a gender perspective such as those of Marcela Lagarde and Judith Butler, it will be shown how Manero relies on Spiritism, to show the relevance of the spirit, beyond of gender and precepts that prevent women from developing.*

KEYWORDS: SPIRITISM; WOMEN WRITERS; VOICE AND WRITING; 19TH CENTURY LITERATURE; FEMALE LITERARY BASES

RECEPTION: 27/02/2024

ACCEPTANCE: 02/05/2024

SOLEDAD MANERO, UN ESPÍRITU DE LIBERTAD

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

ORCID.ORG/0000-0003-1474-082X

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

alicia.ramirez@correo.buap.mx

Resumen: Soledad Manero es una escritora decimonónica que gozó de gran prestigio en su época; sin embargo, con los años se ha ido borrando la relevancia de su paso por las letras mexicanas. El objetivo de este artículo es dar un panorama amplio de su obra, con el fin de destacar sus aportaciones a la literatura mexicana y su importancia dentro de la genealogía literaria femenina mexicana. Por esta razón, desde los conceptos de diversas aproximaciones con perspectiva de género, como los de Lagarde y Butler, se mostrará la forma en la que Manero se apoyó en el espiritismo, para mostrar la importancia del espíritu, más allá del género y los preceptos que impiden a la mujer su desarrollo.

PALABRAS CLAVE: ESPIRITISMO; MUJERES ESCRITORAS; VOZ Y ESCRITURA; LITERATURA DECIMONÓNICA; BASES LITERARIAS FEMENINAS

RECEPCIÓN: 27/02/2024

ACEPTACIÓN: 02/05/2024

María Soledad Gris y Manero es el nombre de pila de nuestra autora, nacida en Oaxaca en 1835 y bautizada el 18 de agosto de ese mismo año. Luego de casarse con Jesús Ferrer, tuvo dos hijas: Mercedes y Dolores.¹ El nombre con el que firmará sus escritos será Soledad Manero de Ferrer, pues, como la mayoría de las escritoras de la época, debía tener un respaldo “moral” que le permitiera publicar en una sociedad donde las mujeres aún no contaban con el estatus de ciudadanas de la nación, y, por lo tanto, necesitaban el aval de un nombre masculino que las respaldara. Otro aspecto que llama la atención es que Soledad Manero elimina el apellido paterno, quizá por la connotación negativa del término o quizá porque el padre tendrá años más tarde otro hijo con una mujer que no es la madre de Soledad. En realidad no lo sabemos a ciencia cierta, pero vale la pena destacar estos detalles que dan una idea de hacia dónde se perfila la escritora.

Entre algunos de los muchos intelectuales de la época que reconocen el talento de la escritora mexicana, se encuentra José Martí, quien, al reseñar la antología de José Domingo Cortés, titulada *Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano* (1875a), en la que recopila poemas de distintas mujeres de Hispanoamérica, pero en cuya selección no incluye a Manero, asegura: “Allí se leen versos de Ester Tapia de Castellanos, de Mercedes Salazar de Cámara, de Dolores Guerrero, de Isabel Prieto de Landázuri. Y ¿no podría la inspirada Soledad Manero reclamar un puesto distinguido en este libro de las musas, que con la muy notable suya indudablemente hubiera honrado?” (Martí, 2010: 98). Resulta, entonces, que el nombre de la escritora ya sonaba en Hispanoamérica, al igual que el de otras literatas mexicanas, al grado de que José Martí señala la omisión.

Sin duda alguna, el talento y fama de Soledad Manero debió de haber cautivado a los grandes intelectuales de la época; de hecho, el propio José Domingo Cortés la toma en cuenta en ese mismo año, cuando elabora la antología titulada *Prosistas americanos. Trozos escojidos de literatura* (1875b), en donde incluye su escrito titulado “El misántropo”, el cual recopila de la publicación que había hecho la escritora para el periódico *El Eco de Dos Mundos*.

¹ Los datos biográficos se obtuvieron de dos fuentes importantes: *Historia genealógica de las familias más antiguas de México* (1910), de Ricardo Ortega y Pérez Gallardo, y del *Seminario de Genealogía Mexicana*, dirigido por Javier Sanchiz y Víctor Gayol (s. a.).

De igual manera, José María Vigil, en la antología *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1893), preparada para la Exposición de Chicago, también incluye algunos de sus poemas. Esta recopilación —encargada de conmemorar el IV Centenario de América— tenía la encomienda de mostrar las composiciones de las mujeres mexicanas como un ejemplo de la modernidad, y constituye una muestra de lo que estaban escribiendo desde la época virreinal hasta la última década del siglo XIX.

También en la revista *El Renacimiento* (fundada en 1868, por Ignacio Manuel Altamirano), Soledad Manero se convierte en una de las escritoras más publicadas. Quizá la lleva a estos espacios su conexión con *La Guirnalda* y *Violetas*, donde ya Santiago Sierra había dado a conocer algunas de sus composiciones, previo consentimiento del marido, Jesús Ferrer, a quien —por lo que puede verse en una carta que dirige a su hermano Justo Sierra— tilda de “archi-bestia” y “sátropa” (Romero Chumacero, 2017: 135). Este aspecto refleja la dependencia de las mujeres a la autoridad de padres y esposos, independientemente de las capacidades intelectuales de éstos.

Las composiciones de Soledad Manero circulaban a tal grado de figurar en las publicaciones del centro (en la Ciudad de México), del sur (en Yucatán) y del este (en Veracruz), así como a nivel internacional. También la red con diversas mujeres escritoras de la época da cuenta de una movilización literaria que la historia desaparece entrado el siglo XX. Por tanto, cabe cuestionarse, ¿cómo es que se llega a borrar de la historia de la literatura hispanoamericana éste y otros nombres de tantas mujeres escritoras que circulaban en el ámbito literario?

La escritura es, sin duda, un espacio que permite a las mujeres un crecimiento personal y social, que se origina a partir del acceso a la lectura, pues esta actividad supone conocimiento. Al respecto, María Ángeles Cabré, en *Leer y escribir en femenino* (2013), afirma:

Una vez conseguido el acceso a la educación, la mujer empieza su camino hacia lo que podemos llamar “el empoderamiento literario”, en el que las escritoras ya cuentan con una baza con la que antes no contaban: las lectoras. No resulta aventurado afirmar que la liberación definitiva de la práctica de la lectura supone un cambio radical semejante al que supuso el descubrimiento de la rueda. (Cabré, 2013: 69)

Si bien el Proyecto de Nación decimonónico mexicano no impulsaba el reconocimiento jurídico de la mujer, sí promovía su educación, al fomentar la lectura, lo que la llevó al conocimiento, un espacio del cual se apropió también a través de la escritura. Así, se crearon publicaciones dedicadas a las mujeres, con el fin de fomentar la lectura y hubo escritoras que comenzaron a escribir, incluso, como oficio.

El desarrollo que deriva en el reconocimiento jurídico de la mujer tiene su auge en el siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, porque con el Proyecto de Nación se fomentaba cierta instrucción. En *Una historia de zozobra y desconcierto*, Leticia Romero Chumacero señala: “Sumadas a la educación formal, las agrupaciones contribuyeron al adiestramiento de las artistas de la pluma [...] algunas de las niñas que tiempo después serían escritoras, tomaron clases en ‘amiga’, pero complementaron aquello con estudios que en la época tuvieron la categoría de ‘superiores’” (Romero Chumacero, 2015: 43). Con esto, nos encontramos ante un momento cumbre para la mujer en México, en el que comienza la efervescencia de un despertar hacia un reconocimiento de los derechos femeninos.

En ese sentido, para centrarnos en la obra de Soledad Manero, es relevante destacar que, a pesar del reconocimiento que tenía por parte de ciertos grupos intelectuales dentro y fuera de México, se le negó el premio del Liceo Hidalgo por su obra dramática *La artista*, pese a haber sido la única presentada para el concurso en la asociación en mayo de 1874. Así se refiere en el diario *El Correo del Comercio*, del sábado 6 de junio de 1874:

[...] hemos examinado con los inconvenientes anexos a estas circunstancias, el drama “La Artista”, presentado a la Sociedad por la Sra. Da. Soledad Manero de Ferrer, para concurrir al certamen literario acordado en el mes de Setiembre próximo pasado. No ha tenido efecto este acto por falta de obras presentadas, y la comisión debe, por consiguiente, á decir que la obra de la Sra. Manero no es un trabajo perfecto, pero sí un ensayo en que la autora dá señales de sus buenas disposiciones para el arte dramático [...] pero necesitaríamos en tal caso detener la atención del Liceo sobre un trabajo que ya no está llamado á premiar [...] Mucho celebramos que haya en nuestro país una digna émula de Isabel Prieto de Landázuri y deseamos que no desfallezca en la espinosa carrera que á emprendido y que la conducirá sin duda, á la gloria literaria. (*Correo del comercio*, 1874: 3)

Por esta noticia —publicada a escala nacional en los diarios—, se sabe que quienes firmaron el veredicto, el 18 de mayo de 1874, fueron Joaquín Téllez, J. García y —en copia, como secretario, días más tarde— Vicente U. Alcaraz. Es una nota fuerte, porque el Liceo Hidalgo, como sociedad literaria, desconocía de manera pública el talento de Soledad Manero, mientras que, por otro lado, se movían sus publicaciones por distintos espacios. Quizás ésa sea la razón por la que la escritora no cultivó mucho la escritura dramática, aunque se conoce una obra de teatro publicada casi diez años después, titulada *El orgullo castigado. Drama en dos actos y en verso. Argumento histórico con algunas modificaciones que fué necesario hacerle* (1882).

En este sentido, Marcela Lagarde, en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, afirma: “A través de variados mecanismos sociales, económicos, políticos y culturales, los sujetos quedan incluidos o excluidos de ámbitos y relaciones, y ocupan posiciones jerárquicas” (Lagarde, 2022: 72). Lo anterior permite entender también que una institución literaria hubiera preferido declarar desierto el premio que otorgaba el Liceo Hidalgo como un reconocimiento a los intelectuales, negando un lugar simbólico a Soledad Manero en el círculo intelectual del momento. Sin embargo, esto no ocasionó que la autora se alejara de su labor de escritora, pues, pese a la evidencia de que a la mujer se le daba un lugar más bajo en la jerarquía y se le negaba el reconocimiento intelectual, logró superar esos obstáculos, para poder posicionarse como una figura importante dentro de las letras mexicanas de aquella época.

A pesar de esa afrenta pública y el mal sabor que pudo haberle dejado esta experiencia, se puede decir que a Soledad Manero se le reconocía también públicamente como una escritora con grandes aportaciones; por eso, en el diario *El Partido Liberal* del 17 junio de 1890, una reseña titulada “Escritores veracruzanos”, comentaba:

Con motivo del aniversario de la instalación de la Prensa Asociada, *El Nacional* consagró en ese día á los escritores veracruzanos un recuerdo de gratitud y simpatía [...] También se envanece el Estado de Veracruz con los nombres de algunas damas ilustres, las cuales han contribuido brillantemente al adelanto de las letras nacionales: quién puede echar en olvido á Clotilde Zárate, a María del Cármen Cortés, á Josefina Pérez, á María Herrera, á Manuela Verna y á Soledad Manero de Ferrer, estrellas las seis poetisas de aquel cielo Literario, en el que brillan como soles de la inspiración. (*Partido liberal*, 1890: 1)

Como se aprecia, Soledad Manero se consagra y pasa a la memoria como una de las mujeres veracruzanas que aportó su nombre a la literatura nacional. En esa reseña se nombran más escritores de reconocido prestigio, como José María Roa Bárcena, Salvador Díaz Mirón y Rafael de Zayas Enríquez, entre otros, lo que nos da una idea del lugar en el que se coloca a la escritora en el reconocimiento literario.

Asimismo, llama la atención que el sacerdote Tirso Rafael Córdoba, distinguido conservador, en su *Manual de literatura hispano-mexicana*, mencione uno de los poemas de Soledad Manero, a manera de ejemplo, sobre el acento en los poemas (Córdoba, 1879: 120). Esto da una idea no sólo del prestigio y reconocimiento de la escritura de la poeta, sino también de la recepción y circulación que tenían sus composiciones. El autor toma la última estrofa del poema “Vista al mar” —del cual se hablará más adelante—, para destacar la manera de emplear el acento en el poema. En este sentido, respecto al *Manual* de Córdoba, Alejandro Palma Castro y Maïté Abadie, señalan: “llama la atención que haya compilado una selección no desdeñable de poetas mexicanas de la segunda mitad del siglo XIX: Isabel Prieto de Landázuri, Rosario Flores Alatorre, Soledad Manero de Ferrer, Esther Tapia de Castellanos, Gertrudis Tenorio Zavala y Rosa Carreto” (Palma Castro y Abadie, 2023: 128). Si estos nombres femeninos se emplearon a manera de ilustrar los preceptos poéticos, significa que se cumplía con los estándares estéticos de la época.

También, en el diario *La Sociedad* del 30 de diciembre de 1863, de una sección denominada “Puebla”, se recoge lo siguiente: “La Srita. Da. Soledad Manero lleva publicadas en el *Regenerador* algunas composiciones poéticas que revelan su excelente disposición para el cultivo de este ramo de la bella literatura” (*Sociedad*, 1863: 3). Si atendemos a la fecha, es evidente que se trata de los comienzos de sus publicaciones y, sin embargo, ya se hablaba de ella como un talento prometedor. Llama la atención que se confine en la sección dedicada a Puebla, lo que también da cuenta, nuevamente, de esa recepción y aceptación que pudo tener Manero en su momento.

Para el 25 de marzo de 1893, en *El Nacional* se lee también una nota de Enrique Olavarría y Ferrari, donde se señala lo siguiente:

Honran los dos tomos del *Renacimiento* las poetisas Soledad Manero con un *Delirio*; María del Pilar Moreno con *El tiempo que va pasó*; Esther Tapia con *La Patria*, *A la Virgen María*, *El templo de la Inmortalidad* y *El Genio*; Gertrudis

Tenorio de Zavala con *A mi Madre. La virtud y la belleza*; Mannela Verna con *Hoja seca y Flor marchita*; Isabel Prieto de Landazuri, con *El Ángel y El Niño, La abuela, En la noche, A Victor Hugo*. (Olavarría y Ferrer, 1893: 1)

Con ello puede trazarse una idea del posicionamiento que tenía en distintas etapas de su carrera literaria, lo que demuestra que también se movía en distintos grupos, dentro de los cuales a veces había cierta controversia, como lo expuesto en el caso del Liceo Hidalgo. Y es que hubo algunos proyectos que agruparon ideologías políticas en aras de un desarrollo intelectual en la Nación en construcción, pero hubo otros que no sumaban ideologías diversas.

El talento de Soledad Manero se destaca no sólo en la vida literaria, sino también en la política. Esto resulta lógico, pues en general se emplea la literatura como un medio político. Lo que llama la atención es que se supo abrir paso con su obra en distintos ámbitos. Por ejemplo, al igual que otros escritores de la época, como José María Roa Bárcena o Tirso Rafael Córdoba, Soledad Manero en un principio se sirve de su poesía para apoyar la causa conservadora. Al respecto, cabe señalar la composición que dedica al arribo de Maximiliano y Carlota de Habsburgo a Veracruz en 1864. De hecho, en *Historia antigua y moderna de Jalapa y de las revoluciones del Estado de Veracruz*, se puede leer lo siguiente:

La señorita Soledad Manero publicó una poesía que dedicó á la emperatriz Carlota, y el tránsito del mismo por la puerta de tierra llamada de la Merced, era una reunion [*sic*] de toda la poblacion [*sic*] de Veracruz. Pero á pesar de esto, al observador no pudo ocultarse que aquella recepcion [*sic*] no era entusiasta, que no podía [*sic*] haber ni cariño ni amor por unas personas que no eran conocidas, y que esa ovacion [*sic*] durante el tránsito de los príncipes por las calles de la ciudad, podía [*sic*] y debía [*sic*] calificarse de curiosidad, porque ciertamente no era otra cosa. (Rivera Cambas, 1869: 603)

La cita nos permite apreciar que el nombre de la autora se destaca en los acontecimientos políticos y sociales, y, aunque puede apreciarse que no había entusiasmo por la situación, sí existía un compromiso político, espacio que ella supo aprovechar muy bien para destacarse.

Respecto a la composición de la poeta, llama la atención que sea en alabanza a Carlota, lo que muestra una intención de sororidad, así como de destacar el

papel femenino, puesto que en la publicación *De Miramar a México. Viaje del Emperador Maximiliano y de la Emperatriz Carlota, desde su palacio de Miramar cerca de Trieste, hasta la capital del Imperio Mexicano* (1864), se puede leer:

Otras muchas composiciones poéticas se hicieron, además de las que se acaban de ver, dedicadas al mismo asunto, entre ellas la siguiente de la Srta.

D. Soledad Manero:

Á SU MAJESTAD

LA EMPERATRIZ DE MEXICO.

Perdona si mi labio canta osado
Para ensalzar, señora, tu belleza
Hoy que este nuevo mundo entusiasmado
Ofrece una corona a tu grandeza.

Cisne que desde Miramar alzaste el vuelo
Dejando allí entre flores tu áureo nido,
Ven á reinar en este rico suelo
Imagen bella del Edén perdido.

Aquí contemplarás altivos montes
Coronados de espléndida verdura,
Magníficos y azules horizontes
Que el Sol esmalta con su lumbre pura.

Respirarás el aura deliciosa
Que aromas roba en su fugaz corriente,
Y en fin, verás la tierra prodigiosa
Que Dios te ofrece en sin igual presente.

Y conmovida en tu alma delicada
La inteligente comprensión que encierra,
Vas a cantar sin duda entusiasmada
Bella viajera en esta nueva tierra.

Si viertes una lágrima amorosa
Al recordar tu patria en la memoria,
¡Grande es el sacrificio, pero hermosa
Hallarás una página en la historia!

Tú, que nacida sobre regia cuna
Nunca al dolor de cerca has contemplado;
Tú, la hija feliz de la fortuna,
Ampara siempre al pueblo desgraciado.

De Dios sobre la tierra imagen eres;
Derrame el bien tu protectora mano,
Y no ahogue la voz de los placeres
La bondad de tu pecho soberano.

Y calmarás nuestra desgracia suma,
ángel bello de amor y de esperanza,
Y la patria infeliz de Moctezuma
Un porvenir tendrá de bienandanza.

Sé el genio del amor para tu esposo,
El faro que lo guíe en su camino,
Y calma con tu labio cariñoso
Las penas que acibaren su destino.

Señora, si mi voz llega a tu oído
Entre el bullicio de este alegre día,
Cree que del corazón por ti ha salido
Para expresar mi tierna simpatía.

Yo te saludo, noble Soberana,
Bella como el azul del claro cielo:
¡Bendición a la nueva mexicana
Que pisa las riberas de este suelo!
Veracruz, Mayo 29 de 1864 (Manero, 1864: 77-79)

Se contempla una especie de plegaria, en la que se alaba la belleza de Carlota, pero también su inteligencia, como se destaca en el segundo verso de la quinta estrofa. En general, todo el poema desarrolla la figura de la emperatriz como guía de Maximiliano, por lo que se pide protección para el pueblo que gobernará. Además, se destaca la belleza de los paisajes mexicanos, así como su comida. También, es importante el espacio que se crea para hacer oír su voz al inicio del poema, cuando destaca: “Perdona si mi labio canta osado”, puesto que, desde el inicio, se posiciona como la voz enunciadora en una alabanza. Llama la atención que a Carlota le da la esperanza de hacer escuchar su voz; por ello, le regala la imagen de un cisne, pues, además de la belleza, la induce al canto cuando dice: “Vas a cantar sin duda entusiasmada”, aspecto que relaciona con la inteligencia.

Como se observa, hay una conciencia del sujeto femenino en el que se destaca no solamente la belleza, sino también la inteligencia y la capacidad para hacer escuchar su voz, metáfora que se da a través del canto; por ello, el punto de unión entre la voz poética y Carlota es ese “canto osado” de quien escribe, así como el de quien da “la inteligente comprensión”, es decir, el de la emperatriz. Sin embargo, mientras que para Soledad Manero en este poema la figura de la mujer es la que destaca para alentar al desarrollo, para la construcción de la nación aún no se le toma en cuenta, pues no se le ha otorgado el estatus de *ciudadana*. Se puede destacar aquí, entonces, lo que Marcela Lagarde señala: “Se ha detectado la correspondencia entre la pérdida de bienestar o de condiciones sociales de vida con el impedimento o la nulidad del desarrollo. Ambos coinciden con aspectos delicados o nocivos para las mujeres, inhibidores de sus potenciales, dañinos para sus personas o depredadores de su mundo” (Lagarde, 2022: 154). Por ello, la poeta rompe con esta condición social y, a través de la escritura, resalta la labor de Carlota como mujer para la estabilidad de una nación y el equilibrio con la naturaleza.

Existen dos fuentes que hablan del mismo acontecimiento y donde se resalta el nombre de Soledad Manero, aspecto que le da visibilidad a la escritora en el ámbito literario, pero también en el político. En este sentido, se destaca su capacidad de vinculación con distintos grupos intelectuales y políticos, lo cual le permitirá tener esa presencia a nivel iberoamericano. Entre estos círculos, cabe señalar aquellos ligados al espiritismo, doctrina impulsada por Alan Kardec y que estaba en boga entre los intelectuales de la época. Al respecto, Antonio Saborit señala: “Manuel Plowes y Refugio I. González, generales,

junto con el civil Santiago Sierra, fundaron en agosto de 1872 la Sociedad Espírita Central de la República Mexicana, redactaron su credo religioso y filosófico así como un extenso reglamento provisional” (Saborit, 1998: 47). Si se toma en cuenta la cercanía intelectual y laboral con Santiago Sierra, se puede entender, entonces, la manera en que estos grupos se movían.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en México, el espiritismo se convierte en una doctrina relevante tanto para las personas intelectuales, como para aquellas dedicadas a la política, pues, como refiere Ana Sabau en “Ideas para el XIX. Espiritismo”,

[l]o que unía a los mensajes de los espíritus mencionados, es que traían al presente decimonónico la transmisión de una convicción de regeneración social. De acuerdo con la doctrina, los espíritus del más allá habían superado los obstáculos de la materialidad y enviaban, desde ese otro espacio, mensajes de cómo formar una comunidad universal e igualitaria promovida y alcanzable a través del estudio y la práctica del espiritualismo. (Sabau, 2015: en línea)

De esta manera, se pretendía esa igualdad y esa comunidad universal que se plasmaba y materializaba a través de la escritura, de la voz.

Además, Soledad Manero formaba parte de un grupo de mujeres en búsqueda del conocimiento debido a su conciencia respecto a su capacidad intelectual. Dentro de ese círculo espiritista, ella, junto a mujeres como Esther Plowes y Amalia Domingo, forman la Sociedad Espírita de Señoras, en marzo de 1873 (Saborit, 1988: 47). Esto también le permitirá tener otras redes para publicar en distintas revistas que apoyaban al espiritismo, tal como lo hace en *Constancia*, con su escrito “Dos espíritus. Revelación de ultratumba al medium” (Manero, 1887: 27-28), y del cual ya he hablado en otro trabajo titulado “*Abigail* de la escritora decimonónica mexicana Soledad Manero: la mala que juega en tiempos y espacios paralelos en el nombre del espiritismo” (Ramírez Olivares, 2021: 61-71).

La lucha de Manero por una equidad para la mujer no solamente viene de sus experiencias, sino también de la ideología espiritista, tal como lo señala

Allan Kardec, en *El libro de los espíritus* (1857):² “*La emancipación de la mujer es acorde al progreso de la civilización. Su esclavitud va a la par de la barbarie. Por otra parte, los sexos sólo existen en la organización física. Dado que los Espíritus pueden adoptar uno u otro sexo, no hay diferencia entre ellos en ese aspecto y, por consiguiente, deben gozar de los mismos derechos*” (Kardec, 2008: 444). Este pensamiento explica también la pugna por esa lucha de derechos en la que Laureana Wright enfatizó tanto.

El espiritismo para Soledad Manero será el camino que la llevará a descubrir su voz como sujeto, puesto que uno de los principios de esta doctrina es que se busca la inteligencia para ser mejores espíritus, y, de acuerdo con Allan Kardec, “la inteligencia es universal” (Kardec, 2008: 106); por ello, como sujeto femenino, la autora precindirá de la materia corporal para enfocarse en la inteligencia, que le permitirá ir ascendiendo de espíritu.

Este principio es importante porque, ya desde el siglo XIX, se plantea lo que Judith Butler enunciará y modificará dos siglos después respecto a la idea del lenguaje, en *Cuerpos que importan*, cuando señala: “una vez que se entiende el ‘sexo’ mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de esa norma reguladora” (Butler, 2002: 19), ya que se habla del cuerpo como algo material que existe también por medio de un lenguaje que construye, puesto que se trata de *concretar un ser a través de nombrarlo*. Esto mismo pasaba en las sesiones espiritistas, cuando un alma se manifestaba a través de la voz o la escritura de un médium para comunicarse.

De esta forma, en *El Eco de la Verdad: Periódico Político Independiente y de Intereses Morales y Materiales* —en el que también colabora Amalia Domingo Soler, fundadora de *La Luz del Porvenir*—³ se encuentra un poema de Soledad Manero titulado “Gratitud a un hermano espírita”, publicado el 9 de octubre de 1879, para comentarlo con el fin de mostrar la manifestación de la influencia espiritista en la autora. Así, el comienzo del poema es relevante y dice en las dos primeras estrofas:

² Para este texto se ha empleado la traducción de Gustavo N. Martínez del Consejo Espírita Internacional, edición de 2008.

³ Hubo algunos momentos de censura de *La Luz del Porvenir*, y, para continuar con la publicación, se creó *El Eco de la Verdad*, para seguir con el proyecto.

Yo miro á Dios en las flores,
En el murmullo del río,
En las gotas de rocío
Y en el viento tramador.
En la alegre mariposa
Con sus hermosos colores,
De la aurora en los fulgores
Y entre los rayos del sol.

Que es bello oír de las olas
La suave voz que murmura
Repitiendo con tristura
Quejas que á nuestra alma van,
O el crujir del ronco trueno
Que imponente se derrumba
Con el vendabal que zumba
Sobre las aguas del mar.
(Manero, 1879: 144)

La relevancia radica en la ubicación de la voz poética en la naturaleza y su relación con Dios. A partir de la percepción de la naturaleza por medio de los sentidos, y prestando atención a las manifestaciones de la vida —las flores, el río, las gotas de rocío, el viento, las mariposas, el Sol—, se descubre a Dios, pues la única manera de percibirlo es a través de algo concreto. Este elemento es importante porque será el principio del espiritismo: la percepción de un espíritu se da a partir de la existencia indirecta de otras cosas o personas; por ello, existían los médiums. También debido a esto, Soledad Manero personifica las olas y les da voz, la cual lleva una queja que se queda en el alma. Es decir, aquí ya no sólo es esa percepción de Dios a través de la naturaleza, sino que, cuando dice “Quejas que á nuestra alma van”, se logra un colectivo a través de ese sonido que se percibe, en el que se involucra a la persona.

Por esta razón, más adelante, en la tercera estrofa, señala la voz poética:

Todo trae á mi memoria
El gran poder infinito

Del inmenso Dios, bendito
Que tanto ha sabido hacer,
Y una oracion va subiendo
De mis lábios hasta el cielo,
Y me figuro en mi anhelo
Como otros mundos estén.
(Manero, 1879: 144)

En esta estrofa, después de hablar de una colectividad, se manifiesta el *yo* poético a través de la memoria y su conexión con Dios, del que reconoce el poder infinito. Así como le da voz a las olas en la estrofa anterior, en ésta también aparece, pero esta vez de ese *yo* lírico, por medio del cual hace tangibles otros mundos más allá de los que se perciben. Es decir, reconoce y nombra mundos que no advertimos de una forma material; por ello, se eleva una oración, que servirá para llegar más allá del cielo. Existe un “más allá” de lo que se percibe.

Y culmina con las siguientes estrofas, para enfatizar de nuevo la colectividad con la que inicia, pero, ahora, más allá de la materialidad de las cosas; además, agradece su concepción espiritista:

Donde unidos como hermanos,
No haya reyes ni señores
Y entre placer, sin dolores
Pasen su vida feliz,
En eterna primavera
Que nunca empañe el estío,
¡Oh! ¡qué ventura, Dios mío!
Quiero dejar de existir.

Pero llevando un tesoro
De rica virtud guardado
Con el dolor conquistado
De las pruebas ó espacion.
Ah! bendito el hombre sea
Que hacerme espírita quiso!

Bendecirlo me es preciso
Porque me ha dado valor

Para sufrir los pesares
Que tengo y aun espero,
Bendito ese hombre si muero
Como el que sabe sufrir;
Mi gratitud lo recuerda,
Trémulo el labio lo dice,
Mi corazón lo bendice,
Y que sea siempre feliz.
(Manero, 1879: 144)

En el fragmento se habla de un mundo en el que los espíritus no tienen competencia, no hay una diferencia material: “no hay reyes, ni señores”. De ahí que haya un deseo por dejar de existir en el sentido corporal, material y terrenal, para encontrar los mundos más allá de la Tierra que se habían nombrado en la estrofa anterior. Además, esa lejanía de lo material permitirá el crecimiento del espíritu; por ello, dice que llevará un tesoro, lo que se relaciona con las virtudes, producto de una expiación o purificación del alma; después, la voz poética dispara una confesión para declarar que es espiritista: “Ah! Bendito el hombre sea/ Que hacerme espírita quiso”, puesto que, en general, el contexto de toda la composición está relacionado con esa concepción y la idea de trascender más allá de lo material. Esto se complementa muy bien con la idea de materializar el espíritu a través de la palabra: “trémulo el labio lo dice/ mi corazón lo bendice”, puesto que por medio del lenguaje se logra visibilizar o hacerlo inteligible.

Es interesante que gran parte de lo que establece el espiritismo puede converger en lo que Judith Butler propone en *Cuerpos que importan*, cuando asegura: “El yo corporal producido a través de la identificación no está *miméticamente* relacionado con un cuerpo biológico o anatómico preexistente” (Butler, 2002: 142), puesto que se habla de materia y la manera en la que el lenguaje es el que permite que ese cuerpo cobre una identidad, una identificación que se construye. Butler discute que el cuerpo es sólo una manifestación que permite mostrar la esencia de un sujeto, así como en el espiritismo se muestra que el cuerpo es el medio por el cual se manifiesta el espíritu, ya sea

a través de la naturaleza o del cuerpo de una persona —un médium—, tal como lo hace Soledad Manero a través del poema anterior.

La *materialidad del cuerpo* permite una construcción fija, que afecta la condición de género, a través del sexo, lo cual afecta también al cuerpo y, por ende, al ser. Butler retoma a distintos autores para hablar sobre esta materialidad, comenzando por la diferencia que hace Aristóteles entre alma y cuerpo, la cual, posteriormente, retomará Foucault para hacer hincapié en esta materialidad y su sujeción. También retoma a Platón, así como la discusión que tiene Luce Irigaray al hablar de la manera en la que se jerarquiza el sexo y se excluye a la mujer de una inteligibilidad del cuerpo. Por ello, Butler afirma:

Hablar de los *cuerpos que importan* [en inglés *bodies that matter*] en estos contextos clásicos no es un ocioso juego de palabras, porque ser material significa materializar, si se entiende que el principio de esa materialización es precisamente lo que “importa” [*matters*] de ese cuerpo, su inteligibilidad misma. En este sentido, conocer la significación de algo es saber cómo y por qué ese algo importa, si consideramos que “importar” [*to matter*] significa a la vez “materializar” y “significar”. (Butler, 2002: 60)

En este sentido, se puede plantear una discusión en el siglo XXI para hablar de cómo se ha hecho esta división de alma y cuerpo, así como de la manera en la que ha servido como forma de eliminar lo femenino. Por ello, Butler propone hablar de esa materialidad y, a través del discurso, también romper con lo que ha significado esa materialización para cambiarla y lograr hacer cuerpos inteligibles a todos aquellos excluidos de la norma, de lo que se había planteado como lo posible en la existencia o materialización del ser.

Equiparar este pensamiento con lo que plantea el espiritismo es para entender cómo, desde el siglo XIX, se busca este reconocimiento a sujetos que, por su condición de mujer, habían sido excluidos de distintas posibilidades, entre ellas, la de ser sujetos pensantes. Además, el lenguaje, su uso, el cambio en la significación y representación es lo que permite esa inteligibilidad. En el espiritismo, se trasladaba una voz, un pensamiento, hacia la escritura o la palabra a través de médiums. Por ello, Soledad Manero hace converger la idea de espíritu, lenguaje, conexión con la naturaleza, universo y divinidad, con la idea de existencia y reconocimiento.

En ese mismo sentido, el 15 de julio de 1885, en *El Parnaso Mexicano*, el número dedicado a Esther Tapia de Castellanos contiene también poemas de diversas autoras de la época, entre las que se encuentra Soledad Manero, con su composición “Oda al supremo artífice del universo”, la cual constituye un canto en el que se exalta a Dios como creador del universo con ese pensamiento espiritista. En la composición, además de apelar a una creencia del ser supremo, nuevamente se recalca el aspecto de materializar ese espíritu por medio del lenguaje:

¡Silencio, humanidad, hablarte quiero!
Oye una vez las notas de mi canto
Y doblo la rodilla á Dios en tanto
Para buscar divina inspiración.
En la bóveda azul el templo miro,
El altar se consagra aquí en mi alma,
Vuela hasta Dios mi férvido suspiro
Y algo, que nunca vi, miro en la calma:
¿Quién comprender al Infinito puede?
¡Trémulo el labio balbuciente cede!
Desmaya tu cantar.
(Manero, 1885: 59)

El *yo* poético se refiere, en general, a la humanidad, y llama su atención para que lo único que se escuche sea su voz, y enfatiza que es un canto lo que convierte a esa voz en creadora, cuando dice que busca inspiración en Dios y lo logra al ver hacia el cielo o el infinito, lo que llama “bóveda azul”, tal como en el poema que se ha analizado anteriormente. Por ello, se repite la imagen del “trémulo labio”, pues es la materialización de ese canto que dará cuenta del universo, y también por ello se pregunta “¿Quién comprender al infinito puede?”, porque sólo a través de ese canto se puede hacer inteligible ese universo.

El acto de nombrar será relevante para el espiritismo. En *El libro de los espíritus*, Allan Kardec asegura: “Las comunicaciones ostensibles tienen lugar por medio de la escritura, la palabra u otras manifestaciones materiales, la mayoría de las veces a través de los médiums que les sirven de instrumento” (2008: 36); porque, al final, la escritura u otros cuerpos serán el medio por

el que se manifiestan los espíritus. Así, hacer inteligible lo espiritual se logra por medio de la palabra: se materializan las almas.

Por tanto, la escritura será un elemento importante en la vida de Soledad Manero, al igual que en la de otras mujeres contemporáneas, lo que permitirá reconocer voces que carecían de representación jurídica, como ya se había mencionado anteriormente. La mujer mexicana de clase acomodada, según Monserrat Galí, en *Historias del bello sexo*, “no trabajaba fuera de casa, y aun dentro de ella no parecía dedicar muchas horas a las tareas domésticas, ya que abundaba la servidumbre [...] Esta nueva situación permitió que la mujer dedicara más tiempo a la lectura y al cultivo de ciertas habilidades intelectuales (música, aprendizaje de idiomas, pintura) que la elevaran espiritualmente” (2002: 96). Esto, aunado a lo desarrollado con el espiritismo, incrementará el deseo por el conocimiento, así como el cuestionamiento de una sociedad dicotómica en el que se separaba a la mujer.

De hecho, Kardec afirmaba: “Los Espíritus encarnan como hombres o como mujeres, porque no tienen sexo. Como deben progresar en todo, cada sexo, al igual que cada posición social, les ofrece pruebas y deberes especiales, así como la ocasión de adquirir experiencia. El que fuera siempre hombre sólo sabría lo que saben los hombres” (2008: 170). Por ello, había una conciencia mayor respecto a esas diferencias marcadas, pero con el deseo de tener un mejor conocimiento, lo cual permitiera dar un orden al espíritu, más allá de lo material.

Con lo anterior, entonces, se entiende que Soledad Manero, perteneciente a los círculos de la época, tendría el tiempo para las lecturas de todo tipo, que por supuesto incluían las de Kardec, las de creación que se estaban dando por otras mujeres no solamente en México, como ya se ha visto, sino también en otras partes de América y en Europa.

Manero también es autora de una de las primeras novelas creadas por una mujer en México, pues en 1868 se publica *Abigail*, en la Tipografía “La protegida”, de Veracruz, una novela corta cuya protagonista es una joven judía que se enamora del Conde Sarrasti, pero, ante la imposibilidad del amor, se vuelve loca y se convierte en lo contrario al ángel del hogar, al que simbólicamente mata en un acto de liberación (Ramírez Olivares, 2021: 67). Como se aprecia, la pluma de Manero es prolífica y variada.

Como se mencionó al inicio de este ensayo, Soledad Manero también es antologada en *Prosistas americanos* con una composición titulada “El misántropo”, un reclamo a las hipocresías humanas. Lo interesante también es cómo

juega con la enunciación, pues, en un principio, la voz escritural se refiere a los lectores de manera didáctica, para mostrar por qué es un ser que odia a la humanidad; por ello, al inicio, narra una voz que anuncia lo que nos presentará más adelante, para después ceder la palabra a ese hombre misántropo:

¿Veis a ese hombre que parece huir del trato de los demas, i solitario camina pensativo, o con las manos en los bolsillos contempla desde la playa la inmensidad del océano? [...] Pues bien; ese hombre, víctima de las contrariedades de la vida, es un sér condenado a la soledad i a la desesperación. Un sér que lleva el corazon envenenado por el egoísmo de la sociedad a quien aborrece: es en fin, un misántropo. Oídle: (Manero, 1875: 67)

Nos habla de la condena a la soledad y a la desesperación, por falsos conocimientos adquiridos, los cuales se verán más adelante, ya en la voz del hombre, quien no ha sabido conjugarse con sus semejantes. La voz narrativa nos introduce en la lectura para advertirnos que lo que veremos más adelante, en realidad son “contrariedades de la vida”.

Más adelante, cambia la voz, y ahora quien enuncia será el hombre misántropo. Lo que en un principio nos presentó la primera voz narrativa cambia a otra perspectiva, la cual supone una confusión, producto de esas contrariedades que serían exhibidas después del “Oídle” de la primera parte; entre otras cosas, uno de los fragmentos que se extrae de esa voz del misántropo es:

Solo una esperanza puede alentar mi agonía. Esta esperanza es... la muerte. ¡Morir, morir! Pero, ¿qué es lo que hay tras de la muerte? ¿Es verdad el descanso? ¿Es posible encontrar la felicidad tras esa inmensidad azul que el mundo llama cielo...? No; nadie ha vuelto a decir lo que existe más allá... El dominar las pasiones es conquistar la virtud; pero los hombres han procurado adornar sus acciones con el ropaje de ella para parecer virtuosos, i... la virtud no existe sobre la tierra. (Manero, 1875: 67)

Aquí, en voz del hombre que se nos presentó desde el inicio como confundido, aparece —como en las otras publicaciones que se han comentado— la idea de la muerte como una esperanza. Además, nuevamente se presenta la imagen de “la inmensidad azul”, o el cielo como ese universo más allá de lo terrenal. Sin embargo, aquí no hay una certeza de ese “más allá”. Además, se

presenta a la virtud como algo inexistente, sobre todo en este mundo. Esto se contrapone con el pensamiento que Soledad Manero ya había presentado, porque la autora trata de demostrar, precisamente, las contradicciones que llevan al sujeto a odiar a la humanidad.

Al respecto, Kardec escribe: “La virtud más meritoria es la que se basa en la más desinteresada caridad” (2008: 479). También se expone que la virtud se debe cultivar desde la Tierra, por lo que el pensamiento que nos presenta Manero a través del misántropo es contradictorio. Todo se contrapone al pensamiento que ella venía desarrollando y, con ello, también se da una lección. Lo que este escrito pretende es tener una función didáctica, donde se critica el odio a la humanidad. Además, también de ahí se retoma el sentido de lo femenino.

Como se había dicho líneas atrás, en la concepción espírita, los espíritus no tienen sexo, aunque se les asigne en la materialidad corporal; sin embargo, se pugna por llegar al conocimiento en ambos casos. En la sociedad decimonónica, se tildaba a la mujer como la pérdida de la humanidad debido al constructo que se hizo de ella en la religión católica, en el que Eva es la pérdida de Adán, y ocasiona su expulsión del paraíso. Por ello, se fomenta la imagen del “ángel del hogar”, con la idea de alejar a la mujer de la posibilidad de ser objeto de tentación. Amalia Pérez Valiño, en su texto “Eva y María: dos imágenes enfrentadas”, asegura:

A la primera mujer [Eva] se le carga con todo el peso de la culpa del Pecado Original y se le hace responsable de la entrada del pecado y la muerte en el mundo. Se la describe como un ser más débil que el hombre, tendiente al mal y a las bajas pasiones y que, a su vez, está sometida a su voluntad. Mediante sus representaciones se indica claramente su posición con respecto a su marido y su situación en la sociedad, es decir, un lugar secundario. Al salirse de estas dos condiciones provoca la pérdida del Paraíso y la condena de la humanidad, por lo que la represión hacia su figura se ve de una forma positiva. (2017: 753)

En este sentido, al tratar de reivindicar la figura de la mujer —sin faltar al principio del “ángel del hogar” decimonónico—, Manero establece cómo se ha llegado al odio de la humanidad, haciendo esta distinción entre hombres y mujeres, y dándole esa carga simbólica negativa a la mujer.

Soledad Manero retoma este símbolo y, en el poema “El misántropo”, como otro ejemplo de la confusión de vida del hombre que se exhibe como

alguien que reniega de la humanidad y odia a la sociedad, se trata el asunto de la mujer a través de lo que declara: “¡Ah.! Con razón yo desprecio a esa sociedad fermentada. ¡La mujer! Ese sér, conjunto de males i de bienes, de ambición i de flaqueza, de mentira i de astucia, ¡cuántos males tiene que agradecerle el mundo! ¡Oh! parece mentira que ese ser, creado para inspirar al hombre amor, emulación i gloria, sea el orígen de todos sus pesares, de su infelicidad, de su desesperación...” (Manero, 1875: 70). Como vemos, en la voz del misántropo, se retrata a la mujer como el origen de todo mal de la humanidad, pensamiento que se empata y se remarca con la idea del desprecio a la sociedad. Con ello, también, Manero muestra de manera didáctica las confusiones y contradicciones en las que ha caído el ser humano por su desconocimiento, tal como se ha analizado en párrafos anteriores. Así, en este pasaje se muestra a la mujer como ese conjunto de “ambición y flaqueza, de mentira y de astucia”, pues, en realidad, la voz de quien habla está dominada y cegada por el odio y por las contradicciones de la vida. Por esta razón, desde el inicio, la primera voz se distingue de la del misántropo, porque quiere mostrar a lo que lleva esa confusión de vida.

En ese sentido, se entiende el alejamiento y delimitación de dos voces en el escrito. Por un lado, está la perspectiva de la primera voz narrativa, que presentará la imagen de un hombre con “el corazón envenenado”, y, por el otro, la postura de ese hombre envenenado, quien, además, es exhibido como un ejemplo de confusión. Por ello, la escritura de Manero incorpora un conocimiento de vida, con el que intenta advertir a sus lectores a través de la palabra *misántropo*, es decir, alguien que se aleja de la admiración hacia la humanidad y su desarrollo, alguien sin esperanza. Esto será distinto a lo que presenta a través de la trascendencia de los espíritus. Además, incorpora el tema de lo femenino, un tópico latente en ella y otras contemporáneas también afines al espiritismo, como las mexicanas Laureana Wright, Manuela Cuéllar y las españolas Amalia Domingo Soler y Rosario de Acuña.

Otra composición recogida en la antología de José María Vigil —utilizada como ejemplo en el *Manual* de Tirso Rafael Córdoba— es “Vista del mar”, en la que, contrario a lo que presenta la voz de el misántropo en la composición analizada anteriormente, nuevamente vemos una conexión de la voz poética con la naturaleza. Y, como en los textos anteriores, el *yo* poético se coloca al centro de la composición como la autora y retoma la idea de la escritura, la creación a partir del verso:

Por eso en igual metro, como la vez primera,
Al golpe de tus olas voy de nuevo á cantar:
¡Ojalá que el pasado cual mi canción viniera!
Pero el tiempo no vuelve, no vuelve nunca ¡oh mar!
(Manero, 1977 [1883]: 222)

Además de destacar el ritmo que emula el vaivén de las olas, existe una alusión metaliteraria al hablar de “metro” y “cantar”, así como vuelve “la canción”. La imagen combinada supone, también, la palabra como una forma de evocar a través de la escritura, del poema, y, por tanto, se crea una secuencia entre el golpeteo de las olas y el metro del poema, que son el resultado del canto.

Todo en el poema supone esa secuencia lógica de continuación, pero nunca de retorno, a pesar de que las olas van y vienen, todo tiene un avance y lo único que se rescata del pasado es la memoria; por eso, estrofas más adelante, señala la voz poética:

¿Quién no siente en el alma un eco misterioso,
Que trae la memoria de una pasada edad?
¿Y quién no goza entonces en éxtasis dichoso
Entre la dulce calma de augusta soledad?

El alma se levanta al estrellado velo,
Y en hondos pensamientos se abisma el corazón:
En vano los misterios quisiera hallar del cielo,
Y entre mis labios trémulos espira mi canción.
(Manero, 1883: 223)

En esas secuencias lógicas se destaca la calma, la conjunción del mar y el cielo, la memoria del pasado, tal como lo hacen los espíritus; por ello, el alma se libera y se eleva hacia el cielo (“el estrellado velo”), pero la voz poética no logra alcanzar el entendimiento. Nuevamente, se ve la imagen del cielo como algo inexplicable, pero también la materialización de ese universo, a través de la palabra, del canto, cuando dice “labios trémulos”. Los labios como sinécdoque de la palabra, de la voz y, en sí, de la materialidad del pensamiento.

Lo anterior se logra a través de un momento en soledad, que se dispone desde el inicio del poema. En *Claves feministas para la negociación del amor*, Marcela

Lagarde plantea: “si no tenemos espacios de soledad y de aislamiento, no podremos descubrir la otra parte del pensamiento, que siempre es el pensamiento individual” (Lagarde, 2022b: 56). Por tanto, a partir de ese reconocimiento en soledad, se permite destacar el pensamiento, un elemento esencial por el que Manero siempre estuvo abogando en su obra. Cultivar el pensamiento es parte de cultivar el alma, y ella lo logra a través de la escritura, la cual será la materialización de ese pensamiento y, por tanto, de ese espíritu.

A lo largo de este artículo, hemos analizado algunos aspectos relevantes de una autora que se ha estudiado poco, a pesar del reconocimiento que tuvo en su época y de la trascendencia que logró a través de redes tanto con mujeres, como con intelectuales y otros círculos afines a sus pensamientos. Su obra se desarrolla con imágenes constantes que refieren la inmensidad del universo y que traspasan los cielos. El lenguaje, la palabra, la escritura serán también una constante a través de los labios y el canto, porque serán la manera de hacer inteligible el mundo abstracto que conecta al ser humano con la naturaleza, con Dios. Esto se relaciona con el espiritismo que lleva hacia muchos lados y que le permite expandir su obra, puesto que ésta podía haber sido entendida simplemente como composiciones literarias —por cumplir con los preceptos estéticos de la época—, pero también de manera más profunda, con esta tendencia espírita que seguían ella y distintas escritoras de la época. El espiritismo será la herramienta para mostrar que las personas —sin importar su sexo— podrán desarrollar el intelecto para llegar al conocimiento, lo que permite, además, avanzar hacia el reconocimiento de la personalidad jurídica —cuestión que se dará en el siguiente siglo, gracias a las ideas que se siembran en este pensamiento que presenta la autora—. Lo anterior, como se mostró, también se conecta con lo que Butler propone sobre la resignificación y la materialidad, para lograr hacer inteligibles cuerpos que habían sido marginados —en este caso, los de las mujeres—. De igual manera, lo anterior se vincula con lo que propone Lagarde sobre el desarrollo humano y la democracia, en concordancia con el desarrollo de la mujer, aspectos por los que aboga Soledad Manero a través de su escritura y el espiritismo.

Por eso creo que es un pilar en la literatura femenina mexicana que no debe ser olvidado. Al igual que ella, existen otros nombres que aún falta explorar; baste sumergirse en los diarios de la época para rastrear un sinnúmero de composiciones que representan las bases para lo que hoy conocemos como literatura femenina mexicana. En la historia de las letras hispanoamericanas,

para que tengamos un verdadero panorama general, habrá que incluir los nombres, composiciones y aportaciones de las distintas mujeres que, a través de la pluma, nos han legado toda una cosmovisión.

BIBLIOGRAFÍA

- Butler, Judith (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós.
- Cabré, María Ángeles (2013), *Leer y escribir en femenino*, Barcelona, Aresta.
- Córdoba, Tirso Rafael (1879), *Manual de literatura hispano-mexicana*, Veracruz/ Puebla, La Ilustración.
- Correo del Comercio (1874), "Una nueva autora dramática", *El Correo del Comercio*, Segunda época, núm. 985, sábado 6 de junio, p. 3.
- Cortés, José Domingo (1875a), *Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano*, París/México, Librería A. Bouret é hijo.
- Cortés, José Domingo (1875b), *Prosistas americanos. Trozos escogidos de literatura*, París, Tipografía Lahure.
- Galí, Monserrat (2002), *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kardec, Allan (2008), *El libro de los espíritus*, traducción de Gustavo N. Martínez, Brasilia, Consejo Espírita Internacional.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2022), *Claves feministas para la negociación en el amor*, México, Siglo XXI.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela (2022), *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, México, Siglo XXI.
- Manero, Soledad (1887), "Dos espíritus", *Constancia*, 30 de agosto, pp. 27-28.
- Manero, Soledad (1977 [1883]), "Vista al mar", en José María Vigil (ant. y prol.), *Poetisas mexicanas: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 222-223.
- Manero, Soledad (1885), "Oda al supremo artífice del universo", en *El Parnaso Mexicano. Esther Tapia de Castellanos, su retrato y biografía con el juicio crítico de sus obras y poesías escogidas de varios autores, coleccionadas bajo la dirección del Sr. Gral. D. Vicente Riva Palacio*, París/México, Librería La Ilustración, pp. 59-61.
- Manero, Soledad (1882), *El orgullo castigado. Drama en dos actos y en verso. Argumento histórico con algunas modificaciones que fué necesario hacerle*. Orizaba, J.C. Aguilar.

- Manero, Soledad (1879), “Gratitud a un hermano espiritista”, *El Eco de la Verdad*, año 1, núm. 137, 9 de octubre, pp. 144.
- Manero, Soledad (1875), “El misántropo”, en José Domingo Cortés, *Prosistas americanos. Trozos escojidos de literatura*, París, Tipografía Lahure, pp. 67-70.
- Manero Soledad (1868), *Abigail*, Veracruz, Tipografía La Protegida.
- Manero, Soledad (1864), “Á su majestad, la emperatriz de México”, en *De Miramar a México. Viaje del Emperador Maximiliano y de la Emperatriz Carlota, desde su palacio de Miramar cerca de Trieste, hasta la capital del Imperio Mexicano*, Orizaba, Imprenta Aburto, pp. 77-79.
- Olavarría y Ferrari, Enrique (1893), “Reseña histórica del teatro en México. Homenaje de respeto al Sr. General Don Porfirio Díaz. Tercera parte. El teatro moderno. Demostración de afecto al Sr. Don Manuel A. Mercado. Capítulo VII”, en *El Nacional*, tomo xv, año xv, núm. 220, sábado 25 de marzo, p. 1.
- Ortega y Pérez Gallardo, Ricardo (1910), *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, México, Imprenta de A. Carranza e hijos.
- Palma Castro, Alejandro y Maïté Claire Abadie (2023), “Tirso Rafael Córdoba y su *Manual de literatura hispano-mexicana* (1879): entre las letras mexicanas del siglo XIX”, (*An)ecdótica*, vol. VII, núm. 2, pp. 113-133, disponible en [<https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec/article/view/152/129>], consultado: 29 de enero de 2024.
- Partido Liberal (1890), “Escritores veracruzanos”, en *El Partido Liberal*, tomo XI, núm. 1579, martes 17 de junio, pp. 1.
- Pérez Valiño, Amalia (2017), “Eva y María: dos imágenes enfrentadas”, en Henar Gallego y María del Carmen García (eds.), *Autoridad, poder e influencias: mujeres que hacen historia*, vol. II, Barcelona, Icaria, pp. 763-775.
- Ramírez Olivares, Alicia V. (2021), “*Abigail* de la escritora decimonónica mexicana Soledad Manero: la mala que juega en tiempos y espacios paralelos en el nombre del espiritismo”, en Rebeca Hernández Alonso y Sofía Raquel Oliveira Dias (coords.), *A las malas: desobediencia y rebeldía como transgresión femenina en la literatura*, Granada, Comares, pp. 61-71.
- Rivera Cambas, Manuel (1869), *Historia antigua y moderna de Jalapa y de las revoluciones del Estado de Veracruz*, vol. III, México, Imprenta Ignacio Cumplido.
- Romero Chumacero, Leticia (2017), *La pluma es para mi alma una necesidad. Testimonios de mujeres sobre escritura creativa: ensayos, cartas y otras prosas (México, 1866-1910)*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

- Romero Chumacero, Leticia (2015), *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México (1867-1910)*, México, Gedisa.
- Saborit, Antonio (1999), “El movimiento de las mesas”, en Josefina Zoraida Vázquez (coord.), *Recepción y transformación del liberalismo en México: homenaje al profesor Charles A. Hale*, México, El Colegio de México, pp. 53-65.
- Sabau, Ana (2015), “Ideas para el siglo XIX: espiritismo”, *Gaceta Frontal*, 7 de julio, disponible en [<https://gacetafrontal.wordpress.com/2015/07/07/ideas-para-el-xix-espiritismo/>], consultado: 4 de abril 2024.
- Sanchiz, Javier y Víctor Gayol (s. a.), María de la Soledad Gris Manero (ficha), en *Geneanet*, disponible en [<https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&n=gris+manero&oc=0&p=maria+de+la+soledad>], consultado: 27 de diciembre de 2023.
- Sociedad (1863), “Puebla”, en *La Sociedad. Periódico Político y Literario*, tercera época, tomo 1, núm. 195, miércoles 30 de diciembre, p. 3.
- Vigil, José María (1977), *Poetisas mexicanas: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES: Estudió en la University of Kentucky el Posgrado en Literatura Hispanoamericana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONAHCYT y forma parte del Grupo de Investigación Internacional

“Estudios sobre las culturas literarias: teoría y análisis crítico desde Hispanoamérica (CULTAH)”. Sus líneas de investigación versan sobre la literatura y la cultura de género, mediante el análisis a textos escritos por mujeres y diversidades, con énfasis en la literatura decimonónica femenina mexicana. Forma parte del Centro de Estudios de Género de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Se vincula con grupos de investigación internacional, como el de “Escritoras y personajes femeninos en la literatura”, de la Universidad de Salamanca, así como el de “Escritoras y Escrituras”, de la Universidad de Sevilla. Ha sido profesora invitada en Estados Unidos y Francia. Junto con la Comunidad LGBTQ+ de la Facultad de Filosofía y Letras, creó el Encuentro Nacional de Estudios Queer (Cuir, posteriormente).

D.R. © Alicia Ramírez Olivares, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

TERESA, JOSEFA Y ANTONIA, ROMANTIC WRITINGS IN SINGLENESS TOWARDS WOMEN'S LIBERATION

LILIA GRANILLO VÁZQUEZ

ORCID.ORG/0000-0002-0435-8451

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

liliagranillo@gmail.com

Abstract: *This research, about women writers from the 19th century, times of the emergence of the Mexican nation, rescues the rich literature of three single women. Teresa Vera, from the Southeast Region, Josefa Murillo, from Veracruz, and Antonia Vallejo from The Pearl of the West, write and publish despite the patriarchal mandate for domesticity to remain as "The Fair Sex": get married to take care of husband and children. The singleness of these three Mexican romantics, our first writers, will support today's Women liberation exalting freedom and the emotions and subjectivity of romanticism, to contradict the popular saying: "A woman who knows Latin neither finds a husband nor has a good end".*

KEYWORDS: SINGLE WOMEN WRITERS; FEMININE SINGLENESS; MEXICAN ROMANTIC WOMEN; "THE FAIR SEX", WOMEN'S LIBERATION

RECEPTION: 12/03/2024

ACCEPTANCE: 07/05/2024

TERESA, JOSEFA Y ANTONIA, ESCRITURAS ROMÁNTICAS EN SOLTERÍAS PARA LA LIBERACIÓN DE TODAS

LILIA GRANILLO VÁZQUEZ

ORCID.ORG/0000-0002-0435-8451

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Azcapotzalco

liliagranillo@gmail.com

Resumen: Esta investigación, acerca de escritoras y escrituras del siglo XIX —época del surgimiento de la nación mexicana— rescata la literatura de tres solteras. Teresa Vera, en el sureste, Josefa Murillo, en la región veracruzana, y Antonia Vallejo, en la Perla de Occidente, escriben y publican a pesar del mandato patriarcal para el “Bello Sexo” de recluirse en la domesticidad, con el objetivo de contraer nupcias para cuidar del marido y los hijos. La soltería de estas tres románticas mexicanas —nuestras primeras escritoras— apoya la liberación femenina de hoy, al exaltar la libertad, las emociones y la subjetividad del romanticismo, y contradice el refrán: “Mujer que sabe latín, ni encuentra marido, ni tiene buen fin”.

PALABRAS CLAVE: ESCRITORAS SOLTERAS; ESCRITURAS EN SOLTERÍA; ROMÁNTICAS MEXICANAS; “EL BELLO SEXO”; LIBERACIÓN FEMENINA.

RECEPCIÓN: 12/03/2024

ACEPTACIÓN: 07/05/2024

*A José Ignacio Dávila Garibi,
mi profesor de etimología grecolatina
que en clase nos leía poemas satíricos de Antonia Vallejo.¹*

LAS MINUCIOSIDADES DOMÉSTICAS PARA “EL BELLO SEXO”

Para este dossier de *Signos Literarios* sobre escritoras decimonónicas, se presenta la investigación acerca de tres escritoras mexicanas que desafiaron el *deber ser* femenino: la identidad tradicional de permanecer en lo doméstico. Publicaron ideas y sentimientos, singularidad aunada a la circunstancia de permanecer solteras, cuando las mujeres debían optar por el matrimonio. En el siglo XIX, a la vez que se desmontaba el virreinato, se construía lo que hoy llamamos el Estado nación. Asimismo, culturalmente, en el discurso literario emergían el sentimiento nacional, el amor a la patria, a la tierra; a ello contribuía el ejercicio libertario que el romanticismo atrajo. El país salía del colonialismo y se dirigía al proyecto liberal, cuando más de la mitad de la población no tenía acceso ni a la educación, ni al progreso. La mayoría de los mexicanos habían permanecido en el atraso de la ignorancia y la superstición: el orden social de las castas y la sumisión a la Iglesia católica mandaban que las mujeres permanecieran en la base de la pirámide social. Debían sujetarse al círculo doméstico y dejar el espacio público para los varones.

El discurso del México independiente —primeros escritos en *Diarios, Semanarios, Calendarios y Panoramas dedicados a las Señoritas Mexicanas*— abunda en lecturas sobre el *deber ser* de las mexicanas: esposas ejemplares, madres virtuosas, bellas, amorosas, dulces, suaves, obedientes, resignadas. Desde 1804, en nuestro primer periódico, el *Diario de México*, se ponderan esas virtudes “naturales”: bondad, belleza, suavidad, sosiego, pasividad, recato, sumisión. Se perfila el ideal para incorporarlo a las necesidades sociales de reproducción de la ciudadanía. Como muestra, el soneto titulado “Jóvenes divertidas”, donde

¹ En 1968, estudiábamos la preparatoria con las monjas del Instituto Pedagógico Anglo Español en la Colonia Roma, Ciudad de México. Dávila Garibi era un ancianito simpático que nos leía el poema “Dos remedios”. Nos hacía reír e insistía en que no nos dejáramos inyectar. Viejo sabio, nos advertía del posible abuso sexual médico.

un tal Guido les indica que se comprometan con sus futuros maridos y se porten bien o terminarán mal:

La doncella de juicio que no tiene
mando en su corazón, porque lo ha dado,
sólo espera lograr el dulce estado,
que a su honor y su fama le conviene.

Se retira del riesgo, se contiene,
y al que vive en su pecho colocado,
no le ofende jamás, ni de pensado,
porque así el fino amor se lo previene.

Pero aquella, que a todos se presenta
(sin embargo de hallarse contratada)
el burlarse de ellos sólo intenta;

mas le suele salir la cuenta cerrada,
pues como pone la opinión en venta
queda su estimación malbaratada. (Guido, 1807: 189)

Desde finales del siglo xvii, los discursos de intelectuales y sabios ponderan la razón humana, los métodos científicos, la difusión del saber y del conocimiento en el denominado Siglo de las Luces. Se favorecía la modernización de las sociedades con la democracia y se ampliaba el horizonte educativo. En términos literarios, atrás quedaba el neoclasicismo y sobrevinía el romanticismo: la subjetividad, el culto a la personalidad propia. La historiadora literaria del siglo xx, María del Carmen Millán, primera mujer académica de la lengua en México, así define el movimiento romántico, y categoriza “el sentimentalismo” de la época y a la mujer como ideal masculino, “una creación subjetiva”:

El romanticismo no es otra cosa que el triunfo del sentimiento sustentado en un concepto de libertad, y sus consecuencias, partiendo de la ideología o de la práctica, son numerosas y repercuten en la manera de ser, de pensar y de actuar del hombre en relación con el medio en que vive. El romántico busca la soledad, el aislamiento. Su insatisfacción constante lo lleva a la evasión en el

tiempo y en el espacio, y hacia una melancolía que le hace preferir lo nocturno y lo sepulcral. Su subjetivismo, su egocentrismo lo arrojan a la exaltación de sus emociones y sus ideas; el paisaje no es sino el reflejo o proyección de su sentimiento exacerbado; [...] es para él la mujer, como el paisaje, como la sociedad, una creación subjetiva [...] (Millán, 1975: 5)

El “ideal de la mujer” respondía a una creación, a una imaginación varonil de quienes eran, naturalmente, los destinados para mandar, escribir y publicar ideas y sentimientos. El culto a la individualidad, lo subjetivo, se consideraba adecuado, necesario para quienes construían las naciones, es decir, los hombres. Pero no para las mujeres. Para restaurar la sociedad, luego de las guerras de Independencia y de las luchas entre liberales y conservadores que siguieron, las mujeres debían ser “el Bello Sexo”, y permanecer recluidas en el espacio privado, en lo doméstico. Como en otros países, el destino femenino era el matrimonio, el cuidado de los hijos, es decir, casarse para apoyar las empresas masculinas en todo:

En cuanto al empleo u ocupación de los días de la vida, se diferencia también constantemente el Bello Sexo. Las minuciosidades domésticas, gratas a la mujer y amoldadas a su genio de orden y regularidad, serían degradantes e insufribles para el hombre; porque en efecto, cuan ridículo sería ver a una dama atravesar los campos empuñando la lanza o la espada, asistir a los tribunales o a las administraciones, mientras que su hermano o marido, ocupados del menaje de la casa, o dormían al niño en su cuna o blanqueaban su ropa [...] (Rodríguez Galván, 1840: 70)

El discurso científico sobre la naturaleza y la esencia femeninas era incuestionable desde tiempos de la razón ilustrada. Las mujeres dan a luz, educan, reproducen la sociedad, pero son ignorantes, débiles, tontas, enfermas y locas. Por eso, el patriarcado se ocupa de darles lecciones, reducirlas, someterlas: objetos de la subjetividad varonil. Biología y medicina patriarcal decidían la identidad de las mujeres. Sí, son bellas, pero achacosas, pues el cuerpo las traiciona, y, por ello, deben someterse a los varones y cumplir su misión: apoyarlos, ser madres de sus hijos, antes que nada. Este *deber ser* —preceptiva para las mexicanas— se basa, aún hoy, en la diferencia sexual. Biología y medicina argumentan la debilidad de las mujeres, “situación común” para

las histéricas, en particular, las mexicanas. El médico Bartolache así afirmaba y daba “Avisos acerca del mal histérico, que llaman latido”:

*Lamentis gemituque, & femineo ululatu
Tecta femunt
VIRGIL, AENEID. IV, v. 667.*

*Triste plañido, y quejas de mujeres
Siempre se oyen*

Siendo el Bello Sexo la una mitad de los individuos de nuestra especie aun se puede decir que sus enfermedades particulares y habituales hacen quizá las dos tercias partes de las plagas que afligen a la humanidad. Sexo Débil por su misma constitución, achacoso y muy expuesto a contingencias por el destino que la providencia le dio ...// ...Comenzando con buen orden por la descripción del mal histérico, entendemos ser éste en su principio acompañado de las siguientes condiciones. Siente la mujer en su estómago una molestísima debilidad o sensación de hambre...//... En Puebla de los Angeles y aquí en México merece llamarse mal endémico (que quiere decir propio de estos lugares) y lo es, al menos en cuanto al gran aparato de síntomas que la acompañan. Siendo pues por otra parte hereditario, según la razón y la experiencia demuestran todos los días nacen de madres histéricas, hijas semejantes [...] (Bartolache, 1772: 60)

Tras el discurso explícito, sobreviene lo implícito: hay que vigilar a las mujeres, pues, como son débiles, no asumen “el destino que la providencia les dio” y enloquecen, por lo que fácilmente se pierden en el camino de la vida. Como son bellas, son peligrosas para los hombres y hay que mantenerlas bajo control. Como son las madres de sus hijos, hay que proporcionarles diversiones que las instruyan, que las eduquen para la maternidad, pues esa es su misión y el país las requiere. Ni hablar de libertad; ellas son las reinas de sus casas, que ahí se queden. Son madres, hijas, esposas, tías del referente masculino. Abundan piezas literarias que muestran la construcción de la identidad tradicional para las mujeres, y muy pocas para los hombres.

En Europa, en el XVIII —siglo de la Ilustración—, surgió la idea de publicar calendarios, que contenían el santoral, fechas de eclipses, fiestas de guardar, efemérides, horóscopos, condiciones climáticas, oraciones y muchas noticias

interesantes, información relevante para la agricultura y la vida diaria, como las horas y días propicios para sembrar según las fases de la Luna. En México, el *Antiguo Calendario Galván*, desde 1826 hasta la fecha, sirve de guía cronológica, cronograma, digamos, de reloj diario, en muchos hogares mexicanos. La empresa editorial Munguía continúa publicándolo en forma impresa o digital y se compra en los puestos de periódico. El impresor Mariano Galván Rivera (1792) copió la idea europea y llegó a ser célebre editor. Murió en 1876, pero su influencia continúa presente. La imprenta Galván sostenía un afán pedagógico —digamos profiláctico (Ruedas de la Serna, 1987)—, para educar a la nación recientemente liberada del sometimiento imperial, del racismo y el clasismo que mantenía a las grandes masas populares (las castas) en la ignorancia y la marginación. Este afán pedagógico lo impulsó a incluir notas y artículos de historia, filosofía, principios morales. Tamaño bolsillo, el *Calendario Galván* obtuvo gran tiraje y se distribuía con éxito en toda la República. Ignacio Rodríguez Galván, considerado el primer romántico, sobrino de Mariano Galván, escribía y publicaba en la Imprenta Galván. Como director, se extendió a libros, poemarios y otras publicaciones periódicas. Ignacio editaba desde 1838 los famosos *Calendarios para las Señoritas Mexicanas*, ya asentado el primer romanticismo.² *Panoramas, Semanas, Calendarios y Semanarios para las Señoritas Mexicanas* favorecieron el discurso enfático para establecer el tradicional papel del género femenino. Ellas eran las madres, hijas, hermanas y tías de los ciudadanos. Con enfoque didáctico, la función comunicativa referencial recaía en las mexicanas que debían formarse en el tradicional *deber ser* de su género: la maternidad. Cabe señalar que Rodríguez Galván permaneció soltero, un solterón que, como héroe romántico, murió joven, de fiebre amarilla (1815-1842). Su cuantiosa obra abunda en novelas y temas de la época virreinal, cercanas al amor cortés (Alegría de la Colina, 1991). Su sentimentalismo brinda clara noticia sobre lo que el sistema patriarcal mandataba a las mexicanas: condiciones tradicionales de sumisión al ideal masculino sobre el “Bello Sexo” y las mujeres (pese a ser morenitas):

² Cf. Frank Dauster, 1956: 71 y 80. La cronografía de Dauster señala al menos dos fases románticas: la primera con la Independencia, y la segunda tras la Guerra de Reforma y las intervenciones, el romanticismo extendido.

No son tan blancas las mexicanas como las europeas; pero su blancura es más agradable a nuestros ojos. Sus palabras, si son suaves, arrastran con dulzura los corazones, al paso que en los momentos de justa indignación aterran y confunden. ¿Quién podrá resistir a la magia de su canto, siempre suave, siempre dulce y siempre natural? ... // Y ¿qué diré de sus almas? Diré que en Europa están más cultivados los espíritus, pero en México son más amables los corazones. Estos son aquí no solo sentimentales, sino tiernos; no solo blandos, sino virtuosos: no es más sensible el cuerpo de un niño, ni más blando el botón de una rosa. Yo he visto almas tan bellas como las fajas del arco iris y más puras que las gotas del rocío. Rara vez son tempestuosas sus pasiones, y aun entonces se encienden y se apagan fácilmente; pero por lo común despiden una luz apacible, semejante al lucero de Venus. El pudor está pintado en sus ojos, y la modestia es el mayor y más bello encanto de sus almas. Están finalmente destinadas las mexicanas por sus multiplicadas virtudes, a servirnos de apoyo para viajar por el triste desierto de la vida. (Galván, 1839: 6)

La moral victoriana, desde Inglaterra, impulsaba el amor a la tierra; los nacientes nacionalismos y las religiones cristianas también alimentaban la idea de la obligación femenina de tener hijos, ser *madresposas*.³ Las naciones occidentales seguían a San Pablo: “quiero que sepáis que la cabeza de todo hombre es Cristo; y la cabeza de la mujer es el hombre; y la cabeza de Cristo es Dios” (1 Corintios 11: 3). Ideologías liberales y conservadoras sustentaban la construcción de los Estados nación. La belleza femenina se relaciona con la divinidad: ser bella es el don que Dios entregó a la mujer para que el hombre la buscara en la Tierra, motivación o “pretexto” para que el varón encuentre a Dios (Dávalos, 1987). El romanticismo las pedía bellas y dóciles, para contar con cuidadoras, “para servirnos de apoyo para viajar por el triste desierto de la vida” (Dávalos, 1987). El feminismo del siglo xx reconoció que la sumisión al pacto social de ser mujer para el otro era la categoría identitaria tradicional.

Nuestras "Románticas Mexicanas, las primeras escritoras"⁴ ostentaron el sentimentalismo; sin embargo, muchas desafiaron convertirse en apoyo de

³ *The Angel in the House* (1854), popular libro de poemas del británico Coventry Patmore, desglosa el ideal victoriano de la esfera pública para el esposo y la privada para ellas.

⁴ Cf. “Románticas Mexicanas, las primeras escritoras”, *UAM Radio*, 97.1 FM, <https://uamradio.uam>.

otros. Prefirieron ser ellas mismas, más allá de una varonil creación subjetiva. En amplio desacato, contradicen los mandatos para ser bellas, dóciles e ignorantes. Muchas rehúyen casarse, pues los maridos podían obligarlas a callar y a encerrarse en casa. Otras bellas y sumisas, hijas de varones notables, se enamoran, aunque no son correspondidas, sentimentalismo expuesto. Tal fue el caso de Dolores Guerrero, hija del gobernador de Durango, que, nombrado Senador, se traslada con la familia a la capital, y Dolores asiste a las tertulias y saraos. Ahí se enamora de Luis G. Ortiz, otro romántico que optó por el celibato, un solterón —¿el cultivo de aquel sentimentalismo excluiría acaso la homosexualidad?—. Ortiz no le corresponde, ella le dedica sus versos, que la prensa difunde; nada convence a Ortiz, él siempre la llama *amiga* (Granillo, 2000: 115). Aunque no fueran correspondidas, ellas —acaso desplante de egocentrismo— siguen su vocación escritural. Aman y sufren como buenas románticas. Alcanzan éxito, publican y llegan a ser reconocidas en círculos importantes. Sus obras trascienden y llegan hasta nuestros días. Leyéndolas recuperamos nuestro patrimonio.

Cuando se considera que el romanticismo se caracteriza por la expresión subjetiva, por la exaltación de los sentimientos y estados de ánimo más allá del clásico racionalismo, nuestras primeras escritoras —las románticas mexicanas— lo asumieron con gran éxito. En su poesía —el género literario cultivado por excelencia en el XIX— abunda la emoción exagerada, la vehemencia por el paisaje regional, la existencia en el enamoramiento, la pasión, la locura y la soledad; también la ironía y el sarcasmo. Todo sentimentalismo muy bien escrito, sin disminuir en quienes permanecieron solteras, pese a las circunstancias adversas o, acaso, gracias a ellas.

En la actualidad, la teoría feminista revisa y reescribe la historia escrita por hombres, desde la organización patriarcal que se apoderó de la plaza pública. Simone de Beauvoir categoriza las maneras en las que el patriarcado alimenta y organiza la inferioridad femenina, y la denuncia para desactivarla y combatirla cuando escribe del *Segundo sexo* (1949). Explica que la mujer no existe, que la mentalidad masculina tradicional produce y reproduce la identidad tradicional femenina de “La Mujer”, como “seres para el otro”: la hija de él, la esposa de él, la madre de él, etcétera. Antes, Virginia Woolf, a principios del XX, denunciaba

[mx/contenido/series-actuales/Romanticas-Mexicanas.](https://doi.org/10.24201/signos.v20i39.108)

la discriminación, el trato desigual, la ceguera masculina de la Historia —con mayúscula— y la literatura escrita por los “varones” —anacronismo asumido—. Se quejaba de la ausencia de lo femenino y de las mujeres en diccionarios y enciclopedias, aunque aquí y allá encuentra vestigios y evidencias de la creatividad femenina. Reconoce en ello, sin decirlo, aquella división sexual del trabajo: los hombres como productores y las mujeres como reproductoras y cuidadoras. Por eso, recomienda: para subsistir, hay que asegurarnos de tener 500 libras —nuestro salario— y *Un cuarto propio* (1929).

Desde la antropología mexicana, los estudios de género revelan las diversas formas de relación entre hombres y mujeres desde la distribución sexual del trabajo. En este sentido, para deconstruir la condición social de opresión de las mujeres, Marcela Lagarde, en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990), establece categorías de análisis, epistemología que revela las identidades sociales convertidas en esclavismos que fundamentan el sometimiento que ejerce el sistema patriarcal. Su tesis para doctorarse en antropología es ya una obra clásica en los estudios de género, en la teoría feminista, libertaria.

Las teorías de Lagarde, Beauvior y Woolf impulsan la búsqueda de evidencias en nuestras escritoras, pues veremos que escaparon al cautiverio patriarcal, al papel de domesticidad e ignorancia femenina. Cabe señalar que la ignorancia y el analfabetismo eran consideradas entre las “virtudes” femeninas. En México, además, esa existencia consagrada al esposo, al padre, al hermano, al hijo era signo de bien común, bien para la construcción de la República, en el primer siglo de su existencia: buenas madres, buena sociedad. Como contraparte, esta investigación analiza la escritura de tres solteras que desafían esa identidad tradicional de género. Las tres ostentan enorme calidad literaria. Triada en la que se observa un proceso de liberación que las ubica como *pioneras*⁵ del feminismo, protofeministas o “abuelas”; así las ha de considerar la historia con perspectiva de género hoy en día.

Destaco “proceso de liberación”, pues, para Teresa Vera, el desafío de ser soltera y escribir acaba —nunca será menos penoso— en el suicidio. Josefa Murillo muere joven, debido a la precaria salud. Antonia Vallejo, en cambio, hizo lo que quiso y aprovechó sus privilegios, que le dieron larga vida. Ningun-

⁵ Término que usa el feminismo anglosajón, europeo.

na de ellas se casó, ninguna fue madresposa, ni monja, según las primeras dos categorías de cautiverios de la antropología feminista. Mientras que Teresa, huérfana cautiva, se vio envuelta en el escándalo, al considerársele *puta*,⁶ por su amor no correspondido, Josefa fue esclava del padre —casi presa—; encerradas, todas, alguna vez fueron consideradas “locas”. Siempre doloroso al principio, en estas escritoras consta el proceso de liberación de los cautiverios: del suicidio, a la reclusión, hasta encontrar “un cuarto propio”, para escribir y publicar en libertad. Conforme avanza el siglo XIX, prospera el protofeminismo, el desafío femenino de la liberación. En consecuencia, gracias a los caminos que Teresa y Josefa abrieron, Antonia vive muchos años y publica mucho y bien.

En la escritura decimonónica de estas mujeres se percibe el tránsito del cautiverio hacia la liberación. Esta investigación contribuye a la historia documental de las mujeres en México, al analizar la escritura de tres mexicanas que escapan al mandato social de la maternidad. Esta contribución recupera buena parte de nuestro linaje y asegura la herencia cultural nuestra, de las mexicanas y de todas las mujeres. Tras algunos datos biográficos, recuperamos aquí sus poesías para nuestro deleite contemporáneo.

TERESA VERA. ¡POBRE MUJER QUE SIENTE CUANTO PADECE!

A UNA FLOR

Mis ojos nublando el llanto,
marchita la roja frente,
sin goces ya, sin encanto...
siempre inclinada y doliente
bajo el peso del quebranto.

⁶ Uso este término limitándolo a la categoría antropológica de cautiverio de mujeres. Lo establezco aquí, pues es ofensivo e inaceptable cuando se usa fuera de esa categoría, que es más que una crítica una denuncia: “desde luego, todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar deseo erótico, cuando menos en alguna época o en circunstancias específicas de sus vidas” (Lagarde, 1990: 543). Cf. Paulina Vidal Pollarollo, “La identidad estigmatizada” (2002, en línea).

¡Pobre flor! ¡Pobre mujer
que siente cuanto padece!
La flor nace, vive, crece
sin pesar ni padecer,
y lo mismo desaparece.

Yo he visto nacer las flores
bajo el silvestre ramaje,
he aspirado sus olores
y he rendido a sus primores
algún sencillo homenaje.

He contemplado su vida
declinando; y su hermosura
ya marchita, decaída,
triste, mustia y abatida,
sin aroma y sin frescura.

Y he llorado de congoja
al observar moribunda
su corola, que antes roja
lució junto a la verde hoja
de la maceta fecunda.

¡Pobre flor!... ¡Cuál se asemeja
tu destino a mi destino!...
Cuál de ti, de mí se aleja
la juventud, y me deja
en mitad de mi camino...
(Vera en Vigil, 1892: 111)

Teresa Vera es nuestra heroína romántica por excelencia. Su vida expresa el sentimentalismo exaltado, tanto como su escritura: soledad, amor no correspondido, sentido trágico de la vida, paisaje enaltecido. Huérfana, autodidacta, con inteligencia y aspiraciones más allá de sus posibilidades, su pasión poética rayaba —según la mentalidad de la época— en la locura. Nacida en la exu-

berante región del sureste (1834), en la abundancia del paisaje tabasqueño, la opulencia de la selva contrastaba con la penuria de la ciudad de Comalcalco, donde sus padres, Justo Domingo Vera y Gregoria Domínguez, murieron del temido vómito negro, cuando ella era muy pequeña.

Estefanía Domínguez, abuela materna, pobre, pero instruida, la recogió a ella y a sus hermanos: Candelario, Antonio y Gregoria. A su abuela debe Teresa el amor por la lectura. Cuando Gregoria se casó con Buenaventura Margalli, tenedor de libros (contador), la vida familiar mejoró, y Teresa acompañó a la pareja a una finca cercana a San Juan Bautista, entonces capital de Tabasco. En el abundante puerto del río Grijalva —uno de los pocos navegables de México—, la niña de amplia imaginación descubrió la opulencia y la prodigalidad en la enorme biblioteca del cuñado. Transitó por la inestabilidad social debida a la guerra con Estados Unidos —la invasión de 1846 que por años afectó la región—. Debido a esta reclusión forzada en casa —seguir en cautiverio—, Teresa tuvo la oportunidad de leer y leer más, mucho, mientras el puerto se recuperaba. Tanta lectura la impulsó a escribir poesía en sus cuadernos, actividad desconocida para la región. Los historiadores ahora la consideran como la primera poeta tabasqueña. Acaso la calma después de la tormenta la animó a escribir su amor por la patria en “La primavera en el campo”, poema de versos pulcros que guardaba para sí y cuyo fragmento reproducimos a continuación:⁷

Vienen de abril los deliciosos días.
el grato ambiente y las pomposas flores,
esa estación de goces de alegrías
en que las aves cantan
y nuestras almas hasta dios levantan.

¡Oh!, Cuánto inspira el corazón cristiano
esa estación que llaman primavera,
que envuelve al campo en verdor lozano

⁷ Al fragmentar los poemas para esta publicación, se reproducen el principio y el final, para comprensión lectora.

y es cual un hondo abismo
en que se ve la mano de Dios mismo...

Todo recobra animación y encanto,
el verde bosque y el ameno prado,
cubre de flores estación y manto
de variados matices
¿Son los campos de América felices!

[...]

¡Oh!, cuánto gozo al corazón sensible
le guarda el campo con la extensión preciosa
y cuánto goza al contemplar visible
el celestial poder
que nos permite sus portentos ver.

Feliz mil veces querido suelo
que tantos dones el Señor le ha dado.
Y de sus manos tú privilegiado
a otros causas ambición y celo.

Yo te saludo, sí, mi corazón
ante las aras del Señor se humilla,
y pide con fervor que sin mancilla
le conserve su lustre a mi nación.
(Vera en Rivera, 1988: 15)

En 1854, la hoy Villahermosa recibía el impacto de la Guerra de Castas, de Yucatán. La finca donde vivía Teresa vio con aprecio la llegada de las familias de Mérida, que buscaban refugio a orillas del Grijalva. La sociedad disfrutaba ya de tertulias y saraos. En alguna reunión de aquellas, Teresa tenía veinte años y ya era conocida, pues mostraba sus talentos literarios con gracia en las reuniones. Acaso leyó en voz alta estos versos titulados “Mis recuerdos”:

Aquí do huyendo la existencia mía,
cual del arroyo la fugaz corriente
cual se desliza el postrimer suspiro
que lanza el cisne por el manso ambiente.

Aquí rodeada de silencio y calma,
la soledad y mi dolor bendigo;
aquí padece y se lamenta el alma,
nadie es aquí de mi dolor testigo...

Aquí sobre la orilla de la parlera fuente
do llegan por las tardes las aves a cantar,
oyendo los murmullos que forman la corriente
podré en mi desventura tranquila meditar.

Aquí bajo el ramaje del sauce entristecido
que muévase a los vientos con lánguido vaivén,
en su nudoso tronco, del tiempo carcomido,
apoyaré mi cuerpo, inclinaré mi sien.

Evocaré las dulces memorias que me quedan
de un tiempo venturoso que por mi mal huyó,
y acaso estos recuerdos ¡Ay! Puedan
la bárbara tristeza que a mi alma le dejó.

De un fuego que brotando de la tranquila llama
de la amistad llegara mi triste pecho a arder;
y en esa hoguera insana que el corazón inflama
sentí la dulce calma y la quietud perder.
(Vera en Rivera, 1988: 36)

A instancias de su esposa, el cuñado protector contrató a uno de los profesores que buscaban refugio, José Dolores Castro, para que Teresa aumentara sus conocimientos. El maestro Castro debió haber sido una atractiva figura paterna. Sucedió que la joven veinteañera se enamoró del profesor. Tanto sentimentalismo requería un complemento masculino. El estro poético de

Teresa encontró en ello la opulencia necesaria, y continuó escribiendo. Castro no le correspondió: era casado y muy mayor. Sumida en el amor platónico, ella escribía y escribía. Leemos ahora este soneto, “Piensa en mí”, forma consagrada de la poesía en lengua española, buena escritura, de difícil tesitura, tortuosa, como la existencia de Teresa:

Cuando contemples impulsar el viento
la verde copa de la débil planta,
piensa ¡Oh amigo! que el dolor quebranta
también a mi alma con fervor violento.

Y piensa que ella sobre el mismo asiento
luego tranquila al aire se levanta,
y entre sus ramas la avecilla canta
con dulce, suave y amoroso canto.

Y yo, ¡Ah de mí!: en el pensar constante
no encuentro calma ni en mí ser hay eco,
que no sea el eco del amor punzante.

Mas si piensas en mí, de arbusto seco
en planta airosa tórnome al instante,
y en mí risa el llanto de mis ojos trueco.
(Vera en Granillo, 2000: II, 383)

Aquí y allá, escribía y leía sus versos a las amistades; a algunas les regalaba copias de sus manuscritos. Enamorada de su maestro, volcó la afición en la poesía. El amor no correspondido produjo composiciones apasionadas como “Amar sufriendo”, fechada en 1855, que el sabio José María Vigil, medio siglo después, incluiría en la selección poética que representaría a la escritura femenina en la Exposición Internacional del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, en Chicago (1892):

I
Al fin ya separarte
pretendes para siempre de este suelo:

yo no puedo olvidarte,
y en mi tenaz desvelo
por gracia pediré la muerte al cielo.

Y tú ¡Ay! Entretanto
con otros tiernos lazos obligado,
el bárbaro quebranto
de un pecho enamorado
habrás en tus placeres olvidado.

Mientras yo delirante
en el silencio gimo y me lamento,
a otra tal vez amante
con cariñoso acento
hablando te halle pasajero el viento.

Una mujer hermosa
llena de encanto, juventud, riqueza,
cuya alma generosa
bien el semblante expresa...
¡Mas como yo, jamás te amaré esa!

[...]

Pero... ¡en vano! mi pecho,
oprimido de bárbara tristeza,
se entregará al despecho,
y ya sin fortaleza
se inclinará a la tierra mi cabeza.

Y tú sin acordarte...
¡Ah, vivirás feliz en otro suelo!
Yo no podré olvidarte,
y sin hallar consuelo
por gracia pediré la muerte al cielo.

II

Cuando contemplo tus queridos ojos
y pienso, amigo, en la cercana ausencia,
no sé por qué los pérfidos enojos
me oprimen con su bárbara inclemencia.

Contemplo tristes las fugaces horas
que raudas cruzan cuando aquí te veo:
¡Cuán largas y cuán lentas, matadoras,
las prolonga de verte el devaneo!

[...]

¡Oh! mi amigo, mi bien, tú de mis penas
calma, por Dios, el amargor insano,
y si no puedes darme horas serenas,
dame tu afecto y besaré tu mano.

Dame tu afecto, sí, con él mi vida
feliz surcara por el mar del mundo;
bálsamo fuera que sanar la herida
pudiera, amigo, de mi mal profundo.

III

Dulces ensueños de la edad pasada,
visiones bellas de la mente mía,
¿A dónde estáis del corazón lanzada
imagen del placer y la alegría?

¿A dónde estáis que al alma acongojada
abandonáis en su amargura impía
al yugo horrendo de su infausta suerte...
Cuando le niega hasta su paz la muerte?

[...]

Tú, en cuyo seno desahogar anhelo
el funesto dolor que me atormenta;
tú, mi amigo, mi amor, tú, mi consuelo,
mi acongojado corazón alienta:

tú, con tu amor, mi bien, calma mi duelo
y de mi pecho la virtud fomenta,
y haz que en las flores de tu amor despliegue
el iris de virtud que me sosiegue.

Abre tus brazos cariñoso y bueno,
a quien te busca llena de tristeza;
oprime amante en tu amoroso seno
mi ardiente corazón y mi cabeza;

que tal vez luego, junto a ti sereno,
contento latirá con fortaleza,
y tú podrás decir: “¡Aquí está el pecho
que yo arrancara del mortuario lecho!”
(Vera en *Vigil*, 1892: 114)

Hemos dicho que vida y obra de Teresa Vera la constituyen en arquetipo del romanticismo. Cabe reflexionar sobre la manera tan dolorosa que puso fin a su existencia, además de disfrutar de su escritura. Aquellas copias que regaló a sus amistades trascendieron a la incipiente prensa, y sus versos comenzaron a ser publicados. En el bisemanario *El Demócrata*, órgano oficial del gobierno, aparecieron algunos ejercicios, primero sin firma, luego bajo seudónimos de fácil identificación, Ester Arave, Esther Rave. Pronto lectores curiosos supieron a quién invitaba a venir a sus brazos, a quién clamaba en “A ti”, y qué labios ansiaba sentir:

¿Por qué la luz de tus brillantes ojos
no viene a iluminar mi mustia frente?
¿Por qué no siento de tus labios rojos
en mis labios posar el beso ardiente?

Ven a mis brazos, sí, ven, a mi alegría,
del corazón escucha los latidos
y de contento y de placer rendidos
a encontrarnos felices vendrá el día.

[...]

¿Por qué Dios no te daría
un rayo de su poder
para que pudieras ver
lo que está pasando en mí?

Entonces, tal vez, piadoso,
compasión de mí tuvieras...
y tu afecto me volvieras
con la calma que perdí.

Mientras serena mi frente
despejada está y tranquila
ya mi límpida pupila
aparenta no llorar.

¡Ay! mi corazón inquieto
se agita en un mar de duelo
y no halla paz ni consuelo
que dé tregua a su penar.
(Ester Arave, *El Demócrata*, 1859: 5)

Fue fácil que la descubrieran, pues comenzaron las habladurías ante estos delirios amorosos, esta sensibilidad exacerbada. Pronto se imaginaron que se había enamorado de su profesor. Cuando su erotismo quedó expuesto, ella sería reconocida y juzgada como *puta*. El escarnio y la burla popular, la vergüenza de la tentación, la orillaron al suicidio. Al parecer, se mató para evitar el escándalo a su familia: la niña enamorada de su maestro que era casado. Teresa, irónicamente, le dedica “Al Grijalva” una *Despedida por encargo de un amigo*, en voz poética masculina, cuando en realidad anuncia su muerte:

¡Adiós! Grijalva encantado,
¡Adiós! murmurante lago,
¡Adiós! sauce cuyo halago
tu dulce sombra me ha dado.

¡Adiós! la verde ribera
donde mi amada vivía,
y donde a gozar venía
de la brisa placentera.

¡Adiós! me lleva la suerte
lejos de la verde orilla
a donde esa luz no brilla
y a donde no podré verte.

¡Voy a dejarte! tus ondas
repítanle a mi querida
mi postrera despedida,
mi angustia y mis penas hondas.

Le dirán que al ausentarme,
lleno de duelo y quebranto,
ven en mis ojos el llanto
porque voy de ella a apartarme.

Repítanle que me ausento
y que la llevo en el pecho,
y que en suspiros deshecho
me traerá a sus pies el viento.

Díganle que hasta en el sueño
aún he de tener presente
su mirar resplandeciente
y su semblante halagüeño.

Y que hasta en la negra noche
la contemplaré entre nubes
bella como los querubes
que abren de la flor el broche.

Que jamás la olvidaré,
que mi pensamiento es ella
y que mi amante querella
en los vientos le enviaré.
(Vera en Rivera, 1989: 21)

Tenía 24 años cuando se envenenó con fósforo, al tragar una a una las cabezas de un centenar de cerillos. Luego se metió al río González, cercano a la finca familiar de Tierra Colorada. Acaso José Martí⁸ se inspiró años después y versificó el caso de “La niña de Guatemala” (1891). Francisco Sosa la llamaría luego “la Cantora del Grijalva”, de “vida marcada por el dolor” (Sosa, 1884: 1084 ss). Teresa no murió enseguida: fue rescatada y, tras dolorosa agonía, el 29 de mayo de 1859, el cielo le cumplió aquello de “pedir la muerte”. Es una precursora de la tradición suicida de las poetisas, que Perla Schwarz denuncia para exorcizarla en *El quebranto del silencio* (1989).

El suicidio era una de las pasiones exaltadas del delirio romántico. Así explicaba “el vicio” —la “locura dominante” en el XIX— el sabio Vigil:

Cada época social tiene sus vicios, y sus locuras dominantes, porque parece que hay un destino fatal encargado de advertir a la humanidad que siempre ha de permanecer lejos de la perfección que sueña [...] Entre las locuras que afligen a las sociedades civilizadas modernas, la más digna de ocupar la atención del moralista es seguramente el suicidio, manía funesta que no ha carecido de defensores, lo que muchos tememos que en el porvenir vayan a ocupar un

⁸ Del dominio popular, poema convertido en canción: “// Se entró de tarde en el río, // la sacó muerta el doctor; // dicen que murió de frío, // yo sé que murió de amor...”). Una joven guatemalteca se enamoró de Martí durante una estancia diplomática del cubano iniciador del modernismo literario. Seguramente le correspondió. Ella esperaba que, a su regreso, se casarían. Pero Martí regresó con otra esposa. El poema es una elegía, una penitencia, una expiación.

lugar al lado de los apologistas del duelo, de la persecución religiosa y de otras locuras [...] (Vigil *apud* Soler, 1877: 416)

Alguna crítica superficial argumentaría que Teresa Vera destaca no por su calidad literaria, sino precisamente por lo espectacular de su suicidio, acto notable. Cabe reflexionar al respecto desde el horizonte histórico del romanticismo en la región del sureste. En aquella época, en esos casos, a pesar de que lo consideren como “El *mal negro*: segundo acto de desobediencia” (Romero Chumacero, 2013: 65), el suicidio, por doloroso que sea, puede ser interpretado como la máxima expresión de la libertad personal, la última voluntad. Virginia Woolf, la Ofelia del *Hamlet* de Shakespeare, Alfonsina Storni, todas ellas deciden ejercer esa libertad y también mueren en el agua. Sí, como heroína romántica, Teresa Vera murió de amor; prefirió ser libre que someterse a la crítica social. Sus poemas brindan consuelo.

JOSEFA MURILLO, LA ALONDRA CAUTIVA

“VAGANDO EN EL TERRUÑO” (A ELODIA)

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

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

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

En la selva, el virsúchil aromoso
liban ya los sedientos colibríes,

y el cardenal despierta receloso,
alisando sus plumas carmesíes...

La pálida laguna se abriga,
y al beso de la honda placentera,
se entreabre el nenúfar, mientras canta,
oculta en el bambú, la primavera...

Rasga la aurora el vaporoso velo
prendido entre los montes y las aguas,
y Tlacotalpan surge, irguiendo al cielo
el trémulo penacho de sus yaguas...

¡Cuán bella es! la espléndida paleta
de natura en su hechizo se consume:
cual la mujer amada del poeta,
tiene el color, la línea y el perfume...

Y hay en esa luz encantos sin iguales.
Porque esa luz, Elodía, es la que vimos
sonreír en el huerto y los portales
de la casita blanca en que nacimos...

¡Oh, mi tierra adorada! Al contemplarte,
goza mi alma y se eleva agradecida...
¡Quién conquistara un lauro que dejarte
como una ofrenda al terminar la vida!
(Tlaco, 2022: 1, en línea)

En febrero de 1860, nació Josefa Murillo; aquel año, la capital de la República se trasladó al Puerto de Veracruz, cuando el cercano pueblo mágico de Tlacotalpan era ya culto y liberal. El país convulsionaba, apenas salido de la Guerra de Reforma y ahora enfrentando la Intervención francesa, con Benito Juárez a la cabeza del gobierno, teniendo a su lado a los ministros Ocampo, Lerdo de Tejada, Guillermo Prieto y muchos liberales que, además de ser políticos, eran escritores, por lo que forjaban la patria no sólo con la espada,

sino también con la pluma. El coronel Manuel Gutiérrez Zamora, gobernador de Veracruz, hacía los honores a los huéspedes de la tres veces heroica ciudad. Sitiada y bombardeada por los conservadores de Miramón, muchos de sus defensores procedían de las llanuras sotaventinas y, en particular, de Tlacotalpan. El pueblo de hermoso trazo y singular arquitectura pluvial —perla tradicional de la Cuenca del Papaloapan, “río de las mariposas”— levantaba su blanco y poético caserío en la margen izquierda del río Padre de la Comarca.

Josefa Murillo Carlín nació en el hermoso paraíso de Tlacotalpan, asiento de antiguos territorios de totonacas, en la región de Sotavento, hoy patrimonio de la humanidad. De padre y madre notables, es otra escritora romántica por excelencia; hija de la terrateniente Manuela Carlín y del médico Mariano Murillo, quien, además, era gran hacendado. Debido a que Josefa padecía asma, el padre decidió mantenerla cautiva en la casa paterna —la finca, amplio terruño familiar desde el virreinato—. También autodidacta, empezó a publicar a los quince años en la prensa local *El Dictamen*, *El Correo de Sotavento*, *La voz de Sotavento*, *La Voz de Tlacotalpan*, y, al poco tiempo, en la nacional. De vida y obra atravesada por el sentimiento exaltado, las pasiones encontradas, la palabra emocionada, la expresión sublimada —horizonte histórico romántico—, cariñosamente la llamaron “la Alondra del Papaloapan”.

Cuenta su biógrafa, María Teresa Dehesa Gómez y Farías, que la jovencita asmática, enterada de la reforma que ordenaba educación universal para niños y niñas, escribió una carta al presidente Juárez pidiendo que convenciera a su padre de que ella debía acudir a la escuela, pues, más que la salud, la inmovilizaba el dominio paterno. En secreto se dirigió al gran reformador, pero la misiva fue interceptada por algún cuidador de la honra de la familia Murillo; enterado el padre, se redobló la vigilancia. El Dr. Vera tejió una red para mantenerla cautiva: hay notas de que alguna vez quiso escapar en una barca, pero siempre la denunciaba el caporal de la hacienda paterna.

Pese a que la suya es una condición debilitante con la que se vive a medias, incapacitante, semejante a un estado de agonía permanente, respiración arrestada, su pluma sobrepasa toda limitación, es intrépida, audaz y osada en su escritura. Desde las orillas del Río de las Mariposas, escribe y se relaciona con los escritores contemporáneos, como en este perfecto soneto, “Adiós y siempre adiós”, el cual dedica al notable José M. Zayas. Un siglo después, José Emilio Pacheco lo incluye en su *Antología*, y lo señala como botón de muestra del canon nacional:

¡Adiós y siempre adiós! Desde la cuna
cuántos seres amamos que nos dejan.
Los genios y los ángeles se alejan
asidos a los rayos de la luna.

Luego nos arrebata la fortuna
corazones que al nuestro se asemejan
y ojos que en nuestros ojos se reflejan
cual astros en la pálida laguna.

Hay en toda una eterna despedida:
el celaje se va, la ola rueda;
huye el ave y marchítase la rosa.

En medio de un adiós cruza la vida
y un último cariño, si nos queda,
nos dice adiós a orillas de la fosa.
(Murillo en Pacheco, 1979: I, 177)

Poetisa del dolor y el desamor, una y otra vez se animó a trascender el cautiverio paterno, publicando, haciendo sonar su voz a escala nacional e internacional. La escritora, reverenciada incluso por el político y novelista José López Portillo, sólo salió de su pueblo natal una vez, para visitar al médico. Recorrió apenas unos doscientos kilómetros, un par de días fuera de sus riberas. Muestra de ese sentimiento de reclusión lo tenemos en la metáfora de una jaula, en “¡Alma Mía!”, que Vigil incluiría en su *Antología* de 1893:

Avecilla peregrina,
tú, la de los sueños de oro,
y las visiones celestes,
y los anhelos hermosos,
¿cómo te ves prisionera
en una jaula de lodo,
colocada entre las zarzas
de este valle triste y lóbrego?

Aquí no tienen tus alas
cielo, ni aurora tus ojos;
aquí todo está cubierto
con una nube de polvo.

[...]

Pero el destierro se pasa;
y entre suspiros y lloros,
de la libertad el día
al fin llega, tarde o pronto.
¡Ya me parece mirarte
revolar llena de gozo,
mientras que rueda, deshecha,
la triste jaula en el lodo!
(Murillo en Vigil, 1893: 190)

Destaca una vasta producción poética satírica, con gala de ironía, que denota la crítica social, el interés por ridiculizar las asignaciones tradicionales de género: diatriba contra hombres y mujeres. Aquí un fragmento de “Don Pegote”, sátira burlona y mordaz al vecino que por ocho horas se instala en casa sin invitación:

Ha llegado la hora del almuerzo,
sin poderlo evitar,
oye sonar los trinchas y los platos
¡Y no se va!
Dan las once... la historia de los gringos
se dispone a empezar,
a las doce concluye; dan la una
¡Y no se va!
[...]
A las seis y cuarenta: —“Si se empeñan,
me quedaré a cenar”.
¡Se ha invitado y es claro que se queda,
¡Y no se va!

Cenamos. —“Porque no se me aplique
el dicho de adiós Blas,
estaré otro ratito con ustedes”.

¡Y no se va!

(Murillo en Rodríguez Beltrán, 1899: 45)

Dechado de ironía hay en esta meta alegoría de aquel proverbio machista que reza “mujeres juntas, sólo difuntas”. Como si se tratara de una lección para corregir amistades, en estos fragmentos de “Los acuerdos de la envidia” se pasa del ridículo, al sentido profundo y el rechazo a lo tradicional:

-Porque tiene los brazos
mórbidos, bellos,
delgada la cintura,
redondo el seno;
porque brilla en sus ojos
lánguido fuego,
semejante a la lumbre
de los luceros;
porque muchos, al verla,
sienten deseos
de besar donde posa
su pie pequeño;
porque da celos,
es justo y necesario
que nos vengamos. [...]

—Luego, afilad las lanzas
que poseemos,
y con ellas, lo blanco
tornad en negro.
Derramad la ponzoña
de vuestro pecho,
y heridla en lo más caro
del sentimiento.
Cuando de la punzada

sienta el veneno,
escucharéis mil risas
y palmoteos...

¡Id sin misterios!
¡La sociedad acoge
vuestros acuerdos!
(Murillo en Granillo, 2000: II, 243)

De acuerdo con su biógrafa, “Josefa Murillo ve llegar el primero y único amor de su vida en plena juventud” (Dehesa Gómez y Farías, 1980: 95). El galán favorecido por Pepilla fue Lorenzo de la Puente Aguirre, empleado de confianza en la Hacienda San Nicolás, al otro lado del río. Como contaban con anuencia paterna, por las tardes, Lorenzo llegaba al huerto en el que ella lo esperaba, luego de atravesar el río en la tradicional canoa. Un día, la vieja canoa, en vez de conducir al amado, trajo el ataúd con sus despojos, pues Lorenzo murió tres días después de haberse enfermado de fiebre amarilla. La tragedia envolvió a Josefa, cuyo débil cuerpo se consumía; el asma era cada vez más frecuente e intensa. Entre la vida y la muerte, su existencia era un vaivén entre lo sublime y lo abyecto, entre el encierro y la libertad, el amor y el desamor, como se describe a sí misma, en este fragmento, que escribió cuando se enteró de la muerte del amado:

Quiere ir al claustro y no puede
abrir las rejas pesadas.
Quiere olvidar y el olvido
se ríe cuando le llama.
A la amistad se confía
y la herida se agranda.
(Murillo en Dehesa Gómez y Farías, 1980: 96)

Josefa fallece el 1 de septiembre de 1898, antes de cumplir los 40 años, virgen, sin educación formal, pero sí autodidacta, políglota, sin haber podido abandonar nunca la casa paterna. Como Baudelaire o las hermanas Anne y Charlotte Bronté (asma, tuberculosis) y otras heroínas románticas, la mata el asma. Sus funerales ocuparon los titulares de varios periódicos. Su contempo-

ráneo, el bibliófilo Rodríguez Beltrán, organizó un Homenaje Nacional. Al funeral, en Tlacotalpan, llegaron más de una treintena de hombres de letras, políticos, magistrados y profesores. Rodríguez publica el homenaje (1899), que recopila poesía lírica y algunas sátiras de Josefa, así como los panegíricos de muchos notables que reconocieron tal perfección y belleza poética. Es el caso de Justo Sierra, quien la llama “pura y triste precursora de las misioneras del mañana”, porque “el poeta del porvenir es la mujer”. De igual manera, Antonio de la Peña y Reyes asegura que Sor Juana, Laura Méndez de Cuenca y Josefa Murillo son “la trinidad gloriosa de nuestras poetisas”. Por su parte, Amado Nervo asegura que su obra es “una joya literaria”; una entre ocho de “las mejores poesías amorosas” en lengua española. “Por la unidad y redondez de concepción; por la suavidad y pureza de sus virginales expresiones; así como por lo elevado de su inspiración poética, Josefa Murillo es la legítima continuadora de Sor Juana Inés de la Cruz [...] Os desafío a que encontréis algo más delicado, más ingenuamente bello, más perfecto”, y la cita:

Así

Así

Elevóse en la orilla del arroyo
blanco jirón de gasa,
y al llegar a lo azul, desvanecióse,
cayendo en gotas de agua.

Mi esperanza de amor se alzó ligera
como esa nube blanca,
flotó un punto en el cielo de la dicha,
y se deshizo en lágrimas.

(Murillo en Rodríguez, 1898: 235)

Como aquellas heroínas de las novelas románticas europeas que morían de agotamiento, de tisis o de tuberculosis, nuestra “Pepilla” sucumbió al esclavizante cautiverio que coronó su existencia de pueblerina enamorada, de novia-viuda; espíritu alto —condición de fuerza masculina—, atrapado por lo bajo —condición sumisa femenina—, de alas cortadas y experiencia lánguida. En el imaginario mexicano de entonces y de ahora, Josefa encarna esa figura romántica: un espíritu grande atrapado en una sociedad pequeña;

mente superior que llevó una vida triste, pese a ser una gran promesa como escritora, y que despierta admiración. Alcanza a completar una obra poética de primera línea que trasciende y reverbera en nuestros días, incluso del otro lado del Atlántico, como esta ola:

LA OLA

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

Hoy que te busco por la playa sola,
no está la ola
que alumbraba el sol;
las olas mueren y tu amor no existe;
¡qué mal supiste
comparar tu amor!
(Murillo, 2018: 4)

En 1986, Salvador Moreno publicó, en Valencia, España, una selección poética de Josefa Murillo que tuvo gran éxito. Afirmaba la semejanza del estro de nuestra Alondra, con el impulso poético de Rosalía de Castro —gran gallega que encarna la cumbre del espíritu romántico español— y señalaba que la maestría excelsa de la lengua española de nuestra veracruzana lo impulsaron a rescatar la obra de la poetisa. Moreno era hijo de españoles, nacido en Orizaba, Veracruz, en 1916. Por su amor a la música regional, suele decirse que era “un veracruzano total”:⁹ músico, director teatral, escritor, pintor, amigo de poetas y cantantes. De acuerdo con el carácter regional, Moreno decidió musicalizar la poesía de García Lorca, de Garcilaso y de Josefa. En el caso de esta última, creó la partitura para la breve, pero muy conocida “Definición”:

⁹ Refrán popular en la región: “De músico, poeta y loco, todos tenemos un poco”.

Amor, dijo la rosa, es un perfume.
Amor es un murmullo, dijo el agua.
Amor es un suspiro, dijo el viento.

Amor es un suspiro, dijo el céfiro.
Amor, dijo la luz, es una llama.
¡Oh cuánto habéis mentido!
Amor es una lágrima.
(Murillo en Pacheco, 1977; 178)

Con esta “joya literaria”, síntesis de lo romántico, poesía condensada, Moreno convenció fácilmente a Victoria de los Ángeles —la notable catalana soprano lírica (lírica spinto)— para que cantara celeberrimo sexteto, el cual deleitaría a un sinnúmero de generaciones y que en internet cuenta con miles de visitas,¹⁰ pese a que Josefa sólo salió una vez de la finca paterna.

Marcela Lagardé, desde la antropología de género, explica los arrestos domiciliarios que cataloga en sus *Cautiverios*. En Tlacotalpan, la “Alondra” sigue recibiendo homenajes cada año, y llegan huéspedes a visitar su estro en la casa natal. Pocos poetas del XIX mexicano pueden jactarse de ser apreciados por otras generaciones y en otras latitudes. Esto constituye, según la teoría de la recepción literaria, el efecto de transmisión de la obra. Después del efecto estético, viene aquello de lograr “continuidad literaria”, condición de “tradición de la obra literaria” que le da dimensión histórica. La alcanzan los discursos, los textos poéticos que pasan de una generación a otra, que van dejando huella al ser comunicados de una a otra parte, de una a otra época, de uno a otro autor-autora, de una a otra lectora.

¿Cuál es el sentido literario del asma, hacia dónde va el reconocimiento de la enfermedad como agente poético? En *La enfermedad como fuerza creadora*, Gil Extremera pondera, positivamente para la creatividad, dolencias de genios como Moliere, la tuberculosis pulmonar de Haendel o el ictus cerebral reversible, así como la aplasia medular de Marie Curie (2012: 6-89). ¿Qué tanto el asma es responsable del ímpetu creador en Josefa, más allá de aquel

¹⁰ “Definición”, canción de Salvador Moreno, con letra de Josefa Murillo, en la voz de Victoria de los Ángeles, en *The Essential Concert Performances* (en línea).

“mal histérico” señalado por Bartolache? ¿En qué medida permanecer cautiva, aislada en Tlacotalpan, marcó la escritura de Murillo? Veracruz, tierra de tradiciones, sones y poetas, celebra, al menos, dos festivales anuales de música jarocho y décimas. La región muestra la vocación especialmente interesante de formar un vínculo cultural e histórico entre la música andaluza, la del centro-occidente de África y de las culturas nativas de Mesoamérica. Josefa es, pues, la expresión de una región sociocultural, de un imaginario colectivo y una individualidad femenina. Las tías maternas —las hermanas Carlín— se dedicaron a enseñarle, por lo que aprendió inglés, francés, latín, y leyó a los clásicos y a los románticos, como Víctor Hugo y Lamartine. Políglota y autodidacta, su amor a la patria la llevó a aprender zapoteco, de los cañeros y otros trabajadores de la finca paterna (como Sor Juana, que aprendió náhuatl).

CONTRASTE

Sobre los troncos de las encinas
paran un punto las golondrinas
y alegres notas al viento dan:
¿Por qué así cantan? ¿Qué gozo tienen?
es porque saben de dónde vienen
y adónde van.

En este viaje que llaman vida,
cansado el pecho y el alma herida,
tristes cantares al viento doy:
¿Por qué así sufro? ¿Qué penas tengo?
Es porque ignoro de dónde vengo
y adónde voy.
(Murillo en Pacheco, 1979: I, 177)

Es José Emilio Pacheco quien la compara con Emily Dickinson, otra poetisa soltera, cautiva paterna, atrapada entre la pasión y el encierro. Acaso por ellas, rezonga Rosario Castellanos en su “Meditación en el umbral”, es decir, a punto de salir de casa, para abandonar la esclavitud doméstica al rechazar los cautiverios, las cárceles de las Sor Juanas, las Madame Bovary, las Dickinson y Santas Teresas, en busca de “Otro modo de ser humano y libre” (Castellanos, 1972).

ANTONIA VALLEJO, LA ROSA DEL CAMPO QUE EN SONETOS DABA "UN CONSEJO" A LOS DIPUTADOS

¿Quiere el Gobierno hacer economías
y que no haya escasez en el erario?
¿Quiere que haya sobrado numerario
y no ver las penurias de otros días?

¿No quiere dar al pueblo más sangrías
y procura solícito al contrario.
proporcionarle sin cesar, y a diario,
muchas satisfacciones y alegrías?

Pues entonces resuelva con cuidado
y suma diligencia, y gran premura,
suprimir nuestra actual Legislatura.

Haciendo ya que cada diputado
abandone las dietas y la holgura
que hace más de cuatro años ha gozado.
(Vallejo en Dávila Garibi, 1933: 71)¹¹

En otra soltera famosa, Antonia, se nota el avance del protofeminismo en la segunda mitad del siglo. Gracias a su escritura, sabemos de la decisión personal de ser libre, de permanecer soltera para vivir feliz, sumida en sus libros, en sus escritos y rodeada de amigas y amigos. Primero, lo romántico, luego la escritura del paisaje y la problemática nacional. Asomos de crítica social e intereses políticos inauguran esta sección: despliegue de ironía, el sarcasmo que desfila como burla de los corruptos, como puede leerse en el poema anterior.

Antonia Vallejo Ruiz Pujadas nació en 1842, en Guadalajara —la Perla de Occidente—, segunda ciudad en importancia económica, social y cultural

¹¹ José Ignacio *Dávila Garibi recupera todos los poemas aquí citados en Florilegio de Antonia Vallejo* (1933). Para indicar la transmisión cito también otras fuentes.

desde la época virreinal. Hija de familia acomodada, desde jovencita se acostumbró a disfrutar de saraos y tertulias, reuniones culturales y artísticas desde casa, en famoso salón decimonónico. Su padre, el notable abogado Jacobo María Vallejo y Fernández de Castro, y su madre, Francisca Ruiz Pujadas y Piña, provenían de la clase social alta, poseedora de dinero e influencias. Ambos agasajaban a escritores y escritoras, a periodistas, pintores, músicos, historiadores. Escuchando a la élite jalisciense, Antonia enriqueció su educación, que había sido esmerada. A los 18 años, la invitaron a celebrar al autor dramático Alfonso Lancaster Jones, y publica con otras plumas jóvenes en un poemario (González, 1988: 157). Así arranca públicamente su carrera literaria.

Se sabe que Antonia, pese a ser de “familia de abolengo”, decide no casarse ni tener hijos, obligaciones del “Bello Sexo”. Soltera siempre, continúa con la tradición familiar y congrega reuniones ilustradas en su salón. Pronto se distingue por ella misma en la escena intelectual jalisciense y publica en periódicos y revistas. Es reconocida en sociedad por sus amplios conocimientos históricos, literarios, filológicos. La suya fue una vida dedicada por completo a la escritura; una mujer intelectual que escribe en verso y en prosa. Tuvo una casa propia y 500 libras, gracias a la herencia paterna, y no se le conoció ningún enamorado. Aunque del amor así se expresa, prefiere soñar, “Siempre soñar”, con el *imperio déspota del amor*:

¡SIEMPRE SOÑAR!

¡Amor, amor!: bendito aquel momento
en que tu imperio déspota sentí,
y hasta la libertad del pensamiento
a tus plantas solícita rendí.

¡Oh dulce amor, tesoro de las almas,
que haces del mundo delicioso edén;
tú mis pesares bondadoso calmas,
haciéndome esperar supremo bien!.

Sin el amor ¿qué fuera de la vida?
un piélago profundo de pesar,
donde bogara el alma dolorida
sin un instante de reposo hallar.

[...]

¡Que del amor se burle el que no siente
un corazón de fuego palpar;
que se burle en buena hora, si en su mente
alas a una ilusión no sabe dar!

Los que ese intenso y dulce sentimiento
por su mal no han podido comprender;
los que miran pasar cada momento
sin esperar en nada ni creer.

¡Que se burlen también, que yo entre tanto,
un culto sin igual le rendiré,
y si por él mis ojos vierten llanto,
ese llanto de amor bendeciré!

Y viviré feliz en mis dolores,
y sabré el infortunio desafiar;
y en los abrojos fingireme flores
y mi vida será siempre soñar.

Colabora en la prensa tapatía, en *El Diario de Jalisco*, *El Mexicano*, *La Libertad*, *La Democracia Cristiana* y *Restauración*. Escribe gustosa para la prensa zacatecana, como *La Verdad*, *El Celaje*. Todavía hay mucho que investigar sobre su vida, de la que se sabe poco, y su vasta obra está esperando recuperación. Hay quienes consideran que “por su extrema modestia no gustaba que se escribiera sobre ella” (Wikipedia, s.a.). Sin embargo, tal *modestia* no le impidió ser conocida en la Ciudad de México, incluso entre la intelectualidad femenina. En su discurso abunda la poesía metafísica, religiosa; se dice que algunos poemas fueron adaptados y musicalizados como himnos guadalupanos, y eran cantados en misa. Aquí está “Ceniza (Para el perdón guadalupano)”:

“Eres polvo, y en polvo ciertamente
te tienes que tornar”

—repitió el sacerdote— y en mi frente
el signo de la cruz llegó a pintar.

Que soy polvo y ceniza y que son nada,
al punto comprendí,
y al inclinar la frente anonadada,
el curso de mi vida recorrí.

¿Qué se hicieron los seres, esos seres
a quienes tanto amé?
Pasaron con sus penas y placeres;
pasaron como todo lo que fue.

De su existencia breve y transitoria
tan sólo queda ya
un recuerdo que guarda mi memoria
y que junto conmigo morirá.

[...]

Yo lo mismo que todos los humanos
desapareceré:
será mi carne pasto de gusanos,
y en tierra, toda yo, me tornaré.

Pero aún siendo ceniza la envoltura,
materia nada más,
el alma no perece, va a la altura
y con su Dios no morirá jamás.
(Vallejo en *Vigil*, 1933: 97-99)

Veinteañera, Antonia cambia su residencia y vive en Lagos de Moreno de 1861 a 1884. Conoce al padre Agustín Rivera y Sanromán, y entablan una bella amistad. Ciertamente, escribió muchos poemas espirituales. ¿Acaso le sugirieron como uno de los cautiverios el de ser monja? Pues se negó a ser madreposada, y tampoco fue presa ni loca, menos “puta”. Años después, la con-

vencieron de publicar unos *Apuntes para la historia del beaterio* (Velasco, 2015: 173), que seguramente revelan beneficios y algunos maleficios del estado de reclusión de las beatas, notas que provienen de aquellos años y aquella amistad. Sin embargo, se negó también a ser monja. “Al Señor presbítero doctor Agustín Rivera”, dedicó esta inquietante expresión, parangón que denota sentimentalismo, un símil denso, una mujer comparándose con un soldado. ¿Dónde quedó el sexo débil? Parece algo disparatado, pero bien leído entraña un profundo significado en torno a lo efímero de la vida:

EN LA BATALLA

Como un soldado que se encuentra inerte
ante el cañón que sin cesar estalla,
y ve cerca de sí que la metralla
a muchos compañeros les da muerte;
que de las balas el silbar le advierte
que no hallará defensa en la muralla,
y que pronto, muy pronto en la batalla
tendrá que sucumbir de cualquier suerte.

Así contemplo yo que de mi lado
la Parca va cegando sin demora
mis parientes y amigos cada día;
y permanezco en pie, como el soldado,
esperando la bala silbadora
que dará fin a la existencia mía.
(Vallejo en Velasco, 2015: 153)

¿Quien así se expresa es tímida? ¿De veras sería modesta? Cuando regresa a Guadalajara, las tertulias continúan. Entre sus amistades se incluyen mentes brillantes, como Aurelio Luis Gallardo, Irene Paz, Francisco J. Zavala, Luis M. Rivera, Federico E. Alatorre, Clemente Villaseñor, Alberto Santoscoy, José María Vigil. Cuando visitaban Guadalajara, intelectuales como Juan de Dios Peza, José Peón y Contreras, Juan Hernández y Dávalos, Juan Rousset o José María Agreda y Sánchez, Antonia los recibía y compartía sus conocimientos históricos y literarios. Y claro, ella también pensaba en los problemas nacionales y escribía de política, con un tono ético que sobrepasaba lo común.

Por diálogos como este, entre la paz y la guerra, su biógrafa, llega a decir que sorprende el librepensamiento de Antonia en la esfera pública:

PAZ Y GUERRA

Yo soy poder y fuerza, yo soy omnipotente,
el mundo, reverente bajo mi imperio está;
por eso siempre altiva domino a las naciones
y llevo mis legiones a donde mi aliento va.

Me buscan los valientes, los hombres esforzados
que quieren de soldados su nombre eternizar,
y me huyen los cobardes, los débiles, los tontos
que nunca estarán prontos la gloria a conquistar.

Yo doy y quito cetros a los altivos reyes,
promulgo nuevas leyes que llenan de pavor;
a un pueblo que hoy liberto, y exalto, y divinizo,
después lo tiranizo y trato con rigor.

El Derecho Divino a veces yo proclamo
y en su nombre reclamo de Dios la autoridad;
en otras le maldigo y niego su existencia,
le opongo resistencia y grito ¿Libertad?

Yo derribo un palacio como derribo un templo
y gozosa contemplo tanta desolación;
con las ruinas levanto colosales murallas
y libro las batallas que dicta la ambición.

¿Quién contra mí se atreve? ¡Yo soy la heroica guerra
que al mundo todo aterra: yo lo dominaré;
no hay quien pueda igualarme en fuerza y poderío,
ninguno iguala al mío! ¡Yo siempre venceré!

Y dijo una voz dulce, modesta y armoniosa:
—Yo soy la Paz, ansiosa de dar tranquilidad;

el que conmigo vive, el que conmigo mora,
mil bienes atesora para la eternidad.

En donde impero yo, en donde yo domino,
es fácil el camino, brillante el porvenir;
los hombres me bendicen, los pueblos me proclaman
y siempre que me llaman, no tardo en acudir.

A mi sombra florecen las ciencias y las artes,
la industria en todas partes tremola su pendón;
el comercio se ensancha y los mares cruzando
las razas va ligando con vínculos de unión.

Los campos se cultivan, y en todos los poblados
surgen, bien acabados, llenos de majestad,
colegios y hospitales, y templos y casinos,
que son amplios caminos de la fraternidad.

Y soy también Progreso que, a remotas regiones,
llevo, con mis legiones, la civilización;
ciencias, artes, industrias, con rapidez difundo
desde el antiguo mundo, al mundo de Colón.

—Yo traje en los bajeles de la distante España
un habla que era extraña, y una nueva fe.
—Mas yo las extendí con santos misioneros
ilustres compañeros de Fray Bartolomé.

Y replicó la guerra: Yo tengo una excelencia:
¡nadie de mi existencia la fecha apuntará!
soy antes que los tiempos, soy anterior al mundo;
mi nombre tremebundo siempre resonará.

—Yo descendí del cielo, mi origen es divino,
soy hija del que vino solícito a decir:

“La paz de Dios os dejo. La paz sea con vosotros,
amaos unos a otros, amaos hasta morir”.

Y es esa la doctrina que llevo por enseña,
con la que me hago dueña del mundo intelectual;
conquistó voluntades, atraigo corazones
y a todas las naciones apártolas del mal.

—Es que tú las enervas, matas sus energías;
por eso en estos días tu imperio dominó
Yo llevo grandes fines, mi obra es meritoria:
¡Doy héroes a la historia!
—Los santos le doy yo.
(Vallejo en Granillo, 2000: II, 372)

De la vida de Antonia se sabe poco. Aun así, el prejuicio del “Bello Sexo” continuaba, por lo que un historiador de la literatura jalisciense imagina que fue autodidacta, pues sólo los hombres estudiaban y en los seminarios. Reconoce que era muy aceptada en sociedad, debido a la herencia paterna y a las famosas tertulias. Eso sí, señala aquella “envidia” que denunciaba Murillo, pues, según él: “Por su simpatía personal y la vastedad de su cultura, Antonia, que jamás contrajo nupcias, aglutina en su casa a la intelectualidad tapatía, en sabrosas tertulias que no dejaban de despertar los celos de las esposas, marginadas de estas reuniones” (Vogt, 1994: 75). ¿Atraer maridos de otras? ¿Ella que declara su libertad del género tradicional? Otra mirada equivocada o, más bien, ceguera de género. Reconocida por su escritura, Antonia publicó también en prensa femenina, en *El Correo de las Señoras* y en *La Palabra*. Y alternó con escritoras destacadas, sus contemporáneas, coetáneas como Esther Tapia de Castellanos, “la eminente poetisa”, a quien dedica la elegía que titula “Crespones”:

Guadalajara, llénate de duelo
y deja conocer tu honda tristeza;
oculta cuidadosa tu belleza;
enluta lo azulado de tu cielo.

Opaca los murmurios de tu brisa,
disminuye el aroma de tus flores,
apágales sus vívidos colores
y suspende en los labios la sonrisa.

[...]

Esther, la insigne Esther, la mujer fuerte
que con denuedo batallado había,
herida por aguda nostalgia,
impávida sintió llegar la muerte.

Tranquila con la fe que ofrece un cielo
al que sigue de Dios la fe sagrada,
de este mísero mundo desligada,
a su patria natal dirigió el vuelo.

Llora, Guadalajara, su partida,
tributa a su memoria mil honores,
cubre su tumba con fragantes flores
y conserva su nombre envanecida.

Vogt aplica lente masculino a las firmas de Antonia, y malinterpreta el juego de los sexos de nuestra poetisa:

Antonia escribía mucho en la prensa nacional y poco en los periódicos locales. Tal vez por miedo a la sociedad conservadora de su época ocultaba su identidad detrás de varios pseudónimos. Como hija de familia de rancio abolengo trata de evitar los escándalos y cultiva sus relaciones con los intelectuales conservadores que la aprecian por formar parte de una antigua familia tapatía. El más común es el anagrama *Ana Jovial Noell*... Otros pseudónimos que usa son *Sylvia*, *Rosa del Campo*, *Aquiles* y *Alcibiades*. Acostumbra firmar sus artículos políticos con un pseudónimo masculino. Sólo los artículos de tipo cultural llevan como firma su nombre. (Vogt, 1994: 78)

Se equivoca cuando afirma que la escritora recurre al seudónimo masculino para protegerse. ¿Por qué no aceptar que se trata de tener acceso a otra personalidad? Más que usurpación de atributos de género, liberación de identidades tradicionales. Antonia era una mujer fuerte, igual que Esther Tapia. En ocasiones, el travestismo femenino en literatura constituye una estrategia para la supervivencia de las mujeres en el ambiente literario, donde impera una ideología patriarcal. Puede pensarse que las incipientes escritoras mexicanas se resguardaban en el anonimato y los falsos nombres, ya que tener mayores talentos que un marido en potencia y publicarlos precipitaría la muerte social para toda jovencita casadera. Antonia nunca fue casadera. Más bien jugaba a escribir desde otras mentes, otras personalidades, algo común en la época, incluso ahora. De ahí las miles de páginas de diccionarios de sinónimos del siglo pasado (Ruíz Castañeda y Márquez Acevedo, 1985 y 1990).

En Jalisco, tierra de ilustre escritura, Antonia no era modesta ni tenía por qué ocultarse; más bien, jugaba en la escena literaria y aceptaba los desafíos. Era mujer que siempre podía decir algo, como en este “Tema impuesto”, que denota el prolongado segundo romanticismo y mucha ironía en el tratamiento del corazón, en el desarrollo de lo amoroso, que titula “Mal del alma”:

Mi lesionado corazón se muere,
no sé si de hipertrofia o de atonía;
no late con la fuerza que latía,
y de su estado anómalo se infiere
que se halla en el período de agonía.

¿De qué se morirá? Fuese tontera
sucumbir a un amor correspondido
cuando una vida plácida se espera,
y necesidad imperdonable fuera
morir por un amor escarnecido.

¿Cuál es la oculta y enconosa herida
que así le roba sin piedad la vida,
con agudo y atroz padecimiento?
La ciencia no ha logrado, confundida,
diagnosticar tan hondo sufrimiento.

Arcano incomprensible y tenebroso
en que sólo hay de cierto la amargura
que anonada mi espíritu medroso,
y la existencia llena de tristura
que llevaré sin paz y sin reposo.

¿Qué me importa tu mal, corazón mío,
si la esperanza para mí acabo?
En lo profundo de mi duelo impío
querer vida moral es desvarío;
el músculo se cura ¡el alma no!
(Vallejo en Granillo, 2010: II, 361)

Habrà que sonreír ante el inteligente sarcasmo, contraste entre la física y la metafísica, el cuerpo y el espíritu. Otra de sus lectoras profesionales lo destaca: “Muchas poetisas dieron prueba de su capacidad creativa y de su delicadeza, pero tal vez ninguna igualó el sentido del humor y la constante fina ironía de Antonia Vallejo, incluso en su vejez lúcida y aguda” (González Casillas, 1987: 292).

El librepensamiento de Antonia destaca en el soneto epígrafe de este artículo, al dar lecciones de austeridad republicana —nada conservadora— a los diputados. O bien la crítica encubierta a la invitación de escribir sobre lo tradicional, el sentimentalismo exaltado, la identidad de géneros tradicionales. No critica escritoras, más bien ironiza sobre la ignorancia de un poeta en fragmentos de esta “Carta a Filiberto Gallardo”, el editor. Se acercaba ya a su final el romanticismo y esta composición anuncia la era de “romperle el cuello al cisne”. Ciertamente, hay una denuncia velada a la exclusión de mujeres en las sociedades científicas, en el Ateneo:

Me ha suplicado Usted que en verso o prosa
escriba alguna cosa
para enviar al “Correo de las Señoras”,
algo como un artículo a una rosa
madrigales, sonetos o doloras.

Mas no he podido, hallar como yo quiero,

asunto verdadero;
porque charlas así de fantasía,
muchas veces, muchísimas prefiero
no mencionar que aquesta boca es mía.

¿He de hablar de los sueños que imprudente
acaricia la mente,
o del dolor que me desgarrar el pecho,
para que alguno diga indiferente:
“que le haga a usted señora, buen provecho”?

[...]

Si me atreviera a hablar sobre el cometa,
—como cierto poeta—
sin nada conocer de astronomía,
que estaba yo perdiendo la chaveta
Usted, antes que nadie, pensaría.

Bien pudiera cantar a las estrellas,
aun sin oírme ellas;
que no se necesita mucha ciencia
para decir que son antorchas bellas
que de Dios encendió la omnipotencia.

Pero se ha dicho ya sobre ellas tanto,
que sin duda mi canto
ninguna novedad encerraría,
y no quiero tener el desencanto
de escribir lo que a nadie agradaría.

[...]

Que el lirio llame a la purpúrea rosa
altiva y orgullosa,
trémulo de pasión y despechado,

yo no nunca he oído semejante cosa,
por más que alguna vez lo he procurado.
Ni he visto ruborosa a la violeta
ocultarse discreta
para evitar el soplo de la brisa;
ni el beso audaz de mariposa inquieta,
que de una en otra flor vuela indecisa.

[...]

Y como nada sé, ni nada he visto,
con justicia resisto
colaborar en el Correo ilustrado;
aunque usted se disguste, yo persisto
en guardar el silencio que he guardado.

Y pues es de Señoras el Correo,
bien puedo, a lo que creo,
siendo yo, como soy, una señora
que nunca ha de ingresar al Ateneo,
conservar mi papel de subscriptora.
(Vallejo en Granillo, 2010: II, 368)

Siempre tiene algo que decir para conmover o convencer, para hacerse notar
¿Y no es acaso la risa, la ironía, la burla, el humor, la tendencia sustantiva en
la literatura en lengua española, como en *El Quijote*? Aquí, fragmentos de la
diatriba contra el abuso sexual de los médicos, contra las inyecciones, los to-
queteos masculinos en las partes íntimas femeninas, a la vez una ponderación
de la medicina natural, tradicional, de sabiduría femenina. “Dos métodos
curativos” (“Recomendación a Lupe”):¹²

Te he dicho en mil ocasiones,
y te lo sigo diciendo,

¹² Dávila, González Casillas y Vogt citan esta diatriba, lo cual indica la trascendencia.

que cuando me esté muriendo
no me pongas inyecciones.

No las quiero de alcanfor,
ni mucho menos de suero.
¿Que no me piquen el cuero,
te lo pido por favor?

Que al fin se muere la gente
lo mismo que se moría
cuando aún no se conocía
remedio tan excelente.

Ni había debajo del Sol,
como hoy, tanta medicina
que ha de terminar en “ina”
o cuando menos en “ol”.

Prefiero, sin vacilar,
el antiguo tratamiento
del cual un conocimiento
pequeño te voy a dar:

Si acaso una inflamación
al enfermo le amenaza,
cataplasmas de linaza
con aceite de melón.

Con el bálsamo tranquilo,
de castor o de beleño,
puede conciliar el sueño,
dormir la noche de un hilo.

[...]

Observa este tratamiento
económico y seguro,
que en su aplicación no es duro,
y sí de gran valimiento.

Recuerdo que en mi niñez
me lo hubieron aplicado,
y a él debo haber alcanzado
la edad en que ahora me ves.
(Vallejo en Granillo, 2010: II, 366)

A diferencia de otras románticas, Antonia disfrutó de larga vida. Murió en 1939, a los 97 años, y, como leemos, a su libertad de elegir atribuye su avanzada edad. En 1933, su admirador, Dávila Garibi, académico de la lengua, abogado e historiador, le dedica en vida un “Estudio biográfico” y la nombra “Decana de la prensa nacional con 75 años de labor ininterrumpida”; “la más antigua periodista mexicana” (Dávila Garibi, 1933). El 8 de septiembre, la Barra de Abogados de la Ciudad de México organizó un “festival de homenaje a la ilustre poetisa”, quien seguía “en pleno uso de sus facultades intelectuales”. Dávila Garibi fue el único que consignó en vida algunos datos de ella, su historia personal y parte de su obra, la cual publicó en un *Florilegio* (1933). Después, amplió la selección poética para incluir un estudio biográfico, donde afirma: “se perfeccionaron en la señorita Vallejo, el espíritu de observación; el hábito de juzgar con serenidad y de emitir sus opiniones con suma discreción; el gusto por las buenas lecturas y, sobre todo, la afición por los estudios poéticos y literarios, en los cuales desde muy temprana edad se inició” (Dávila Garibi, 1933: 7 y ss). En este soneto titulado “Cambios”, la soltera se burla del aburrimiento masculino, nótese la dificultad en la rima y lo acertado del léxico:

Un sujeto, aburrido cierto día
de no poder cambiar su mobiliario,
resolvió destinar a uso contrario
cada cosa del uso que tenía.

Comió, pues, en la cama en que dormía;
para acostarse destinó el armario;

hizo libro de misa el diccionario
y pretendió fumarse una bujía.

Mas cuando estuvo todo trastornado,
hasta formar pañuelos con los guantes,
no dejó de sentirse contrariado.

Y al mirar los servicios discordantes,
tuvo que confesar, mal de su agrado,
que era mayor el desconcierto que antes.
(Vallejo en Dávila Garibi, 1933: 63-64)

A insistencia de sus amistades, entre ellos el ingeniero Enrique Benítez, Antonia aceptó dar a la imprenta un poemario, cuyo título ostentaba libertad: *Para mí*. Hace falta recuperar ese poemario, pues otra de sus biografías indica que nadie se ha ocupado de “reunir las colaboraciones de la señorita Vallejo en periódicos de Guadalajara (*El Diario de Jalisco, El Mexicano, La Libertad, La Democracia Cristiana y Restauración*), Zacatecas (*La Verdad, El Celaje, El Filograma*), de Tepic (*El Orden*) y la Ciudad de México (*El Correo de las Señoras y La Palabra*)” (Velasco, 2015: 16). ¿Vale preguntarse si en 2015 hay equívoco al llamarla “Señorita Vallejo”? ¿Importa eso? Sirvan estas lecturas muestra para animar a las jóvenes investigadoras de la literatura mexicana para recuperar esta rica herencia de una mujer soltera que vivió escribiendo en su cuarto propio y con las 500 libras, disfrutando la soltería, mujer liberada.

CONCLUSIÓN, RECUPERAR EL LINAJE

Conforme se acercaba el siglo xx, eran cada vez más notables los avances hacia la emancipación de las mujeres. Muchas solteras comenzaron a ser reconocidas, ya no como sexo débil ni como feas o repudiadas, histéricas o ignorantes. Antes bien, organizadas en colectivos, se convirtieron en emprendedoras e impulsaron la educación de las niñas y el acceso a las ciencias de la salud. La célebre Laureana Wright de Kleinhams, en sus retratos de *Mujeres Notables Mexicanas*, menciona muchas. Destacó aquí a las hermanas Navarro, Rosa y Paula, sin interés en el matrimonio, que en la región de Tepic establecieron colegios y publicaciones. Gertrudis Tenorio Zavala, en 1870, fundó la So-

ciudad de las Siemprevivas, a la cual se unieron Rita Cetina, Dolores Correa Zapata y otras más. Solteras trascendentales para la emancipación femenina se congregaron en este colectivo con sede en Mérida, pero de resonancia en el sureste y luego en el resto del país. En vez de casarse y ocultarse en el hogar, ocuparon la plaza pública y educaron a muchas generaciones. Aquí un fragmento de “La mujer científica”, de Dolores, en defensa del derecho femenino a la educación superior:

¿Quién ha dicho que al hombre solo es dado
cruzar la senda de la ciencia vasta,
para regar después en su camino
la luz fulgente que la ciencia mana?

¿Por qué no tiene la mujer derecho
de abarcar con la luz de su mirada
los misterios que al sabio se revelan
y al ignorante la creación le guarda?
(Correa Zapata, 1886: 7)

Dolores y Gertrudis, sobrina nieta y nieta, respectivamente, del notable historiador y escritor yucateco Lorenzo Zavala, convocaron a numerosas compañeras, casadas o solteras, a impulsar la emancipación femenina en México, mediante el cultivo de la individualidad, el desarrollo personal. Ellas y sus alumnas trascendieron, incluso, hasta impulsar el Primer Congreso Feminista en el país, en 1916. En todas ellas, la liberación femenina encontró tierra fértil. Cierro esta vuelta al pasado nuestro con una exhortación a recuperar las obras completas de Teresa, Josefa y Antonia, herencia de todas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría de la Colina, Margarita (1991), “Ignacio Rodríguez Galván: un romántico mexicano”, *Revista Fuentes Humanísticas*, año 2, núm.98* 3, segundo semestre, p. 83ss.
- Ángeles, Victoria de los (2014), “Definición”, *The Essential Concert Performances*, disponible en [<https://www.google.com/search?/>], consultado: 24 de septiembre de 2014.

- Bartolache, José Ignacio (1983), "Avisos acerca del mal histérico, que llaman latido" (fragmento) (1772), en *Mercurio Volante*, (1772-1773), pp. 55-64.
- Castellanos, Rosario (1972), *Poesía no eres tú. Obra poética 1948-1971*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Correa Zapata, Dolores (1886), *La mujer científica*, México, Eduardo Dublán Impresores.
- Dauster, Frank (1956), *Breve historia de la poesía mexicana*, México, Ediciones de Andrea.
- Dávalos, Mariano. (1987), "La belleza femenina en la literatura mexicana del siglo XIX". *Historias*, núm.16, pp. 45-56, disponible en [<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/15113>].
- Dávila Garibi, J. Ignacio (1933), *Florilegio de Antonia Vallejo, en Homenaje a la ilustre poetisa por la Barra de Abogados*, México, Emilio Pardo e Hijos.
- Dehesa Gómez y Farías, María Teresa (1970), *Obra poética de Josefa Murillo*, México, Summa veracruzana.
- Ester Arave (1859), "A ti", *El Democrata*, 29 de abril, p. 5.
- Extremera, Gil (2012), "La enfermedad como fuerza creadora", *Revista Española de Patología Torácica*, vol. xxiv, núm. 1, pp. 6-89, disponible en [<https://www.rev-esp-patoltorac.com/files/publicaciones/Revistas/2012/CONFERENCIA%20MAGISTRAL.pdf>].
- González Casillas, Magdalena (1987), *Historia de la literatura jalisciense en el siglo XIX*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco.
- Granillo Vázquez, Lilia (2000a), *Escribir como mujer entre hombres, poesía femenina mexicana del siglo XIX*, tomo 1, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Granillo Vázquez, Lilia (2000b), *Nueva antología de poesía femenina mexicana del siglo XIX: Más de cien poetisas en la literatura nacional*, tomo 2, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Guido, Juan José de (1807), "Jóvenes divertidas" (fragmento), *Diario de México*, tomo VI, 17 de junio, p.189.
- Lagarde, Marcela (1990), *Los cautiverio de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Millán, María del Carmen (1957), *Poesía romántica mexicana*, México, Libromex Editores.

- Murillo, Josefa (2018a), “La ola”, en Poemas del alma (blog), disponible en [<https://www.poemas-del-alma.com/josefa-murillo-la-ola.htm>], consultado: 11 de julio de 2018
- Murillo, Josefa (2018b), “Vagando en el terruño”, en *Tlaco.com.mx*, disponible en [<http://www.tlaco.com.mx/tlacotalpenos.php?id=2>], consultado: 20 de julio de 2018.
- Poo, Emmanuel (2011), “Definición” (Música de Salvador Moreno, con texto de Josefa Murillo), en *Youtube*, disponible en [<https://www.youtube.com/watch?v=XjLIUqjpPS0>], consultado: 15 de junio de 2012.
- Pacheco, José Emilio (1979), *Antología de poesía mexicana*, tomo 1: 1810-1914, México, Promexa Editores.
- Pasquel, Leonardo (1971), *Josefa Murillo, la Alondra de Sotavento*, México, Summa Veracruzana.
- Rivera, Gerardo (1989), *Álbum lírico del Grijalva y el Usumacinta*, Tabasco, Secretaría de Educación, Cultura y Recreación.
- Rivera, Gerardo (1988), *Teresa Vera*, Villahermosa, Instituto de Cultura de Tabasco.
- Rodríguez Beltrán, Cayetano (1899), "Prólogo", *Josefa Murillo, La Alondra de Sotavento, Poesías con el homenaje organizador por...*, s.p.i.
- Rodríguez Galván, Ignacio (1839), “El editor” (fragmento), en *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, México, Imprenta Galván, pp. 5-7.
- Rodríguez Galván, Ignacio (1840), “Influencia de la educación sobre la felicidad del Bello Sexo” (fragmento), en *Calendario de las Señoritas Mexicanas*, México, Imprenta Galván, p. 70.
- Romero Chumacero, Leticia y Eduardo Delgado Fabián (2013), “'Por gracia pediré la muerte al cielo'. Teresa Vera, poetisa suicida del siglo XIX”, *Revista Tema y Variaciones de Literatura*, vol. XL, pp. 61 ss.
- Ruedas de la Serna, Jorge (1987), *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruíz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo (1985), *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruíz Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo (1990), *Correcciones al catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Sosa, Francisco (1884), “Teresa Vera”, en *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Oficina Top. de la Secretaría de Fomento, pp. 1084-1086.
- Velasco, Sara (ed.) (2015), *Bajo el purísimo cielo de Jalisco. Cuatro escritoras del siglo xix*, Guadalajara, Secretaría de Cultura/Gobierno de Jalisco.
- Vidal Pollarollo, Paulina (2002), “La identidad estigmatizada”, en *Polis. Revista Latinoamericana*, vol. II, disponible en [<https://journals.openedition.org/polis/7677>].
- Vigil, José María (1977), *Antología de Poetisas mexicanas, siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, [1ª ed. 1893], edición facsimilar, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vogt, Wolfgang (1994), “La mujer en la cultura jalisciense, el caso de Antonia Vallejo, 1842-1940”, *Estudios Sociales*, mayo-agosto, pp. 78 ss.

LILIA GRANILLO VÁZQUEZ: Es una humanista y una mujer de letras, experta en gramática comunicativa (español e inglés), así como en estudios culturales y de género. Es licenciada en Letras Modernas, con especialidad en Letras Inglesas, por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); maestra en Estudios Medievales, por la Universidad de York, y doctora en Letras Hispánicas, por la UNAM. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, y es miembro de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM, España), así como del Consejo Consultivo del Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL, Perú), entre otros. Ha publicado ocho libros y tiene más de una centena de artículos de investigación. Recibió invitación de Cambridge University Press para publicar su investigación “Sentimentalsociabilities: The young romantics and their long lived widows”, como capítulo de *A History of Mexican Poetry*, editado por José Ramón Ruisánchez Serra, Anna M. Nogar e Ignacio M. Sánchez-Prado, 2024.

D. R. © Lilia Granillo Vázquez, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

ARTÍCULOS
LIBRES

FROM A WORLD'S DESTRUCTION TO THE EMERGENCE OF ANOTHER: COLONIAL SEMIOSIS IN MANCEBO DE ARÉVALO'S TAFSIRA AND CHIMALPAHIN'S OCHO RELACIONES

ILSE DÍAZ MÁRQUEZ

ORCID.ORG/0000-0001-9258-5912

Universidad Autónoma de Zacatecas

Estancia posdoctoral Conahcyt

ayrazul@hotmail.com

Abstract: *The Hispanist Luce López-Baralt outlined some decades ago a relationship between the aljamiado-morisco literature and the Indian chronicles of the 16th century and the beginning of the 17th. While the former account for the loss of Islamic culture suffered by the Spanish Moors, in the latter we see the emergence of a language that names the reality of the New World. In this article we recover the proposal of López-Baralt to analyze comparatively an aljamiado text, the Mancebo de Arévalo's Tafsira, and a mestizo chronicle, the Chimalpahin's Ocho Relaciones, from the notion of colonial semiosis of Walter Mignolo, with the intention of showing how the destruction of the known world is related in both works through a series of communication strategies that place the authorial voices in certain locus produced by the processes of conquest and colonization.*

KEYWORDS: MOORS; ALJAMÍA; CHRONICLES; COMMUNICATION; MESTIZAJE

RECEPTION: 31/10/2023

ACCEPTANCE: 21/02/2024

DE LA DESTRUCCIÓN DE UN MUNDO AL SURGIMIENTO DE OTRO: SEMIOSIS COLONIAL EN LA *TAFSIRA* DEL MANCEBO DE ARÉVALO Y LAS *OCHO RELACIONES* DE CHIMALPAHIN

ILSE DÍAZ MÁRQUEZ

ORCID.ORG/0000-0001-9258-5912

Universidad Autónoma de Zacatecas

Estancia posdoctoral Conahcyt

ayrazul@hotmail.com

Resumen: La hispanista Luce López-Baralt esbozó hace algunas décadas una relación entre la literatura aljamiado-morisca y las crónicas de Indias del siglo XVI e inicios del XVII. Mientras la primera da cuenta de la pérdida de la cultura islámica que sufrieron los moriscos españoles, en las segundas asistimos al surgimiento de un lenguaje que nombra la realidad del Nuevo Mundo. En este artículo, recuperamos la propuesta de López-Baralt para analizar comparativamente un texto aljamiado, la *Tafsira* del Mancebo de Arévalo, y una crónica mestiza, las *Ocho Relaciones* de Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, a partir de la noción de *semiosis colonial* de Walter Mignolo, con la intención de mostrar cómo en ambas obras se relata la destrucción del mundo conocido a través de una serie de estrategias enunciativas que colocan a las voces autorales (o *sujetos dicentes*) en determinados *locus* producidos por los procesos de conquista y colonización.

PALABRAS CLAVE: MORISCOS; ALJAMÍA; CRÓNICAS; ENUNCIACIÓN; MESTIZAJE

RECEPCIÓN: 31/10/2023

ACEPTACIÓN: 21/02/2024

*[...] ni uno solo de nuestros correligionarios
sabe algarabía en que fue revelado nuestro santo alcorán,
ni comprende las verdades del adin
ni alcanza su excelencia apurada,
como no lo sean convenientemente declaradas
en una lengua extraña,
cual es la de estos perros cristianos,
nuestros tiranos y opresores iconfúndalos Alá!*
MANUSCRITO ALJAMIADO ANÓNIMO

*[...] nunca se perderá ni olvidará lo que hicieran,
lo que asentarán en sus escritos y pinturas,
su fama, y el renombre y recuerdo que de ellos hay [...] siempre lo guardaremos nosotros, los que somos hijos, nietos,
hermanos menores, bisnietos, tataranietos,
descendientes, sangre y color suyos;
[...] los hijos de los mexicanos.*
FERNANDO ALVARADO TEZOMOC,
CRÓNICA MEXICAYOTL

INTRODUCCIÓN

La hispanista y arabista Luce López-Baralt definió hace algunas décadas la literatura aljamiado-morisca del siglo XVI como “la crónica de la destrucción de un mundo”, puesto que en sus páginas encontramos el relato de la decadencia de la cultura hispanoárabe y del intento desesperado de sus últimos representantes por preservar los restos de su antiguo esplendor.

Desde esta perspectiva, los textos de los últimos moriscos españoles pueden leerse como el reverso de las crónicas de Indias que en esa misma época se escribían del otro lado del Atlántico. Comenzando por Colón, los cronistas europeos en América buscaron reconstruir en sus escritos el hallazgo y la conquista de un nuevo mundo, y con ese fin se vieron empujados a buscar un lenguaje propicio para describir y narrar escenarios, pueblos y costumbres

por completo desconocidos, recurriendo para ello a estrategias lingüísticas y retóricas que les permitieron comparar imágenes familiares con los objetos y lugares extraños con los que se iban encontrando —por ejemplo, el castellanizar vocablos indígenas o el llamar “mezquitas” a los *teocallis*, como lo hace Cortés en sus *Cartas de Relación*—. El esfuerzo por nombrar lo ignoto dio pie al enriquecimiento de la lengua española, mismo que en adelante no cesaría; por el contrario, al contacto con las lenguas indígenas, el español americano floreció, lo que aumentó considerablemente su acervo léxico y le permitió adquirir inesperados matices morfosintácticos, semánticos y fonéticos.

Mientras tanto, en España, los cronistas o, más bien, “anticronistas” moriscos se veían empujados a mezclar los conocimientos que les quedaban de la lengua árabe con las lenguas romances en las que ahora escribían sus textos, dejando constancia de un fenómeno opuesto al de Indias. Al buscar del mismo modo un código que les permitiera nombrar su realidad, que, en este caso, no era la del descubrimiento de nuevos territorios, sino la del deterioro de su propia cultura, mostraron un empobrecimiento del lenguaje, por la imposibilidad de cristalizar debidamente el cruce lingüístico para dar lugar a una expresión nueva. López-Baralt señaló cómo en los textos moriscos es posible detectar que los autores ya no conocían adecuadamente la ortografía del árabe, modificaban los significados de palabras del campo religioso y, en general, iban “perdiendo los referentes lingüísticos tan complejos y ricos de los símbolos de la teología y de la mística musulmana anterior, que ahora traducen con vocablos castellanos” (López-Baralt, 1980: 31).

En el presente estudio, deseo recuperar la propuesta de López-Baralt (esbozada en sus estudios sobre literatura morisca, pero no desarrollada a profundidad), para analizar comparativamente un texto de inicios del siglo XVI perteneciente al corpus aljamiado, la *Tafsira* del Mancebo de Arévalo, y otro de principios del siglo XVII, correspondiente al conjunto específico de crónicas de Indias que han sido denominadas *crónicas mestizas*, las *Ocho Relaciones* de Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin. Parto de la hipótesis de que es posible establecer una relación histórico-literaria entre ambas obras, considerando cómo una de ellas resulta representativa del fin de la presencia musulmana en la Península ibérica y del declive de dicha cultura, mientras que la segunda es un ejemplo paradigmático de la apertura de nuevas sendas literarias en el contexto del mestizaje llevado a cabo en la Nueva España.

Para tales fines, me acercaré en un primer momento a la literatura aljamiado-morisca y a las crónicas mestizas, para presentar un contexto de producción relativo a cada uno de los corpus, así como sus principales rasgos compositivos; en un segundo momento, enlazaré dicho contexto y dichos rasgos con las dos obras en cuestión y plantearé un análisis de cada una de ellas, tomando como eje el concepto de *semiosis colonial* desarrollado por el semiólogo Walter Mignolo. Finalmente, a partir de tal análisis, retomaré el enfoque de López-Baralt para establecer una relación entre ambas obras, en tanto que éstas se nos aparecen como apertura y cierre del primer siglo de la modernidad colonial.

LA LITERATURA ALJAMIADO-MORISCA Y LAS CRÓNICAS MESTIZAS

Comenzaré por hacer referencia al conjunto de manuscritos que hoy se denominan *literatura aljamiado-morisca*, la cual se produjo en España en los años posteriores a la toma de Granada (1492), último bastión musulmán de la Península ibérica, a manos de los Reyes Católicos. Las sucesivas conquistas cristianas de los territorios musulmanes en la etapa final de la Edad Media trajeron consigo una progresiva pérdida de la lengua árabe entre los miembros de las comunidades islámicas, tanto en lo concerniente a la variedad clásica utilizada en los textos litúrgicos, como en lo referente a las variedades dialectales (Gómez Renau, 2000: 76).

Dicha pérdida no ocurrió de manera simultánea en todas las regiones: la más temprana fue la de los *mudéjares*, como se llamó a los musulmanes que permanecían en territorios conquistados por los cristianos en Castilla (Gómez Renau, 2000: 76). Llegado el siglo XVI y una vez lograda la unificación de los reinos hispánicos, el árabe se conservaba en las regiones de Granada y Aragón (Narvéez Córdoba, 1978: 15), pero conforme se iba acercando el momento de la expulsión definitiva de 1609, se hacía evidente que los *moriscos* —es decir, los musulmanes que se habían convertido, voluntaria o forzosamente, al cristianismo— desconocían cada vez más la lengua del Corán.

Por lo tanto, la utilización, en su lugar, de las lenguas romances alcanzó la expresión escrita, dando lugar al fenómeno de la *aljamía*, es decir, la aparición de textos redactados en lenguas como el castellano y el aragonés, pero

utilizando caracteres semíticos, concretamente el alifato o alfabeto árabe.¹ Si bien en la Edad Media española ya se habían elaborado textos aljamiados entre los hispanohebreos, quienes utilizaron su alfabeto para escribir en lenguas romances, y a pesar de que los textos que nos ocupan son difíciles de fijar debido a sus problemas de autoría y a la falta de alusiones temporales,² optamos aquí por acotar el corpus aljamiado-morisco al siglo XVI y a los inicios del XVII, puesto que sus temáticas y la información secular que en ellos encontramos nos remite —como veremos— al proceso de despojo cultural que los moriscos vivieron entonces.

Antes de la unificación ibérica propiciada por el matrimonio de los Reyes Católicos, los mudéjares no estuvieron obligados a abandonar su religión ni sus costumbres. Empero, a partir de 1500, y a pesar de las garantías de respeto identitario que las capitulaciones —tanto de Granada como de otras provincias— otorgaban a los vencidos,³ las estrategias de evangelización y asimilación puestas en práctica por las autoridades cristianas se fueron volcando cada vez más hacia una política de conversiones forzadas y de prohibición de toda manifestación lingüística o literaria asociada al islam. Así, una serie de pragmáticas (1501, 1502, 1524, 1526, 1566) condenó tanto las prácticas religiosas islámicas, como el uso del árabe y la posesión de libros en esa lengua (López-Baralt, 1980: 73).

Es claro que, a pesar de que la lengua de los textos aljamiados no era el árabe, la utilización de las grafías y su contenido los proscibían por igual. Escritos y resguardados por moriscos que habían decidido seguir practicando en secreto su antigua religión y que luchaban por conservar sus tradiciones en medio de la persecución, los textos tuvieron que ser ocultados entre paredes, en techos o pisos falsos, que fue donde se les comenzó a encontrar a partir

¹ El significado etimológico del término *aljamía* es “extranjero, bárbaro, profano” (Liman, 2002: 72).

² Según Gómez Renau, el uso de la lengua aljamiada “comienza a clarificarse con la aparición de dos documentos fechados en Calatayud en 1507”, así como con la aparición de otros documentos mudéjares de finales del siglo XV encontrados en el Archivo de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza (Gómez Renau, 2000: 77).

³ *Vid.* “Capitulaciones de la Guerra de Granada” (1975: 19-28).

del siglo XVIII.⁴ Algunos investigadores aseveran que el uso del alifato tuvo que ver precisamente con la necesidad de la secrecía, de procurar la protección frente a los tribunales inquisitoriales, cosa que los caracteres permitirían hasta cierto punto (Gómez Renau, 2000: 76); otros autores consideran que, ante la pérdida de la lengua sagrada —pues en árabe fue como se le otorgó a Mahoma la Revelación—, los moriscos buscaron mantener aunque fuera un último vestigio de la misma, para justificar que seguían perteneciendo a la comunidad islámica —a la *umma*—, pese al conflicto que representaría tener que instruirse en una lengua profana (Liman, 2002: 73-74). También la atmósfera de persecución explicaría el hecho de que los textos aljamiados, que convivieron con la literatura del Siglo de Oro español, no hayan sido llevados a la imprenta y, en cambio, se hayan conservado en manuscritos, muchos de los cuales reclaman todavía una edición moderna.

En cuanto a la composición de estas obras, me limitaré ahora a resumir la variedad de sus géneros y a señalar escuetamente sus temáticas. Para este propósito, resulta pertinente la clasificación que lleva a cabo Bouzineb, quien divide las obras en tres grandes grupos genéricos: el primero es el de la literatura doctrinal, la cual engloba a los brevariarios coránicos, los tratados de hadices y otros libros de instrucción islámica; la temática de estos libros puede resumirse en la recopilación y tratamiento de los preceptos musulmanes. El segundo grupo es el de la literatura polémica, centrada igualmente en la defensa del islam, pero dirigida no sólo a los fieles musulmanes, sino también a los enemigos infieles, poniendo en cuestión los dogmas centrales de la teología cristiana —la Trinidad, la Encarnación de Cristo, la virginidad de María—, a través de un discurso militante y comprometido (Bouzineb, 1987: 121-122). Finalmente, el tercer grupo es el de la literatura de entretenimiento o de evasión, que incluye cuentos, leyendas, novelas y poesía; las obras de este último grupo suelen compartir motivos y temas con textos de la tradición occidental, especialmente cuando se trata de lances amorosos o historias caballerescas; también evocan los tiempos gloriosos del islam en España u ofrecen enseñanzas históricas o morales (Bouzineb, 1987: 120).

⁴ Es paradigmático el hallazgo de manuscritos aljamiados ocurrido en el pueblo de Almonacid de la Sierra, Zaragoza, en 1884, “entre un piso ordinario y un falso piso de madera” (Codera y Zaidín, 1884).

Por último, no queremos dejar de lado el problema de la autoría, pues la gran mayoría de los textos son anónimos e incluso en aquellos que sí poseen firma suele ser muy complicada la identificación de los autores, quienes probablemente se concebían no como tales en el sentido moderno, sino más bien, de acuerdo con lo que señala Liman, como transmisores “más en la línea de filiación de una tradición sagrada remota en el tiempo” (Liman, 2002: 68).

Pasemos ahora a referirnos a las crónicas mestizas, denominación que tomo de Lienhard, quien agrupa en este corpus un conjunto de obras escritas en español o en lenguas indígenas, en las zonas del centro de México y los Andes, entre el inicio de la Conquista española y las primeras décadas del siglo XVII, por autores indígenas, españoles o mestizos. Así, la adjetivación *mestiza* no se debe al origen étnico de los autores, sino a los dos rasgos que resultan predominantes en estos textos: uno es la mezcla de materiales históricos y literarios provenientes de las culturas tanto precolombinas, como occidental; el otro es la presencia de una perspectiva que, a diferencia de las crónicas plenamente europeas, integra también la visión indígena en la construcción discursiva (Lienhard, 1983: 105).

Las crónicas mestizas surgen en el contexto del proceso educativo que se desarrolló a la par de la evangelización, el cual alcanzó sobre todo a las élites indígenas, quienes aprendieron el castellano, el latín, la escritura alfabética, la tradición grecolatina y la bíblica (Lienhard, 1983: 110). De este modo, en el siglo XVI, de forma paralela al proyecto de asimilación religiosa y cultural que se había puesto en práctica con los moriscos españoles, se echó a andar el de conquista espiritual en México,⁵ aunque con resultados disímiles: entre los indígenas americanos la evangelización tuvo mucho más éxito que entre los musulmanes, de ahí que hallemos sus frutos en la producción histórica y literaria desde las primeras décadas de la evangelización, pues, al ir acompañada la instrucción religiosa de la alfabetización occidental, los indígenas instruidos colaboraron con los frailes para recopilar y reelaborar la historiografía indígena

⁵ Sumamente ilustrativo sobre el tema es el análisis comparativo sobre los dos procesos de evangelización que lleva a cabo Louis Cardaillac en *Dos destinos trágicos en paralelo. Los moriscos de España y los indios de América* (2012).

contenida en los códices prehispánicos que habían sido destruidos durante los primeros años de la dominación española (Lienhard, 1983: 105).⁶

En este sentido, cabría imaginar la génesis de las crónicas mestizas como un fenómeno a caballo entre la representación oral, que habría sido realizada por personajes versados en la tradición histórica indígena, y la fijación escrita del relato efectuada por sujetos concedores tanto de los modelos formales europeos, como de las formas de representación pictóricas y escriturales prehispánicas (Troncoso Pérez, 2013: 149).

A diferencia de la literatura aljamiado-morisca —a la que me he referido líneas atrás esbozando apenas una clasificación por géneros—, las crónicas mestizas se nos presentan ya de por sí como un subgénero de la crónica de Indias, lo cual supondría, por principio, una acotación mucho mayor de sus rasgos y temática, suposición que nos llevaría a adjudicarles los mismos rasgos que a la mayoría de tales crónicas. Sin embargo, aquello que las distingue —y en lo cual radica su complejidad— es el hecho de que, en múltiples niveles textuales, estas obras están colocadas en un *entrelugar*,⁷ pues, además de remitirse a fuentes indígenas —códices, estelas, relatos orales, títulos primordiales— (Troncoso Pérez, 2013: 148) y a fuentes europeas —pasajes bíblicos, obras grecolatinas y cristianas—, recurren tanto a procedimientos narrativos novelescos propios de la historiografía europea —sucesión lineal de acontecimientos, visión retrospectiva— (Lienhard, 1983: 107), como a la adaptación de procedimientos pictóricos de sus antiguos libros, tales como los difrasismos, la articulación de elementos míticos (Añón, 2017: 12) o el uso de cronologías indígenas.

Otro aspecto que resulta importante destacar —como en el caso de la literatura aljamiado-morisca— es el de la autoría. Las crónicas mestizas se alejan

⁶ También Gruzinski se ha ocupado ampliamente del paso de la pictografía a la escritura alfabética en el México del siglo xvi. Este autor considera como una de las principales consecuencias de la conquista española la “doble naturaleza de las fuentes indígenas del siglo xvi (pintadas y manuscritas)” (Gruzinski, 1991: 10).

⁷ El término nahua *nepantla* (en medio) se usó para designar el espacio intermedio entre la cultura indígena y la cristiana en la que se encontraban los sujetos de la época (Aldao, 2021b: 154 y Troncoso Pérez, 2013: 149).

de los textos moriscos españoles de la época, pues sí consignan el nombre de sus autores, información que da cuenta de una multiplicidad de procedencias.⁸ Pese a ello, su interpretación no está exenta de problemas referentes a la configuración de la voz autoral; en este sentido, varios investigadores apuntan que los cronistas tienden no solamente a buscar la integración del pasado indígena anterior a la Conquista en la historia universal de la salvación cristiana, sino que, además, construyen una visión crítica de dicho periodo, mostrando su crueldad de formas más o menos matizadas, pero, en general, considerándola como una pérdida del mundo conocido en todos sus aspectos. En esta misma línea, el discurso narrativo se inclina por enfatizar personajes y sucesos que las crónicas europeas o peninsulares suelen colocar en segundo término o simplemente omitir (Aldao, 2021a: 152).

Asimismo, cabe apuntar que, al igual que con los manuscritos moriscos, las crónicas mestizas —con alguna extraordinaria excepción— no alcanzan en el momento de su aparición la calidad de obras impresas (Lienhard, 1983: 115), aunque sí lograrán, en los siglos posteriores, muchas más ediciones modernas que los textos moriscos españoles.

Finalmente, me parece importante señalar cómo, tanto en la literatura aljamiada como en las crónicas mestizas, podemos encontrar un procedimiento análogo (hasta cierto punto) para preservar la memoria y la identidad de sus respectivos pueblos. En ambos casos, los vencidos hicieron uso de la lengua española —en el primero, asimilada por varios siglos; en el segundo, impuesta en pocos años y en convivencia con las lenguas indígenas— para consignar la mayor cantidad posible de elementos culturales y religiosos de las tradiciones islámica e indígenas. Sin embargo, los moriscos prefirieron utilizar las grafías del árabe, acaso como un último vestigio de la lengua que progresivamente

⁸ Aldao consigna como crónicas mestizas varias obras “tan disímiles entre sí como *Relación de Texcoco*, de Juan Bautista Pomar, *Historia de Tlaxcala*, de Diego Muñoz Camargo, *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos* e *Historia de la conquista*, de Cristóbal del Castillo, *Crónica mexicayótl*, de Hernando de Alvarado Tezozomoc, *Obras históricas*, de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia de las Indias e islas de Tierra Firme*, de Diego Durán, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún, *Comentarios reales*, del Inca Garcilaso de la Vega, *Nueva crónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, por nombrar algunas” (Aldao, 2021a: 149).

perdían, en tanto los autores novohispanos, además de escribir sus crónicas y relaciones en castellano, usaron el alfabeto latino para transcribir las lenguas originarias y para reescribir los relatos prehispánicos.

SUJETOS DICENTES Y SEMIOSIS COLONIAL EN LA TAFSIRA Y LAS OCHO RELACIONES

Los tratamientos más recurridos del corpus con el que me he propuesto trabajar han sido el lingüístico y el historiográfico: los textos aljamiado-moriscos han sido leídos como documentos que muestran las transformaciones que sufrieron las lenguas romances al final de la Edad Media o bien la influencia del árabe en el español (Gómez Renau, 2000: 71; Narváez Córdova, 1978: 11), mientras que las crónicas mestizas han sido analizadas principalmente como fuentes para el estudio de la Conquista y la historia prehispánica de los pueblos indígenas (Aldao, 2021a: 149). Sin embargo, reitero mi interés en plantear —siguiendo a Lienhard— una lectura histórico-literaria (Lienhard, 1983: 106), pues no cabe duda de que las obras que nos ocupan presentan elementos estéticos, al igual que complejos procedimientos retóricos y narrativos, gracias a los cuales logran reunir tradiciones heterogéneas y, sobre todo, reconstruir el relato de la pérdida de un mundo conocido para sus culturas, a la vez que preservar elementos propios de sus tradiciones y posicionarse críticamente frente al proceso de asimilación que experimentan sus pueblos.

Considerando lo anterior, me decantaré por situar la *Tafsira* y las *Ocho relaciones* en medio de los contextos de producción expuestos líneas atrás, con la finalidad de establecer un fondo para este análisis que —como ya he señalado— tomará como punto de referencia el concepto de *semiosis colonial* desarrollado por Mignolo. Con *semiosis colonial*, este teórico se refiere a las “interacciones semióticas de control, adaptación, oposición, resistencia, etcétera en las que se trata de encontrar un nuevo lugar, un nuevo ‘locus de enunciación’ en el terreno de una constante guerra de decires” (Mignolo, 2013: 120).

El concepto surge de la necesidad de estudiar las manifestaciones literarias surgidas en América en el seno de los pueblos conquistados, en el contexto de la primera Modernidad, que debemos ubicar en el siglo XVI, cuando, gracias a la expulsión definitiva de los musulmanes de España y a la empresa de conquista del imperio español, Europa comenzó a moverse “desde una situación periférica en relación con el Islam, hacia una posición central” (Mignolo,

2009: 170). La relación entre los procesos de conquista llevados a cabo por el naciente Imperio español en ambos lados del Atlántico ha sido planteada de manera semejante por investigadores de la literatura morisca como Lisette Balabarca Fataccioli, quien, al analizar la representación de moriscos e indios en textos literarios españoles de los siglos XVI y XVII, afirma que, en ambos casos, la relación “del Imperio español, con sus futuros súbditos es bastante similar: se trata, a fin de cuentas, de una relación vertical que mira al subalterno desde una posición de superioridad y autoridad moral, avaladas por la divinidad cristiana y por el poder político-militar que sostiene” (Balabarca Fataccioli, 2022: 13). En este sentido, estimo que, al ser la evangelización, persecución y expulsión de los moriscos parte del proceso constitutivo de esta primera Modernidad, y al ser el corpus aljamiado-morisco producto de una cultura en situación de conquista, la propuesta interpretativa de la semiosis colonial es igualmente aplicable a su análisis.

Al proponer esta categoría, Mignolo busca hacer frente al problema de la constitución de un canon literario colonial que, concebido a partir de nociones occidentales, desplaza a fenómenos expresivos tales como los códices o la oralidad (Mignolo, 2013: 131-132). La semiosis colonial no pretende analizar las representaciones, ni describir los efectos que la conquista y la colonización tuvieron en las lenguas de los conquistados o en sus modos de relatar el pasado, lo que busca es más bien “identificar los espacios del medio producidos por la colonización” (Mignolo, 2009: 174), los nuevos “locus de enunciación” desde donde se posicionan los “sujetos dicentes”, los cuales también nos permiten reconocer los papeles que desempeñan en la sociedad (Mignolo, 2013: 123).

Por otro lado, a pesar de mostrar cómo la antropología, la etnografía y los estudios literarios negaron por mucho tiempo la cualidad de literatura a estos textos, colocándolos en un nivel de inferioridad con respecto a las manifestaciones de la escritura fonética, Mignolo no aboga por una reivindicación de dicho término para el conjunto de obras surgidas en esa primera Modernidad, pues sostiene que la literatura es en sí misma una práctica regional y europea —de ahí que prefiera utilizar el vocablo *semiosis*— (Mignolo, 2013: 132). El concepto me interesa porque otorga la posibilidad de localizar las hibridaciones y estrategias enunciativas que podrían conectar obras aparentemente tan disímiles como la *Tafsira* y las *Ocho relaciones*, aunque difiero en este último punto, pues, en la tarea de descentrar el canon, me parece

fundamental el hecho de nombrar como propiamente literarias a obras que, si bien integran en su composición elementos provenientes del ámbito de lo oral o de lo pictórico, pertenecen a tradiciones escriturales aparentemente periféricas que convivieron en su momento con el conjunto de textos que conforman al canon occidental.

De acuerdo con las reflexiones anteriores, en las páginas que siguen, intentaré mostrar de qué manera se presenta la semiosis colonial en la *Tafsira* y en las *Ocho relaciones*.

La Tafsira del Mancebo de Arévalo y la pérdida de Al-Ándalus

La *Tafsira* es un texto aljamiado-morisco escrito en la primera mitad del siglo XVI por un autor que firma como el “Mancebo de Arévalo”, en concordancia con la característica de anonimato que prima en esta literatura. La génesis de la obra nos remite al ambiente de las aljamas criptomoriscas durante las primeras décadas de las conversiones forzadas, cuando sus miembros luchaban clandestinamente por mantener viva la llama del islam. El Mancebo de Arévalo es enviado por un grupo de “alimes doctos” de Zaragoza, en un viaje que le permitirá visitar a varios sabios musulmanes y consultar documentos islámicos diseminados por diversas poblaciones del territorio español, con la finalidad de elaborar un libro que reúna el conocimiento que ha quedado disperso tras la derrota de los últimos reinos hispanoárabes.

El autor refiere en las primeras líneas de su obra el haber asistido a una reunión que convocó a más de veinte musulmanes, quienes discutieron ahí acerca de la situación por la que se encontraba pasando su comunidad en las primeras décadas del siglo XVI, con la finalidad de encontrar un sentido a dicho trance. El Mancebo relata cómo se le encomienda la misión de redactar la *Tafsira*:

Akí me rrogaron eštoš onrradošš ‘alimesš / biyendo la demensiyya šobredicha de nuweštoro alddīn / ke, en el intere de miy parda [sic], yo me okuwpāše en / rrenuwmerar alguna parte šuštansiyyal de ššalheš [sic] / de nueweštoro honrado Alqur’ān, lo maš berebe i konpendiyyošamente pošible. (Mancebo de Arévalo, 2003: 104, [3v])

Más allá de este pasaje, poco nos dirá ya el autor sobre sí mismo; tampoco abundará en los detalles del viaje, fuera de algunas referencias geográficas. Tales vacíos de información relativa a la identidad autoral han puesto a discutir a los investigadores, quienes, para tratar de llenarlos, se han dirigido a otra de las cuatro obras conocidas del Mancebo:⁹ el *Breve compendio de Nuestra Santa Ley y Sunna*, escrito en coautoría con Baray de Reminyo, un alfaquí o sabio musulmán de Cadrete, localidad también aragonesa. En el *Breve compendio*, Baray de Reminyo describe al autor de la *Tafsira* como “un mancebo escollano, castellano, natural de Arévalo, muy experto y dotrinado en la lectura arábica, [h]ebraica, griega y latina y en la aljemiada muy ladino” (Rubiera Mata, 2002: 843).

Partiendo de esta breve referencia, así como del manejo de fuentes que el autor muestra en sus textos, se ha desarrollado el debate sobre su identidad, el cual ha tenido entre sus puntos principales el de la formación del Mancebo, aludiendo a la posibilidad de que éste tuviera estudios universitarios, probablemente no en un estudio general, sino en uno particular, tal vez en un convento franciscano, donde habría adquirido conocimientos básicos del latín y de los autores cristianos, además de acercarse al pensamiento humanístico (Rubiera Mata, 2002: 845). En cuanto a la cercanía del Mancebo con la tradición musulmana, si bien en un primer momento se planteó que los conocimientos relativos al islam que éste poseía eran muy superficiales, más recientemente la argumentación se ha reconfigurado, al incorporar hallazgos sobre los elementos “pertenecientes a una imaginería que podría explicarse en relación al discurso sufí de autores persas y sufíes” (Pérez-Pérez, 2021: 22) que el autor integra en sus obras, mismos que hacen posible afirmar que “sí manejaba doctrinas y términos pertenecientes al discurso místico, y que, en efecto, algo de su doctrina se encuentra en Algacel” (Narváez Córdova, 2019: 77).

Por otro lado, se han hecho conjeturas acerca del conocimiento de textos hebreos que el Mancebo demuestra (Rubiera Mata, 2002: 847) y sobre su relación con un sabio judío de Toledo, en un momento en el que la convivencia entre judeoconversos y moriscos no era habitual (Rubiera Mata, 2002: 847-

⁹ Además de la *Tafsira*, se conocen el *Breve compendio de Nuestra Santa Ley y Sunna*, el *Sumario de la relación y ejercicios espirituales*, y más recientemente se descubrió el *Calendario*.

851; 1995: 321-323). En esta misma línea, se ha especulado que la madre del Mancebo —que, según Baray de Reminyo, fue bautizada veinticinco años antes de la composición del *Breve compendio*— también hubiese sido conversa. De ser esto verdadero, el Mancebo habría pasado de tener orígenes judeoconversos, a ser musulmán y, finalmente, criptomorisco. De igual manera, se ha planteado que su oficio fuera el de arriero, lo cual le habría facilitado hacer el viaje al que le enviaron los sabios musulmanes de Zaragoza. Asimismo, se conjetura sobre su origen familiar, puesto que, entre los moriscos de la villa castellana de Arévalo, muchos de los cuales se dedicaban precisamente a la arriería, se localizó a dos hermanos que hacia 1541-1543 enseñaban la doctrina islámica a otros miembros de su comunidad, uno de los cuales, de nombre Gutierre, fue detenido por la Inquisición, aunque no se tiene noticia de un proceso inquisitorial posterior (Tapia, 2014-2016: 186-189).

Como en el caso de ese tal Gutierre de Arévalo, la pista del Mancebo se pierde por completo, por lo cual no es posible asegurar si el autor permaneció en España o si salió de ella, como hicieron muchos de sus contemporáneos moriscos, quizá logrando realizar la peregrinación a La Meca (Narváez Córdoba en Mancebo de Arévalo, 2003: 30). Sin embargo, más allá de las consideraciones y los vacíos biográficos, me interesa aquí ubicar la voz autoral —en tanto sujeto dicente— a partir de las marcas textuales contenidas en la *Tafsira*, para desde allí lograr una aproximación a los entrelugares que permitirán situar al texto en el inicio de la modernidad colonial.

Con la información expuesta hasta aquí en lo referente a las tradiciones entre las cuales se movía el autor, resulta asequible sostener que se trata de un sujeto cuya condición es la de la hibridez cultural (Narváez Córdoba, 1981), resultado de la multiculturalidad que caracterizó al territorio hispánico durante la época medieval, y que persistió aún después de la caída de Granada (Fuchs, 2009: 220), pese a los esfuerzos por parte de la Monarquía española por borrar toda huella del judaísmo y del islam.

Así, propongo observar primero el problema del género de la *Tafsira*, pues, como locus de enunciación de un sujeto dicente colocado entre dos culturas, la cristiana y la musulmana —o, incluso, entre tres, si atendemos a su relación con el judaísmo—, tendríamos que insertarla —si seguimos la clasificación de Bouzineb para la literatura aljamiado-morisca— en el conjunto de la literatura doctrinal, por tratarse de un texto que hace referencia a ciertos aspectos de la religión islámica, entre los cuales se encuentra una gran cantidad de

preceptos que abarcan cuestiones tan variadas como la higiene y la salud, la economía, la alimentación o las penitencias que los creyentes deben cumplir ante determinadas faltas. De este modo, aunque el Mancebo llame a su obra *Tafsira*, palabra que resulta de la castellanización del vocablo árabe *tafsir*, para designar un “tratado o comentario relativo al Corán” (Narváez Córdova en Mancebo de Arévalo, 2003: 17), en realidad no se trata sólo de un comentario coránico, sino que se encuentra también cercano al género didáctico árabe del *adab*, el cual reúne conocimientos de muy variada naturaleza.¹⁰

Así, al indicar el Mancebo que su obra es una *tafsira*, la inserta en la tradición de la ciencia sagrada que explica el Corán, al tiempo que expande el formato del comentario coránico, para convertir su libro en una suerte de manual que coadyuve a la enseñanza de la doctrina islámica y a mantener la cohesión entre los criptomusulmanes españoles del siglo XVI (Narváez Córdova en Mancebo de Arévalo, 2003: 17), necesidad justificada ante la penosa situación en la que se encuentran dichas comunidades.

La estrategia enunciativa desplegada por el sujeto dicente al inicio de la *Tafsira* se acerca a una figura que es común encontrar en los prólogos o exordios de autores cristianos medievales y renacentistas: el tópico del *sermo humilis*, a través del cual los escritores adoptan una posición de modestia frente a sus lectores, colocándose como artífices secundarios de su obra y dando el crédito principal a alguna autoridad, la mayoría de las veces a la divinidad misma. En el primer fragmento, que podría compararse al exordio de los tratados cristianos, después de la *Bismillah* o invocación islámica, y luego de haber hecho el relato de la reunión de sabios de Zaragoza, el Mancebo refiere:

Yyo aseté este pe- / keño tarabaššo dešta tafssira por šumelar a la / obligazzi-
yyón mmusliyyinada, i por el rruwego deštoš on- / rrados ‘alimeš. Pelega a

¹⁰ El manuscrito de la *Tafsira* se encuentra actualmente en el Instituto Miguel Asín del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Madrid (Ms. n.º LXII). Para una historia del manuscrito, véase el estudio preliminar de María Teresa Narváez Córdova (Mancebo de Arévalo, 2003: 16). Cito aquí la única transcripción completa y edición existente del texto, que es precisamente la de María Teresa Narváez Córdova, indicando las páginas tanto de la edición moderna como los folios del manuscrito.

šuw inmenša bon- / dad kayga en apalasso y parabiyén de todoš hašta / ke la pelege otra tafssira más granada kon libert- / tad dešta tiyerra. (Mancebo de Arévalo, 2003: 104 [3v])

Dicha estrategia le permite a la voz autoral mostrarse como un individuo que no posee tanta erudición como los sabios de antaño. En relación con esta actitud, se ha discutido que la elección del pseudónimo “Mancebo” haya tenido que ver no tanto con la juventud del autor, sino con su inexperiencia en el conocimiento de la lengua árabe y de los textos sagrados, pues, en suma, se trataba de un “neófito” de la religión musulmana (Rubiera Mata, 2002: 847). Sin embargo, colocados frente a la evidencia del conocimiento de la tradición cristiana y del diálogo con autores musulmanes que despliega el Mancebo en las páginas de la *Tafsira*, sería más adecuado considerar que la actitud del sujeto dicente al presentar su labor literaria como “pequeña” no implica que reste importancia a la tarea que le ha sido encomendada, ni tampoco que no posea el suficiente bagaje para acometer tal empresa: por el contrario, el hecho de mostrarse como un personaje poco apropiado para realizarla, debido a que se encuentra en un sitio de subordinación frente a las autoridades islámicas que se la ordenan, le autoriza a llevar a cabo el encargo en medio de una situación límite como la de la comunidad criptomusulmana a la que pertenece, donde el trabajo intelectual está signado por el secreto, el complicado acceso a las fuentes y la necesidad de citar de memoria o de acudir a la transmisión oral (Narváz Córdoba, 1981: 151).

Por otro lado, llama la atención que, para complementar su estrategia enunciativa, el Mancebo coloque su tratado en un espacio transitorio, al afirmar que se trata de una obra provisional, surgida en medio de la situación extraordinaria de la prohibición del islam en una tierra en la que había florecido durante ocho siglos. Por eso afirma que, después de su *Tafsira*, vendrá otra escrita ya en un contexto de libertad. Este rasgo nos remite a la existencia de una particular espiritualidad morisca (Pérez-Pérez, 2021: 30), la cual, además de reflejarse en el estilo de los textos mediante la adaptación de elementos propios de la retórica cristiana a los modelos literarios árabes, busca asirse a la esperanza de un nuevo comienzo para un pueblo que pretendía conservar su fe musulmana, pero que tampoco podía deshacerse de su ser español.

A lo largo de la *Tafsira* encontramos otros pasajes que pueden relacionarse con el mismo locus y la misma estrategia enunciativa del sujeto dicente,

quien se coloca en ese espacio transitorio, interpretable como un momento histórico intermedio entre el esplendor andalusí y una anhelada nueva época de apogeo de la cultura musulmana. Este entrelugar reclama al Mancebo de Arévalo, por ejemplo, la explicación de las causas de la derrota islámica, para lo cual acude a la autoridad de Nuzzayta Kalderán, maga, sabia y partera, cuyas enseñanzas cita el autor constantemente.¹¹ Al remitirse a la pérdida de Granada, Kalderán refiere, a su vez, la opinión de un *mustí* o intérprete de la ley coránica, quien atribuía la tragedia de los moriscos a la avaricia y derroche de riquezas en medio de la cual vivían antaño:

Allāh leš dé parsida buwena / ke tarde še rreštawrarán y-ešto porke / beštiyyan elloš šeda y-adornaban kon oro / šuš yewwaš i kaballoš u laš muchereš po- / niyyan oro en madeššas šobre šuš kabessaš / i ke todo ešto era deštinanssa enta da Allāh / según la regla de Mālik la kuwal eš dik- / tora de lešše sūnat para todoš los ke nazziyeron en šuw deštirito. (Mancebo de Arévalo, 2003: 250-251 [207r])

En opinión de Kalderán, la restauración del islam en España resulta improbable, tomando en cuenta la magnitud de la falta cometida por sus predecesores, quienes se alejaron de lo consignado por el malikismo, la escuela de jurisprudencia islámica a la cual se adscriben los preceptos morales que el Mancebo recupera en su obra.

El sujeto dicente también se remonta al pasado para demostrar cómo, en efecto, se trataba de una época dorada para su comunidad, ahora caída en desgracia. Por eso dedica todo un capítulo al relato de la caída de Al-Ándalus, relato del cual destacaremos la descripción que el autor presenta de este territorio, a partir de la autoridad del sabio llamado Mālik, cuyas palabras afirma el Mancebo haber leído en “Ábila la Real en / un pergamino harto ešpešo” (Mancebo de Arévalo, 2003: 308 [292v]). Tal descripción nos remite, por otro lado, al tópico occidental, tan invocado en la literatura de la Edad Media y el Renacimiento, del *locus amoenus* o lugar idílico:

¹¹ En la *Tafsira*, el autor relata el encuentro que tuvo con Nuzzayta Kalderán en la Huerta del Almirante, en Cuenca, donde ésta le comparte su conocimiento (Mancebo de Arévalo, 2003: 275).

Yo mišmo di bwuelta / por toda el-Andaluzziyya, ke no di pašo ke no še / kondoliyyó mi almma mirando una tiyyerra tan ddulzze // i šabroša, tenpala-
lada en todoš loš tiyyenpoš / mmuy fértil en ancho y largo i de rrikaš pob- /
lasiyyoneš, abaštada de pan i de al-azeyte i / muchoš rriyoš de awwa ddulze i
tiyyerra abaštada de / mucha šeda i oro, i de máš oro i palata ke toda / Ešpaña
chunta... (Mancebo de Arévalo, 2003: 309 [293v])

El Mancebo hace un ruego a la divinidad: “que me deje ver y contar esta verdad y que no muera con este mundo”, y refiere la majestad y riqueza que otros han atribuido al antiguo territorio andalusí. Cita de este modo una fuente donde se afirma que dicha “Išla” se encuentra debajo “del-Alÿannah”, el paraíso musulmán. El libro de donde toma la cita es un tafsir en hebreo, muy antiguo, que encontró en Toledo, en casa de un honrado judío aficionado a los musulmanes; a su vez, se lamenta no haber robado dicho libro, por la cercanía con el Corán y la verdad que encontró en sus páginas (Mancebo de Arévalo, 2003: 309 [293v]).

Al igual que cuando declara la provisionalidad de su *Tafsira*, en la interpretación de la caída de Al-Ándalus que formula el Mancebo se lee la expectativa de un futuro menos hostil. Así, el espacio intermedio de su enunciación se convierte en un “consuelo constante al creer que el castigo habrá de ser pasajero” (Narváez Córdoba, 1981: 158), para lo cual es necesario que quienes lo sufren se adhieran con fuerza a los preceptos musulmanes, a las obras y a las virtudes que se enumeran en la obra. De acuerdo con Wilnomy Pérez-Pérez, la esperanza de reconstitución a la que se aferra el Mancebo no es tanto colectiva como individual, puesto que su discurso sugiere —en consonancia con los sabios sufíes a los que se remite— un camino místico de salvación en el que los creyentes deben “purificarse internamente” para acceder a la “posibilidad de la ‘salvación espiritual’ de cada cual” (Pérez-Pérez, 2021: 351).

Hemos observado en la *Tafsira* algunas estrategias enunciativas que asociamos con recursos retóricos: los tópicos del *sermo humilis* y del *locus amoenus*, la recurrencia a autoridades, la descripción topográfica. Es por medio de ellas que el sujeto dicente nos muestra la función social que se esforzaba por cumplir al conformar su discurso: aunque en la superficie se mostraba como un humilde recopilador de saberes —tanto orales, como escritos— que conllevan la preservación de una memoria, su discurso nos permite entrever que se trataba de un hombre preparado, cuyo esfuerzo se cifraba en dar cuenta de

un magnífico tiempo perdido, pero que también buscaba guiar a sus coetáneos —menos instruidos que él— hacia la búsqueda de un tiempo nuevo, mejor al del presente. Así, la semiosis colonial se presenta en la *Tafsira* por medio de la creación de un nuevo locus enunciativo, que, si bien no es el del antiguo sabio musulmán, tampoco es el del converso que se asimila por completo a la cultura cristiana. Se trata, en todo caso, del lugar oscilante que ocupa un sujeto que intenta conciliar su formación cristiana con sus conocimientos del islam, en un esfuerzo por no perder estos últimos, por darlos a conocer a su comunidad, con la finalidad de aliviarlos ante una época de adversidad, no sin verse atravesado por la duda acerca de la responsabilidad que los musulmanes habían tenido de su propia ruina.

Las Ocho Relaciones de Chimalpahin y la reconstrucción de la historia

Las *Ocho Relaciones* o *Diferentes historias originales*¹² es un conjunto de relaciones históricas escritas en náhuatl —excepto una parte de la segunda de ellas, la cual se escribió en español—, a principios del siglo XVII,¹³ por Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, un noble de la provincia de Chalco Amaquemecan, en el actual Estado de México, quien se impuso la tarea de recoger la historia de su pueblo anterior a la Conquista española, así como el proceso de evangelización de los chalcas, con la intención de insertar tales acontecimientos históricos en la “gran historia salvífica regida por la Providencia” (Battcock, 2019: 72).

¹² El manuscrito que contiene las *Ocho Relaciones* y el *Memorial de Colhuacan* se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de París (Ms. 74). Para una historia de su registro y traducción, véanse Tena (1998: 355) y Rendón (1965: 16-19). En este artículo, cito la edición y traducción de Rendón, que incluye de la Segunda a la Séptima relaciones, y la edición bilingüe de Limón, García Quintana, Pastrana y Castillo Ferraras, que incluye las relaciones Primera, Segunda, Cuarta, Quinta y Sexta. Para la primera, indico las páginas de la edición moderna; en el caso de la segunda, cito solamente el texto en español, pero indico tanto la página de la edición moderna, como los folios del manuscrito.

¹³ Jacqueline de Durand-Forest sitúa la elaboración de las relaciones entre 1610 y 1630 (1995: 418).

La labor de Chimalpahin —al igual que la del Mancebo de Arévalo— estuvo motivada por peticiones de autoridades de su comunidad: por un lado, respondió a la solicitud realizada por don Cristóbal de Castañeda, gobernador de Amaquemecan, de confeccionar una historia oficial de Chalco, y, por otro, a la súplica de su suegro, don Rodrigo de Rosas Xohecatzin, quien, a su vez, fue escribano del juez don Andrés de Santiago Xuchitototzin; este último había realizado, a mediados del siglo XVI, una atestación o certificación de la veracidad del material histórico reunido para la tarea de redactar tal historia, por orden del primer virrey de la Nueva España, Antonio de Mendoza (Rendón en Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 13). Para continuarla, Castañeda y Rosas Xohecatzin eligen a Chimalpahin, pensando seguramente en su esmerada educación, que abarcaba tanto las tradiciones orales y pictóricas indígenas, como la cultura europea.

De esta manera, el autor tiene acceso a las antiguas “pinturas”, es decir, a códices prehispánicos resguardados hasta ese momento por personajes relevantes de la comunidad. Así lo consigna el propio autor en su Octava Relación, refiriéndose a las fuentes a partir de las cuales elaboró su obra:

Según se alcanza, se ha de comprender que de donde salió fue de recoleccionar todas las antiguas historias y tradiciones que yo he arreglado, he integrado, he ordenado nuevamente según consideré necesario.

De cinco partes o libros, de antiguos papeles pintados muy viejos hechos por los antiguos queridos nobles que fueron de Tzacualtitlan Tenango Chiconcóhuac, antes que yo los arreglara, fue compuesta esta historia.

Estuvieron en poder de tres personas que fueron humildísimos criados de Dios [...]

Estos tres, más tarde hechos cristianos, guardaban las historias del pueblo, la historia de los linajes antiguos de los tiempos de la idolatría; en papeles pintados la conservaban. (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 20-21)¹⁴

¹⁴ También en la Octava Relación el autor se lamenta, de forma similar al Mancebo de Arévalo, por un gran libro antiguo que halló en casa de su suegro, el cual “contenía en pinturas el relato concerniente a cinco cabeceras [...] pero tan envejecido y maltratado por hallarse en la azotea de la casa, que no pude sacar copia de él” (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 23).

Estas referencias —aunadas a las investigaciones históricas que en torno a la figura de Chimalpahin se han realizado— permiten saber mucho más sobre la vida y el contexto del autor que lo que sabemos sobre el Mancebo de Arévalo. El mismo Chimalpahin inserta su nacimiento como parte de su Séptima Relación, con la indicación de haber llegado al mundo el 26 de mayo del Año 9-Caña, 1579, siendo sus padres Juan Agustín Ixpintzin y María Jerónima Xiuhtotzin, “ambos nobles de la antigua nobleza chichimeca” de Chalco (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 284). Inmediatamente después, anota la genealogía del linaje del cual procede.

Entre los datos biográficos del autor que ahora vale la pena mencionar, están los de su formación, pues indagar brevemente en ésta nos permite comprender mejor cómo fue capaz de mezclar las fuentes indígenas con una serie de alusiones a “importantes hechos bíblicos y a algunos profetas, a autores clásicos y a pensadores medievales” (Romero Galván, 1976: 74). Como he señalado, su origen noble le permitió tener una educación privilegiada, gracias a lo cual pudo aprender náhuatl en la casa familiar, donde probablemente también se le instruyó en la lectura de los códices. En algún momento de su infancia, fue llevado —como sucedía con los jóvenes nobles indígenas— al convento de Nuestra Señora de la Asunción de Chalco, para aprender con los frailes la lectura de los textos cristianos. De allí debió trasladarse a la Ciudad de México para continuar sus estudios, quizás en un colegio franciscano o en el Colegio de San Gregorio de la Compañía de Jesús. Después, ya adolescente, comenzó a servir en la ermita de San Antonio Abad, también en la Ciudad de México, donde permaneció aproximadamente veinte años (Battcock, 2019: 72-77). Clementina Battcock considera que la labor de escritura histórica de Chimalpahin habría comenzado hacia 1620, cuando el autor ya contaba con poco más de cuarenta años. Una década más tarde se pierde su rastro en los documentos, dejando abierta la posibilidad de que haya vuelto a su natal Amaquemecan, o de que haya sido ocupado como mayoral de alguna otra iglesia de la Ciudad de México (Battcock, 2019: 77).

Una vez situadas las *Ocho Relaciones* en su contexto de producción, y al igual que se hizo con la *Tafsira* del Mancebo de Arévalo, intentaré centrarme en ubicar la voz autoral o —en los términos de Mignolo— el sujeto dicente al interior del texto, para encontrar las estrategias mediante las cuales este sujeto se enuncia desde un entrelugar que nos remite a la temprana Modernidad colonial.

Tal como hemos visto que sucede en la composición de las crónicas mestizas, también el sujeto dicente de las *Ocho Relaciones* se encuentra en la encrucijada de dos tradiciones: la indígena y la occidental. En este sentido, resulta pertinente emplazar como primer locus de enunciación aquel que el autor asigna a su obra en términos del género al que pertenece. Para referirse a sus relaciones, Chimalpahin utiliza términos nahuas que remiten a la recuperación del pasado: les llama *huehuetlatolli*, término que se traduce como “palabra antigua”, o bien *huehuenemiliztlatolli*, que puede traducirse como “palabra sobre la antigua vida” (Tena, 1998: 355). De acuerdo con Miguel León-Portilla, el género oral prehispánico de los *huehuetlatolli*, el cual se ocupaba de diversos asuntos relacionados con el conocimiento de las antiguas tradiciones —la religión, los rituales, la institución familiar, los oficios—, era aprendido de memoria en el *calmécac*, la institución donde se formaba a los jóvenes pertenecientes a los estratos dominantes (León-Portilla, 1983: 90-91). En este sentido, aquéllos a quienes correspondía pronunciar este tipo de discursos eran *pipiltin*, es decir, gozaban de un prestigio especial en su comunidad (el *huey tlahtoani* o supremo gobernante, los sacerdotes, los jueces o los guerreros); de igual forma, los discursos iban dirigidos a receptores de los mismos estratos sociales, a quienes correspondía la dirigencia de los *macehualtin* (el pueblo).

Considerando lo anterior, podemos observar que la voz autoral se sitúa como parte de un linaje con prerrogativa de transmitir la antigua sabiduría, pero, al mismo tiempo, se coloca entre los macehuales, a quienes se dirige en lo que podemos considerar el exordio de la obra. Por otra parte, su discurso, aunque ya no emitido de forma oral, sino escrito con el alfabeto latino, en buena medida está construido a partir de los modelos histórico-literarios occidentales: si bien los hechos históricos atribuidos a diferentes pueblos de la región, en ocasiones “se duplican y se superponen” (Tena, 1998: 356), se observa la intención de estructurar una narración lineal que comienza —como veremos— con los orígenes bíblicos, luego de lo cual el autor se refiere —de la Segunda a la Sexta Relación— a una historia prehispánica que abarca varios pueblos de la región y un periodo que va de la mitad del siglo XI hasta la llegada de Cortés a México. Finalmente, la Séptima y Octava relaciones se ocupan de las décadas posteriores a la Conquista hasta el año 1591.

Elaboradas de este modo, el público de las *Relaciones* podría estar constituido por receptores indígenas, aunque ya no solamente nobles, sino también —como he señalado— por macehuales. Asimismo, sus receptores podrían ser

lectores españoles. Lo anterior nos muestra cómo el sujeto dicente establece un “doble diálogo”, el cual —según Federico Navarrete— resultó necesario en el contexto de la colonización, cuando, además de perpetuar el legado histórico a través de las generaciones del propio pueblo o *altepetl*, fue preciso reivindicar el pasado autóctono frente a los conquistadores por medio de la reconstrucción de los relatos históricos, así como insertar el propio relato en la historia universal cristiana de la salvación (Navarrete, 2011: 81). En este sentido, es relevante que en el texto se haga uso de una doble cronología, pues, al consignar los acontecimientos, el autor marca siempre el año del calendario indígena junto al del calendario cristiano.

En esta misma línea, la Primera Relación —la que funciona a manera de prólogo o exordio— inicia refiriéndose a la creación del mundo desde la perspectiva cristiana; si el sujeto dicente de la *Tafsira* abre su tratado con la *Bismillah* o invocación musulmana, Chimalpahin acude al Génesis para apelar a sus lectores desde las primeras líneas del texto, recordándoles que, si bien su discurso no versará únicamente sobre materia bíblica, las referencias a la misma aparecerán para justificar la pertenencia de los pueblos mesoamericanos al pueblo de Dios:

[Aquí comienza el discurso de la creación] del Cielo y de la Tierra y de nuestro primer padre Adán y nuestra primera madre Eva. Y aunque no sean sus dones de los que aquí se trate, empero, mucho nos conviene a los que habitamos aquí en Nueva España, los que somos macehuales, para que todos sepamos que sólo una vez fue hecha con tierra, con barro, la simiente, la que se dice, la que se llama primer linaje humano, de la que salimos, nacimos, por la que constituimos linaje todos los que estamos en el mundo, los que habitamos en la Tierra. (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 2019: 3 [p. 1, f. lr])

Antes de proseguir con el relato detallado de los siete días de la creación, que ocupa el resto de esta relación, Chimalpahin se aboca a justificar su escritura a partir de la autoridad divina, utilizando, a manera de *exempla*, un conjunto de autoridades cristianas, de filósofos, entre los cuales destaca San Agustín. Sobre estos sabios señala: “quienes escribieron hace ya mucho tiempo, siempre comenzaban con y por Dios” (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 2019: 7 [p. 3, f. 6r]). Con esto, la función persuasiva y ejemplar propia del género de los *huehuetlatolli* (Navarrete, 2011: 71) se acopla y se complementa

gracias al uso de la retórica y de la cultura clásica; a su vez, el sujeto dicente logra colocarse en un nuevo locus de enunciación: un entrelugar donde, sin dejar de lado la preponderancia de su voz como perteneciente al estrato de los *pipiltin*, se acerca al resto de su pueblo, a los macehuales, y además logra insertarse —cual humanista del Renacimiento— dentro del selecto grupo de los sabios cristianos.

De forma similar procede la voz autoral al ir entrelazando las dos cronologías y las dos historias —la cristiana occidental y la mesoamericana—, como cuando refiere la llegada de los pueblos indígenas a un determinado territorio; por ejemplo, en la Cuarta Relación apunta:

[En el año *ce tochtli*, cuando los antiguos chichimecas arribaron a Aztlán, ya habían pasado] cinco mil doscientos cuarenta y ocho o nueve años, desde el comienzo, la hechura, la creación del mundo. Y también ya hacía tres mil seis años que había ocurrido el anegamiento de todas las partes del mundo, el que se llama Diluvio, por el cual se perdió el mundo cuando ocurrió en tiempos de la persona que predecía las cosas, del profeta de nombre Noé.

Y también ya habían pasado ochocientos un años desde que se asentó, desde que se fundó la gran población de Roma, cabeza del mundo. (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 2019: 63, 65 [117v, 118r])

Además de esta estrategia, Chimalpahin se vale de la interpolación de hechos relativos al descubrimiento y conquista de América, especialmente en la Tercera Relación, en la cual, al llegar a los años 1492-1493, narra la llegada de Colón a América, las primeras rebeliones de indios en las islas del Caribe y el inicio de la colonización en La Isabela (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 114-117). En la Séptima Relación, por su parte, se relata la llegada de Cortés y la conquista del Valle de México, así como el comienzo de la evangelización, con el arribo de franciscanos y dominicos entre 1524 y 1526. Es en esta relación donde encontramos que el sujeto dicente oscila entre la denuncia de la destrucción cultural llevada a cabo por los frailes y el respeto hacia éstos: por un lado, señala cómo el franciscano fray Martín de Valencia “prendió fuego a los templos indígenas de Amaquemecan [...] También prendió fuego a las casas donde habitaban los brujos agoreros de las deidades de estos templos” (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 114-117, 244); por el otro, relata la labor educativa del mismo religioso, quien, retirado del

mundo, bajaba de las rocas donde hacía penitencia y “enseñaba la cartilla para que aprendieran a leer los chamaquillos” (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 251). Asimismo, la voz autoral se lamenta de la muerte, en el año 9-Caña —1579—, del también franciscano fray Alonso de Molina, a quien se refiere a través de la figura de la alabanza o *laudatio*, llamándolo “nuestro querido padre [...] gran maestro de la enseñanza sagrada”, y agregándole el epíteto de “grandísimo resplendor como de antorcha de ocote”, pues sabía escribir el náhuatl y había compuesto un vocabulario para traducirlo (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1965: 285-286).

En este breve recorrido por algunos pasajes de las *Ocho Relaciones*, hemos encontrado estrategias enunciativas como la apelación que dirige el autor a sus lectores en el exordio de la obra, la recurrencia a *exempla* construidos a partir de referencias a autoridades, el entrecruzamiento e interpolación de dos cronologías o la oscilación entre la denuncia y la alabanza de los evangelizadores. El lugar de enunciación del sujeto dicente no se encuentra —como en el caso de la *Tafsira*— en un tiempo de desgracia intermedio entre un pasado de esplendor y la proyección de un futuro más amable, sino en una temporalidad donde el pasado y el presente de la propia cultura se entienden ya como inevitablemente unidos a aquélla de los conquistadores. La semiosis colonial se presenta aquí no en cuanto a evocación de un mundo idílico que se ha perdido, ni como deseo del resurgimiento de ese mundo, sino como nuevo proyecto histórico. Si bien las *Relaciones* representan un gran esfuerzo por conservar la memoria indígena anterior a la Conquista, el locus creado por Chimalpahin —tanto como su función social en tanto cronista de su época— debe comprenderse asimismo desde la determinación por enunciarse y enunciar a su pueblo desde un lenguaje distinto, que inevitablemente acabará por ser el del mestizaje.

CONCLUSIONES

He intentado, a lo largo de estas páginas, hacer visible de qué manera se constituye la semiosis colonial al interior de un tratado aljamiado-morisco y de un conjunto de relaciones históricas que pueden ser consideradas dentro del corpus de las crónicas mestizas. Para ello, he localizado las estrategias enunciativas contenidas en los textos, desde las cuales es posible aproximarse a los nuevos locus de enunciación que las voces autorales construyen en medio

de dos situaciones de derrota y de pérdida de la propia cultura, las cuales se presentan de forma paralela en la historia: por un lado, la caída del mundo islámico y las conversiones forzadas de los moriscos en España; por otro, la conquista y evangelización de los pueblos indígenas de México.

Ambos acontecimientos —en los cuales los vencedores resultan ser los cristianos españoles— marcan a nivel global el siglo xvi. Para Luce López-Baralt, con cuyas apreciaciones abro este artículo, “resulta curioso considerar que en el mismo siglo xvi en que España coloniza a América, está asfixiando sus últimos vestigios de orientalidad” (López-Baralt, 1980: 24). Tales hechos, desde el punto de vista de Walter Mignolo, no son en absoluto coincidencia, puesto que el periodo que conocemos como Modernidad se abre precisamente con el ascenso de España como primer imperio moderno, impulsado por la derrota musulmana, la unificación castellana, así como la conquista y colonización de los territorios americanos.

Así, este periodo temprano de la Modernidad, caracterizado por el poderío hispánico cuya hegemonía sería poco más tarde reemplazada por los territorios del norte de Europa, está igualmente signado por el fenómeno renacentista y humanista, que los españoles llevarán consigo a América en sus barcos. De un lado y de otro del Atlántico, las últimas expresiones escritas clandestinas de la cultura hispanoárabe y las manifestaciones orales o escritas de la cultura prehispánica que sobreviven a la destrucción tendrían que entenderse como el “lado más oscuro del Renacimiento”, en el sentido de que no han sido iluminadas con la misma viveza que su contraparte occidental y cristiana (Mignolo, 2009: 178-179), con la cual convivieron e incluso se mezclaron. La *Tafsira* del Mancebo de Arévalo y las *Ocho Relaciones* de Chimalpahin, aunque siempre oscilantes debido a su naturaleza híbrida —pues reúnen en ellas la tradición propia y la impuesta—, no alcanzan por completo la superficie iluminada. De ahí la necesidad de evidenciar las estrategias a las cuales sus autores apelaron para salvaguardar su tradición y su memoria en medio de un mundo que se había fracturado. A ello se debe, también, que sea preciso incorporar la comprensión de estos textos al estudio de la conformación del primer siglo de la Modernidad, que es el que media entre la aparición de los dos textos.

En efecto, es posible comprobar que ambas obras dan cuenta del final de una tradición y del inicio de otra. Coincido con López-Baralt cuando considera que un tratado como el del Mancebo de Arévalo, que presagia un futuro de reivindicación para los musulmanes españoles, paradójicamente

transmite la imposibilidad de tal porvenir, situación que los hechos acaban por confirmar, pues los moriscos serán finalmente expulsados del territorio español y no sólo perderán de manera definitiva la lengua árabe, sino también la aljamía. Empero, discrepo con la arabista en lo referente a considerar la *Tafsira* como un documento en el que solamente es factible encontrar residuos de una tradición árabo-islámica, puesto que, a pesar del enigma —todavía insuperable— sobre la forma en la que los moriscos podrían haber tenido acceso a las fuentes medievales, las recientes investigaciones de estudiosas como María Teresa Narváz Córdoba (2019) o Wilnomy Pérez-Pérez (2021) han demostrado que autores moriscos como el Mancebo sí poseían un conocimiento esotérico y místico dentro de la tradición musulmana, revelando que no fue tan sencillo para el proyecto imperial arrancar de tajo el elemento semítico de la cultura hispánica moderna.

Por otro lado, coincido en que la obra de Chimalpahin abre nuevos caminos a la expresión literaria, como lo hicieron otros cronistas de Indias, con la salvedad de que, como autor perteneciente a la nobleza indígena, éste nos muestra un pasado y un presente interpretados desde un punto de vista distinto al europeo. La diferencia entre los esfuerzos del Mancebo y los de Chimalpahin —la cual resulta trágica para el primero y afortunada para el segundo— es que este último consigue salvaguardar de forma mucho más efectiva, a través de herramientas occidentales, la lengua y la memoria indígenas, dando paso a novedosas formas discursivas, que seguirán transformándose y prosperando en los posteriores siglos novohispanos.

En suma, puede leerse la *Tafsira* como el relato del fin de la dominación árabe en España y de la resistencia de su cultura frente a la decadencia, en tanto que es posible interpretar las *Ocho Relaciones* dentro del proceso de reescritura de la historiografía prehispánica que acompañó al proceso de alfabetización occidental de la población indígena en el centro de México, en las décadas posteriores a la Conquista. Pero si estas lecturas son factibles, entonces también se puede proponer su comprensión como testimonios literarios, en los cuales las convenciones y modelos occidentales se entremezclan con las formas expresivas propias de la cultura hispanoárabe y de la cultura prehispánica, lo que genera obras donde la hibridación es fundamental para dar cuenta de la ruptura definitiva del largo periodo de convivencia entre las culturas musulmana, cristiana y judía en la Península ibérica, del inicio del fenómeno colonial que caracteriza a la época moderna y en el cual España se erige como

primera potencia, y del fenómeno de mestizaje americano que no dejará de encontrar resquicios desde los cuales sobreponerse a la imposición cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldao, María Inés (2021a), “Crónica mestiza”, en Beatriz Colombi (coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 149-154.
- Aldao, María Inés (2021b), “Crónicas mestizas novohispanas. Relecturas a 500 años de la caída de Tenochtitlan”, *Letras*, núm. 84, enero-junio, pp. 8-22.
- Añón, Valeria (2017), “Hacia la definición de una retórica mestiza: metáfora, transposición y autoría en el Libro XII del *Código Florentino*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 85, pp. 1-27.
- Balabarca Fataccioli, Lisette (2022), “De Granada al Nuevo Mundo: el sujeto conquistado en *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, de Lope de Vega”, *Hispanical*, vol. II, núm. 1, pp. 5-16.
- Battcock, Clementina (2019), “Chimalpahin, su formación y sus noticias sobre la presencia de la Iglesia Católica en Chalco Amaquemecan, siglos XVI-XVII”, *Revista de Historia de América*, núm. 157, pp. 71-85.
- Bouzineb, Houssain (1987), “Culture et identité morisques”, *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, núm. 43, pp. 118-129.
- “Capitulaciones de la Guerra de Granada” (1975), en Mercedes García-Arenal, *Los moriscos*, Madrid, Editora Nacional.
- Cardaillac, Louis (2012), *Dos destinos trágicos en paralelo. Los moriscos de España y los indios de América*, Zapopan, El Colegio de Jalisco.
- Caro Baroja, Julio (1957), *Los moriscos del reino de Granada*, Madrid, Alianza.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Domingo Francisco de San Antón Muñón (2019), *Primera, Segunda, Cuarta, Quinta y Sexta Relaciones de las Diferentes Historias Originales*, edición de Silvia Limón, Josefina García Quintana, Miguel Pastrana y Víctor M. Castillo Ferraras, México, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Domingo Francisco de San Antón Muñón (1965), *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, edición y traducción de Silvia Rendón, México, Fondo de Cultura Económica.

- Codera y Zaidín, Francisco (1884), “Informe I. Almacén de un librero morisco descubierto en Almonacid de la Sierra”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 5, pp. 269-276.
- Durand-Forest, Jacqueline de (1995), “Algunas observaciones sobre el ‘Diario’ de Chimalpahin Quauhtlehuanitzin”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 25, pp. 417-423.
- Fuchs, Barbara (2009), *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Gómez Renau, Mar (2000), “La lengua aljamiada y su literatura: una variante islámica del español”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 25, pp. 71-83.
- Gruzinski, Serge (1991), *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español*, traducción de Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica.
- León-Portilla, Miguel (1983), “Cuicatl y tlahtolli. Las formas de expresión en náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 16, pp. 13-108.
- Lienhard, Martin (1983), “La crónica mestiza en México y en el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. ix, núm. 17, pp. 105-115.
- Liman, Taoufik (2002), “Lenguaje híbrido de los moriscos: entre el arraigo de su acervo cultural islámico y las vicisitudes del entorno”, *Anaquel de Estudios Árabes*, núm. 13, pp. 67-86.
- López-Baralt, Luce (1980), “Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura aljamiado-morisca”, *Bulletin Hispanique*, tomo 82, núms. 1-2, pp. 16-58.
- Mancebo de Arévalo (2003), *Tratado [Tafsira]*, edición de María Teresa Narváez Córdoba, Madrid, Trotta.
- Mignolo, Walter (2013), *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- Mignolo, Walter (2009), “El lado más oscuro del Renacimiento”, *Universitas Humanística*, núm. 67, pp. 165-203.
- Narváez Córdoba, María Teresa (2019), “La luz, el castillo y el sueño en la espiritualidad de los textos aljamiados”, *Teoliteraria*, vol. ix, núm. 17, pp. 70-99.
- Narváez Córdoba, María Teresa (1981), “Mitificación de Andalucía como ‘Nueva Israel’: el capítulo ‘Kaída del-Andaluzziyya’ del manuscrito aljamiado *La Tafsira* del Mancebo de Arévalo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. xxx, núm. 1, pp. 143-167.

- Narváez Córdova, María Teresa (1978), “Los moriscos españoles a través de sus textos aljamiados”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades*, núm. 1, pp. 11-65.
- Navarrete, Federico (2011), “Las tradiciones históricas indígenas”, en *Los orígenes de los pueblos indígenas del Valle de México. Los altépetl y sus historias*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 37-92.
- Pérez-Pérez, Wilnomy (2021), *De la sombra espiritual a la luz: el Mancebo de Arévalo ante la tradición sufi*, tesis doctoral, Cambridge, Harvard University.
- Romero Galván, José Rubén (1976), “Posible esquema de las diferentes historias originales de Chimalpahin”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 12, pp. 73-78.
- Rubiera Mata, María Jesús (2002), “El judeo-converso y morisco ‘Mancebo de Arévalo’, autor de las tres culturas hispánicas (s. XVI)”, en Michele Bernardini, Clara Borrelli, Anna Cerbo y Encarnación Sánchez García (eds.), *Europa e islam tra i secoli XV e XVI*, Nápoles, Istituto Universitario Orientale, tomo II, pp. 839-856.
- Rubiera Mata, María Jesús (1995), “Nuevas hipótesis sobre el Mancebo de Arévalo”, *Sharq al-Andalus*, núm. 12, pp. 315-323.
- Tapia, Serafin de (2014-2016), “Hipótesis sobre las raíces familiares y el entorno social del Mancebo de Arévalo”, *Sharq al-Andalus*, núm. 21, pp. 165-202.
- Tena, Rafael (1998), “La estructura textual de las relaciones primera y octava de Chimalpahin”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 28, pp. 355-364.

Troncoso Pérez, Ramón (2013), “Cronistas indígenas novohispanos de origen nahua. Siglo XVI y principios del XVII”, en Álvaro Baraibar Echeverría, Bernat Castany Prado, Bernat Hernández y Mercedes Serna Arnáiz (eds.), *Hombres de a pie y de a caballo: conquistadores, cronistas, misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 147-160.

ILSE DÍAZ MÁRQUEZ: Se ha desempeñado como profesora en el Departamento de Letras en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Sus líneas de investigación se relacionan con la literatura hispánica de los siglos XV y XVI, y con la literatura española contemporánea. En 2022 obtuvo el premio al mejor trabajo de investigación sobre Antigüedad, Edad Media y Renacimiento de la Asociación Zacatecana de Estudios Clásicos y Medievales por su tesis doctoral sobre las obras de Teresa de Cartagena. Actualmente desarrolla el proyecto posdoctoral “Destruir los libros y prohibir las lenguas. El epistemicidio indígena y morisco a través de sus textos y la conformación de la primera modernidad colonial (1492-1609)”.

D. R. © Ilse Díaz Márquez, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

FROM THE LEGENDS OF GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER TO THE TALES OF EMILIA PARDO BAZÁN

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA

ORCID.ORG/0000-0001-9774-2008

El Colegio de México

claudia.cabrera.espinosa@gmail.com

Abstract: *The aim of this paper is to make a comparative study between Gustavo Adolfo Bécquer's legends and some of Emilia Pardo Bazán's tales. For this purpose, a conceptualization of the terms legend, tale and legendary tale is elaborated in order to determine their similarities and differences. In order to establish the points of convergence and divergence between the stories of the Sevillian author and the author from A Coruña, we start from the articulation of the tales, their way of incorporating supernatural elements and their common influences, that is, Spanish and European legends, the tales of Edgar Allan Poe and some Spanish writers of the first half of the 19th century.*

KEYWORDS: SPANISH LITERATURE; UNREALITY; MODERN SHORT STORY; FANTASTIC; GOTHIC

RECEPTION: 13/09/2023

ACCEPTANCE: 09/01/2024

DE LAS LEYENDAS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER A LOS CUENTOS DE EMILIA PARDO BAZÁN

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA
ORCID.ORG/0000-0001-9774-2008
El Colegio de México
claudia.cabrera.espinosa@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es hacer un estudio comparativo entre las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer y algunos de los cuentos de Emilia Pardo Bazán. Para ello, se elabora una conceptualización de los términos *leyenda*, *cuento* y *cuento legendario*, con el fin de determinar sus similitudes y diferencias. Para establecer los puntos de convergencia y divergencia entre los relatos del sevillano y la coruñesa, se parte de la articulación de los cuentos, su manera de incorporar los elementos sobrenaturales y sus influencias en común, es decir, algunas leyendas españolas y del resto de Europa, así como las narraciones de Edgar Allan Poe y de algunos escritores españoles de la primera mitad del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA ESPAÑOLA; IRREALIDAD; CUENTO MODERNO; FANTÁSTICO; GÓTICO

RECEPCIÓN: 13/09/2023

ACEPTACIÓN: 09/01/2024

INTRODUCCIÓN

Presé a que las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y los cuentos de Emilia Pardo Bazán (1851-1921) están relativamente alejados en el tiempo, ambos inciden en la corriente literaria en boga al momento de su publicación. Las narraciones del sevillano se insertan en un romanticismo tardío, mientras que las de la coruñesa fueron escritas cuando el canon en España era el realismo. Las leyendas se publicaron entre 1858 y 1865, año en el que ve la luz el primer relato de Pardo Bazán, “Un matrimonio del siglo XIX”, en el *Almanaque de La Soberanía Nacional para 1866*. Cabe señalar que, aunque el primer volumen de cuentos de la autora gallega, *La dama joven*, se publicó hasta 1885 y su último libro de relatos, *Cuentos de la tierra*, apareció póstumamente, en 1922, el grueso de su producción literaria breve abarca las décadas de 1890 y 1900.

Esta distancia temporal, aunada al cambio de canon entre la publicación de las leyendas y los cuentos, se manifiesta en el estilo literario de los autores.¹ Las leyendas de Bécquer tienden hacia lo gótico,² suelen ser sombrías y ofrecen una profusión descriptiva con énfasis en los elementos auditivos, en un afán por provocar miedo en el lector. Los cuentos fantásticos de Pardo Bazán, en cambio, tienen una base realista con rasgos costumbristas y, en general, presentan un estilo sobrio. Asimismo, la disparidad en cuanto a la longevidad de los narradores —él murió a los 34 años; ella, a los 70— se refleja en sus diferentes poéticas —una más homogénea, otra más ecléctica—, así como en el número de relatos que escribió cada uno. En el caso de Bécquer, contamos con un total de 17 leyendas;³ en el de la escritora coruñesa, se tiene registro de 634 relatos. Aun considerando únicamente los cuentos no miméticos de Pardo

¹ El año de la revolución denominada “La Gloriosa” (1868) suele marcar el fin del romanticismo y el comienzo del realismo. *La Fontana de Oro*, de Benito Pérez Galdós, considerada la obra inaugural del realismo español, se publicó en 1870.

² Robert D. Hume (1969) observa los rasgos de lo gótico en la intención de los autores de inquietar o alarmar, ya sea mediante circunstancias externas (*terror-Gothic*) o mediante la angustia psicológica (*horror-Gothic*), dentro de una atmósfera de terror diabólico y melancólico construida con fines psicológicos.

³ De acuerdo con Pascual Izquierdo, éste es el número de narraciones “unánimemente aceptadas por los críticos como inequívocas leyendas” (1993: 88).

Bazán —los cuales presentan una mayor similitud con los del sevillano—, el número de éstos asciende a 145. Por otro lado, la narrativa de irrealidad de Bécquer es predominantemente fantástica y, en menor medida, maravillosa, mientras que la de la autora gallega ofrece un número similar de ejemplos de estas dos modalidades, así como muchos cuentos de otras variantes de lo no mimético.

El objetivo de este artículo es establecer un diálogo entre la obra de los dos autores y trazar un camino que destaque, además del cambio en el canon estilístico, algunos rasgos relativos a la consolidación del cuento moderno en España. La elección de estos autores se debe a que se trata de los principales exponentes de la literatura no mimética en el ámbito hispánico del siglo XIX, cuyos relatos constituyen dos importantes hitos en la producción literaria de irrealidad. Por ello, este ensayo propone estudiar su obra breve bajo la premisa de que las leyendas de Bécquer, en general, son representativas de lo fantástico clásico, mientras que los cuentos de Pardo Bazán son ilustrativos de un fantástico más moderno, que surge en la cotidianidad, así como de lo *fantástico interior*, por lo que suponen un cambio de paradigma en la literatura española de irrealidad.

En este estudio se tomarán en cuenta únicamente relatos pertenecientes a lo no mimético, pues son éstos los que presentan más elementos en común. Ello permitirá, además, examinar la manera en la que se inserta lo sobrenatural en algunos de ellos. Asimismo, se destacarán las influencias que comparten las narraciones de los dos escritores y se analizará la articulación de algunos cuentos para encontrar puntos de convergencia concretos entre los textos de los dos autores. Finalmente, se mencionarán algunos relatos poco estudiados que abrevan de tradiciones distintas al catolicismo.

DIFERENCIA ENTRE CUENTO Y LEYENDA

Antes de mencionar las características específicas de las leyendas de Bécquer y los cuentos de Emilia Pardo Bazán, conviene preguntarnos si existen diferencias entre uno y otro término. Las leyendas suelen basarse en sucesos históricos, pero, como afirma Mariano Baquero Goyanes, algunas veces “son de pura creación imaginativa, sin base alguna más o menos real” (1949: 211). Como agrega el investigador, lo popular tradicional es la “clave más segura” para caracterizarlas. El folclorista Timothy R. Tangherlini, por su parte, señala

que las leyendas están vinculadas a la realidad extratextual, en contraposición a la realidad intratextual del cuento popular, e incluyen alusiones específicas a accidentes topográficos o a personajes históricos verificables (1990: 372). Por este motivo —agrega—, pueden parecer narraciones históricas y muchas veces han sido erróneamente interpretadas como verdaderas; sin embargo, su contenido no necesariamente es un reflejo de hechos reales (1990: 379).

Si bien algunos relatos legendarios de Bécquer (“El beso”) y de Pardo Bazán (“Ella”) tienen contextos históricos sólidos,⁴ otros, como “Un destripador de antaño” o “Los ojos verdes”, se basan en historias populares sin una temporalidad o ubicación precisas. El primero, de Pardo Bazán, comienza con estas líneas:

La leyenda del *Destripador*, asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada o salmodiada en terroríficas estrofas, quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes [...] (2005a: 5)

Sobre “Los ojos verdes”, de Bécquer, Pascual Izquierdo apunta:

[...] es una recreación de un tema perteneciente al folklore europeo, que en sus formulaciones concretas posee diversas formas y variantes. Es el tema de la *dama del lago*, hermosa mujer que encarna un espíritu maléfico, seduce a quien se aproxima a las orillas y lo arrastra consigo hacia las profundidades de las aguas y la muerte. (1993: 207)

Tanto “Un destripador de antaño” como “Los ojos verdes” transcurren en sitios aparentemente determinados —la aldea de Tornelos y la fuente de los Álamos, en las cuencas del Moncayo (Soria), respectivamente—. No obstante, la población aludida por Pardo Bazán no existe; la fuente de los Álamos, por su parte, también parece ser invención del autor, y se ha relacionado con la “fuentona de Muriel” (Anula, 2018). Como vemos, la localización de los escenarios no es del todo precisa, y el lector debe contentarse con saber que se

⁴ En “Ella”, una batalla contra los turcos comandada por Andrea Doria en el siglo xiv. En “El beso”, la invasión napoleónica en España de comienzos del siglo xix.

trata de una aldea gallega, en el primer caso, y de una fuente soriana cercana al Moncayo, en el segundo.

No es necesario, entonces, que ni las leyendas ni los cuentos legendarios estén basados en hechos antiguos comprobables o ambientados en sitios precisos. Si bien las leyendas becquerianas suelen contar con antecedentes literarios —ya sea en la tradición española o en otras culturas—, esto tampoco es un requisito indispensable. Como sugiere el estudio de Baquero Goyanes, en el caso de los textos de Bécquer, el término *leyendas* y el de *cuentos legendarios* son sinónimos y pueden emplearse indistintamente. Para el investigador madrileño, los cuentos legendarios de Bécquer representan “el máximo logro y la más exquisita perfección dentro de esa modalidad temática” y funcionan como un “eslabón entre poesía y novela” (1949: 219). Es decir, la innovación del sevillano fue llevar las leyendas —que pueden transmitirse en verso o en prosa— al género del cuento, y hacerlo con una maestría que sería imitada durante las siguientes tres décadas por escritores como Luis Coloma (conocido como el padre Coloma), en “Las tres perlas” o “¡Paz a los muertos!”, y Blasco Ibáñez, en su obra *Leyendas y tradiciones*, entre otros.

En suma, las leyendas escritas en prosa pueden incluirse dentro del género del cuento y, para distinguirlas del resto de las narraciones breves, es útil agregar el adjetivo *legendario*. Por ello, la mayoría de los relatos de Bécquer cabe bajo el término de *cuentos legendarios*, no así los de Pardo Bazán. La autora coruñesa escribió una gran cantidad de cuentos realistas, además de muchos otros extraños, fantásticos, maravillosos, alegóricos, milagrosos, legendarios e incluso de ciencia ficción. Cabe aquí mencionar que estas modalidades pueden combinarse para dar lugar a submodalidades, tales como *cuentos legendarios fantásticos* o *cuentos legendarios maravillosos*. La mayoría de los cuentos legendarios de la autora gallega, no obstante, no presentan elementos sobrenaturales.⁵ Algunas excepciones son los cuentos fantásticos “La venganza de Hera” y “Prejaspes”, y los de corte maravilloso “Ella”, “Sabel” y “La palinodia”. Las leyendas de Bécquer, en cambio, son casi todas fantásticas, con excepciones como “El caudillo de las manos rojas” y “La creación”, que son maravillosas. Esta distinción entre dichas modalidades dentro del ámbito de lo legendario es la misma que para cualquier otra narración; es decir, lo fantástico establece

⁵ Ejemplo de ello son “La leyenda de la torre”, “El torreón de la esperanza” y “La gota de cera”.

un plano realista que se ve transgredido por un hecho sobrenatural que resulta sorprendente, primero, para los personajes y, en segundo término, para el lector,⁶ mientras que lo maravilloso plantea un mundo con reglas propias desde el inicio.⁷

LA CONSOLIDACIÓN DEL CUENTO MODERNO EN ESPAÑA Y LA INFLUENCIA DE EDGAR ALLAN POE

Son conocidas las aportaciones de Poe para el surgimiento del cuento moderno. Las características esenciales del género —de acuerdo con su poética— son la unidad de impresión o efecto y la brevedad, como manifiesta en la reseña “*Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne*”, de 1842, a propósito del libro de relatos del autor estadounidense, algunos de los cuales califica como ensayos.⁸ Para Poe, los cuentos —en inglés *tales*— buscan la exaltación del alma, lo que no puede mantenerse por mucho tiempo, por lo que éstos deben poder leerse de una sentada —*at one sitting*—. El ensayo, por su parte, no busca la unidad de impresión, pues se trata de exposiciones de ideas sosegadas y reflexivas (1984: 568-569). Esta reseña resulta reveladora de las ideas de Poe sobre el cuento y es fundamental para el desarrollo de las teorías de este género breve; sin embargo, fueron sus propios relatos los que revolucionaron el panorama literario internacional, y España no fue la excepción.

Las *Historias extraordinarias* de Poe (*Extraordinary Tales*) vieron la luz entre 1832 y 1849, pero no fue sino hasta su publicación en Francia, bajo el título de *Histoires extraordinaires*, en 1856 —traducidas por Charles Baudelaire—, cuando ejercieron una verdadera influencia. Los cuentos se publicaron en

⁶ Todorov resume así la aparición de lo fantástico: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (2009: 24).

⁷ Como señala Roger Caillois, en el universo de lo maravilloso el hecho sobrenatural no afecta ni destruye su coherencia, al contrario de lo fantástico, en donde manifiesta un escándalo, una desgarradura (1966: 8).

⁸ A pesar de ello, Poe señala varios relatos del volumen, como “Wakefield”, como notables representantes del cuento estadounidense.

español en septiembre de 1858 (Roas, 2011: 41), y autores como Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Antonio de Alarcón, Emilia Pardo Bazán o Pío Baroja imitaron su manera de introducir lo sobrenatural en sus relatos. Al respecto, cabe señalar que durante la primera mitad del siglo XIX, lo fantástico legendario fue una de las expresiones más recurrentes de lo fantástico en España, con características tales como una ambientación remota, un relato enmarcado introducido por un narrador escéptico y un fuerte componente moral y religioso. Muchas de las narraciones eran escritas en verso, como los *Romances históricos* del duque de Rivas o las *Leyendas* de José Zorrilla. Sin embargo, a partir de la publicación de los cuentos de Poe, el contenido moral pasa a un segundo plano para dar prioridad al efecto final del relato y a lo terrorífico. El realismo inicial de la narración, igualmente, cobra mayor peso para dar lugar a la transgresión del hecho sobrenatural.

La influencia de Poe se hace evidente en la mayoría de las leyendas de Bécquer; no obstante, la primera de ellas, “El caudillo de las manos rojas”, de 1858, es notoriamente distinta al resto. Se trata de un cuento maravilloso, de inspiración hindú, dividido en siete capítulos, cada uno de los cuales se divide, a su vez, en más de diez apartados. En este extenso relato no se observa la unidad de impresión ni la intención de producir un efecto final contundente, y no pretende infundir miedo en el lector. Narra la historia de los hermanos Tippet y Pulo, quienes se disputan el amor de Siannah, “la primera mujer india que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo” (Bécquer, 1993: 155). Tras la victoria de Pulo, este cae en la desesperación y procura limpiar su fratricidio ante los dioses, lo que sólo consigue con su propia sangre. El cuento tiene un marcado tono lírico y forma parte tanto de lo legendario como de lo maravilloso divino, pues los dioses interceden con naturalidad para salvar al héroe. Por la fecha de publicación, es posible que, al momento de su escritura, Bécquer aún no conociera la obra de Poe. Por otro lado, resulta curioso que el sevillano, a pesar de colaborar en diversos medios y de ser crítico literario para el diario *La Época*, nunca dedicara un artículo al escritor estadounidense, quien sin duda influyó en la escritura de sus relatos.

En las dos leyendas de Bécquer que siguieron a esta publicación, “La cruz del diablo” y “La ajorca de oro”,⁹ el estilo cambia radicalmente. Ambas em-

⁹ El orden cronológico de las leyendas en la edición de Cátedra de 1993 es erróneo. Para la realización

plean el recurso del relato enmarcado —ausente en la primera—; se percibe en ellos la intención de provocar miedo y presentan hechos sobrenaturales en los que interviene la divinidad y que transgreden el paradigma de realidad, es decir, son cuentos fantásticos. En “La ajorca de oro”, de 1861, se observa por primera vez la influencia de las narraciones de Poe. Se trata de un relato más breve que los anteriores y con un final más impactante. En éste, un hombre decide robar la ajorca de un templo para complacer a su hermosa amada, quien se ha encaprichado con ella. El motivo de la *femme fatale*, presente en las narraciones de Poe, se percibe también en la leyenda de Bécquer. En el caso del estadounidense, quizá sea “Ligeia” el caso más representativo. Ángela Toledo Fernández destaca incluso el parecido en las descripciones de los personajes femeninos de los dos relatos (2018: 34). Sobre Ligeia, el narrador detalla: “Ninguna mujer igualó la belleza de su rostro. Era el esplendor de un sueño de opio, una visión aérea y arrebatadora, más extrañamente divina que las fantasías que revoloteaban en las almas adormecidas de las hijas de Delos” (2001: 304). Por su parte, el narrador de “La ajorca de oro” afirma sobre María:

Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra. (1993: 187)

En ambos retratos destaca la hiperbólica belleza de las mujeres, así como su cercanía con lo sobrenatural y su relación con lo divino. Y en los dos casos, estas alusiones funcionan como indicios de los fenómenos imposibles que tendrán lugar más adelante: la posesión de Ligeia del cuerpo de la segunda esposa del narrador, y el castigo divino que recibe el protagonista tras su profanación del templo para agasajar a su amada, respectivamente. La caracterización de la *femme fatale* decimonónica no es exclusiva de Poe, y se observa también en relatos españoles tales como “La madona de Pablo Rubens”, de José Zorrilla (1837), por mencionar alguno. En el caso de Poe, “Morella” o “Berenice” ofrecen ejemplos de otras manifestaciones del tópico

de este artículo, se acudió a las fuentes originales, con el fin de constatar las fechas precisas de cada publicación.

de las damas muertas. En los cuentos de Bécquer, las mujeres que provocan la transgresión por parte del protagonista masculino también están presentes en “El monte de las ánimas” (Beatriz) y “Los ojos verdes” (la ondina), y en ambos relatos este hecho detona lo sobrenatural como un castigo divino. No obstante, no son los elementos puntuales en común los que demuestran la influencia de un autor en otro, sino el conjunto de éstos y, sobre todo, la manera de articular el relato. Como apunta David Roas, en la segunda mitad del siglo XIX se manifiesta una preocupación por lograr una ambientación realista y cotidiana, así como una intensificación del efecto fantástico. En sus palabras, en los relatos de Bécquer,

[...] el narrador hace “olvidar” que nos encontramos ante una leyenda, y su objetivo parece concentrarse [...] en provocar ese efecto terrorífico final característico del cuento fantástico puro. Algo que inevitablemente nos lleva a pensar en la influencia de Poe. (2011: 127)

En el caso de Pardo Bazán, la presencia de una mujer fallecida mediante una aparición sobrenatural se percibe en “El alma de Sirena”, cuento de ambientación gótica que comienza en un oscuro camposanto, tras la muerte de una mujer. El protagonista, desolado, entra a la quinta y observa “algo negro” que entra por la ventana. A continuación, leemos:

La sala quedó a oscuras, y al rostro del aterrado Leonelo se adhirieron dos como palmas de manos frías, palpitantes, y unos labios glaciales, yertos para siempre. Leonelo echó atrás la cabeza y se desvaneció de terror, de superstición, de un miedo sobrenatural al beso funerario que recibía. (2011a: 172).

El contacto que siente el personaje resulta ser un murciélago, pero, al final del relato, mientras se encuentra solo, su corazón salta de su cuerpo, aletea y en el zumbido de su aleteo se alcanza a escuchar la palabra “Aquí”. No queda duda de que se trata de la manifestación del alma de su amada.

La influencia más evidente de Edgar Allan Poe en la narrativa de Pardo Bazán se manifiesta en “La resucitada”, en el que una mujer es enterrada viva, pues remite a “El entierro prematuro”. Sin embargo, la narración de la coruñesa no se centra en la catalepsia, como la del estadounidense. En “La resucitada”, ésta es el punto de partida, pues el relato comienza cuando Do-

rotea, la protagonista, abre los ojos desde el t́mulo mientras un murciélagos describe torpes curvas en el interior de una iglesia: “No era pesadilla, sino realidad. Alĺ el féretro, alĺ los cirios..., y ella misma envuelta en el blanco sudario, al pecho el escapulario de la Merced” (2005b: 445). El personaje se alegra al darse cuenta de que está viva, pero este sentimiento cede paso a la decepción, pues tanto su esposo como sus hijos y la servidumbre de su palacio se muestran espantados ante su regreso y la rehúyen continuamente: “Dijérase que el soplo frío de la huesa, el hálito glacial de la cripta, flotaba alrededor de su cuerpo” (2005b: 447). Su marido, aunque acepta sus abrazos pasivamente, ya no demuestra el atrevimiento y la lujuria de antaño, y ella lee en su actitud, dentro de su cerebro invadido por la demencia, la siguiente frase: “De donde tú has vuelto no se vuelve” (2005b: 448). Finalmente, la mujer regresa al templo a hurtadillas, baja a la cripta y cierra la puerta por dentro antes de apagar con el pie el único cirio prendido. Como apunta Clúa Ginés, en el cuento destaca, como elemento discordante con la obra de Poe —y la de Bécquer—, la perspectiva femenina de los acontecimientos y, de este modo, Pardo Bazán da la voz “a las damas muertas de Poe, que siempre son silenciosas” (2000: 129). La investigadora agrega que “La resucitada” propone dos experiencias de horror muy distintas: la de los familiares de Dorotea, que se enfrentan con lo extraño del regreso de la mujer, y la de ella misma, para quien lo familiar se ha vuelto, también, extraño (2000: 129).

“El espectro” es otro claro ejemplo de la influencia de Poe en Pardo Bazán. En este relato, en palabras de Ermitas Penas: “lo maravilloso irrumpe en el mundo real a través de la perturbación de un neurótico” (2001). El protagonista del cuento está obsesionado con el gato blanco de su tía y, a causa de la extrema repulsión que el felino le provoca, comienza a ver gatos en donde no los hay. Por ello, un día dispara contra la toquilla blanca de su madre, a la que por poco asesina. Aunque la bala no le quita la vida, la mujer muere poco después a causa de una enfermedad cardíaca y el personaje nunca se perdona a sí mismo ni encuentra sosiego. Se trata de un relato más breve y sencillo que el de Poe, pero ambos reflexionan sobre los desequilibrios mentales del ser humano, elemento recurrente en la narrativa del estadounidense. En “El gato negro” leemos:

[...] para mi caída final e irrevocable, se presentó el espíritu de la PERVERSIDAD. La filosofía no tiene en cuenta a este espíritu; y, sin embargo, tan seguro estoy

de que mi alma existe como de que la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano, una de las facultades primarias indivisibles, uno de esos sentimientos que dirigen el carácter del hombre. (2001: 109-110)

En “El espectro”, por su parte, el narrador expone:

Lucio Trelles sostiene la teoría de que desequilibrado lo es todo el mundo; que a nadie le falta esa “legua de mal camino” psicológica; que no hay quien no padezca manías, supersticiones, chifladuras, extravagancias, sin más diferencia que la de decirlo o callarlo, llevar el desequilibrio a la vista o bien oculto. [...] el equilibrio perfecto, en que todos nuestros actos responden a los citados de la razón, no existe; es un estado ideal en que ningún hijo de Adán se ha encontrado nunca, en toda su vida. (2005a: 325)

En los dos pasajes se exploran las patologías mentales de los personajes, provocadas por la aversión que les produce el mismo animal. Poe se enfoca en la maldad del ser humano, mientras que Pardo Bazán destaca el desequilibrio inherente a la existencia. Sin embargo, la similitud entre los relatos es evidente.

CONVERGENCIAS GENERALES ENTRE LOS CUENTOS DE BÉCQUER Y LOS DE PARDO BAZÁN

Uno de los puntos de convergencia en los cuentos de estos dos autores es la diversidad de tradiciones de las que abrevan. Si bien los más famosos, en ambos casos, son los inspirados en leyendas españolas, como “El monte de las ánimas”, de Bécquer, o “Un destripador de antaño”, de Pardo Bazán, los dos escribieron relatos basados en historias de otros países de Europa —Francia, Alemania—, e incluso de la India.¹⁰ Los cuentos “El caudillo de las manos rojas” y “La creación”, de Bécquer, y “El velo” y “El milagro de la diosa Durga”, de Pardo Bazán, se encuentran entre estos últimos.

Además de las leyendas y tradiciones en las que se basan ambos autores, sus producciones literarias tienen otras influencias en común. A Edgar Allan Poe

¹⁰ En el caso de Pardo Bazán, también hay cuentos de inspiración prehispánica, griega, italiana, egipcia, etcétera.

se suma E.T.A. Hoffmann, otro de los escritores cuya huella puede percibirse en los cuentos de Bécquer y Pardo Bazán. Baquero Goyanes apunta que el cuento español “nace como una imitación de los cultivados en otros países, especialmente de los de Hoffmann, autor conocido en España desde 1830, y de cuyos cuentos existían ya traducciones en 1837 y en 1839” (1949: 236). En el primer párrafo de “Un destripador de antaño”, leemos: “La leyenda del *Destripador* [...] Volvió a aparecérseme, como fantasmagórica creación de Hoffmann, en las sombrías y retorcidas callejuelas de un pueblo” (2005a: 5), lo que ya acusa el conocimiento y la admiración de la escritora coruñesa hacia el autor alemán. En los cuentos de Hoffmann, se percibe la exploración de la psique de los personajes y la búsqueda de una profundidad psicológica que se aprecia, por ejemplo, en la novela *Los elixires del diablo*, de 1815. Eva Soler Sasera observa que Hoffmann ejerció su influencia en España durante el periodo romántico, y Poe a partir de la década de 1860 (2006: 215). No obstante, su legado se percibe tanto en los cuentos de Bécquer como en los de Pardo Bazán.

El día de la publicación de los relatos de ambos autores en la prensa periódica es otra de las similitudes destacables entre ellos, pues éste influye, en ciertos casos, en su temática. Como apunta Ángel Esteban, en las leyendas de Bécquer: “Generalmente, el tema que se trata coincide con una fiesta relevante del calendario litúrgico de la Iglesia Católica, y el relato contribuye a realzar esa fiesta” (2011: 176), lo cual también ocurre en muchos cuentos “de calendario” de Pardo Bazán. Aunque esta característica no puede hacerse extensiva a todas las narraciones —sobre todo en el caso de la autora gallega—, una buena cantidad de sus cuentos salieron en prensa en una fecha cercana a alguna festividad católica. En el caso del sevillano, las celebraciones más recurrentes son el Día de los Difuntos y Pascua; en el de la autora coruñesa, la Navidad y el Día de Reyes, seguidos de la Pascua y el Día de los Difuntos. Emilia Pardo Bazán tiene una buena cantidad de cuentos protagonizados por los Reyes Magos,¹¹ los cuales aparecían en los periódicos el 5 o 6 de enero, así como de relatos alusivos al año viejo y al año nuevo, algunos de los cuales forman parte de la serie *Cuentos de Navidad y Reyes* (1902).¹² Estos últimos

¹¹ Entre ellos, “Los Santos Reyes”, “Los magos”, “Sueños regio” y “La visión de los Reyes Magos”.

¹² Ejemplo de este tipo de relatos son “El engendro”, “Profecía para el año 1897”, “Entrada del año”

suelen ser alegóricos y personificar tanto al año que llega como al que se va. Bécquer, por su parte, no produjo narraciones sobre estos temas, a diferencia de la coruñesa, quien los escribió por encargo para diarios como *El Liberal* o *El Imparcial*. Varios de ellos se incluyen en la serie “Cuentos de Navidad y Año nuevo”, en *Cuentos nuevos*, de 1894. Por otro lado, estas fechas no se prestan tanto a la ambientación lúgubre y gótica características en los relatos del sevillano. En fechas cercanas al 24 y 25 de diciembre, en cambio, ambos publicaron relatos alusivos a la Navidad. Pardo Bazán cuenta con una buena cantidad de cuentos en los que ocurren milagros o baja Jesús a la Tierra, como “Nochebuena del jugador” o “La Nochebuena del carpintero”. Dentro de la cuentística becqueriana, la célebre leyenda “Maese Pérez, el organista” es un buen ejemplo.

Lo anterior da pie a que muchos de los hechos sobrenaturales de los relatos sean consecuencia de la intervención de la divinidad, otra de las similitudes entre las narraciones de los dos escritores, lo cual salta a la vista desde algunos títulos: “La cruz del diablo”, “La Creación” o “El Cristo de la calavera”, de Bécquer, y “Jesús en la tierra”, “Las armas del arcángel” o “La santa de Karnar”, de Pardo Bazán. Por ello, muchas de ellas se insertan dentro de lo fantástico o lo maravilloso divino, puesto que el hecho sobrenatural es obra de Dios, los ángeles o el Diablo. En los cuentos fantásticos, esto no impide que los prodigios resulten sorprendentes y transgresores, puesto que el paradigma de realidad no admite la aparición de ángeles o demonios. En los maravillosos, en cambio, puesto que el planteamiento no es realista, la mediación divina no supone una ilegalidad.

Finalmente, otro de los puntos en común de los cuentos de ambos autores es que el narrador de la diégesis principal suele preparar el terreno para producir miedo o desasosiego en el espectador. En el cuento fantástico “El talismán”, de Pardo Bazán, leemos:

La presente historia, aunque verídica, no puede leerse a la claridad del sol. Te lo advierto, lector, no vayas a llamarte a engaño: enciende una luz, pero no eléctrica, ni de gas corriente, ni siquiera de petróleo [...]. O mejor aún: no enciendas nada; salte al jardín, y cerca del estanque, donde las magnolias

y “Vida nueva”.

derraman efluvios embriagadores y la luna rieles argentinos, oye el cuento de la mandrágora y del barón de Helynagy. (2004b: 290)

Este recurso, no obstante, es mucho más común en Bécquer que en Pardo Bazán, pues en los cuentos de la coruñesa lo sobrenatural bien puede producirse a plena luz del día. Hay algunos casos, empero, en que un aura romántica envuelve sus narraciones —“El antepasado”, “La resucitada”—. En el caso del sevillano, en cambio, es casi una constante. En la introducción a “El monte de las ánimas”, por ejemplo, se lee:

A las doce de la mañana, después de almorzar bien, y con un cigarro en la boca, no le hará mucho efecto a los lectores de *El Contemporáneo*. Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza con miedo, cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche. (1993: 197)

Los cuentos de Bécquer generalmente presentan un hibridismo entre el folclore —ya sea español o europeo— y las narraciones góticas. Y, como parte de esta confección, las narraciones transcurren en lugares y temporalidades remotos, en templos, casonas antiguas o parajes rurales alejados de las grandes urbes. El terror en las leyendas suele ser un miedo físico ante la agresión hacia el personaje y su posible muerte, como se percibe en el ataque de las imágenes de la iglesia contra Pedro en “La ajorca de oro”. En algunos relatos de Pardo Bazán también encontramos este tipo de estrategias narrativas, pero en muchos otros los escenarios son más cercanos al del lector —“La turquesa”, “La venganza de las flores”—. En estos últimos, la intención no es producir terror, sino una angustia o inquietud provocadas por el advenimiento de lo imposible. En ese sentido, la autora coruñesa se aleja de lo fantástico clásico e incursiona en un fantástico más moderno o, en algunos casos, en lo *fantástico interior*, en términos de Louis Vax, como ocurre en “El ruido” o “Los hilos”, por ejemplo. Para el teórico francés, en este tipo de relatos lo insólito se produce dentro del propio personaje, como una perturbación interna, y no proviene del exterior (1979: 59).

DIVERGENCIAS ENTRE LAS LEYENDAS DE BÉCQUER Y LOS CUENTOS DE PARDO BAZÁN

Una de las diferencias más evidentes entre los cuentos de Bécquer y los de Pardo Bazán es la extensión. Los del escritor sevillano son mucho más largos y, la mayoría, aparecieron en la prensa en al menos dos entregas. Los cuentos de Pardo Bazán, mucho más breves, se publicaron completos en una sola fecha, peculiaridad que se debe, en buena medida, a los criterios de las publicaciones. La mayoría de las leyendas becquerianas vieron la luz en *El Contemporáneo*, periódico en el que era habitual la publicación de relatos por entregas, pues los capítulos podían imprimirse con uno o dos días de diferencia. Los cuentos de Pardo Bazán, en cambio, aparecieron principalmente en medios como las revistas ilustradas *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana* y *La Esfera*, todas ellas con una periodicidad semanal. En estas revistas, con un diseño muy cuidado y colaboradores de renombre —tanto en el contenido escrito como en el visual—, se procuraba que las narraciones se publicaran en un solo número, con la intención de que el lector no tuviera que esperar una semana para concluir las. Como consecuencia de ello, la mayoría de los cuentos de la autora coruñesa carecen de subdivisiones, a diferencia de los de Bécquer, los cuales, además de una introducción recurrente, presentan diversos apartados y son mucho más descriptivos; la acción se extiende y permite la aparición de diversos momentos de tensión y de una mayor cantidad de personajes, mientras que algunos relatos de Pardo Bazán resultan anecdóticos y son mucho más concisos, con sólo un par de personajes y en torno a un hecho concreto. Cabe aquí mencionar que muchos de estos últimos nunca vieron la luz en la prensa periódica y se incluyeron directamente en alguno de sus numerosos libros de cuentos. En algunos de ellos se observa una mayor extensión, como es el caso de “La Borgoñona” o “El príncipe Amado”; sin embargo, existe cierta homogeneidad y, en general, las narraciones no exceden las seis páginas. Las leyendas de Bécquer, por su parte, se publicaron en los diarios *La Crónica*, *El Contemporáneo*¹³ y *La América*, así como en el semanario *La Crónica de Ambos Mundos*. Éstas suelen tener entre quince y veinte páginas, salvo la primera de ellas —“El caudillo de las manos rojas”—, que tiene cerca de cincuenta.

¹³ En este diario se publicaron también sus *Cartas literarias a una mujer*, en cuatro entregas, entre diciembre de 1860 y abril de 1861.

La manera de introducir el escepticismo y la credulidad es otro de los puntos en los que divergen los relatos de Bécquer y Pardo Bazán. Mientras que el sevillano suele comenzar sus leyendas mediante la introducción de un narrador escéptico, este recurso se observa en mucho menor medida en los cuentos de Pardo Bazán. La leyenda “Los ojos verdes”, por ejemplo, comienza de este modo: “Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma” (1993: 207). En “La ajorca de oro”, se percibe el distanciamiento del narrador y su intención de narrar los hechos tal como acaecieron: “Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos mejor” (1993: 188). Sobre estos prolegómenos, Russell Sebold apunta:

En las introducciones a las leyendas suele a la vez entablarse una dialéctica entre el escepticismo y la credulidad, merced a la cual se descubre el grado de receptividad para lo sobrenatural que existe en el alma del narrador omnisciente; dialéctica que se prosigue luego en la misma narración con el propósito de juzgar la receptividad de los narradores secundarios y otros personajes que presencian el portento, y cuando se inclina la balanza hacia el lado de la aceptación y la creencia, es ya muy difícil que nosotros no nos dejemos llevar también. (2006a)

Esta dialéctica entre escepticismo y credulidad también está presente en los cuentos de Pardo Bazán, pero suele expresarse en boca de los personajes. Si es el narrador quien cuestiona la veracidad de lo sobrenatural, lo hace desde la omnisciencia, o bien, desde el papel de un personaje narrador. Es menos común la separación de la diégesis principal y la metadiégesis, como observamos en Bécquer, lo que se refleja en el paradigma de realidad intratextual. En las leyendas del sevillano, la mayoría de los personajes muestran un carácter propicio para creer en lo imposible. Por ello, Alfonso se niega a ir al Monte de las Ánimas la noche de todos los santos para buscar la banda azul de Beatriz, pues sabe que los espectros estarán rondando y confiesa su temor a su amada. Sin embargo, estas creencias se ponen en boca de los personajes, mientras que el narrador se limita a contar la historia. Sobre esta estrategia de Bécquer, Fernando Darío González Grueso apunta:

Este caballero recoge el miedo del pueblo, lo pasa por un filtro de aceptación estética y duda razonable —siempre inspirada en las posibilidades que la fe cristiana católica le ofrece—, para que el lector de la urbe lo crea plausible dentro de un contexto de tradición y aldea alejadas ambas de la razón y del progreso. (2017: 65)

Los narradores de Bécquer, aunque algunas veces admiten el desasosiego que les produce la historia en cuestión, no se incluyen dentro de los personajes crédulos de las metadiégesis.

Pardo Bazán, por su parte, tiende a introducir narradores que participan activamente en la trama y, por tanto, muchas veces ofrecen su opinión sobre los acontecimientos sobrenaturales por medio de diálogos. Si bien algunos de sus cuentos son introducidos brevemente por un narrador ajeno a la metadiégesis —“Tiempo de ánimas” o “La calavera”—, la mayoría de éstos prescinden de este recurso y la dicotomía entre escepticismo y credulidad se plantea dentro de la diégesis. En “La santa de Karnar”, por ejemplo, algunos personajes se muestran dispuestos a que lo sobrenatural interceda por la niña enferma y la cure. Además, es la propia niña quien narra la historia y afirma haber vivido en carne propia una sanación milagrosa. Por otro lado, el médico del relato afirma que la cura no ha tenido nada de sobrenatural. Es decir, que estamos ante un paradigma de realidad heterogéneo. En los cuentos de Pardo Bazán, el lector asiste a una pugna entre las creencias populares y la razón. En las leyendas de Bécquer, en cambio, esta dicotomía se establece entre el escepticismo del narrador ilustrado —al que el lector identifica con el propio escritor— y los personajes de la metadiégesis, quienes no suelen cuestionar la aparición de los prodigios.

Las atmósferas en donde transcurren las leyendas becquerianas y los cuentos de Pardo Bazán también contribuyen a establecer la distinción entre unas y otros. Como se ha visto, las leyendas tienen lugar, por lo general, en poblaciones pequeñas o incluso en el campo o el bosque, como es el caso de “La corza blanca” y “Los ojos verdes”. Sobre ello, González Grueso afirma: “los fenómenos imposibles, por lejanos e irreales, se daban cita en el campo, el bosque y las montañas, lugares marcados tradicionalmente como de tránsito entre mundos” (2017: 65). Si bien este alejamiento de las grandes ciudades se observa en muchos relatos fantásticos incluso contemporáneos, las narraciones de Pardo Bazán suelen partir de un plano realista y urbano con el que la ma-

yoría de los lectores puede identificarse. Esto no es, por supuesto, una regla, pues algunas de sus ficciones extrañas o fantásticas se ambientan en pequeños poblados o en medio de la naturaleza, como en “El pinar del tío Ambrosio” o “El antepasado”. Sin embargo, observamos que en sus relatos lo sobrenatural puede perfectamente ocurrir en las ciudades, tendencia que irá en aumento en la narrativa fantástica del siglo xx. Como apunta Joan Estruch Tobella:

Bécquer, como los románticos, todavía necesita ambientar lo fantástico en un marco alejado de la realidad contemporánea, en una Edad Media idealizada y en un marco rural. El contexto urbano moderno en el que él vivía le parece demasiado prosaico para situar en él lo fantástico, como había hecho Poe. Ello en parte es atribuible a la precariedad del proceso de modernización de la sociedad española. Habrá que esperar a la década de los ochenta para que Alarcón o la Pardo Bazán, en pleno auge del naturalismo, introduzcan lo fantástico en ámbitos contemporáneos y urbanos. (2011)

El cuento “La charca”, de Pardo Bazán, es una muestra paradigmática de lo anterior, pues está ambientado en un baile del Teatro Real, en el que “las damas lucían dominós de gro y moaré, con encajes [...]; los caballeros vestían capuchones negros, de rico raso, con lazos de colores en los hombros” (2011b: 513). Y en medio de esa reunión aristocrática, aparece un grupo de espectros que beben champaña, fantasmas de los aristócratas del pasado. Cuando los asistentes se dan cuenta de su presencia, oculta por los antifaces, pero delatada por sus muñecas huesudas, los visitantes de ultratumba dan un último trago a su bebida y desaparecen. La única prueba de su paso por el Real era una charca de champaña en el suelo —a manera de flor de Coleridge—, pues ésta había traspasado sus cuerpos. “Eximente”, “El talismán” y “El té de las convalecientes” son otros ejemplos de cuentos fantásticos pardobazanianos que transcurren en la capital española.

ALGUNAS COMPARACIONES CONCRETAS

En este apartado se establecerán paralelismos entre algunos relatos temáticos y estructurales de los relatos de Bécquer y Pardo Bazán. En “La creación”, del sevillano, por ejemplo, que lleva el subtítulo de “Poema indio”, tras una descripción de los picos del Himalaya, leemos:

El mundo es un absurdo animado que rueda en el vacío para asombro de sus habitantes.

No busquéis su explicación en los Vedas, testimonios de las locuras de nuestros mayores, ni en los *Puranas*, donde, vestidos con las deslumbradoras galas de la poesía, se acumulan disparates sobre disparates acerca de su origen.

Oíd la historia de la creación tal como fue revelada a un piadoso brahmín, después de pasar tres meses en ayunas [...]. (1993: 178)

El cuento “El velo”, de Pardo Bazán, por su parte, empieza así:

En la sacra montaña de oro; bajo la bóveda de oro, incrustada de diamantes, tamaños como soles los majestuosos personajes del Triángulo, Brahma, Visnú y Siva, dedicábanse a combinar, por primera vez las fuerzas y acciones necesarias a la existencia del mundo. Mundos eran —pero en potencia solamente—, aquellos inconmensurables globos diamantinos, magníficos, transparentes, pero inertes y glaciales, semejantes a facetados trozos de hielo. (2011a: 167)

Como vemos, ambos relatos encaran el tema del origen del mundo desde la perspectiva del hinduismo. Más adelante, en los dos casos, se introduce la figura de Maya, que representa la ilusión y aparece personificada en una hermosa mujer que acompaña a Brahma. Gracias a esta unión, como se lee en “La creación”, surgieron sus primeros descendientes: “Brahma deseó por primera vez, y su deseo, fecundando la creadora Maya que lo envolvía, hizo brotar de su seno millones de puntos de luz [...] Aquel polvo de oro llenó el vacío, y al agitarse produjo miríadas de seres destinados a entonar himnos de gloria a su creador” (1993: 179). En esta leyenda, Maya aparece encarnada en un ser humano, pero también como la idea de lo velado, por lo que igualmente se le alude como “la Maya” que flotaba “como una niebla confusa”. Más adelante, los pequeños seres se convierten en traviesos *gandharvas* (demonios o espíritus inferiores a los dioses), quienes —mientras Brahma se dedica a crear los cuatro elementos mediante la alquimia— crean su propio mundo —el nuestro— confundiendo todos los elementos del bien y del mal, junto con arcilla, vida y muerte. Cuando él los descubre tiene el impulso de destruir su juguete, pero al final no lo hace y les dice:

¡Id, turba desalmada e incorregible! Marchaos donde no os vea más, con vuestra deforme criatura. Ese mundo no debe, no puede existir, porque en él hasta los átomos pelean con los átomos; pero marchad, os repito; mi esperanza es que en poder vuestro no durará mucho. (1993: 185)

En “El Velo”, por su parte, Brahma, Visnú y Siva tratan de ponerse de acuerdo para insuflarle la vida al mundo. Observan que, de una pagoda de paredes de turquesa, en una montaña de oro, sale Maya, la esposa de Brahma, “madre y matriz de todos los seres, con múltiples encarnaciones y varios nombres” (2011a: 169), envuelta de pies a cabeza por un maravilloso velo, con el que decide envolver el globo con el fin de que el hombre no vea “la existencia sino a través de este tejido mágico” (2011a: 170). Dicha envoltura será nombrada por los mortales *ilusión*, pues cubrirá lo descarnado y lo horrible de sus destinos, explica la diosa. Este relato, más breve, no describe lo que ocurre tras la envoltura del globo, pero sí a las criaturas monstruosas que luchan entre sí disputándose las hembras o el suelo virgen. En ambos casos se sugiere la crueldad del ser humano y su ánimo belicoso, así como la percepción negativa que las deidades tienen de ellos. Los dioses que se mencionan son los mismos, por lo que es evidente el conocimiento que los autores tienen de este mito hindú. Es posible, asimismo, que Pardo Bazán conociera el cuento maravilloso de Bécquer. En estos ejemplos, las descripciones también son distintas a las de los cuentos fantásticos, se vuelven más meticulosas y profusas y recrean un universo con claroscuros y presencias prodigiosas.

Como se mencionó, tanto en Bécquer como en Pardo Bazán la fecha de publicación de los relatos incide en su temática. Entre los cuentos “de calendario” de la autora gallega se encuentra “La Nochebuena del Papa”, en el que un 24 de diciembre, en la basílica de Trinità dei Monti, en Roma, el niño Jesús cobra vida y crece hasta convertirse en hombre ante los ojos del papa Pío IX. Posteriormente, llegan a la basílica una gran cantidad de niños enfermos, lisiados y andrajosos, y Cristo aparece crucificado en la cima de una colina. Se trata de un texto milagroso que demuestra el sacrificio de Jesús por la humanidad y refuerza la santidad de Pío IX, quien fue beatificado tiempo después. En el caso de Bécquer, un ejemplo de cuento de Navidad es “Maese Pérez, el organista”, publicado el 27 y 29 de diciembre de 1861, en *El Contemporáneo*. Éste narra una historia sevillana en la que los fieles esperan la Nochebuena con ansia cada año, debido al magnífico concierto

ofrecido por maese Pérez. Tras uno de éstos, el organista muere, lo que deja un trágico vacío en sus seguidores; sin embargo, al año siguiente el órgano vuelve a sonar exactamente igual que como lo hacía antes, pues lo toca el alma del fallecido músico. El cuento de Bécquer es más extenso y complejo que los de Pardo Bazán dedicados a esta festividad. Está, además, articulado para infundir miedo en los lectores y no para reforzar la fe católica. No se trata de un relato milagroso, sino de uno fantástico confeccionado desde el inicio con la intención de sorprender, por lo que se incluyen una serie de indicios que apuntan a lo sobrenatural. Como es común en la narrativa becqueriana, estos indicios se construyen a partir de sonidos. A la plebe, por ejemplo, se le describe así: “Ésta, que se agitaba en el fondo de las naves con un rumor parecido al del mar cuando se alborota, prorrumpió en una aclamación de júbilo, acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos” (1993: 223). Sobre el órgano de la iglesia, leemos:

Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado, que se perdió poco a poco, como si una ráfaga de aire hubiese arrebatado sus últimos ecos [...]. Era la voz de los ángeles que atravesando los espacios llegaba al mundo. (1993: 224)

Poco después de este pasaje, muere maese Pérez y, en el último apartado, ocurre lo sobrenatural: el órgano suena sin que nadie lo toque. La intervención de la divinidad también se hace presente, pues el prodigio tiene lugar durante la misa de Gallo, a la hora que se presupone el nacimiento de Jesús.

Otros ejemplos de cuentos relacionados con fiestas litúrgicas son “El monte de las ánimas”,¹⁴ de Bécquer, y “Tiempo de ánimas”, de Pardo Bazán. La comparación entre estas dos narraciones es quizá más pertinente que la anterior, pues en ambos casos se trata de relatos fantásticos. A pesar de ello, los dos se ambientan en fechas cercanas al Día de los Difuntos. La metadiégesis de la leyenda de Bécquer comienza así: “Atad los perros; haced la señal con

¹⁴ Publicado en *El Contemporáneo*, el 7 de noviembre de 1861. La edición de Cátedra de 1993 lo fecha, erróneamente, el 7 de diciembre de 1861. También hay un error en la fecha de publicación de “La ajorca de oro”, que salió en prensa el 28 de marzo de 1861 —y no el 7 de noviembre, como señala la misma edición—, como puede comprobarse en el mismo diario.

las trompas para que se reúnan los cazadores y demos la vuelta a la ciudad. La noche se acerca, es día de Todos los Santos y estamos en el Monte de las Ánimas” (1993: 198). En el cuento de Pardo Bazán, que también ofrece una historia enmarcada, leemos: “viene el mes de los muertos, el mes en que el otro mundo se pone en relación con nosotros, el mes en que la atmósfera se puebla de espíritus invisibles, en que un vaho de lágrimas, ascendiendo del Purgatorio, humedece el aire...” (2004b: 782). Ambos relatos incluyen elementos ominosos desde el comienzo. El de Bécquer resume, en boca de uno de los personajes, la leyenda por la cual nadie debe permanecer en el monte soriano por la noche el día de Todos los Santos:

[...] las ánimas de los muertos, envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales. Los ciervos braman espantados, los lobos aúllan, las culebras dan horrorosos silbidos, y al otro día se han visto impresas en la nieve las huellas de los descarnados pies de los esqueletos. (1993: 199)

En “Tiempo de ánimas”, además de que se alude a “las almas de los naufragos cuyos restos escupía a veces el oleaje contra los escollos o sobre el playal” (2004b: 782), se hace una oscura descripción de Gaviota, el protagonista, quien era antipático, siniestro y tenía una cabeza repulsiva.

Como vemos, la leyenda de Bécquer se ambienta en un frío monte con una peligrosa historia, y el cuento de Pardo Bazán, en una brumosa playa que “finge fantasmas envueltos en sudarios blanquecinos” (2004b: 782). Ambas atmósferas son más que propicias para la aparición de lo sobrenatural, que llega —en efecto— al final de las narraciones y sorprende tanto a los personajes como al lector. En este sentido, las dos cumplen con el efecto final que se observa tanto en la poética como en los relatos de Poe. En “El monte de las ánimas”, Beatriz muere de horror tras la visita de lo que parece ser el espectro de Alonso y encontrar su perdida banda azul sobre un reclinatorio. En “Tiempo de ánimas”, después de robar las pertenencias de un naufrago, una mano yerta cae sobre sus mejillas, por lo que muere al poco tiempo. En los dos cuentos existe un epílogo que alude a las elucubraciones del pueblo sobre sendos prodigios. En la leyenda de Bécquer, se explica:

Dicen que después de acaecido este suceso, un cazador [...] vio a los esqueletos de los antiguos templarios y de los nobles de Soria enterrados en el atrio de la capilla levantarse al punto de la oración con un estrépito horrible, y, caballeros sobre osamentas de corceles, perseguir como a una fiera a una mujer hermosa, pálida y desmelenada, que con los pies desnudos y sangrientos, y arrojando gritos de horror, daba vueltas alrededor de la tumba de Alonso. (1993: 206)

Estas líneas refuerzan la verosimilitud de la historia y agregan un elemento sobrenatural, el del espectro de Beatriz, condenada a convivir con los espíritus de los templarios, lo que la vuelve aun más terrorífica. En el cuento de Pardo Bazán, tras la exposición del narrador sobre la posibilidad de que la extremidad del náufrago se haya movido a causa del peso de Gaviota sobre los músculos pectorales del cadáver, leemos:

A la gente de L***, la explicación no le satisface; es más, no la comprende siquiera. ¿Quién mueve el brazo de un difunto para abofetear a un criminal empedernido sino esa misma fuerza que alza en el mar la ola y agrupa en el cielo las nubes: la fuerza de la eterna Justicia? (2004b: 784)

Es decir, que los pobladores optan por creer que se ha tratado de un castigo divino, lo cual también resulta, al menos, perturbador. A diferencia de los cuentos maravillosos de inspiración hindú aludidos anteriormente, estos dos relatos fantásticos muestran la clara intencionalidad de producir inquietud e incluso miedo en el lector, y se percibe en ellos la meticulosa articulación que suelen presentar las narraciones de esta modalidad.

Otro punto en común entre ciertas narraciones de los dos escritores es el antisemitismo, presente en buena cantidad de obras literarias españolas de la época. “La rosa de Pasión”, del escritor sevillano, publicada un Jueves Santo, cuenta la historia de una joven judía enamorada de un cristiano, quien es asesinada ante el beneplácito de su propio padre, dolido por lo que considera una traición. Las descripciones de los judíos son peyorativas y encarnizadas. Se lee, por ejemplo, a propósito del protagonista, Daniel Leví: “Era este judío rencoroso y vengativo, como todos los de su raza, pero más que ninguno engañador e hipócrita” (1993: 364). En el cuento de Pardo Bazán, si bien la percepción negativa de los judíos no es tan generalizada, se menciona “el sombrío y sucio barrio de la Judería” (2004: 659), en donde

viven los protagonistas, los hermanos Nehemías y Hillel, y, más adelante, se alude a su “odio a los cristianos y su perpetuo afán de inferirles algún ultraje, de herirles en lo que más aman y veneran” (2004: 660). En ambos casos, los personajes principales demuestran una profunda aversión hacia el cristianismo y dan muestras de querer hacerle daño a sus fieles. En “Corpus”, uno de los hermanos tiene el impulso de llevar a su tienda al primer niño cristiano con el que se topa y sangrarle “para tener con qué amasar los panes ázimos de la venidera pascua” (2004: 659). Sin embargo, su venganza ante el hecho de que el crucificado del Gólgota posea hermosos palacios en el mundo, mientras su señor ve arrasado su templo, es robar las hostias de un sagrario y destrozarlas. Y es aquí cuando ocurre en milagro, pues éstas vuelven a su forma original. “Corpus” es un cuento milagroso que busca fortalecer la fe católica, mientras que “La rosa de Pasión” es un relato fantástico. El primero, narrado en tercera persona, cuenta los hechos como ciertos, sin la necesidad de recurrir a la estrategia del relato enmarcado, e incluso remata con un colofón que explica que Nehemías se convirtió y fue bautizado, y que “las hostias milagrosas no se guardan ya como reliquias, porque en cierta grave enfermedad una reina de España quiso comulgar con ellas y a esta comunión se atribuyó su restablecimiento” (2004: 661).

“La rosa de Pasión”, de Bécquer, que lleva como subtítulo “leyenda religiosa”, comienza de este modo: “Una tarde de verano, y en un jardín de Toledo, me refirió esta singular historia una muchacha muy buena y muy bonita” (1993: 363). La protagonista de la historia, una hermosa joven judía, es hija de Daniel Leví: “[a]borrecedor implacable de los cristianos y de cuanto a ellos pudiera pertenecer” (1993: 364). Ella se enamora de uno de ellos y es descubierta por su padre, quien, loco de ira, un Viernes Santo permite que una multitud, reunida en los restos de una iglesia bizantina, la asesine después de que ella confesara haber advertido a su amante de que los hebreos lo buscaban y, sobre todo, haber encontrado un nuevo padre, uno “todo amor para los suyos, un padre a quien vosotros clavasteis en una afrentosa cruz y que murió en ella para redimirnos, abriéndonos para una eternidad las puertas del cielo” (1993: 372). El hecho sobrenatural tiene lugar en el epílogo, en donde se narra que, años después de la muerte de Sara, un pastor llevó al arzobispo una flor nunca vista, “en la cual se veían figurados todos los atributos del martirio del Salvador del mundo, flor extraña y misteriosa, que había crecido y enredado sus tallos por entre los ruinosos muros de la derruida iglesia” (1993: 373).

Tras cavar en aquel sitio —agrega el narrador— se encontró el esqueleto de una mujer. Este cuento surge de la etimología de la *pasionaria* o *pasiflora*, así llamada por la similitud que los jesuitas observaron entre ella y los símbolos del martirio de Cristo: los látigos, los clavos y la corona de espinas.

Son frecuentes en la imaginaria popular las historias de seres humanos transformados en plantas y flores, como lo ilustran el famoso mito de Narciso o el de Dafne, convertida en laurel durante su huida por el acoso de Apolo. En los cuentos de Pardo Bazán, también observamos una recreación de este tipo de leyendas en el relato “Sabel”, el cual se ambienta en un sitio y una época indeterminados. Se trata de una narración enmarcada, puesta en boca de un juglar para entretener a un grupo de hidalgos en su viaje de regreso de Compostela. Este recurso, en vez de aumentar la verosimilitud del relato —como lo hacen los preámbulos becquerianos, que recrean la voz de un escritor serio a punto de narrar una historia que le contaron, y a quien el lector identifica con el propio autor—, aleja la narración de la realidad del receptor. Se enfatiza la irrealidad del cuento, por lo que se le puede inscribir en lo maravilloso. En “Sabel”, una reina se encuentra en una llanura con el plebeyo Alberte, y ordena a sus pajes darle de comer, lavarlo, vestirlo de seda y llevarlo con ella a su palacio. Tiempo después, Sabel, su enamorada, da con él y se abrazan, hecho que es advertido por la reina, quien ordena la muerte de los amantes. Posteriormente, pide al sepulturero de la catedral que entierre el cuerpo de la joven en el coro, y el de Alberte, al pie del altar mayor, para que “ni en muerte estuviesen reunidos”. No obstante, un día la soberana descubre que de la sepultura de Sabel brota un “matorral de zarza-flor y madreselva”, y que del altar mayor crecía un castaño nuevo. Los manda cortar por la tarde, pero al día siguiente surgen más crecidos y frondosos. Los brazos vegetales se extendían para unirse, y el prodigio no cesó hasta que se juntaron los restos de los amantes y la reina hizo penitencia durante tres días. Se percibe, asimismo, la intervención de la divinidad, al igual que en los casos anteriores, pues el obispo advierte a la monarca que son sus pecados los que echan abajo la catedral, por lo que se infiere que el hecho sobrenatural es un castigo divino.

CONCLUSIONES

Las leyendas de Bécquer y los cuentos fantásticos de Pardo Bazán se articulan de un modo similar: plantean una base realista que es transgredida por un hecho

sobrenatural, muchas veces de procedencia divina y, por lo general, católica, lo cual los inserta dentro de lo fantástico divino. Sin embargo, ambos autores escribieron cuentos fantásticos que abrevan de leyendas europeas o cuyo germen proviene de su propia creación, como es el caso de “La corza blanca” y “El beso”, de Bécquer, o “El talismán” y “El camafeo”, de Pardo Bazán, los cuales forman parte de lo fantástico legendario o lo fantástico “puro”. En cuanto a lo fantástico interior, el escritor sevillano produjo “El rayo de luna”, leyenda que incursiona en las patologías mentales. En el caso de Pardo Bazán, el número de ejemplos es mayor, y encontramos cuentos como “El ruido” o “Eximente”, entre otros. Esto puede deberse a que, además de la influencia de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe —la cual comparte con Bécquer—, ella conoció también la obra de Guy de Maupassant, cuya producción literaria ofrece destacados relatos de este tipo. Finalmente, los cuentos maravillosos becquerianos son sólo dos: “El caudillo de las manos rojas” y “La creación”, ambos de inspiración india, los cuales se han comparado con “El velo”, de la autora coruñesa, que trata un tema similar a “La creación”. Pardo Bazán, por su parte, escribió una cantidad mucho mayor de cuentos maravillosos, los cuales presentan una mayor distancia temática y estructural respecto a las leyendas becquerianas.

En los cuentos fantásticos de intervención divina, por lo general, el catolicismo se alza como la religión única, y las ofensas hacia su dios o sus preceptos son castigados en las narraciones de ambos autores. Así se observa en las leyendas “La ajorca de oro” y “La cruz del diablo”, y en los cuentos “Tiempo de ánimas” o “El mechón blanco”. En este sentido, una discrepancia entre las leyendas de Bécquer y los cuentos de Pardo Bazán es que en el primer caso no existe duda sobre lo sobrenatural de los fenómenos, pues éstos no son cuestionados por los personajes, mientras que en los cuentos de la autora gallega se reflexiona sobre los aparentes prodigios. De ello se desprende que el paradigma de realidad sea heterogéneo, y que las distintas perspectivas no procedan únicamente del narrador escéptico de la diégesis y de los personajes de la metadiégesis, sino que haya discordancia entre los protagonistas de la historia narrada. Pardo Bazán suele ofrecer un punto de vista científico sobre el hecho presuntamente sobrenatural, como ocurre en “La corona de espinas” o “La santa de Karnar” —entre otros—, característica ausente en las leyendas. En cuanto a los relatos que abrevan de otros sistemas de creencias, además de aquellos de inspiración hindú, en los dos casos se observa la presencia de

personajes judíos, los cuales son retratados de una manera peyorativa. Sus acciones, además, son viles y llenas de malicia y se contraponen a la bondad y rectitud del comportamiento de los cristianos.

El recurso del relato enmarcado, que constituye una de las estrategias narrativas más empleadas por Bécquer, está presente en buena parte de sus leyendas, así como en varios cuentos de Pardo Bazán; sin embargo, no es un rasgo característico de la narrativa de la escritora coruñesa, como sí lo es en la del sevillano. Las introducciones de las leyendas son un elemento fundamental de éstas, pues forman parte de la dicotomía establecida entre el escepticismo y la credulidad de los relatos. En los cuentos de la escritora gallega, en cambio, son los propios personajes quienes cuestionan la naturaleza de los prodigios. Lo anterior puede deberse, entre otros factores, a la ambientación de las narraciones. Ésta es otra de las diferencias entre los cuentos de los autores, pues, si bien la mayoría de las leyendas becquerianas transcurren en el campo o en sitios alejados de las grandes urbes, muchos de los cuentos fantásticos de Pardo Bazán tienen lugar en la capital española, e incluso en aquellos que transcurren en la provincia, suele haber personajes que encarnan a la ciencia o a la razón.

La intención de provocar miedo en el lector es otro elemento común en la narrativa breve de los dos autores. Sin embargo, es una característica inherente a la mayoría de las leyendas, las cuales recrean una ambientación gótica con una serie de indicios que adelantan la aparición de lo sobrenatural: mansiones alejadas de las ciudades, iglesias antiguas, caminos solitarios, conventos, etcétera. A estos escenarios se suma la proximidad de una fecha relevante en la liturgia católica, la cual resulta propicia para la aparición de espectros y hechos sobrenaturales. En el caso de Pardo Bazán, también se observan narraciones de este tipo —“La resucitada”, “Tiempo de ánimas”—, aunque no de manera generalizada. El prodigio bien puede ocurrir a plena luz del día y sólo producir inquietud o desasosiego, como ocurre en “Hijo del alma” o “El camafeo”.

Finalmente, en cuanto a la configuración de las narraciones, puede afirmarse que tanto las leyendas de Bécquer como los cuentos fantásticos de Pardo Bazán pueden incluirse dentro de lo que se considera como cuento moderno, con algunas excepciones. Dos de las primeras leyendas —“El caudillo de las manos rojas” y “La creación”—, con un evidente tono lírico, no forman parte de este género y no siguen los preceptos de Poe que contribuyeron a su consolidación. En el caso de la autora coruñesa, casi la totalidad de sus relatos se incluyen en

esta categoría, salvo por las que son, en realidad, novelas breves —*La dama joven* o *La última fada*—, así como algunas series alegóricas que no han formado parte del presente estudio. Por la ambientación y la intencionalidad de las leyendas becquerianas, la mayoría de éstas pueden considerarse como narraciones paradigmáticas de lo fantástico clásico, mientras que los relatos no miméticos de Pardo Bazán incursionan, en mayor medida, en un fantástico más moderno, en el cual se percibe la influencia del desarrollo de la ciencia y el progreso propios de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, así como en lo fantástico interior. El término *cuento*, en suma y de manera general, bien puede emplearse para los relatos de ambos autores, tomando en cuenta sus respectivos matices y particularidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Anula, Álvaro (2018), “La misteriosa fuente de Muriel que originó la leyenda de ‘Los ojos verdes’ de Bécquer”, disponible en [<https://alvaroanula.com/2018/08/13/la-misteriosa-fuente-de-muriel-que-origino-la-leyenda-de-los-ojos-verdes-de-becquer/>], consultado: 16 de julio de 2023.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1993), *Leyendas*, Madrid, Cátedra.
- Bravo, Víctor (2005), “El miedo y la literatura”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 34, pp. 13-17.
- Caillois, Roger (1966), *Anthologie du fantastique*, París, Gallimard.
- Clúa Ginés, Isabel (2000), “Los secretos de las damas muertas: Dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 26, pp. 125-135.
- Esteban, Ángel (2011), “Gustavo Adolfo Bécquer: un hombre de su tiempo”, en Michèle Ramond, Eduardo Ramos-Izquierdo y Julian Roger (eds.), *Hommage à Milagros Ezquerro. Théorie et fiction*, México/París, Rilma2/ADEHL.
- Estruch Tobella, Joan (2011), “Transgresión y fantasía en las Leyendas de Bécquer”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmcdn4q0], consultado: 20 de julio de 2023.
- González Grueso, Fernando Darío (2017), “Lo tradicional y los elementos de miedo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer”, *Revista de Letras*, vol.

- lvii, núm. 1, enero-junio, pp. 57-70, disponible en [<https://www.jstor.org/stable/10.2307/26508602>], consultado: el 27 de julio de 2023.
- Hume, Robert D. (1969), "Gothic versus romantic: A reevaluation of the gothic novel", *Publications of the Modern Languages Association of America*, vol. LXXXIV, núm. 2, pp. 282-290.
- Izquierdo, Pascual (1993), "Introducción", en Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Cátedra.
- Pardo Bazán, Emilia (2011a), *Obras completas XI*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2011b), *Obras completas XII*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2005a), *Obras completas IX*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2005b), *Obras completas X*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Pardo Bazán, Emilia (2004), *Obras completas VIII*, Madrid, Fundación Antonio de Castro.
- Penas, Ermitas (2001). "Fantasía en algunos cuentos de E. Pardo Bazán", en *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó profesor Antón Risco*, Vigo, Universidad de Vigo, pp. 153-184, disponible en [<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fantasia-en-algunos-cuentos-de-e-pardo-bazan/html/>], consultado: 27 de julio de 2023.
- Poe, Edgar Allan (2001), *Cuentos, 1*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.
- Poe, Edgar Allan (1984), "Twice-Told Tales. By Nathaniel Hawthorne", en *Essays and Reviews*, Nueva York, The Library of America, pp. 568-577.
- Roas, David (2011), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Madrid, Devenir.
- Sebold, Russell P. (2006a), *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0s4], consultado: 27 de julio de 2023.
- Sebold, Russell P. (2006b), *Gustavo Adolfo Bécquer, cuentista*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv12g3], consultado: 22 de julio de 2023.
- Soler Sasera, Eva (2006), "Aproximación a los cuentos fantásticos de Pardo Bazán. Emilia Pardo Bazán y la dimensión interior de lo fantástico", en Dolores

- Fernández López (coord.), *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Universidade de Santiago de Compostela, tomo II, pp. 214-222.
- Tangherlini, Timothy R. (1990). “It happened not too far from here...’: A survey of legend theory and characterization”, *Western Folklore*, vol. XLIX, núm. 4, pp. 371-390.
- Todorov, Tzvetan (2009), *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México, Ediciones Coyoacán.
- Toledo Fernández, Ángela (2018), *La influencia de la narrativa breve de Edgar Allan Poe en los relatos fantásticos de Bécquer y Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Valera, José Luis (1969), “Mundo onírico y transfiguración de la prosa de Bécquer”, *Revista de Filología Española*, vol. LII, núm. 1/4, pp. 305-334.
- Vax, Louis (1979), *Las obras maestras de la literatura fantástica*, traducción de Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, Colección Persiles, 30.

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA: Es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, en donde imparte clases de Literatura Española. Sus líneas de investigación son la literatura fantástica hispánica y la narrativa española moderna y contemporánea. Sus investigaciones analizan la obra de autores como Benito Pérez Galdós, Amparo Dávila, José María Merino y Cristina Fernández Cubas. Es autora de los libros de relatos *Los desterrados* (FCE, 2023), *Las ondulaciones del mar* (Eolas, 2020) y *Posibilidad de los mundos* (UDG, 2019), así como miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

D. R. © Claudia Cabrera Espinosa, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

LA DE BRINGAS: THE NATURALIST CONTEXT AND CRITICAL METAOBSERVATION

LISA NALBONE

ORCID.ORG/0009-0006-0803-3722

University of Central Florida

Lisa.Nalbone@ucf.edu

Abstract: *In this rereading of the novel, I propose that its reception in the periodical press at the time of its publication highlights the author's naturalist tendencies. In the articles that appear in El Imparcial, La Illustration Ibérica, and La América, to name a few, literary critics often use the term naturalista to describe the content of the novel. This essay elucidates how these critics' metaobservations of Galdós's observation of the society that surrounds Rosalía, in turn, shed light on multiple doctrines, theories, and philosophies relating to the social, scientific, and literary discourses of the time. It also explores how these metaobservations dialogue in precursive fashion with contemporary analyses of this novel.*

KEYWORDS: SPANISH NATURALISM; FRENCH NATURALISM; PERIODICAL PRESS; ISABELINE LITERATURE; GALDÓS'S SEGUNDA MANERA

RECEPTION: 13/09/2023

ACCEPTANCE: 01/02/2024

LA DE BRINGAS: EL CONTEXTO NATURALISTA Y LA METAOBSERVACIÓN CRÍTICA

LISA NALBONE

ORCID.ORG/0009-0006-0803-3722

University of Central Florida

Lisa.Nalbone@ucf.edu

Resumen: En esta relectura de la novela, propongo que su recepción en la prensa periódica en el momento de su publicación destaca las tendencias naturalistas del autor. En los artículos que aparecen en *El Imparcial*, *La Ilustración Ibérica* y *La América* —por citar algunos—, los críticos literarios suelen utilizar el término *naturalista* para describir el contenido de la novela. Este ensayo elucida la manera en la que las metaobservaciones de estos críticos respecto al examen de Galdós de la sociedad que rodea a Rosalía arrojan luz sobre múltiples doctrinas, teorías y filosofías relativas a los discursos sociales, científicos y literarios de la época. Se explora también cómo estas metaobservaciones dialogan de manera precursiva con los análisis contemporáneos de esta novela.

PALABRAS CLAVE: NATURALISMO ESPAÑOL; NATURALISMO FRANCÉS; PRENSA PERIÓDICA; LITERATURA ISABELINA; SEGUNDA MANERA DE GALDÓS

RECEPCIÓN: 13/09/2023

ACEPTACIÓN: 01/02/2024

En *La de Bringas* (marzo-abril, 1884), Benito Pérez Galdós retrata al personaje epónimo como producto —o víctima— de su medio ambiente. El telón de fondo de la acción, que se sitúa principalmente en el Palacio Real durante los últimos meses del reinado de Isabel II, se abre a un espacio del caos que, a su vez, se refleja durante el mismo periodo en la vida de Rosalía Pipaón de la Barca de Bringas y su familia, en donde el subproducto de un consumismo incontrolado consume la integridad moral de Rosalía. La representación de la familia Bringas como símbolo de la ineficacia gubernamental isabelina es citada a menudo en la crítica como el marco histórico subyacente que Galdós intentaba retratar en esta novela (Aldaraca, Urey, Gullón, Tsuchiya, Juaristi), la cual forma la tercera entrega de la trilogía iniciada con *El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (enero de 1884).

Sin embargo, cabe señalar que son varias las perspectivas a partir de las cuales la crítica ha tratado el estudio de *La de Bringas*: desde su reflejo de la sociedad isabelina en sus últimos meses, pasando por la Gloriosa y los días sucesivos (Sánchez), hasta el perfil de la protagonista epónima (Labanyi, Charnon-Deutsch, Tubert) y las técnicas narrativas (Bly, Willem).¹ El denominador común a estos estudios radica en la representación novelística de determinado tipo social: la convergencia de las maniobras de la protagonista como producto de su entorno. Desde su aparición en la novela, secuela de *Tormento* (enero, 1884), en donde por primera vez se nos presenta la esposa de Francisco de Bringas, el estudio de Rosalía en su ambiente social ha revelado una gama amplia de sus defectos e imperfecciones.

Aunque estoy de acuerdo con las aseveraciones de Peter Bly respecto a que la clasificación de *La de Bringas* como novela naturalista no ayuda a los lectores modernos a entender el verdadero significado de la novela (1981: 12), la clasificación sí nos ayuda a comprender cómo el naturalismo francés se moldeó al incorporarse a las letras españolas. Por consiguiente, una mirada del diálogo entre la recepción del naturalismo en España y las reseñas contemporáneas de *La de Bringas* ofrece la posibilidad de contextualizar en qué sentido Galdós es —o no— fiel a la corriente literaria. En lugar de una falta de fidelidad al

¹ Jon Juaristi amplía la observación de Urey y Gullón, quienes identifican a Rosalía como un reflejo de Isabel II, a favor de considerarla como “la figura alegórica de España” (292).

modelo francés, lo que emerge es la modificación del naturalismo dentro del panorama literario español. En esta relectura de *La de Bringas* —novela de la denominada *segunda manera galdosiana*—, propongo que la recepción de la novela en la prensa periódica en el momento de su publicación pone de relieve las tendencias naturalistas galdosianas, modeladas y no copiadas del país vecino. Esta indagación permite reconocer en qué aspectos *La de Bringas* muestra características naturalistas para explicar por qué —según Bly— los pilares fundamentales naturalistas —el medioambiente y la herencia— no figuraran tan prominentemente como se esperaría en una novela estrictamente naturalista (1981: 12), sobre todo considerando que la crítica moderna señala casi sin excepción aspectos de la novela enraizados en la tradición naturalista.

En los artículos que aparecen, por ejemplo, en *El Imparcial*, *La Ilustración Ibérica* y *La América*, los periodistas y críticos literarios a menudo usan el término *naturalismo* y sus derivaciones para describir el contenido de la novela. En este estudio, dilucido cómo las metaobservaciones de estos críticos sobre la observación de la sociedad galdosiana que rodea a Rosalía, a su vez, arrojan luz sobre varias doctrinas y teorías filosóficas, sociales, científicas y literarias dominantes antes y durante el periodo que coincide con la publicación de la novela, relacionadas con los discursos sociales, científicos y literarios de la época. El estudio de la recepción de la novela, en su momento, como producto de su contexto histórico, literario y sociocultural muestra cómo Galdós ha sintetizado diferentes modos de pensar de su época, los cuales contribuyen a la evolución de su estilo literario para entrar en la denominada *segunda manera*.

LA DE BRINGAS COMO OBRA NATURALISTA Y LOS ALBORES DEL NATURALISMO EN ESPAÑA

Nuestra lectura de *La de Bringas* exige conceptualizar la novela como perteneciente, según Jean-François Botrel, al “periodo naturalista” (1984: 149).² Como bien señala Miguel Martínón sobre las novelas galdosianas de la segunda manera, *La de Bringas* “toma su apoyo en la polémica sobre el naturalismo desatada en 1880”

² En esta categoría, Botrel (1984) incluye también *La desheredada*, *Tormento*, *Lo prohibido* y *Miau*.

(2000: 279), aunque la novela no sigue estrictamente el modelo del naturalismo francés. De hecho, debe tenerse presente que Galdós no se identificaba como autor naturalista, sino que esta etiqueta fue aplicada por los críticos. Elabora Martínón: “El naturalismo español no acepta, desde luego, todas las ideas de Zola. Además, incorpora actitudes y elementos propios del momento histórico como el liberalismo y el krausismo” para poder “entender unas nuevas formas de vida” (2000: 280) de un mundo en vías de modernizarse.

Las primeras referencias al naturalismo en el contexto literario aparecen en España en los periódicos y revistas durante la década de 1870 y llegan a concretarse a partir de la publicación de artículos que sintetizaban su definición y aplicación en la literatura en el siguiente decenio. Dos figuras se destacan en la labor de desenredar el significado del naturalismo como movimiento literario francés y comentar sobre su incursión en la literatura española: Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán.³

Entre febrero y junio de 1882, Leopoldo Alas publica en *La Diana* sus observaciones fundacionales sobre el naturalismo en el devenir literario:

[...] una teoría nueva sólo para el arte, y así modifica un tanto las doctrinas relativas al ideal artístico por cuanto niega que el propósito y asunto del arte sea la exaltación del ánimo por medio de la obra bella que refleja la realidad, no tal como aparece, impura y defectuosa en la contemplación directa, no artística, sino en conformidad al tipo ideal de cada objeto y al ideal supremo sobre todo. (1882a: 8)

Alas, quien define el término *natural* como antítesis de *espiritual*, opina que el naturalismo como teoría no existe en aislamiento: lo considera una “escuela predominantemente literaria [...] que llega a las demás artes” (1882a: 9). En este sentido, Alas enfatiza los atributos del naturalismo que se pueden manifestar en la literatura de manera prescriptiva, pues, en España, como escuela literaria apenas los primeros vestigios estaban empezando a asomarse. El autor de *La Regenta* evalúa el concepto de la *objetividad* en el cuarto artículo

³ Como ha identificado Adolfo Sotelo Vázquez, a estos nombres de Alas y Pardo Bazán, cabría agregar los de E. Gómez Ortiz, Urbano González Serrano, Rafael Altamira, Josep Yxart y Joan Sardá (1998: 459).

de la serie, al plantear lo siguiente: “El naturalismo pide que se reproduzca la realidad tal como es, observada en el estudio previo y experimentada en la acción en que se coloca artísticamente” (“Del naturalismo” 1882b: 9) y en el apartado siguiente explica: “el naturalismo *quiere que las cosas sean vistas en su realidad verdadera*” (1882c: 7; énfasis mío). La base en la observación detallada de la realidad constituye para Alas el eje central del ímpetu creativo en el que es de más interés crear un personaje “que ofrezca el estudio del carácter en la probable y verosímil convivencia social” (1882d: 6), que uno motivado por sus reflexiones interiores y sentimentales.

Cinco meses después, Emilia Pardo Bazán expone sus ideas sobre el naturalismo en una serie de artículos publicados en *La Época* entre noviembre de 1882 y abril de 1883, reunidos más adelante bajo el título de *La cuestión palpitante*. En la colección, Pardo Bazán, quien clasifica el naturalismo como “estética”, también examina la historia del movimiento y las implicaciones —y modificaciones— de esta tendencia en las letras españolas. Pardo Bazán analiza las técnicas literarias naturalistas de varios escritores influyentes como Émile Zola, los hermanos Edmund y Jules Goncourt, Gustave Flaubert y Alphonse Daudet. Defendida la autora por Galdós y Alas, criticada por José María Pereda (Borroso, 1973: 350), aboga por una adaptación de las teorías francesas: “la inmoralidad que entraña el naturalismo procede de su carácter fatalista, o sea del fondo de determinismo que contiene; pero todo escritor realista es dueño de apartarse de tan torcido camino” (Pardo Bazán, 1883: 147). La autora deduce del naturalismo francés que

[...] la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, fértil, variada y compleja, presenta rasgos característicos: reflexiva, nutrida de hechos, positiva y científica, basada en la observación del individuo y de la sociedad, profesa a la vez el culto de la forma artística, y lo practica, no con la serena sencillez clásica, sino con riqueza y complicación. Si es realista y naturalista, es también refinada; y como a su perspicacia analítica no se esconde ningún detalle, los traslada prolijamente, y pule y cincela el estilo. (Pardo Bazán, 1883: 43)

Para seguir con una cronología según aparecen los artículos periodísticos, Alas retoma dos años después el tema del naturalismo en *La Hoja Literaria* de *El Día*, ahora con sus impresiones sobre la trilogía galdosiana (cuando la última entrega, aún no publicada, estaba en vías de desarrollo). Clarín

presenta sus impresiones sobre el naturalismo como una *nueva retórica*, en términos holísticos:

Galdós, en esta nueva serie, procura [...] imitar el movimiento natural de la vida, tanto individual como social. Este punto de la nueva retórica, que tiene más claro abolengo en nuestra literatura patria que otros del naturalismo, suele olvidarlo muchos autores que le tiene por realistas. (1884: 3)

Al mismo tiempo que Clarín reconoce la importancia del sujeto literario y su ambiente, también celebra lo autóctono de esta nueva retórica en España. Recuerda el proceso creativo de Zola y explica:

En Francia, Zola es el que cuida mejor de esto que tanto importa para el efecto de la realidad, de esto que se podría llamar [...] la *morfología* de la novela, asunto que se relaciona mucho con lo que suele llamarse la composición y algo con lo que el mismo Zola llama la *experimentación*. (1884: 3; énfasis del original)

Alas alude claramente al proceso creativo como experimento, una referencia implícita al texto literario como documento objetivo. Además de estos artículos de Alas y Pardo Bazán, otros críticos literarios y periodistas contribuyen al diálogo en la prensa sobre el naturalismo. En su serie titulada “Realismo” en *La Ilustración Ibérica*, Rafael Altamira articula la polémica entre la clasificación del naturalismo como movimiento literario propio:

Quien dice que Realismo tanto vale como Naturalismo y que solo se diferencian las voces en ser esta última más moderna; quien cree que el Naturalismo no es más que la tendencia ultra-realista; tal otro supone que el Naturalismo es algo grosero, bajo, materialista y a la postre ateo, y que todos los autores realistas son naturalistas: el de más allá se coge al Realismo [...] como la tabla salvadora de la actual literatura, y relega el extremo asqueroso del naturalismo que en estas manos vuelve a ser materialista, pornográfico, etc., etc. (1886a: 279)

El acto de nombrar el movimiento tiene a Altamira sin cuidado, porque afirma el espíritu de sus preceptos: “El nombre es de menos. [...] Puesto que hablamos de literatura y de literatura contemporánea, lo que importa es desentrañar su espíritu, marcar sus rumbos y no tener prisa a bautizarla en

ismo” (1886a: 279). Se centra en el concepto de la *experimentación*, citando al biólogo teórico, médico y fisiólogo francés Claude Bernard en el contexto del naturalismo francés, lo que viene a ser clasificado como el *naturalismo radical* en las obras el Eduardo López Bago: “El autor de *Nana* parece llevar por lema esa máxima de Bernard que pone en sus obras el Sr. López Bago: ‘La moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiéndolos al experimento’” (1886b: 430). Continúa Altamira:

Tal procedimiento aplicado en la novela e influido de la moda de la inmoralidad sexual, que es del siglo y viene desde Dumas, Sue, Soulié y Sand hasta Balzac, Flaubert, Goncourt (*La filie Elise, Cherie*), Daudet (*Sapho*), Galdós (*La de Bringas*) Picón, Pardo Bazán, Bago y hasta Alarcón (*La Pródiga*), es lo que produce esa *extrema izquierda* del Realismo, que dice un autor, esa tendencia naturalista, según el modo grosero con que la entiende y la proclama el vulgo. (1886b: 427; énfasis del original)⁴

Ya sea una rama del realismo (la extrema izquierda) o una tendencia (el naturalismo) en la literatura producida por los autores mencionados, el factor que representa un giro en la tradición realista es la inmoralidad sexual, y es uno de los factores considerados por los escritores españoles cuando adoptan el dogma naturalista.

LA DE BRINGAS: DEL NATURALISMO FRANCÉS AL ESPAÑOL

La tibia recepción del naturalismo francés en España entre un lectorado ideológicamente conservador se debe principalmente a dos factores: el ateísmo y la falta de libre albedrío, dos preceptos naturalistas fundamentales.⁵ A pesar

⁴ Altamira nota, además, que Zola escribe para “aducir datos” (1886b: 426).

⁵ Pura Fernández elabora este punto en sus comentarios introductorios a la edición de *La prostituta* de Eduardo López Bago: “A la apasionada discusión sobre el determinismo fatalista —negador del libre albedrío predicado por el catolicismo—, el materialismo y la inmoralidad, achacados a la moderna escuela experimental de Zola, siguió el escándalo judicial de *La prostituta*” (2005: 38).

de la tendencia, por parte de los escritores cuyas obras reflejan un acercamiento naturalista, de incorporar estrategias que circunnavegan el contenido o tono ateo —la ausencia de referentes religiosos o de crítica implícita de la religión— o de concederles a los personajes agencia sobre su propia voluntad, algunos lectores subvaloran los textos naturalistas. Tal es el caso de Manuel Tolosa Latour en sus comentarios sobre *Tormento* y *La de Bringas*: “alcanzan ficticios éxitos de librería, y están condenadas a empolvarse en las estaciones de ferro-carriles o a irse deshojando de mano en mano sin dueño conocido ni lector apasionado. ¡Castigo justo a la ceguedad de los editores!” (101). Alas reitera estos sentimientos al reseñar *Lo prohibido*, en cuyo texto se queja de la poca atención que reciben los textos de Galdós, tanto entre los lectores (“leen poco a Galdós”), como entre los críticos literarios (443): “la prensa apenas ha dicho nada de *La de Bringas*, ha dicho muy poco de *Tormento* y por las señas no parece dispuesta a decir mucho sobre *Lo prohibido*” (1885: 433).

En la ya mencionada serie sobre el realismo, Altamira lamenta el giro adoptado por la obra galdosiana reciente, el cual suponemos que puede ser el conocimiento de una corriente naturalista según se concebía en el momento:

¡Lástima que extremando o quizás no comprendiendo bien la limitación de argumento que predica el Realismo, haya caído nuestro mejor novelista en cierta monotonía censurable de sus últimas obras, *Tormento*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*! Pero el autor de *Gloria* tiene fuerza bastante para esquivar otra vez el escollo en que ahora ha tropezado, y elevarse de nuevo a la práctica racional de las reglas del arte. Hombres como Pérez Galdós se equivocan alguna vez, pero no ciegan de pronto, como algunos suponen. (553)

La subvaloración del naturalismo también informa la tesis central de la reseña que publica Luis Alfonso de *La de Bringas*. Tras consultar con libreros y lectores, Alfonso anticipa su fracaso, y concluye, sin explicar su punto de vista:

La de Bringas no ha gustado ni ha podido gustar. He hablado con diversidad de personas, he hablado especialmente con los libreros, antes de estampar estas palabras, y porque he consultado a la opinión general y he notado su conformidad en este punto, escribo “no ha gustado” en vez de ceñirme a escribir “no me ha gustado”. (1884: 3)

Alfonso reclama la apariencia desafortunada de *La de Bringas* como texto naturalista: “en *La desheredada* empieza el mal camino para las ‘novelas contemporáneas’” (1884: 3). Es posible que su disgusto radique en su menosprecio del materialismo y consumismo descontrolado de la protagonista, que culmina con el desahucio de la familia de Bringas del palacio, momento en el que Francisco de Bringas “aseguró que no quería deber favores a la titulada Nación y que no veía las santas horas de salir de allí [del palacio]” (Pérez Galdós, 1965: 1670). Alfonso anima a Galdós “a dejar la torcida senda en que por influjo traspirenaico entró, y a volver a la espaciosa vía, sombreada con las arboledas del arte y embalsamada con las flores de la poesía por donde hacía caminar las bellísimas figuras de sus novelas” (1884: 3). Es verdad que el ambiente en el palacio es sofocante y que el espacio físico interior agobia a los personajes, tal como se lo explica Pez al narrador la primera vez que visitan a la familia de Bringas: “no se puede venir sin un plano y aguja de marear” (1965: 1578); sin embargo, para Alfonso, no hace falta que Galdós pise “la torcida senda” para influenciar sus creaciones ficticias y le reclama el retorno a la “espaciosa vía floreada” en la que predomina la estética del arte por el arte: “Allí estudiaba los más arduos problemas de la conciencia; allí ponía en acción los más ocultos resortes del sentimiento; allí pintaba la verdad, pero la verdad que pide el arte” (1884: 3). En esto coincide Alfonso con Clarín, pues, aunque este último acepta que los dos caminos llegan a la verdad, prefiere la belleza estética que se asocia con el Galdós que precede al de la segunda manera. Clarín observa que Galdós se ha alejado del modelo artístico de su sujeto literario en *La de Bringas* y que esto ha contribuido al grado menor de aprecio o a la recepción negativa de la novela, sobre todo cuando comenta sobre el personaje de Leandra en su reseña de *Bodas reales*, “que nos recuerda aquellas bellezas, poco saboreadas por la crítica, del *Amigo [Manso]*, *Miau*, *La de Bringas* y otras obras del autor, mucho menos alabadas de lo que merecen” (Alas, 1900: 1).

Lo que es subvaloración por parte de Alfonso, para Víctor Gutiérrez de Miguel significa un rechazo del arte naturalista. Apunta una deficiencia en la literatura con respecto al naturalismo cuando exalta el papel del costumbrismo regional al estilo de *Fernán Caballero* y Pereda, entre otros: “Por esta sugestión real del paisaje, tan vario, tan emotivo, el naturalismo francés no hizo, al aparecer más tarde, más que contagiar, como a Galdós en *Tormento* y *La de Bringas*” (1929: 4).

Al contrario del rechazo del naturalismo como tendencia literaria expresado por Tolosa Latour y el escepticismo inherente en los comentarios de Alfonso, la

periodista y escritora Antonia Opisso acepta que será difícil borrar el naturalismo del panorama literario español: “Entre tanto, vanas serán las preocupaciones que se opongan al desenvolvimiento de las obras naturalistas, en las cuales se manifestará con toda su desconsoladora verdad el verdadero espíritu de nuestros días” (1884: 398). Con esto, Opisso legitima el espacio que ha de ocupar el naturalismo como movimiento propiamente dicho en la literatura española.

EL NATURALISMO ESPAÑOL Y LA TAXONOMÍA NATURALISTA

Tras interpretar el naturalismo como escuela o estética literaria, según sugieren Alas y Pardo Bazán, se empieza a distinguir una taxonomía de características principales, entre las cuales hay tres que nos interesan para este estudio de *La de Bringas*: 1) la observación detallada de la sociedad y sus tipos como sujetos científicos; 2) el determinismo tanto biológico como del medio ambiente, y 3) el ateísmo. Esta observación de Clarín sobre Rosalía de Bringas, en su reseña de *Tormento*, resume la intersección de las diferentes ramas taxonómicas:

Es acaso la mujer que mejor ha pintado hasta ahora Galdós. La relación fisiológica del cuerpo y del temperamento en el espíritu, no está olvidada (como suele suceder en los más de los autores); Rosalía está en su ambiente, respirando por donde en tal ambiente se respira; es la mujer como la hacen allí las circunstancias, es esto sin llamarla bestia, ni negar el albedrío (o afirmarlo), sin más que estudiar y reflejar bien la vida. No hay detalle descuidado; hay la minuciosidad necesaria para esta clase de perfección. Creo que Rosalía va a figurar como parte principal en una próxima novela, y me alegro, porque la figura merece más desarrollo. (1884: 4)

Como identifica Antonio Vilanova un siglo después, el autor ovetense expone en su ensayo *Sermón perdido* (1885: 68-69) la intersección de los sistemas que constituyen la subjetividad literaria de Rosalía. Según Vilanova, Alas tomó como modelo el personaje de Rosalía para demostrar algo: “entran las primeras alusiones claras y explícitas de Clarín al determinismo fisiológico del temperamento, y a la relación de interdependencia entre el cuerpo y el espíritu, sin olvidar el influjo determinante de las circunstancias y del medio ambiental” (1987: 379). La novela incluye referencias que señalan la dialéctica entre la ilusión de perfección en la apariencia física de Rosalía que esconde un

malestar sentimental en su interior, por ejemplo, la admiración de las amigas de la protagonista que observan: “Era una estupidez que persona de tal mérito tuviera que esconder su buena ropa, ponérsela a hurtadillas e inventar mil mentiras para justificar el uso de diversas prendas que parecían ajustadas a su hermoso cuerpo por los mismos ángeles de la moda” (1965: 1617).⁶

Los personajes naturalistas, como sujetos científicos de una sociedad específica, se observan como microbios bajo el microscopio en un mundo limitado a un espacio definido. Como establece Pardo Bazán, “[Edmund] Goncourt fue el primero que llamó *documentos humanos* a los hechos que el novelista observa y acopia para fundar en ellos sus creaciones” (1883: 233), una transferencia del sujeto del mundo estrictamente literario a uno científico. La experimentación como acercamiento imprescindible en la literatura naturalista ocurre dentro de la mente del autor que sirve de laboratorio metafórico. Los autores naturalistas crean un experimento hipotético en el cual los personajes representan los aparatos científicos propensos a relacionarse y reaccionar de manera específica y hasta predecible.⁷ Como conocedor de las teorías vigentes del determinismo y del estado actual de la sociedad, el escritor naturalista conduce su experimento literario.

Opisso cambia el laboratorio científico por el escenario dramático cuando identifica el marco espacial de la novela.⁸ Sin embargo, en vez de sacar a relucir un tono fatalista o nihilista, clasifica la acción como *comedia humana* y a los Bringas como “figuras decorativas de la sociedad, de esta sociedad que rechaza el naturalismo por inmoral” (1884: 398). A pesar del rechazo de lo inmoral, Rosalía como mujer adúltera contribuye a crear una atmósfera en la que “siempre amenaza un abismo” (1884: 398) en cuanto a su futuro se

⁶ La manifestación física de su malestar interior culmina en el capítulo XLVI, en el que Rosalía experimenta el mayor grado de incomodidad ante la realidad de que no va a poder cumplir con la promesa de devolver el dinero prestado.

⁷ Para trazar el desarrollo de la novela experimental, según expone Émile Zola con base en el método científico que establece Claude Bernard, véase el estudio de Zola, *La novela experimental* (s.f.).

⁸ Antonia Opisso es la única mujer que he encontrado que ha comentado en forma periodística sobre *La de Bringas*. Dramaturga y novelista, adoptó para algunos de sus escritos el seudónimo de Ricardo de los Ríos.

refiere. Opisso no juzga a Rosalía por su conducta inmoral; al contrario, el hecho de amonestar a su lectorado implica la coexistencia de los males sociales tanto en la sociedad isabelina como en la novela:

Modere la sociedad sus exigencias, calme ese afán que para lograr lo sumo de la felicidad la agita, abandone la fervorosa alabanza y la adulación tributada a los encumbrados por la suerte; no fomente ese lujo que hoy exige para franquear las doradas puertas de sus salones y entonces tendrá derecho a reclamar y a pedir moralidad a los novelistas que trasladan a la novela sus costumbres. (1884: 398)

Esta admonición hace eco de las palabras de Jacinto Octavio Picón: “Y si alguien piensa que no es grato ver reflejadas las miserias sociales, medite que jamás el espejo es culpable de que sea feo el rostro que se refleja en su cristal” (Picón, 1884: 1). Opisso recuerda a sus lectores que la objetividad es imprescindible; evocando el ambiente artístico francés y volviendo a la metáfora del teatro, identifica varios ángulos que rinden un producto final verosímil, tan fundamental en el texto naturalista:

La novela es la que se inicia con huella más firme, y aunque en sus albores, bien la sostiene su notable campeón Pérez Galdós, que en su última obra traza con mano maestra los tipos más realistas que haya descrito su fecunda pluma. Los Bringas, por la fidelidad con que están expuestos, son dignos del pincel de Courbet. En la comedia humana son los Bringas indispensables actores [...] de esta sociedad que rechaza el naturalismo por inmoral y fomenta la vanidad haciendo indispensables a los Bringas. (Opisso, 1884: 398)

Por su parte, Picón, tras resumir el argumento de *La de Bringas*, hace eco de las ideas de Opisso y concluye:

Tal es, contado a grandes rasgos, para no quitarle interés, el último *estudio social* de Galdós, cuajado de detalles y animado con tipos propios de esa burguesía ignorante, mezquina y vanidosa que se ve arrastrada por pequeños defectos a grandes faltas. (Picón, 1884: 1; énfasis mío)

Al emplear el vocablo *estudio*, Picón señala la objetividad implícita de la narración, para reforzar los atributos negativos de la burguesía recogidos

como datos empíricos u observaciones fidedignas a la realidad. A la vez, logra mediar esta objetividad ante la perspectiva crítica también implícita en *La de Bringas*. Siguiendo esta vena, Picón emplea la paralipsis para profundizar en el caos social, económico y político patentes en la novela:

Nada diré de cómo pinta Galdós el interior de la casa de los Bringas, donde perpetuamente sostienen una lucha sorda la económica miseria del marido y la vanidad estúpida de la mujer; ni hablaré tampoco de cómo traza las figuras, los juegos y las inclinaciones de los niños; ni de los muchos episodios que enriquecen el libro, haciendo espejo donde se reproducen mil escenas que en el natural hemos visto; ni siquiera relato cómo entran en aquel Palacio las turbas del año 68, temidas primero por lo demagógicas, casi risibles luego por lo inofensivas y mansas, pues no es posible condensar en un artículo el tesoro de observación que hay desparramado en todas las páginas del libro. (Picón, 1884: 1)

Mediante esta paralipsis, Picón legitima la narración como un trazado fidedigno de la época, mientras logra el doble propósito de asumir una postura objetiva en la reseña que, por esencia, debe ser subjetiva. Su observación emula la fórmula objetiva que adopta la novela.

LA TRANSGRESIÓN RELIGIOSA, EL DETERMINISMO Y LA (SUB)VERSIÓN DEL ÁNGEL DEL HOGAR

En *La de Bringas*, en vez del ateísmo asociado con el naturalismo francés, la evolución de esta corriente hacia su manifestación en las letras españolas muestra la transgresión religiosa y social en cuanto al adulterio de Rosalía. Para contextualizar estas adaptaciones, figura prominentemente el concepto del *determinismo*. Los autores naturalistas examinan las imperfecciones de la sociedad tal y como es, con énfasis en los siguientes factores que influyen en la existencia del individuo: el medio ambiente y la herencia, tanto biológica como fisiológica. Zola, por ejemplo, analiza las idiosincrasias de sus personajes en ambientes cuidadosamente escogidos; este tipo de autores desarrollan los personajes en su propio ambiente, donde su destino tiene una lógica que depende de las situaciones (Pattison, 1965:

56).⁹ Zola lleva al ser humano a su estado de bestia en forma humana que se nutre de un medio ambiente no siempre favorable. La bestia humana no ejerce control sobre su propia vida, puesto que se comporta con base en sus instintos primordiales (Mitterand, 1986: 76). En este ambiente, el destino no se puede alterar, independientemente de los esfuerzos de los personajes. El estudio y las observaciones objetivas de la sociedad sirven como datos que refuerzan el destino como agente que resiste cualquier intento hacia el cambio.

La investigación en el laboratorio social resalta las imperfecciones de esta sociedad. Los personajes, cuya situación les desespera, se convierten en víctimas de un ciclo vicioso sin salida. En el modelo naturalista francés, nos enfrentamos con el alcoholismo, la locura, la enfermedad, la pornografía y la violencia, en un trasfondo pesimista. Además, existe en las obras naturalistas un sentido de denuncia social. Por esencia ateo y materialista, este movimiento se basa en un sistema que considera la naturaleza como causa única de lo existente.

La teoría determinista establece que las leyes físicas “determinan” la vida del hombre. Mediante la aplicación a la creación literaria de los conceptos que Auguste Comte modifica de los preceptos positivistas anteriormente elucidados por Hipólito Taine de la filosofía positivista —raza, momento y lugar—, Zola concuerda con que el ser humano es simplemente un ser biológico cuyas acciones son predecibles, pues brotan de fuentes fisiológicas posibles de identificar. Zola se diferencia de la teoría fatalista en su opinión respecto a que sí es posible cambiar el rumbo de la vida, en tanto se entiendan las fuerzas que la moldean. Este pensamiento se extiende a la literatura española, en la cual, en lugar de visualizar al hombre como entidad exclusivamente a merced del determinismo, los autores retratan a los personajes considerándolos en su totalidad, y de esta manera combinan la masa (figura concreta) con el espíritu (figura abstracta). En

⁹ Para una explicación resumida del naturalismo francés, esta fuente de Pattison sirve como punto de partida. Observa como características del naturalismo “(1) una actitud religiosa hacia la Naturaleza, es decir, la adoración de la Naturaleza por las gentes primitivas, o (2) la imitación íntima que el Arte hace de la Naturaleza, o (3) el estudio científico de la Naturaleza, y más específicamente, la ciencia experimental” (1965: 9). Además, para este crítico, “[e]l naturalismo evita lo ficticio, lo sobrenatural, las personificaciones y las figuras simbólicas” (37).

las letras españolas, los personajes generalmente están dotados de la posibilidad de ejercer el libre albedrío, libertad que no se les concede a las contrapartes francesas. Por consiguiente, la concesión del libre albedrío en la obra naturalista española constituye una ruptura marcada del modelo del naturalismo francés.

Independientemente de la futilidad inherente a los intentos de superarse, los protagonistas de las obras naturalistas no pierden el fuerte deseo de triunfar sobre los obstáculos y así destruir las construcciones deterministas; no obstante, este fuerte deseo de triunfar no basta para aniquilar las leyes naturales que se niegan a ser vencidas. El retrato de Rosalía la muestra como un ser humano real, con defectos o problemas aparentemente irremediables, pero no pierde la esperanza de triunfar a pesar de la situación adversa.¹⁰

Según la corriente naturalista, el ateísmo resulta de la exigencia científica de comprobar mediante datos empíricos la existencia de Dios, a cambio de aceptar una creencia basada en la fe espiritual. Abundan en la novela ejemplos del retrato de Rosalía como mujer pecaminosa, cuyos pecados y pecadillos están estrechamente ligados con su consumismo. La adquisición de recursos económicos desemboca en el fenómeno materialista, lo que para Rosalía significa la acumulación de telas, cintas y demás accesorios asociados con la fabricación de la ropa suficientemente elegante para una mujer de su estatura social. Es notable la preferencia por parte del narrador de describir la ropa ya hecha o los accesorios que se agregarán a las múltiples variantes de un mismo vestido, por ejemplo. La ausencia textual de los hilos, costureros, dedales y demás accesorios asociados con la costura —inclusive el acto de coser— implica que la acumulación materialista se refleja en la imagen del producto

¹⁰ Una de las escenas que mejor representa la permeabilidad del determinismo es aquella en la que se describe el mes que la familia Bringas se queda en Madrid, en vez de salir al norte a veranear. Francisco está convencido de las propiedades curativas de las aguas del Río Manzanares, y Galdós dedica el espacio narrativo a la explicación de la mejora en el estado físico de su hijo. Para Francisco, el veraneo en un pueblo en Francia o en las aguas de San Sebastián como lugares idóneos lo obligaría a incurrir en gastos innecesarios y opta en su lugar por favorecer “la superioridad de los baños del Manzanares ante todos los baños del mundo” (Galdós, 1965: 1639). Las aguas del río hacen más robusta la constitución de su hijo, y esto se presenta en contraste con la palidez de Rosalía, por no participar en tan sana actividad.

final como signo de estatus social, sin importarle el método de construirse, reflejo de la práctica de Rosalía de acumular deudas sin un método práctico para pagarlas dentro el tiempo acordado.

José Juan Jaumeandreu destaca las cualidades poco halagadoras de Rosalía Pipaón de la Barra a partir de la perspectiva de la construcción social de su personaje, desde su primera aparición en *Tormento*: “cree en el fondo ser una gran señora a la cual las injusticias sociales obligan a soportar una vida indigna de su clase. Por fuera es todo presunción y artificio. En casa es la mujer miserable, azote de criadas, enemiga de las comodidades” (1884: 13).¹¹ Emblemática de esta dinámica es la actitud de Rosalía ante la necesidad de quedarse en Madrid durante el verano, en vez de tomar las aguas en San Sebastián como harían sus amigos: “Levantábase temprano y se bañaba en su propia casa, por no querer rebajarse a ser náyade de un río tan pedestre y cursi como el señor de Manzanares” (Pérez Galdós, 1965: 1647). Esta descripción nos invita a interpretar a Rosalía como entidad en un entorno social que hace distinciones entre clases, y, aunque no se clasifica entre los rangos más inferiores, todavía está sujeta a vivir por debajo de lo que ella considera reflejo de su verdadero lugar en la sociedad.¹²

¹¹ Jaumeandreu continúa: “Sin anunciar problemas tenebrosos, sin recurrir a tintas extremas, con la serenidad de un verdadero artista, presenta un mundo que todos conocemos y cuya regeneración sólo el adelanto de la época podrá lograr en lejano día; lejano, sí, porque nada existe tan funesto como el soportar la desventura con resignación perezosa. Hay cierta clase empeñada en no aliviar su suerte; pero, así y todo, llegará la hora del bien, que no en vano derrocan seculares instituciones los adelantos del siglo, y no en balde, y no sólo para producir el estético placer de lo bello, vienen al mundo héroes tan ilustres del trabajo como B. Pérez Galdós” (1884: 13).

¹² Se agrega a esta observación de clase social la tendencia de la literatura naturalista de señalar la situación difícil de los estratos inferiores, sea por la presentación de personajes sufridos o por el contraste entre clases sociales. En *La de Bringas*, la clase baja se presenta mayormente como un colectivo que está al servicio de las esferas adineradas. En otras novelas de este periodo, se denota una distinción más marcada entre clases sociales, por ejemplo, el protagonismo de Amparo en *La Tribuna* (1883), de Emilia Pardo Bazán, y el de la familia Borrull, en *La barraca* (1898), de Vicente Blasco Ibáñez. Los personajes de Sabel y su hijo Perucho, en *Los pazos de Ulloa* (1886), de Pardo Bazán, sirven como otro ejemplo de la representación precaria de la clase baja.

Para contextualizar la evolución de Rosalía es fundamental examinar a la mujer española como sujeto social en la segunda mitad del siglo XIX, según modelos de comportamiento estrictamente controlados por el discurso médico-científico, lo cual más adelante contribuye a perfilar la figura del *ángel del hogar* como modelo ideal al que debe aspirarse. Pedro Felipe Monlau —médico, escritor, humanista y científico—, en *Higiene del matrimonio* (1865), delinea los códigos de comportamiento que han de seguir esposo y esposa para gozar de un matrimonio no sólo feliz sino también sano, para el bien de todos los miembros de la familia. El paradigma de Monlau enfatiza la oposición de los sexos que sitúa a la mujer como sujeto subordinado al hombre: “la naturaleza de la mujer es esencialmente buena, dócil y simpática: por poca educación que haya recibido, es fácil completarla: *el hombre hace a la mujer*” (1858: 129). ¿Subvierte el matrimonio Bringas este orden establecido por Monlau?, ¿se adhiere Rosalía a este modelo? La crítica generalmente concuerda que, por las descripciones del narrador sobre su aspecto físico, Francisco no atrae a Rosalía. Como resume Silvia Tubert: “su relación matrimonial está completamente deserotizada; ella no tiene más que la función instrumental de esposa, madre y ama de casa, sin posibilidades de desear ni de ser deseada” (1997: 377). En sus comentarios sobre la recepción entre los lectores de la novela respecto a la construcción de las relaciones interpersonales en la obra galdosiana, Altamira considera: “llegarán, tal vez, a cansar las relaciones espaciadas y minuciosas de *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Ángel Guerra*, etc.” (1893: 1). Igualmente, concede que Galdós trae “formas nuevas, rompiendo con tradiciones amojamadas y, sobre todo, desplegando al viento la bandera del ideal, arriada hace años en el campo de nuestra literatura toda” (1893: 1). Estas nuevas formas a las que alude Altamira, aunque no todas complacen a los lectores, no sólo revelan la valentía que alienta la pluma del autor canario, sino que validan la idea de que él adopta formas nuevas —por ejemplo, el naturalismo— que contribuyen a dar forma a una literatura nacional.

Los atributos de Rosalía en su papel de esposa y madre la alejan del concepto de mujer como buena, dócil y simpática, y su materialismo interfiere con su imagen de ángel del hogar. Si bien empieza como “mujer cariñosa, madre tierna” (1884: 1), según la describe Picón, Rosalía también posee “un espíritu lentamente minado por el afán de lucir y el deseo de competir [...] con otras amigas suyas, cursis todas” (1). Galdós presenta a Rosalía como

personaje moldeable, propenso a reaccionar ante sus circunstancias y a mitigar sus deseos interiores.

Explica Monlau:

Los esposos se deben igualmente confianza y franqueza. La mujer, sobre todo, nada debe tener oculto para el marido, porque el menor misterio descubierto, el más insignificante secreto sorprendido, dispone a la desconfianza, engendra sospecha; y cuando en el corazón empieza a germinar la sospecha, no tardan en asomarse los celos. (1858: 130)

De este modo, Rosalía debe mantener la imagen de la esposa fiel, a pesar de la atracción que siente hacia Manuel Pez. Según René Girard, es menester “esconder el deseo que uno siente y fingir un deseo que no siente. Hay que mentir” (1965: 107; traducción mía). Las palabras de Picón describen la caída paulatina de Rosalía:

La propia inclinación y el trato con tales gentes arrastran insensiblemente a la Pipaón de Bringas, llevándola, de tienda en tienda y de gasto en gasto, hasta los quebraderos de cabeza que ocasionan las trampas; tras las trampas vienen las mentiras dichas al marido, los sobresaltos, los préstamos gordos, los ahogos, y cuando éstos llegan a su colmo, aparece el Sr. de Pez. (1884: 1)

Se nota un progreso en la gravedad de las mentiras de Rosalía, que aumentan cuando se rehúsa a admitir el origen de sus acumulaciones materialistas. Lo que al comienzo parece una invención inocente, al final se aleja de los preceptos de Monlau hasta llegar a la infidelidad. Galdós rompe con la segunda parte de las ideas de Monlau mediante el tropo de la ceguera de Francisco, combinando el discurso médico con el social, para permitir que Rosalía continúe la farsa a lo largo de varios capítulos sin revelarse ante su esposo. Igualmente, su papel como madre discrepa de la declaración de Monlau acerca de que “la esposa infiel es una madre sin entrañas, una madre que deshereda a sus propios hijos y profana los respetos más sagrados” (1858: 130). Monlau define, entre otros conceptos, uno de los papeles supremos de la pareja, el de la paternidad y la maternidad:

¡Cuántos esposos encuentran en el recuerdo de su glorioso carácter de *padres* un estímulo para la laboriosidad y la economía, y un preservativo contra el vicio o la mala conducta! ¡Cuántas esposas han reprimido culpables deseos al acordarse de su dulce título de *madres*! (1858: 293; énfasis del original)

El comportamiento de Rosalía altera el equilibrio profesado por Monlau, el cual siguió vigente durante las sucesivas décadas después de su publicación en 1858. Si Galdós subvierte el papel de la madre, igual lo hace con el del padre, pues sitúa a los hijos de Rosalía y Francisco en un plano narrativo secundario, y éstos apenas figuran en la economía familiar. En este contexto, se nota que la cantidad de ropa y accesorios que Rosalía les compra a sus hijos constituye una fracción menor en comparación con la compra principal para ella misma.

Volviendo a la evolución de Rosalía que señala Picón, Galdós la describe como víctima de sus circunstancias, y muestra cómo Pez se aprovecha de su vulnerabilidad: “corteja a Rosalía, ávido de usufructuar la mujer del prójimo para acomodarse a su costumbre de vivir a expensas del prójimo” (Picón, 1884: 1).¹³ En esta descripción, se destaca —desde el punto de vista de la religión— que las acciones de Pez se presentan en términos de la violación de uno de los Diez Mandamientos. En esta adaptación del ateísmo típico del naturalismo francés al español, se nota la modificación a la transgresión religiosa. Continúa Picón: “sin ser mala, [Rosalía] llega a malearse hasta ser una de esas mujeres que, como el toro, *acuden más al trapo que al hombre*” (1884: 1; énfasis del original), en una apelación al imaginario español del mundo taurino. Esta observación del crítico apunta a la transgresión religiosa, en vez del ateísmo característico del naturalismo francés. Además, articula lo transgresivo mediante el empleo de una imagen inexorablemente vinculada al colectivo nacional. Picón entreteteje con la religión sus observaciones de la sociedad, primero cuando escribe que “El adulterio no le proporciona siquiera los cinco mil reales que necesita, y aquella mujer que vende su cuerpo al lujo

¹³ Como plantea Linda Willem: mediante la interiorización de Pez, los lectores perciben su hipocresía antes que Rosalía, cuando los pensamientos de Pez revelan que critica a Francisco (“Vaya una mamarrachada”), al contrario de sus palabras articuladas que elogian su arte (“Es una maravilla”) (1998: 249).

como quien da el alma al diablo, no logra pagar con su envilecimiento un par de trajes” (1884: 1), y, más adelante, cuando señala que Rosalía forma parte “de esa burguesía ignorante, mezquina y vanidosa que se ve arrastrada por pequeños defectos a grandes faltas, y en la cual se dan con tanta frecuencia [...] la mujer que sin estar enamorada del pecado llega a pecar” (1884: 1).

En términos más amplios, Clarín destapa los males sociales en general: “Hasta Galdós, ningún novelista español había penetrado de veras en las entrañas de nuestro cuerpo social, anémico y lleno de drogas, con que en vano procura remediar males secretos apestosos” (1885a: 2).

Ante los apuros financieros, Rosalía cae en el abismo del pecado, sin importar que los motivos radiquen en la necesidad de satisfacer no su deseo de otro hombre, sino el de su excesivo consumismo, lo que Víctor Cantero García describe como “la mutación de su deseo sexual insatisfecho por el erotismo de los trapos” (2020: 67). De ahí que la crítica abra el espacio para deconstruir a la protagonista como mujer adúltera, prostituta y mala madre. Según Martínón, “Que una mujer casada, para satisfacer su afán de aparentar, llegue a la práctica de la prostitución, por muy recatada que esta práctica sea, para el novelista era síntoma inequívoco de una grave enfermedad que padecía aquella sociedad” (2000: 282).

CONCLUSIONES

Aunque el propio Galdós rechaza la etiqueta de escritor naturalista, *La de Bringas* se muestra como una adaptación y modificación de los preceptos del naturalismo francés. Sin embargo, pese a la consideración de esta novela como naturalista, una lectura de la recepción por parte de la prensa de la época revela cómo diverge de los preceptos del movimiento en cuanto al determinismo, la transgresión religiosa y la subversión del modelo del ángel del hogar, todo esto en un entorno social que intenta regir el comportamiento de la mujer como sumisa. Aunque la crítica moderna puede también rechazar la etiqueta de naturalista aplicada a esta novela, un análisis de la recepción crítica tras su publicación ilustra los componentes de un nuevo modelo del naturalismo, producto del contexto sociocultural existente en la España de las últimas décadas del siglo XIX. Galdós ofrece un modelo que concilia el papel de la mujer con su entorno social —pues ocupa el puesto de ángel del hogar

según el discurso científico-médico, opta por la transgresión religiosa en vez del ateísmo y le otorga libre albedrío a la protagonista.

En su *Crónica de Madrid*, bajo el subtítulo “Dinero, dinero, dinero”, Galdós alude al lugar que habrá de ocupar la cuestión económica en su obra dos décadas antes de la publicación de *La de Bringas*. Lo que al principio se asemeja a un guiño, se convierte más tarde en una mirada larga que proyecta su visión basada en una observación detallada de la sociedad: “suma, resta, multiplica, divide, [...] confronta el reducido capítulo de haberes con la lista de menudos compromiso que se llama Deuda, y ¡oh dolor!, resulta un déficit espantoso” (1966: 1498).

BIBLIOGRAFÍA

- Alas, Leopoldo (Clarín) (1900), “*Bodas reales*, por Pérez Galdós”, *Los Lunes de El Imparcial*, año 34, núm. 12 084, 8 de diciembre, p. 1.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1885a), “*Lo prohibido*”, *El Globo*, año 188, núm. 8 533, 30 de junio, pp. 2-3.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1885b), “*Lo prohibido*, por Pérez Galdós”, *La Ilustración Ibérica*, año 3, núm. 132, 11 de julio, p. 433.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1885c), *Sermón perdido*, Madrid, Librería de Fernando Fé.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1884), “*Tormento*”, *Hoja Literaria*, en *El Día*, núm. 1490, 6 de julio, pp. 3-4.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882a), “*Del Naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 2, 1 de febrero, pp. 8-9.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882b), (“*Del naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 3, 1 de marzo, pp. 8-9.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882c), “*Del Naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 4, 16 de marzo, pp. 7-8.
- Alas, Leopoldo (Clarín) (1882d), “*Del Naturalismo*”, *La Diana*, año 1, núm. 10, 16 de junio, pp. 4-6.
- Aldaraca, Bridget (1983), “*The Revolution of 1868 and the rebellion of Rosalía Bringas*”, *Anales Galdosianos*, núm. 18, pp. 49-60.
- Alfonso, Luis (1884), “*La de Bringas*”, *La Época*, 21 de julio, p. 3.
- Altamira, Rafael (1893), “*Pérez Galdós*”, *La Justicia*, año 6, núm. 1 806, 15 de enero, p. 1.
- Altamira, Rafael (1886a), “*El Realismo y la literatura contemporánea*”, *La Ilustración Ibérica*, núm. 4, 28 de agosto, p. 553.

- Altamira, Rafael (1886b), “El Realismo”, *La Ilustración Ibérica*, año 4, núm. 183, 3 de julio, pp. 427 y 430.
- Altamira, Rafael (1886c), “El Realismo”, *La Ilustración Ibérica*, año 4, núm. 174, 1 de mayo, pp. 278-279.
- Bly, Peter (1981), *Pérez Galdós: La de Bringas*, Valencia, Grant & Cutler.
- Borroso, Fernando J. (1973), *El naturalismo en la Pardo Bazán*, Madrid, Playor.
- Botrel, Jean-François (1984), “Le succès d’édition des oeuvres de Benito Pérez Galdós”, *Anales de Literatura Española*, núm. 3, pp. 119-157.
- Cantero García, Víctor (2020), “Rosalía Pipaón en *La de Bringas* (1884): un diamante bien tallado”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, núm. 47, pp. 55-75.
- Charnon-Deutsch, Lou (1985), “*La de Bringas* and the Politics of Domestic Power”, *Anales Galdosianos*, núm. 20, pp. 65-74.
- Fernández, Pura (2005), “Introducción”, en Eduardo López Bago, *La prostituta*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca de Rescate.
- Girard, René (1965), *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, traducción de Yvonne Freccero, Baltimore, Johns Hopkins Press.
- Gullón, Ricardo (1960), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- Gutiérrez de Miguel, V[íctor] (1929), “Una obra nueva de S. González Anaya”, *La Voz (Madrid)*, año 10, núm. 2 627, 30 de mayo, p. 4.
- Jaumeandreu, José Juan (1884), “Tormento”, *La América*, año 25, núm. 9, 20 de mayo, p. 13.
- Juaristi, Jon (1990), “Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. xxxviii, núm. 1, pp. 277-296.
- Labanyi, Jo (1990), “The problem of framing in *La de Bringas*”, *Anales Galdosianos*, núm. 25, pp. 25-34.
- Martinón, Miguel (2000), “Galdós: *La de Bringas*”, *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 22, pp. 279-286.
- Mitterand, Henri (1986), *Zola et le naturalisme*, París, Presses Universitaires de France.
- Monlau, Pedro Felipe (1858), *Higiene del matrimonio o El libro de los casados en el cual se dan las reglas e instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien a la familia*, Madrid, Rivadeneyra.
- Opisso, Antonia (1884), “La comedia humana”, *La Ilustración Ibérica*, año 2, núm. 77, 21 de junio, pp. 395-398.
- Pardo Bazán, Emilia (1883), *La cuestión palpitante*, Madrid, Saiz.
- Pattison, Walter (1965), *El naturalismo español: historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.

- Pérez Galdós, Benito (1966), *Crónica de Madrid*, en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Aguilar.
- Pérez Galdós, Benito (1965), *La de Bringas*, en *Obras completas*, vol. V, Madrid, Aguilar.
- Picón, Jacinto Octavio (1884), “*La de Bringas*”, *El Imparcial*, año 40, núm. 889, 14 de julio, p. 1.
- Sánchez, Roberto G. (1978), “The function of dates and deadlines in Galdós’ *La de Bringas*”, *Hispanic Review*, núm. 46, pp. 299-311.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1998), “Los discursos del naturalismo en España (1881-1889)”, en F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*, Barcelona, Universitat, pp. 455-465.
- Tolosa Latour, Manuel (Dr. Fausto) (1884), “Revista General”, *La Madre y el Niño: Revista Ilustrada de Higiene y Educación*, vol. II, núm. 13, 2 de julio, p. 101.
- Tsuchiya, Akiko (1993), “The construction of the female body in Galdós’s *La de Bringas*”, *Romance Quarterly*, núm. 40, pp. 35-47.
- Tubert, Silvia (1997), “Rosalia de Bringas: el erotismo de los trapos”, *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 74, pp. 371-387.
- Urey, Diane F. (2009), *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Vilanova, Antonio (1987), “*La Regenta* de ‘Clarín’ entre la ley natural y el deber moral”, *Clarín y La Regenta en su tiempo: Actas del Simposio Internacional, Oviedo (1984)*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 353-384.
- Willem, Linda (1998), *Galdós’s Segunda Manera: Rhetorical Strategies and Affective Response*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Zola, Émile (s.f.), *La novela experimental*, Madrid, La España Moderna.

LISA NALBONE: Es profesora titular en la Universidad de Central Florida, Estados Unidos. Es co-editora de *Intersections of Race, Class, Gender, and Nation in Fin-de-Siècle Spanish Literature and Culture* (2016) y autora de *The Novels of Carmen Conde: Toward an Expression of Feminine Subjectivity* (2012) y *Negotiating Discursive Spaces: Censorship and Women’s Novels in Spain (1950s–1960s)* (2023). Es traductora del cuento galdosiano “Rompecabezas”, del español al inglés (*‘Rompecabezas’ con dibujos por Benito Pérez Galdós*, 2020). Sus estudios sobre Benito Pérez Galdós han aparecido en *Tibón* (2020), *Coda a un centenario: Galdós, miradas y perspectivas* (2024), *La hora de Galdós*

(2019), *Los fundamentos de una época* (2014) y *Galdós y la gran novela del XIX* (2011). Sus investigaciones se centran en la literatura y cultura de finales del siglo XIX al siglo XX y examinan las representaciones socioculturales de la femineidad al igual que la relación entre la modernidad y cuestiones de género, construcciones literarias y sociales, así como convenciones políticas durante la transición hacia la modernidad.

D. R. © Lisa Nalbone, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

MULTIPLE REALITIES ON ÓSCAR LIERA'S EL CAMINO ROJO A SABAIBA

CLAUDIA GIDI

ORCID.ORG/0000-0002-8581-0963

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

cgidi65@hotmail.com

Abstract: *In this article I propose a reading of El camino rojo a Sabaiba, by Óscar Liera, in light of the aesthetics of the grotesque; that is to say, observing how the author chooses to configure his dramatic text by incorporating images typical of an ancient, ambivalent popular culture that does not think of time in linear terms, that does not recognize borders between life and death, and that advocates a plethoric world, overflowing with sexuality, tragic and comic at the same time. Artistic strategy that, although it distances itself from realism, allows its author to speak of a lacerating social reality, which we can perfectly identify in our latitudes.*

KEYWORDS: FARCE; MEXICAN DRAMATURGY; AESTHETICS OF THE GROTESQUE; TWENTIETH CENTURY; CACIQUE

RECEPTION: 16/01/2024

ACCEPTANCE: 14/03/2024

REALIDADES MÚLTIPLES EN *EL CAMINO ROJO A SABAIBA* DE ÓSCAR LIERA

CLAUDIA GIDI

ORCID.ORG/0000-0002-8581-0963

Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

cgidi65@hotmail.com

Resumen: En este artículo propongo una lectura de *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera, a la luz de la estética de lo grotesco, es decir, mediante la observación de la manera en la que el autor elige configurar su texto dramático incorporando imágenes propias de una cultura popular antigua, ambivalente, que no concibe el tiempo de manera lineal, que no reconoce fronteras entre la vida y la muerte, y que propugna un mundo pletórico, desbordado de sexualidad, trágico y cómico a la vez. Ahora, si bien esta estrategia artística se distancia del realismo, permite a su autor hablar de una realidad social lacerante, que perfectamente podemos identificar en nuestras latitudes.

PALABRAS CLAVE: FARSA; DRAMATURGIA MEXICANA; ESTÉTICA DE LO GROTESCO; SIGLO XX; CACIQUE

RECEPCIÓN: 16/01/2024

ACEPTACIÓN: 14/03/2024

*El reloj de la iglesia dio las horas,
una tras otra, una tras otra,
como si se hubiera encogido el tiempo.*
JUAN RULFO, *Pedro Páramo*

El camino rojo a Sabaiba (1988) es una de las obras más complejas y mejor logradas de Óscar Liera.¹ Se trata de un texto dramático que se inserta, en buena medida, en la fructífera tradición literaria latinoamericana que se ha ocupado de recrear la figura del cacique, tan presente en la vida social de nuestras latitudes. Desde luego, me refiero a una tradición en la que destacan obras en diversos géneros literarios,² como el paradigmático ensayo de Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), o las grandes novelas de la dictadura, como *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle-Inclán; *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *Yo el Supremo* (1974), de Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Carpentier, o *El otoño del Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Especial mención merece, sin embargo, el vínculo que *El camino rojo...* guarda con *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, en virtud de que, a contrapelo de lo que ocurre en la mayor parte de los casos en los que se recrea la figura del cacique, en esta novela el personaje —dueño de tierras y vidas— es una mujer. Asimismo, la obra de Liera que ahora me ocupa rememora de múltiples formas —como se verá más adelante— la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, hasta el punto de parecer un homenaje a ella.³

¹ Esta obra fue estrenada por la Compañía Nacional de Teatro en 1987, en Culiacán, Sinaloa, bajo la dirección de Adam Guevara. Recibió el premio Juan Ruiz de Alarcón ese mismo año y fue publicada por primera vez al año siguiente en la revista *México en el Arte* (números 19 y 20). En 1999 la obra es llevada a la escena por Ludwik Margules con alumnos y ex alumnos del Foro Teatro Contemporáneo, en la Ciudad de México.

² Para futuras investigaciones, dejo apuntado aquí que, en la tradición teatral latinoamericana, existen también algunas obras que recrean la figura del dictador, aunque no aludan directamente a un personaje histórico específico, como sí ocurre con frecuencia en la novela. Destacan, por ejemplo, *Tupac Amaru* (1962), de Osvaldo Dragún, y *Pedro y el capitán* (1978), de Mario Benedetti.

³ Entre los estudios en los que se ha analizado dicha relación con la novela de Rulfo, quisiera destacar, para el lector interesado, la tesis doctoral de Cristián Josué Cortés Jiménez, titulada *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015): archipiélagos, ediciones y autores*.

El camino rojo a Sabaiba pertenece al grupo de obras dramáticas de Liera que podríamos denominar —junto con Armando Partida Tayzan— de mayor aliento, como *El jinete de la Divina Providencia*, *Las fábulas perversas* y *Los caminos solos*, y forma parte también de los dramas en los que el autor se relaciona con la cultura popular de su estado natal, Sinaloa: *El oro de la revolución mexicana*, *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos*. Se trata, asimismo, de un texto marcado por su compleja estructura, por su “barroquismo”, y en el cual el lector/espectador es enfrentado a un universo ficcional que resulta incierto, configurado en diversos niveles de ficción (o de realidad, si se quiere).

La obra de Liera ha merecido múltiples lecturas y se han buscado diversos caminos de interpretación que nos ayudan a orientarnos en ese mundo tan peculiar; uno de esos caminos ha sido vincularla con lo que la crítica ha denominado *lo real maravilloso*, esa corriente estética que ha sido tan fructífera en la literatura hispanoamericana del siglo pasado. Con todo, y sin negar esa apreciación, considero que se trata de un texto dramático tan rico que aún nos sigue deparando sorpresas y generando preguntas. Por ello, me parece que vale la pena intentar hacer una lectura desde un horizonte hasta hoy poco frecuentado. Me interesa observar cómo Liera configura un mundo pletórico de resonancias poéticas que sacude todas las certezas del lector/espectador, a la vez que se arraiga con fuerza en una imaginación antigua, de origen popular, que ve y explica la vida desde lo inusual, para los lentes de la lógica racional. Así, sin descartar los estudios precedentes, considero que se pueden arrojar nuevas luces sobre el arte dramático del autor si intentamos religar su escritura con la *estética de lo grotesco*. Al respecto, comparto la idea de Martha Elena Munguía cuando afirma que se trata de “una estética universal, antigua y sumamente productiva que, sin embargo, ha sido pasada por alto en las historias literarias” (2020: 69), particularmente en Hispanoamérica. Este texto pretende contribuir a ampliar nuestra perspectiva crítica bajo la luz de una tradición tan significativa y fructífera para el arte literario y teatral.

Pero, antes de entrar en materia, me parece necesario considerar, así sea brevemente, cuáles son las coordenadas que me guiarán para entender la estética de lo grotesco, pues, como bien ha señalado Luis Beltrán Almería, se

trata de una categoría “trascendental y polémica” (2018: 1126).⁴ Lo grotesco suele percibirse como algo ajeno y perturbador. Sin embargo, es claro que se trata de una estética que tiene una dimensión histórica, por lo que no se ha expresado de la misma manera a lo largo de los siglos —ni ha sido percibido ni valorado del mismo modo con el paso del tiempo—. Para este ensayo retomo algunos de los rasgos que identificó con claridad Mijaíl Bajtín (1995), aunque aprovecharé también los aportes de Wolfgang Kayser (2010). Del primero rescato, sobre todo, la idea del mundo como algo desbordado, desmedido, hiperbólico, contradictorio, que se caracteriza por tener una concepción cíclica del tiempo, por no distinguir fronteras entre la vida y la muerte, como tampoco entre los reinos animal y vegetal, así como por crear imágenes ambivalentes en las que no hay nada estable ni apacible. Del segundo, traigo a cuento, principalmente, la idea de lo grotesco como una forma de extrañamiento del mundo.⁵ Recupero también algunas de las precisiones hechas por Luis Beltrán Almería, quien señala que, a pesar de las diversas formas en que lo grotesco se ha manifestado, es posible identificar aspectos clave que se han sedimentado a lo largo de la historia de la humanidad; entre ellos se encuentra su arraigo en la cultura popular, de donde se ha irradiado hacia la alta cultura, dando lugar a muchas de las obras más señeras de la literatura universal. De esta manera, si en la vida cotidiana suele aparecer degradado en “lo obsceno, la superstición, la ebriedad, el rechazo de lo oficial”, es gracias al talento artístico como puede remontar lo momentáneo y la grosería fácil o ramplona (Beltrán Almería, 2018: 1133-1134).

⁴ Prueba de ello es, no sólo el uso que se le da al concepto en el habla cotidiana —vinculándolo con lo feo, lo monstruoso y hasta con lo ridículo—, sino el hecho de que, incluso en el ámbito de la estética, tenga sentidos encontrados.

⁵ Sobre las posturas teóricas de los dos grandes pensadores del grotesco, Luis Beltrán Almería señala: “Kayser se fijó en un periodo que va desde el Renacimiento hasta mediados del siglo xx. En cambio, Bajtín se interesa por el grotesco medieval y renacentista (hasta Rabelais). Esa es la razón de que el primero vea ante todo el carácter fantástico, incluso tremendista, y el segundo perciba el fenómeno grotesco como festivo (esto es, agrario). Así Kayser ve dos dimensiones del grotesco moderno, romántico y satírico, y Bajtín acepta la dimensión romántica y corrige lo satírico como realista. Pero ambos admiten que los límites del grotesco están mucho más atrás. Ambos vieron la doble dimensión, cruel y alegre, del grotesco. Bajtín lo define como risa ambivalente: jovial y cáustica al mismo tiempo” (2018: 1138).

Cabe destacar también que la estética de lo grotesco florece desde sus primeras manifestaciones en muy distintos géneros literarios. En el ámbito del teatro, la farsa resulta un campo fructífero para la expresión grotesca. En su amplio estudio sobre la manifestación artística del género farsesco en Hispanoamérica, Dahlia Antonio Romero propone lo siguiente:

La tradición farsesca, esa transmisión de imágenes de una risa peculiar que ha llegado a nuestros días, suele presentarnos mundos al revés, mundos paródicos en los que lo cotidiano aspira a su renovación, mundos en los cuales los rasgos que miramos en el espejo de todos los días aparecen aumentados, o disminuidos, hasta la caricatura y, a veces, retorcidos hasta lo grotesco. Leer una farsa o ver su puesta en escena es como entrar en una de esas casas de los espejos que presentan las ferias. Ahí la “realidad” siempre aparecerá desproporcionada: enana, gigante, gorda o flaca y, por eso, nos hará reír. (2017: 11)

Por lo demás, la investigadora enfatiza la idea de que, desde la perspectiva de Bajtín, “la verdadera función del grotesco” es liberar al hombre de las ataduras convencionales, así como del poder y los poderosos para, desde ahí, “permitir que surjan nuevas posibilidades de ser” (Antonio Romero, 2017: 46). Este objetivo es el que Liera se ha propuesto conseguir en prácticamente todo su teatro. Estudiosos destacados de la obra del dramaturgo sinaloense han hecho hincapié precisamente en la actitud vital, contestataria y desmitificadora que alienta en su obra. Ricardo Torres Miguel, por ejemplo, en el trabajo de análisis comparativo que lleva a cabo entre *Cúcara y Mácara*, de Óscar Liera, y *El atentado*, de Jorge Ibarguengoitia, ha demostrado que la dramaturgia de Liera “no desea sólo la carcajada fácil, sino dotar a su receptor de un cambio de perspectiva, de una postura comprometida con su comunidad y con su sociedad” (2022: 392), y, con ello, permitir —me parece a mí— *que surjan nuevas posibilidades del ser*. De la misma manera, en otro de sus ensayos, Torres Miguel ha señalado no sólo que la risa en la obra de Liera ha sido “el vehículo principal para acercarse a su público”, sino que el humor, a la vez reflexivo y motivador, debía “lograr un efecto subversivo” (2019: 49).

Muchos de los estudiosos de la obra de Óscar Liera han observado la manera en la que el dramaturgo se vale del género farsesco para la elaboración de buena parte de sus textos dramáticos. No es mi intención refutar la pertinencia de dichos acercamientos críticos. Todo lo contrario, coincido plenamente con

la idea de que la farsa ha sido el vehículo empleado por el autor para hacer una crítica social aguda.⁶ Así, mi lectura de *El camino rojo...* a partir de sus rasgos grotescos no busca refutar la posibilidad de leerlo como una farsa de rasgos carnalescos. Intento sumarme a esas lecturas que enfatizan los rasgos genéricos, pero centrando la mirada en el hábito de lo grotesco —una de las formas en que se manifiesta la risa—, el cual puede expresarse en muy diversos géneros, uno de los cuales —quizás el más privilegiado— es la farsa. Debo insistir también en que, si bien el grotesco y su fantasía desbordada hunde sus raíces en la cultura popular de la Antigüedad, tiene una dimensión histórica que posibilita su reactualización en las obras artísticas del mundo moderno. En este sentido, es claro que Liera sabía muy bien que la risa es un poderoso recurso para remover conciencias, por lo que en sus textos dramáticos se pueden rastrear las manifestaciones artísticas de la risa en sus más distintas modalidades: desde el humor lúdico, pasando por la ironía, hasta llegar a la estética de lo grotesco, el rasgo que intento rastrear en esta ocasión.

Pero vayamos ahora al texto de Liera que me ocupa. Aunque la obra no está dividida formalmente en escenas ni secuencias (sólo hay una división explícita en dos actos), Armando Partida, en un auténtico *tour de force*, identifica 36 escenas, y da cuenta de sus múltiples saltos entre niveles o planos de ficción, sin que con ello logre despejar algunas zonas de ambigüedad.⁷ Así, resulta inevitable reconocer que, en ese fluir incesante entre distintos tiempos, espacios y planos de realidad, se conforma un universo complejo, acrónico, en el cual el lector/espectador se mueve a tientas. Con todo, lo verdaderamente asombroso es observar cómo, a pesar del aparente caos al que nos enfrenta Óscar Liera, de la vacilación en la que nos mantiene, su estructura dramática no sólo no se derrumba, sino que deslumbra por su extraordinaria solidez.

⁶ Sin ningún afán de exhaustividad, puedo mencionar los siguientes ensayos en los que se hace hincapié en los aspectos fársicos del teatro de Liera: “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, de Armando Partida; “Historias perversas en fábulas fársicas”, de Claudia Gidi; “La parodia, la farsa y la intertextualidad en *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia y *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera”, de Ricardo Torres Miguel.

⁷ Por dar sólo un ejemplo: al describir el paso de la escena trigésimo tercera a la trigésimo cuarta, Partida afirma que, con la narración del personaje Celso padre, “Liera da otra vuelta de tuerca a su intrincado relato dramático, sobre el cual ya no podemos decir en qué nivel se encuentra” (Partida Tayzan, 1997b: 79).

No pretendo recuperar aquí la descripción, escena por escena, con las múltiples transformaciones y deslizamientos espaciotemporales que existen en *El camino rojo...*⁸ Intentaré simplemente dar cuenta de las principales líneas de acción, para poder analizar los elementos de poética que Óscar Liera ha puesto en movimiento. La obra comienza una noche huracanada, en medio de una fuerte tempestad. En este ambiente amenazante, aparece el teniente Fabián Romero Castro, “como si hubiera recibido un llamado” (Liera, 2008: 459),⁹ a un sitio extraño donde ocurren cosas inesperadas. En ese lugar descubrirá, por boca de los espíritus con los que se encuentra, quién es él y quiénes fueron sus antepasados. Zacarías, el primer personaje con quien se topa, afirma que llegó a un castillo, pero Fabián sabe muy bien que en esa zona no existen castillos. Luego, conforme avanza la obra y el forastero se encuentra con otros personajes, vemos cómo el espacio se va transformando. Llama la atención que todos ellos no sólo conocen de antemano la identidad del forastero, sino que afirman que lo estaban esperando, y que ha llegado tarde:

ZACARÍAS: (*Muy asombrado*). Dios libre a todos de ti, Dios los libre; llegaste ya, Fabián Romero, llegaste; pero has llegado tarde. Te trajeron las lluvias de granizo y paraste en el castillo de Aztlán; eso es malo. Dios libre a todos de tu ira, Fabián Romero Castro, hijo de la bien amada Carmen Castro, pero llegaste tarde, llegaste demasiado tarde. (*Desaparece*). (455)

Poco a poco, con el desarrollo de la acción dramática, el lector/espectador se va enterando de que prácticamente todos los personajes con los que se relaciona Fabián Romero han muerto ya. Y que el soldado ha arribado, sin saberlo y sin proponérselo, a su lugar de origen; sitio donde debe vengar la afrenta que sufrió su madre, Carmen Castro, en un pasado remoto.

Dicho pasado se reconstruye, escénicamente, de maneraacrónica. Con frecuencia, las escenas analépticas parten del relato de algún personaje; esto ocurre sin ninguna marca que evidencie el salto temporal, de modo que, sin

⁸ El lector interesado puede acudir al análisis de Armando Partida, “Liera y la cultura patrimonial”, que aparece en el tomo dos de las obras completas del dramaturgo (Partida Tayzan, 1997b).

⁹ Cito por la edición del *Teatro escogido* de Óscar Liera. En lo sucesivo, sólo registraré el número de página.

solución de continuidad, la narración se vuelve acto o, en otras palabras, el relato se transforma en acción teatralizada. Los sucesos más importantes de ese pasado remoto tienen que ver con el deseo de “el bien nacido Arbel Romero” —esposo de “la siete veces digna Gladys de Villafoncurt” — de procrear un heredero. Ante la imposibilidad de su esposa de concebir, él se relaciona con “la bien amada Carmen Castro”, de quien se enamora perdidamente: “te quiero como se quiere lo prohibido y se desea”, afirma Arbel (498). Por su parte, esta última busca concebir un varón, pues su esposo sólo le ha dado hijas mujeres. Como resultado de esa relación extramarital, Carmen Castro es repudiada y violentada por el pueblo entero, a instancias de su propio esposo, Fermín Vega.¹⁰ Tras el brutal ataque, y antes de abandonar el pueblo, los maldice a todos y lanza su amenaza:

CARMEN: Vendrá un hijo para que este acto sea vengado. Será el día de la ira y todo el pueblo caerá en sus manos; este pueblo debe ser castigado. No respetará niños, ni mujeres, ni viejos, ni nadie, ni nadie, ni nadie. (494)

Es esta amenaza —que no llega a cumplirse— la que moverá a la gente a asesinar a Fabián Romero, el hijo de Carmen Castro. Al final de la historia, cuando Fabián se entera de su pasado, por boca de Gladys de Villafoncurt, y decide matarlos a todos, su venganza es ya imposible, no sólo porque los agresores de su madre han muerto ya, sino porque, para cuando se entera de lo sucedido, *él mismo ha muerto*.

Uno de los aspectos más interesantes de esta *fábula* —mucho más elaborada de lo que he referido hasta este momento— no es sólo que se construye mediante una multiplicación de espacios y tiempos diegéticos, al punto de que, en ocasiones, en un mismo tiempo escénico se desarrollan tres lugares y

¹⁰ Hacia el final de la obra se recrea la terrorífica escena donde el pueblo entero ataca a Carmen Castro: “FERMÍN: ¡Allí está la mil veces puta Carmen Castro! Ahora soy un triunfador, gané en el juego de la deshonra [...]. *La chusma se lanza sobre ella, la dejan medio desnuda, la trepan a una silla y la levantan en alto. Carmen, desesperada, grita, suplica compasión, llama angustiada a Fermín, pero nadie la atiende, nadie le hace caso; la gente está loca, demente, el alcohol y el coraje ha trastornado a todos. Fermín grita a los hombres: “¡Llévensela a los arenales de este pueblo, llévensela rápido! Entre más puta quede, mejor; más me cuadra, más la gozaré bajo la sombra de mis álamos. Juré que te haría una ninfa, Carmen Castro, si ganaba el juego y he ganado. Gocen a esta ninfa y vengan por su botella y sus centavos”* (493).

tiempos diferentes entre sí,¹¹ sino que apela a imágenes propias de la cultura popular, mediante las cuales construye un mundo grotesco en el que no sólo lo mágico forma parte de la vida cotidiana, sino que, como veremos más adelante, se traspasan los límites entre los órdenes —habitualmente separados— en los que la vida y la muerte confluyen en un continuum no marcado por límite alguno. Un universo animado en su totalidad por un impulso vital, en el que los reinos animal y vegetal se entrelazan con el hombre y el cosmos.

Al comienzo de *El camino rojo...*, vemos cómo Fabián Romero se adentra en un mundo convulso en el que ni los sentidos ni la razón bastan para orientarse: “*La noche es oscura, huracanada. Una fuerte tempestad amenaza la tierra. Los relámpagos, los rayos, los truenos hacen una circunstancia primigenia*” (451). Se trata de un universo en el que la naturaleza no sólo se ha desbordado, sino que parece haber perdido el ritmo, las estaciones: “Es muy raro que caiga granizo con este calor [...] aquí, a la orilla del mar y con este calor que hace todo el año, nunca había pasado.¹² Todos los pescados se fueron lejos, asustados, y regresarán las barcas vacías, sin lisas y sin mojarras” (452); con estas palabras describe el ambiente Zacarías, el primer personaje con quien se topa el forastero. De esta manera, y a lo largo de toda la obra, la incertidumbre y la perplejidad resquebrajan el orden del mundo, tal como creemos conocerlo.

Fabián Romero no sabe dónde está ni cómo llegó a ese sitio. Hace preguntas que no obtienen respuesta, y, como para no perderse a sí mismo en este universo extraño, afirma una y otra vez quién es —casi como en un mantra— ante cada personaje con quien se topa: “Soy teniente de nuestro glorioso

¹¹ Por tiempo diegético —o de la fábula— se entiende aquel que “abarca la totalidad de los acontecimientos significados, tanto los mostrados o (re)presentados como los referidos por los medios que sean, lingüísticos o no”, mientras que “el tiempo representante y pragmático del teatro; [es el] tiempo real o realmente vivido por los sujetos de la comunicación teatral, actores y espectadores, en el transcurso de la representación” (García Barrientos, 2017: 169 y 170). La misma terminología se puede emplear para el espacio. Para un análisis de los espacios en esta obra de Liera, el lector interesado puede acudir al estudio de Víctor Alan Ávila Garnica titulado “Sobre los espacios en *El camino rojo a Sabaiba*” (2017).

¹² En una escena posterior, en la cantina del pueblo, Celso —personaje que tiene la capacidad de “ver” lo que va a ocurrir— afirma: “ya amanecieron las nubes anaranjadas. (*Pausa*) Si por la tarde tenemos granizales es que algo nos espera y debemos cuidarnos”. La respuesta del Cantinero nos hace ver lo insólito que algo así sería: “¡Qué chingado granizo va a caer en este pueblo con el calor que hace! Aquí nunca nadie ha visto un granizo ni lo conocemos” (468).

ejército” (453), “Me perdí, equivoqué el rumbo [...] me hallé como un ciego sin noción de los puntos cardinales” (454). Tras la desaparición de Zacarías, el espacio se transforma, deja de ser un castillo en ruinas para convertirse en un convento: “[un lugar] *limpio y arreglado y allí en el mismo sitio, de pie y sosteniendo entre una de sus manos un candelabro se halla una hermosa monja* [Sor Joaquina del Monte Carmelo] *que sonríe con amabilidad y con una mirada curiosa*” (455). En esta escena, el desconcierto del personaje protagónico va en aumento; se encuentra entre “*irritado y temeroso*” (455). Nada logra saber, nada logra entender; sin embargo, como ya se dijo, los otros parecen saber muy bien quién es él y a qué vino.

Importa observar cómo, desde las primeras escenas, los lectores/espectadores somos colocados al filo de la navaja ante sucesos que resultan extraños, casi mágicos, aunque por unos instantes parezcan todavía anclados a cierta lógica. Sin embargo, conforme avanza la acción, a veces en cuestión de segundos, la supuesta lógica que los ordenaba se trastoca, y con ella se pierde cualquier certidumbre. Veamos el siguiente parlamento de la escena entre la monja y el militar:

SOR JOAQUINA: Ni la vista es el mejor sentido para obtener el conocimiento, ni la luz de los relámpagos es mejor que la del sol para conocer las cosas que el Creador ha creado. Ver bien, decían los abuelos; ver bien, desvelar, Fabián, quitar los velos.

FABIÁN: ¿Cómo supo mi nombre?

[...]

SOR JOAQUINA: Teniente del noveno batallón de infantería Fabián Romero Castro, acabas de gritar tu nombre; lo gritabas como un loco por aquella puerta, yo estaba allí parada y lo escuché [...]

FABIÁN: Estuve hablando con un hombre que acaba de salir; a él le gritaba; Zacarías Fajardo me dijo que se llamaba.

SOR JOAQUINA: (*Muy sorprendida*) ¿Zacarías Fajardo!, Dios lo haya perdonado. Muchas culpas seguramente guardabas Zacarías para que tu alma por tantos años siga penando. (*A Fabián*) Vamos a rezarle un padrenuestro por su eterno descanso. [...] (456)

Como vemos, si en un primer momento parece haber una explicación racional para el hecho de que sor Joaquina sepa quién es Fabián, tras unos

cuantos diálogos, la tranquilidad que supone moverse en un universo lógico y racional se derrumba: Fabián ha estado hablando y bebiendo vino de ayale con un muerto. Así, lo que en principio parece familiar, comprensible, cercano, de inmediato se torna extraño e incluso inquietante. Unas líneas adelante, la misma sor Joaquina dará una nueva pista que orientará nuestra lectura: “cuando se pierde el rumbo es que la muerte ha llamado” (457). Y, en efecto, la muerte ha llamado a Fabián Romero, pues, para cuando la obra concluya, sabremos que el personaje murió la noche misma de su llegada a Sabaiba, tal como le ocurre a Juan Preciado a su llegada a Comala. En estos términos lo narra “el hombre que lo explica todo”, personaje que aparece únicamente al final de la obra, y que tiene a su cargo el último parlamento:

Al teniente Fabián Romero lo mataron las gentes de Sabaiba el mismo día que llegó por la noche, bajo la lluvia, después de unos granizales. Lo mataron cuando dijo su nombre; por superstición y por miedo y tiraron su cuerpo en las ruinas de una vieja casona no lejos del pueblo sobre la cual se han inventado mil historias, porque al hombre, siempre le han gustado los cuentos. (501)

De este parlamento quisiera destacar también la forma en la que se acentúa la incertidumbre a propósito de la “realidad” de los sucesos representados. Es decir, si a lo largo de la obra, el lector/espectador se enfrenta a acontecimientos extraños, contradictorios, que no siempre pueden ser explicados desde la lógica racional, este último parlamento nos conduce a una duda incluso más abarcadora, que abre la puerta para considerar si en verdad ocurrió todo lo que se representó ante nuestros ojos o si fue sólo un cuento.

El tercer encuentro de Fabián es con un viejo. De pronto, “*oye la voz de un anciano cerca de él; este anciano de grandes ojeras se llama Mayo*” (458). El primer parlamento del anciano le da una nueva vuelta de tuerca a la situación, con lo que se desestabiliza aún más el contexto en el que se encuentra el teniente: “[a Fabián] Está loca, no le haga caso, es la sobrina del ama, se viste de monja y cree que está en un convento enclaustrada” (458). Desde luego, no resulta intrascendente la presencia de la locura en el universo creado por Liera. Recordemos que el loco es un personaje que ha tenido una presencia relevante en el teatro, pues a menudo es el encargado de decir la verdad, cuando nadie más puede hacerlo; es quien puede encontrar la lucidez inmersa en el absurdo. Por todo ello, no es extraño que, en la dinámica teatral, los locos se sitúen en

el umbral de lo excluido y lo aceptado.¹³ Y, desde luego, tanto la locura real como la fingida suelen ser vehículo ideal para instaurar en el drama distintos planos de ficción metateatrales. Recordemos también que, desde el pasado más remoto, la locura se ha coligado con la estética de lo grotesco. Wolfgang Kayser, por ejemplo, asocia claramente la idea de grotesco con lo extraño, lo antinatural, y afirma lo siguiente, a propósito de la locura:

[...] en la psique deformada del loco lo humano se torna macabro; es de nuevo como si un “ello”, un extraño, un espíritu inhumano hubiera entrado en el espíritu de los hombres. Pero el encuentro con la locura es asimismo una de las experiencias germinales de lo grotesco, una experiencia que nos impone por otro lado la vida misma. (309)¹⁴

Contribuye a ahondar la extrañeza el hecho de que el viejo Mayo hable el lenguaje de los animales, y que éstos se comuniquen con los difuntos: “Las lechuzas [afirma el personaje] son los pájaros que hablan con los muertos, por eso guardan la mirada de espanto, porque saben cosas que las ánimas mantuvieron en secreto”. Y, unas líneas adelante, invitará a Fabián a asomarse a la ventana de su cuarto para ayudarlo a entender lo que el ave le dice desde hace semanas, una y otra vez. El ave sufre y Mayo no duerme:

MAYO: Si usted quisiera venir esta noche a asomarse por la ventana de mi cuarto tal vez pudiera entender algo, es insistente lo que dice. Luego repite lo mismo, lo mismo; todas las noches lo mismo y yo no duermo. Le veo

¹³ Francisco Márquez Villanueva, en su estudio sobre la literatura bufonesca, ha dicho: “El loco ha sido considerado entonces como voz de la verdad absoluta e irreprimible. En cuanto hace del mismo una entidad a la vez deshumanizada y semidivina, un cero y un infinito, dicho concepto lleva consigo una radical ambigüedad destinada a alcanzar una intensa presencia literaria por espacio de siglos” (1986: 502).

¹⁴ Martha Elena Munguía Zatarain, en su estudio titulado *Locura e imaginación. Grotesco en la literatura hispanoamericana*, afirma que, más allá de las pugnas que existen entre formas de existir de lo grotesco, es importante reconocer que dicha estética “ha sido forjada desde tiempos remotos, ha vivido un largo proceso de reformulación, matices y ajustes, de acuerdo con el espíritu de cada época y sigue ofreciendo un caudal importante de imágenes para la expresión del arte verbal”. Y agrega: “la locura y el loco son una de esas vías heredadas de la imaginación antigua para abrir la puerta a un modo inhabitual, descentrado y por tanto polémico de ver y entender la vida” (2019: 37).

a los ojos, me mira, nos miramos sin hartarnos. Ella se esfuerza, sé que sufre, trata de decirme las cosas con la mayor claridad posible pero no comprendo cuál es su mensaje.

FABIÁN: No sé de qué me está hablando.

MAYO: Si usted quisiera hacerme ese pequeño favor yo podría volver a conciliar el sueño. Desde que llegó, hace tres semanas, no duermo. Llega y se para en la rama de un sabino frente a mi ventana; canta, insiste, y hace dos noches que la veo derramar abundantes lágrimas. (459)

Las señales de la naturaleza son ominosas, y, una vez más, Fabián asume la actitud que ha adoptado cada vez que se enfrenta a una situación desconcertante, es decir, aferrarse a la realidad que conoce: “FABIÁN: Yo nunca he hablado con... no sé, no conozco, es decir, mire usted, yo llegué aquí de la guarnición de Batacudea, llegué aquí como si hubiera recibido un llamado”. La respuesta del viejo, en cambio, agrega información, ofrece nuevos elementos que se anudan en la trama:

MAYO: (*Cambia de actitud*) Eres egoísta y obstinado. Claro que recibiste un llamado. Vienes a cumplir la promesa de tu madre, pero has llegado tarde. Bienvenido seas Fabián Romero, recuerda que hay un pájaro de muerte que todas las noches canta en mi ventana; bienvenido seas Fabián Romero, al castillo de la siete veces digna Gladys de Villafoncurt, nuestra excelsa dama. (469)

Como vemos, Fabián Romero se ha adentrado en un mundo en el que los personajes transitan entre lo natural y lo sobrenatural sin ningún tropiezo. Y se reitera la idea de que era esperado para cumplir una promesa, sólo que ahora, tanto el personaje como los lectores/espectadores, sabemos que ha llegado —aunque tarde— al castillo de Gladys de Villafoncurt para cumplir con su obligación. Tras este parlamento, “*como por arte de encantamiento*”, aparece la propia Gladys, “*una mujer madura hermosísima*”, que “*viste con telas finísimas y de buen gusto*”. El ambiente que la rodea tiene algo de fantástico, de exotismo. Va acompañada siempre de un jorobado “*que usa medias, pantalón verde a la rodilla, camisa y un saco largo de color rojo; trae además un sombrero verde y usa bastón*” (460). Este personaje, que evoca la imagen de los enanos o

bufones de las cortes, es una especie de sombra de la cacica: se mueve siempre adonde ella lo hace y, cuando se detiene, se echa a sus pies cual perrito faldero.

El entorno grotesco —carnavalesco, incluso— que circunda a Gladys de Villafoncourt es reforzado por la presencia de unos maromeros que irrumpen en la escena a indicación de la señora: “*Se oye una música de circo y aparecen dos maromeros. De cuando en cuando da la orden de que aplaudan las damas de compañía y éstas lo hacen, aunque parece que el único divertido allí es el jorobado*” (460).¹⁵ Recordemos que una de las expresiones del grotesco tiene su asiento precisamente en las manifestaciones festivas populares:

No se puede ignorar que Bajtín planteó la pervivencia de la imaginación tradicional grotesca a través de las imágenes creadas en el carnaval antiguo y renacentista y el trabajo estético que hicieron los autores que forjaron lo que él llamó la literatura carnavalizada. (Munguía Zatarain, 2020: 75)

Importa señalar, también, que es a partir de esta escena —en la que Gladys y Fabián se encuentran— cuando comenzarán las narraciones que recrean el pasado: el de ella y su marido, Arbel Romero; el de Carmen Castro —la madre de Fabián— y su esposo, y, por extensión, el del propio pueblo de Sabaiba (462).

Pero, antes de continuar con la remembranza que dará lugar al resto de la obra, vale la pena detenerse a señalar que, a pesar de la gravedad de los sucesos que se representan, no todo es sombrío en el universo recreado. Coherente con la estética grotesca, no predomina una visión lúgubre de la existencia, sino que se conjuga con la posibilidad del juego, la parodia y la burla. Para sustentar esta idea puedo mencionar que, además de la escena de los maromeros referida líneas atrás, aparecen ante los ojos del lector/espectador diversas expresiones propias de la fiesta popular: como el circo.¹⁶ Entre los elementos paródicos, se puede

¹⁵ Los espectáculos populares, como el circo, son frecuentes en la obra de Óscar Liera. En palabras de Lidio Sánchez Caro, director de escena mexicano, afincado en Madrid, es notable “la facilidad que tiene para introducir en sus historias recursos provenientes de otros ámbitos del espectáculo: el circo, la danza, los títeres, los números de feria” (Secretaría de Cultura, 2016: s/f).

¹⁶ En el segundo acto, por ejemplo, tiene lugar la siguiente escena circense: “*Entra un hombre con pantalón blanco, un saco largo rojo, botas y chisteras negras. El hombre da un silbatazo, arranca una música de circo, aparece una bastonera, tras ella unos payasos echando maromas y luego un domador con*

destacar la rimbombante denominación de los personajes de alta alcurnia, como “La siete veces digna Gladys de Villafoncurt”, o “El bien nacido Arbel Romero”, adjetivaciones que fueron frecuentes en los tiempos coloniales y con las que se alude también, en clave paródica, a la permanencia de un orden social injusto y jerarquizado. No perdamos de vista que el de Óscar Liera es, en su conjunto, un teatro sumamente estetizado, pero siempre de denuncia clara y contundente contra las injusticias, la represión sexual, la hipocresía, la corrupción y la explotación de hombres y mujeres por parte de los poderosos.

De igual manera, el juego y la burla están presentes en diversas escenas y adquieren diferentes matices. Me referiré sólo a dos momentos que me parecen bastante ilustrativos: en el primer encuentro entre Fabián y Zacarías se percibe una burla disimulada hacia el forastero en la actitud de superioridad que asume Zacarías:

FABIÁN: ¿Estamos a la orilla del mar?

ZACARÍAS: Estamos a la orilla del mar.

FABIÁN: (*Reflexivo*) Entonces estuve caminando hacia el Poniente.

ZACARÍAS: Estuviste caminado hacia el Poniente.

FABIÁN: ¿Cómo lo sabe usted? ¿O le gusta repetir todo lo que digo?

[...]

ZACARÍAS: Lo supe porque mi teniente llegó al mar: [...] ¿Mi teniente llegó por barco?

FABIÁN: No, señor.

ZACARÍAS: No hay ciencia; mi teniente caminó hacia el Oeste.

FABIÁN: Y estoy en un castillo a la orilla del mar.

ZACARÍAS: A la orilla del mar.

FABIÁN: Pues sepa, señor, que en toda esta región no hay castillos, además deberían escucharse el rumor de las olas y yo no he oído nada.

ZACARÍAS: Quizá mi teniente sepa muchas cosas del ejército y de armas. ¿Sabía mi teniente que los caracoles cantan? Si mi teniente no ha escuchado el canto de los caracoles no puede saberlo todo. (452 y 454)

varios leones que traen amarrados con cadena, un camello, un hipopótamo y una inmensa mujer gorda que es mamá Esther y que viene en un carro tirado por garzas. Todo ese desfile, que no es más que la visión del capitán, debe estar resuelto con disfraces o con animales de cartón” (480).

Veamos ahora una escena en la que el juego con el lenguaje es muy claro, así como la actitud burlesca de los personajes del pueblo —campesinos— frente a las imágenes inspiradas y evocadoras de aquel al que tildan de poeta. La acción tiene lugar en la cantina. Uno de ellos, Celso —“*hijo de Celso viejo o Celso padre*”—, cuenta que tras barbechar la tierra salen las lombrices, y que luego las garzas se paran en el surco, de modo que parece que ha sembrado garzas. La réplica que obtiene —elocuente— es la respuesta divertida del que no acepta más realidad que la práctica y tangible:

EFRÉN: Pues yo miro las chingadas garzas y miro el surco, pero no veo esa cosa que tú juntas, ¡cómo cabrones voy a sembrar un surco de garzas!

CELSE: ¿Y no te gustaría sembrar garzas y que las vieras crecer como crece el algodón o el cártamo y que una tarde quizá o al amanecer, una mañana, levantaran todas el vuelo como una nube blanca que se eleva al cielo con escándalo?

EFRÉN: Pero tú estás fallo. ¿Cómo cabrones voy a sembrar garzas para que un día, después de trabajar en la siembra, se vayan todas volando? ¡Ni siquiera se comen las chingadas garzas! [...] ¿Y qué iban a tragar mis hijos, mientras que el estúpido de su padre sembraba garzas?

CELSE: [...] Un día que amaneciera el cielo blanco de alas que pasaran volando, con gran orgullo tus hijos podrían decir: “Mi padre sembró esas garzas”.

SANTIAGO: (*desde su mesa, con entusiasmo.*) ¡Yo sembré esas garzas, pero se fueron las hijas de su pinchi madre! (*Como si les gritara a las garzas.*) A ver putas si regresan a sus guacalis [...] (466-467)

Como señalé al comienzo de este ensayo, resulta particularmente compleja la forma en la que se representa la multiplicidad de tiempos y espacios de la fábula. Lo ilustro ahora comentando el mismo pasaje en el que la cacica aparece en escena y le narra al forastero una parte de su pasado. Partimos de un plano de ficción en el que Gladys y Fabián se encuentran por primera vez (aunque más adelante sabremos —en la última escena del primer acto de la obra— que Gladys murió muchos años atrás). En ese momento, la señora le informa a la Ama (quien también ha muerto ya) que el viento es propicio para iniciar el viaje hacia África, a donde se dirigen para comprar una esclava etíope. Aparece también el Capitán del barco, para informar que está todo dispuesto para zarpar. Acto seguido, comienza la narración de Gladys en la

que recuerda cómo comenzó ese viaje. Cesa la narración para continuar con un breve intercambio de parlamentos entre Gladys y Fabián, y, sin solución de continuidad, prosigue la escena entre ella, el Capitán y luego Arbel. El pasaje concluye con Gladys nuevamente refiriéndose a su travesía en tiempo pasado: “El barco se hizo a la mar dando inicio a mi viaje. Todo el pueblo de Sabaiba fue a despedirme al muelle”. Refuerza la idea de yuxtaposición de tiempos la acotación que sigue a dicha narración, en la cual puede leerse que la mayoría de los personajes permanece en el escenario, “*como si se vigilaran siempre, siempre*” (463). Es claro, pues, que los tiempos de la diégesis se han traslapado.¹⁷ Pero no se trata sólo de llevar a la práctica un recurso teatral, pues, al poner en entredicho la noción apriorística del devenir del tiempo en forma cronológica, se refuerza también la idea de falta de límites entre vida y muerte. Así, en *El camino rojo a Sabaiba* las fronteras entre ambos planos de existencia se han difuminado; planos que, en la lógica habitual del hombre moderno, se mantienen separados, pero que se mezclan y coexisten sin conflicto en las culturas populares.¹⁸ Por lo demás, ya otros investigadores han observado que la presencia simultánea de distintos tiempos, espacios y, por lo tanto, niveles narrativos es una constante en la producción dramática de Liera.¹⁹

Otro aspecto que religa este texto con la poética de lo grotesco es la presencia de una sexualidad desbordada. La tensión erótica es casi omnipresente. En el encuentro de Fabián y sor Joaquina, ella le pide que “cure su pasión de ánimo”. Enclaustrada, sólo puede asomarse por la barda del convento y ver a los campesinos que pasan “sudorosos, sin sus camisas y con las espaldas bien

¹⁷ Esta forma de organizar el material dramático es claramente señalada por Jesús Eduardo García Castillo: “Conforme avanza la representación, vamos enterándonos de que los personajes que parecen convivir y dialogar han vivido en realidad en momentos distintos de la historia, aunque están relacionados entre sí, por ser parte de la misma diégesis [...] A esta (con) fusión de los tiempos ‘narrativos’ de la representación contribuye la voluntad del autor expresada en una de las acotaciones: ‘*Hay una presencia constante de la mayoría de los personajes; generalmente no desaparecen del escenario*’ (2016: s/f).

¹⁸ Bajtín afirma: “En los períodos iniciales o arcaicos del grotesco, el tiempo aparece como una simple yuxtaposición (prácticamente simultánea) de las dos fases del desarrollo: principio y fin: invierno-primavera, muerte-nacimiento”. Ejemplo clásico de esta convivencia son las célebres figuras de terracota de Kertch, entre las que destacan las ancianas embarazadas (1995: 28-29).

¹⁹ Véase por ejemplo “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional” de Armando Partida y “El teatro épico y la metateatralidad como estrategias de la justicia popular en *El jinete de la divina providencia* y *Los caminos solos* de Óscar Liera” de Ricardo Torres Miguel.

relumbrantes oliendo a sobaco y a ramas” (457). Y, entre infantil y sensual, invita al forastero a pasar la noche con ella y “juntos disfrutar de la bóveda celeste” (457). En ese momento, sor Joaquina se quita la cofia y lo incita a tocarle el pelo, “*luego le toma una mano y la coloca sobre su pecho izquierdo*”: “Palpa mi corazón, mira cómo se agita, ¿lo sientes? Parece que te conoce y sabe que vienes a curar mi pasión de ánimo” (457). La imagen se completa en la escena siguiente, cuando el viejo Mayo, hablando de sor Joaquina, afirma: “Las gentes dicen que en lugar de sexo tiene una tarántula, que los hombres que la han visto desnuda se convierten en toninas que se precipitan al agua; pero está loca, no le haga caso” (459).

Desde mi punto de vista, la intensa carga erótica de un personaje femenino que viste hábitos de monja —por lo que, en principio, debería ser inmune a toda expresión carnal— es ejemplo de la forma reiterada en que Liera suele retar los límites que una sociedad conservadora impone. Como vemos, el mundo representado por Liera es de tipo fabuloso, en el que la sexualidad desbordada —propia del grotesco rabelesiano— no sólo une los opuestos en la monja lujuriosa, sino que tampoco reconoce límites entre la vida y la muerte. El deseo sexual impera también en el universo de ultratumba: muertos y vivos son presa de los apetitos de la carne, que los hace solicitar con urgencia calmar su “pasión de ánimo”.²⁰

²⁰ Parece difícil pasar por alto la manera en la que otros autores han representado también el mundo de los muertos, no como un espacio apacible, sino atravesado por las pasiones y los deseos carnales, como una forma de expresión artística vinculada con la tradición grotesca. Menciono sólo un puñado de ejemplos de los que podrían traerse a la memoria: uno de ellos lo encontramos en la novela emblemática de Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*: recordemos que, cuando José Arcadio Buendía se casa con Rebeca, “Los vecinos se asustaban con los gritos que despertaban a todo el barrio hasta ocho veces en una noche, y hasta tres veces en la siesta, y *rogaban que una pasión tan desahogada no fuera a perturbar la paz de los muertos*” (2007: 114; énfasis mío). A propósito de este pasaje, Munguía Zatarain ha llamado la atención sobre la manera en la que “se unen con toda naturalidad dos esferas que la cultura hegemónica ha separado tajantemente: la sexualidad desbordada y el mundo de los muertos. Es como si se insinuara, con estos guiños, que los muertos del cementerio no están tan radicalmente muertos, pues son susceptibles de ser perturbados por las expresiones extremas del placer mundano” (2020: 78). Otros ejemplos de la literatura hispanoamericana donde también se rompen las fronteras entre vivos y muertos, y en los que estos últimos no están exentos de pasiones, se pueden hallar en *Un hogar sólido*, de Elena Garro, y *Espantapájaros*, de Oliverio Girondo. En estas obras es posible rastrear la cosmovisión carnavalesca y grotesca del mundo. Para

“[T]oda pasión engendra pecado” (497), afirma sor Joaquina en una de las últimas escenas, cuando se encuentra con Fabián, y ambos están ya muertos. Y es que el amor apasionado y el apetito sexual, que en buena medida guía las acciones de los personajes principales de *El camino rojo a Sabaiba*, los conduce a la muerte. La pasión de ánimo de Arbel hace que, en lugar de acompañar a Gladys en su travesía, permanezca en su casa y procrea un hijo con Carmen. Este hecho les traerá la desgracia a casi todos los personajes. Durante el viaje en barco hacia sitios exóticos, donde la cacica se dirige para comprar una esclava, el Capitán se atreve a declarar su amor a Gladys:

CAPITÁN: Ahora que llegamos al cabo de Buena Esperanza, el nombre, la historia de las tormentas y el fantasma del mismo Vasco de Gama me empujaron a hablarle. Señora, perdone mi atrevimiento; sé que no soy digno de nada, pero quiero que sepa que estoy loco por usted, que la amo. (470)

La respuesta de la cacica será fría, despectiva y cruel: el capitán deberá abandonar la nave en el primer puerto disponible. Más adelante, ya en el segundo acto, se lee en una acotación cuál ha sido el destino del marinero: “*cuentan que murió viendo el mar, sentado en una playa, en Sudáfrica*” (482).²¹

Con el jorobado ocurre algo parecido: él también tiene una pasión de ánimo; sin embargo, con la llegada de la esclava se ve desplazado en los afectos de su dueña. Y, si bien no hay una indicación explícita al deseo de la señora por Dancalia, los indicios son muy claros: el segundo acto se abre con una danza de negros en el barco; cuando la joven termina de bailar se lanza a los pies de la señora; “*se pudo comprender algo*”, se lee en la acotación (475), luego “*Gladys acaricia el pelo de su esclava, le limpia el sudor y le ofrece agua*” (475). Unas líneas adelante, Fausto —el jorobado— se duele de que la señora ya no le tenga aprecio, y Gladys decide asesinarlo arrojándolo por la borda. También Zacarías muere por un amor desgraciado: pese a haber sido rechazado por

ahondar en el tema, el lector interesado puede consultar *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma* (Gidi, 2019).

²¹ Vale la pena observar que en el teatro de Liera es frecuente que las acotaciones dejen de tener un sentido estrictamente referencial, utilitario, para cumplir funciones narrativas, que, además, como en este caso, plantean una duda o dan una idea vaga de lo sucedido.

Carmen, persiste en su deseo —“Te seguiré buscando. A donde quiera que vayas te seguiré como una sombra porque no puedo vivir sin verte” (485)—, por lo que ella decreta su muerte, y los criados de Arbel lo ejecutan. Otro tanto ocurre con Fermín, el esposo de Carmen, pues, tras ordenar la violación tumultuaria de ésta, es acuchillado por órdenes implícitas de Arbel.

Contribuye a la configuración de este universo grotesco la presencia de elementos fantásticos, los cuales son, al mismo tiempo, propios de una visión de mundo popular que no ha perdido el contacto con un imaginario fabuloso, pletórico de prodigios. Menciono tan sólo un puñado de ejemplos de los muchísimos más que se encuentran en *El camino rojo a Sabaiba*. El árbol de ayale, del que sacan una bebida embriagante —la misma que le dieron a beber a Zacarías poco antes de asesinarlo, y la que luego él, ya muerto, le ofrece al recién llegado Fabián— tiene las hojas en forma de cruz, y guarda vínculos con lo demoníaco:

ZACARÍAS: Un día que Dios estaba muy aburrido decidió hacer un árbol y le puso muchas crucesitas [*sic*] en las hojas para que no se acercara el malo, el diablo; y entonces patas de chivo, que así me gusta nombrarlo, muerto de coraje le jondió [*sic*] con unas piedras que se quedaron pegadas en el tronco y se convirtieron en el fruto del árbol. De allí se hace este vino maravilloso que tanto alimenta. (453)

Y no sólo eso, Zacarías afirma que el demonio hace su compadre a todo el que bebe el vino de ayale. De igual manera, las lechuzas hablan con los muertos, y tienen esa “mirada de espanto, porque saben cosas que las ánimas mantuvieron en secreto, y dicen que los secretos les pesan mucho en la tumba”, afirma Mayo (459). Asimismo, las nubes color naranja que anteceden al granizo presagian desgracias (468).

La presencia de seres fabulosos —mitad hombres, mitad animales— es parte esencial de la imaginación grotesca. El nacimiento de un niño con cuerpo de marrano y la pesca de una caguama con cara de mujer presagian las catástrofes (468).²² Completa el cuadro la llegada al pueblo de una mujer tarántula: “Di-

²² El nacimiento de un niño con cola de marrano parece una alusión —un guiño— a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, novela en la que la relación incestuosa entre Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia engendra un hijo con cola de cerdo: “Después de cortarle el ombligo, la comadrona se puso

cen que la encontraron en Dautillos y la traen amarrada” (468); viene como parte del espectáculo de un circo, y aparece ante los ojos del lector/espectador, quien, a su vez, es ficcionalizado y convertido en público del espectáculo:

ANUNCIANTE: ¡Pásele, pásele a ver a la mujer tarántula! ¡Pásele, pásele!; solo por cinco centavos vea este fenómeno humano, hable con ella y sepa por qué se convirtió en tarántula. (*Se va caminando hacia el escenario, habla con el público del teatro como si éste fuera el público que ha asistido a ver a la mujer tarántula.*) Tú, muchacho, siéntate bien porque tapas a los de atrás. Les advierto que no pueden tirarle con nada, porque si alguno le pega con algo, ella va a saber quién es y en la noche la suelto para que le coma los ojos; le gustan los ojos y las lagañas. (471)

La mujer monstruosa es puesta ante nuestros ojos: “*Tiene enormes patas negras llenas de pelos que dan asco y mueve con torpeza*”, e incluso nos interpe-la. La respuesta del pueblo ante el macabro espectáculo es de terror: corren rumores, cada vez más pavorosos y fantásticos, sobre el daño que la mujer-tarántula les puede causar, por lo que los hombres del pueblo deciden acabar con ella y despedazarla.

De la misma manera, por miedo, los habitantes de Sabaiba deciden acabar con la vida de Fabián Romero. Llega ante los hombres y mujeres del pueblo

a quitarle con un trapo el ungüento azul que le cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con la lámpara. Solo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo” (2007: 465). Cabe recordar que, desde el comienzo de la novela, se anuncia que, por el riesgo de tener hijos con cola de cerdo, Úrsula no quería tener relaciones con José Arcadio. Este paralelismo resulta interesante, porque va más allá de un asunto meramente anecdótico: en ambas obras literarias resulta fundamental la tradición grotesca. A propósito de la novela, Munguía Zatarain afirma: “Es muy importante aclarar que la pervivencia de la visión grotesca del mundo no se resume en unas cuantas anécdotas en las que se manifiesta lo hiperbólico: es el eje de la organización del todo y anida en ella una profunda mirada crítica: *Cien años de soledad* va registrando el proceso de la entrada de la modernidad a Macondo con toda la violencia que entrañó y en este plano se convierte en una representación artística del desgarrador proceso que vivió América Latina” (2020: 78). Probablemente no sea desatinado decir que tanto Liera como García Márquez son dos escritores que ven la imaginación popular no desde una perspectiva folclorizante, sino como una fuente viva de tradiciones milenarias. Por lo demás, es necesario recordar que otros estudiosos de la obra garciamarquiana han observado este rasgo fundamental en su novela.

“sucio, despeinado; es para ellos como una aparición [...] Hay una atmósfera de miedo, de misterio y hay un terrible silencio” (474). Con una escena en la que Fabián les cuenta a los aterrorizados pobladores que ha hablado con Gladys de Villafoncurt se cierra el segundo acto:

FABIÁN: Yo... yo estoy muy confundido. Dormí, es decir, no sé si dormí, pasé la noche en un lugar cerca de aquí, una especie, dicen, de castillo... (*La gente empieza a sobrecogerse.*) Y estuve hablando con, no sé, la gente que allí vivía, entre ellas con una señora que me dijo ser Gladys de Villafoncurt. (*Una mujer se santigua con disimulada lentitud.*) Pero hoy en la mañana no había nadie, parece que todo está en ruinas.

RUPERTO: ¿Gladys de Villafoncurt, dijo?

FABIÁN: Sí, señor, sí, así dijo.

RUPERTO: Murió hace más de veinte años [...]

FABIÁN: Cuando venía vi a un hombre corriendo que llevaba auestas las patas de una descomunal tarántula. Nada de lo que pasa es normal [...] (474)

Con la certeza de que Fabián Romero Castro ha llegado por fin para vengarse de todos, concluye la primera parte. Pero es en una escena cerca del final de la obra cuando vemos cómo el pueblo enfrenta a Fabián, pues lo rodean para matarlo, sin que el forastero sepa en ese momento por qué le temen ni de qué venganza le hablan:

MAYO: [...] Suéltlenlo y denle algo de comer.

EFRÉN: No se puede, Mayo; vino como espía y traerá un ejército para vengarse.

MAYO: Éste no sabe de venganzas; la madre guardó la afrenta, nunca le dijo nada. [...] Fabián es el único que puede ayudarnos [...] Si lo matan será una sombra más, acechante, de Sabaiba [...] (491)

Ya hemos visto cómo en *El camino rojo a Sabaiba* el tiempo no transcurre de manera ordinaria, cronológica. Los personajes parecen estar atrapados en una existencia dilatada que no conoce principio ni fin, lo que apunta hacia una eterna repetición de los acontecimientos, como si el mundo entero diera vueltas sobre sí mismo, en redondo. En una escena que tiene lugar en la cantina del pueblo, Celso refiere una historia en la que sucesos extraordinarios dieron señales perturbadoras, que anunciaban desgracias:

CELSE: [...] También contaba la mamá de mi mamá grande que hace muchos años amanecieron nubes anaranjadas y por la tarde cayeron granizales que ahuyentaron los pescados cuatro semanas y fue cuando, quebrando las gotas de lluvia congelada, regresó al pueblo Marcela Luallo a cobrar venganza. Son días de ictericia, dicen los ancianos. Es como si el amarillo propiciara las venganzas. Hubo mucho desorden, aparecieron fenómenos extraños; nació un niño con cuerpo de marrano y unos pescadores sacaron del mar una caguama con cara de mujer.

EFRÉN: (*Muy serio.*) No juegues con eso, ¡caramba! (*Atmósfera tensa.*)

CELSE: Ya amanecieron las nubes anaranjadas. (*Pausa.*) Si por la tarde tenemos granizales es que algo nos espera y debemos cuidarnos (468).

Ninguno de los personajes de la obra de Liera nos dará más información sobre la historia evocada aquí, la de Marcela Luallo. Sabemos solamente que ocurrieron sucesos similares a los que anticiparon la llegada de Fabián Romero a Sabaiba, y que también entonces se interpretaron como malos augurios. Asimismo, se reitera la idea de una culpa colectiva, por lo que en ambos casos hay un personaje que llega para ejecutar un acto de venganza. No tenemos noticias de cómo se desarrolló la historia que le contaron sus bisabuelos a Celso, pero se puede inferir un final similar al de la historia que se recrea, en la que el miedo provocado por los malos presagios llevó a los habitantes del pueblo a asesinar a Fabián Romero.

Estamos, pues, frente a un universo circular, del eterno retorno, propio del mito: “En este mundo todo es obsesivamente circular: la tierra, el sol, los planetas, la noche, el día y la vida. Vivimos vidas circulares”, afirma Zacarías cerca del final de la obra (498). Esta idea se refuerza al situarse la acción en el castillo de Aztlán. Así se lo hace saber Zacarías a Fabián Castro en la primera escena: “Te trajeron las lluvias de granizo y paraste en el castillo de Aztlán; eso es malo” (455). La idea se reiterará más adelante, cuando Gladys le explique a su esclava que la ha traído al castillo de Aztlán en Sabaiba.

No puede pasar inadvertido que Sabaiba es un nombre que no tiene una referencia real y que, al ubicar la acción en el castillo de Aztlán, el dramaturgo crea un mundo de resonancias casi míticas, con la ciudad donde se originó el

mundo mexicana.²³ De esta manera, Liera consigue no sólo ampliar el horizonte de lo meramente local a la gran cultura dominante antigua en lo que hoy es México, sino que, al mismo tiempo, vincula lo histórico con lo mítico: por una parte, el dramaturgo apela a un mundo de creencias que forman parte de la cosmovisión popular del mexicano, ligada al mito y a la magia, y, por la otra, alude a condiciones histórico-sociales particulares; me refiero concretamente al ignominioso abuso del poder, que, para nuestra desgracia, ha permanecido vigente en nuestras latitudes a lo largo del tiempo, desde un pasado que se antoja muy remoto. De este modo, Liera entrecruza lo extraordinario con la vida cotidiana.

La imaginación grotesca no se limita a la construcción de un universo hiperbólico, pues en ella subyace —como fuerza articuladora— una visión profundamente crítica del mundo. En este caso, como en muchas de sus obras, Liera pone en evidencia y denuncia los mecanismos del poder abusivo. Su teatro, como ha señalado Esther Seligson,

[...] es una abierta y feroz denuncia contra la injusticia, la corrupción, la explotación del débil, las manipulaciones del Poder —así sea el del Estado, el de la Iglesia, el del dinero y la posición social, el de las ideologías en turno— para enajenar las conciencias y privar al hombre de su más preciado don: la libertad. (Seligson, 2005: 292)

²³ Y aquí quizá valga la pena recordar que existe un debate entre los estudiosos de la historia prehispánica sobre la existencia de Aztlán. Tal como lo detalla el investigador Federico Navarrete, desde la explicación histórica, “Aztlan existió realmente y los mexicas partieron de su patria original a la busca de otro lugar que se le pareciera” (1999: 231). Sin embargo, el historiador apunta también que existe una explicación mítica, según la cual “el lugar original es México y [...] Aztlan es una proyección de esta ciudad al pasado” (1999: 231), con lo que se invierte la relación entre ambos sitios. Para quienes sostienen esta última postura, “las narraciones mexicas relativas a la migración no eran producto de una memoria histórica del pasado, sino ‘puras creaciones de la imaginación religiosa’” (1999: 233), y Aztlán, la mítica patria original. De esta manera, intentar ubicar geográficamente el sitio sería tanto como querer emplazar el Jardín del Edén; de ahí que lo verdaderamente importante sería su significado simbólico. Sin embargo, algunos de los estudiosos que sostienen la existencia histórica de Aztlán como el lugar de origen de los mexicas, lo ubican al norte de México, en la periferia de Mesoamérica. Alfredo Chavero, por ejemplo, lo sitúa en algún punto de Sinaloa. Con todo, los estudios más recientes intentan superar la oposición excluyente entre el Aztlán mítico y el que tendría realidad histórica. Parten de la idea de que cualquier suceso puede ser investido de significados simbólicos y adquirir así su condición mítica.

En este sentido, la esposa de Arbel Romero, por ejemplo, pertenece a una dinastía de potentados que se permiten una existencia llena de caprichos y excentricidades. Como la propia Gladys, su tía Alberta compró una esclava etíope —Asamara—, a la que llevó a vivir a su finca de “Los Tules en Badiraguato”.²⁴ Pero es Gladys —la figura principal— quien detenta el poder en Sabaiba. Con dinero compra los favores de la gente, por ejemplo, el del cura de una iglesia, a quien corrompe para que le permita realizar en el templo un ritual mágico, con el propósito de dejar de sangrar y poder concebir al fin (477). Ya hemos visto también que es dueña de vidas y tierras: con lujo de crueldad y sin el menor remordimiento, la cacica manda a matar al jorobado y al Capitán.

Pero la acción emblemática del abuso de autoridad, que además da título al texto de Liera, es la construcción del “camino rojo a Sabaiba”, que debe ir del castillo a la playa. Se trata de una acción caprichosa por parte de la cacica, porque, cuando la decide, afirma: “lo único que me divertía eran las carreras de caimanes” (478). El pueblo se opone: no lo quieren, no necesitan un camino de barro cocido porque hay ya una vereda, por la que transitan sin problema. Pero Gladys, en una actitud aparentemente maternal, se enfrenta con la gente y los obliga. Se trata de una escena aterradora, porque, con una fachada de cuidados y socorro, con un lenguaje amoroso, la cacica violenta, amenaza, corrompe y, finalmente, se impone.

Los diálogos y la acción entre los pobladores y Gladys de Villafoncourt son, como muchas otras cosas, resultado de una narración que tiene como destinatario a Fabián Romero. Sin embargo, la escena concluye con el relato de Ruperto, al momento de abandonar la puesta en acción, *stricto sensu*:

Y el martes se comenzó el camino rojo de Gladys. Muchos murieron durante la obra, sobre todo de hambre. Hubo que abandonar la pesca y la siembra para trabajar en el barro. Fiebres, paludismo, diarrea, miles de penurias y luego hubo que pagarlo y pagar los árboles a precio de oro. Con el dinero que ganó, Gladys fletó todo un barco para ir a comprarse una esclava etíope al África.

²⁴ Obsérvese la referencia directa a un sitio del estado de Sinaloa: Badiraguato fue un pueblo de indios en tiempos de la Colonia y actualmente es una ciudad, cabecera municipal del municipio homónimo, en dicho estado. De igual manera, al comienzo de la obra, Fabián Romero habló de Batacudea, como la plaza donde debía reunirse con su regimiento (453).

Son cosas, Fabián, de las que no se habla en estas tierras porque coincide con la llegada de una época negra del pueblo lleno de venganzas. No quiere la gente que se sepa nada de nada. Las cosas vuelven a coincidir: las nubes amarillas, los granizales, la mujer tarántula, las cuatro semanas sin pescado y tu llegada. Yo solo vine a decirte que te vayas, es gente muy jodida, muy muy jodida y pisoteada. No entienden, viven asustados. (489)

Ya la crítica ha establecido el vínculo que existe entre *El camino rojo a Saibaiba* y el mundo de referencia. El modelo extraliterario que inspira la creación de la cacica Gladys de Villafoncurt es el gobernador del estado de Sinaloa Francisco Toledo Corro. Y el camino que el personaje de ficción construye corresponde a la carretera Mar de Cortés, conocida como “La costera”, que mandó construir el gobernador. En la famosa “Carta al Tigre”²⁵ —como tituló el dramaturgo la misiva pública—, Liera lanza un reproche feroz, lleno de sarcasmo, al gobernador del estado por la penuria en la que vive el pueblo, condenado al hambre, por los salarios de miseria que recibe. Entre otras cosas, le reprocha la violencia y la inseguridad en la que viven, así como su actitud dictatorial, cuando obligó a los sinaloenses, que carecían de “hospitales, agua, aulas, alcantarillado, maestros”, a construir la Costera, la cual, por sus resultados fatales, el pueblo conoce como “la muertera” (2012: 40).²⁶

Al comienzo de este texto me sumé a la propuesta hecha por otros críticos de leer la obra de Liera como un homenaje a *Pedro Páramo*. A estas alturas, es sencillo identificar los paralelismos entre ambas obras literarias: mundo de los muertos, murmullos, sonidos, acronía, personajes sin padre que llegan en busca de su pasado, la herencia/misión de Juan Preciado y Fabián Romero que parte de la venganza, la presencia de un cacique que explota y mata. Habría que agregar, sin embargo, otros rasgos que, a pesar de haber sido identificados, todavía ameritarían un estudio detallado, como el lenguaje poético con el que se recrea el habla popular, que finalmente está atravesado por la imaginación grotesca de la que he hablado.

²⁵ La carta se publicó originalmente en 1985, en el periódico *El Noroeste*, es decir, dos años antes de que se estrenara *El camino rojo*...

²⁶ Armando Partida afirma que, como en el universo ficcional, la carretera construida por Toledo Corro enlazaba la costa con sus propiedades (1997b: 66).

Por último, quisiera señalar que Oscar Liera ha creado una obra pletórica de referencias literarias, en un lenguaje poético, evocador, en el que se combinan las formas de las hablas rurales, locales, con las resonancias de la lírica. También quisiera anotar que el dramaturgo trabajó con elementos propios de la imaginación grotesca en una abierta pugna con la tradición realista, de denuncia, incluso didáctica, en la que se cifraba buena parte del teatro del siglo xx, sin que eso signifique que no se refiera a una lacerante realidad, que no aluda directamente a los problemas sociales de su época y la nuestra. De esta manera, Liera consigue construir una obra evocadora, de intensos matices líricos, que devela las injusticias, el colonialismo, aunque sin idealizar maniqueamente al pueblo, capaz de actos de barbarie.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio Romero, Dahlia (2017), *¿Un mundo al revés? La tradición farsica en Hispanoamérica*, México, Universidad Veracruzana/Ficticia Editorial.
- Ávila Garnica, Víctor Alan (2017), “Sobre los espacios en *El camino rojo a Sabaiba*”, *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, núm. 55, febrero-marzo, pp. 64-72, disponible en [https://www.academia.edu/31495979/Revista_Destiempos_n_55_Febrero-Marzo2017], consultado: 29 de septiembre de 2023.
- Bajtín, Mijail (1995), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.
- Beltrán Almería, Luis (2018), “El grotesco, categoría estética”, en Guillermo Lain Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.), *Cartografía literaria: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor, pp. 1125-1139.
- Cortés Jiménez, Cristián Josué (2019), *La dramaturgia contemporánea en México (1984-2015): archipiélagos, ediciones y autores*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, disponible en [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2020/hdl_10803_669557/cj1de1.pdf], consultado: 16 de octubre de 2023.
- García Barrientos, José Luis (2017), *Principios de dramaturgia. Drama y tiempo*, México, Paso de Gato.
- García Castillo, Jesús Eduardo (2016), “Metáfora e indicio: el discurso popular como elemento estructurante en *El camino rojo a Sabaiba*”, en Socorro Merlín (coord.), *Reflexiones sobre la obra El camino rojo a Sabaiba de Óscar Liera*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Nacional de Investigación,

- Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, disponible en [<https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/107-fijos/publicaciones/ebooks/745-reflexiones-sobre-la-obra-el-camino-rojo-a-sabaiba-de-%C3%B3scar-liera.html>], consultado: 30 de octubre de 2023.
- García Márquez, Gabriel (2007), *Cien años de soledad*, Edición Conmemorativa, Barcelona, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara.
- Gidi, Claudia (2022), “Historias perversas en fábulas fársicas”, *Valenciana*, núm. 30, julio-agosto, pp. 283-309.
- Gidi, Claudia (2019), *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma*, México, Universidad Veracruzana/Ficticia Editorial.
- Kayser, Wolfgang (2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, traducción de Juan Andrés García Román, Madrid, Machado Libros.
- Liera, Óscar (2012), “Carta al Tigre”, en *Cúcara y Mácará/Carta al Tigre*, México, Paso de Gato, pp. 39-50.
- Liera, Óscar (2008), *El camino rojo a Sabaiba*, en *Teatro escogido*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Márquez Villanueva, Francisco (1986), “Introducción. Literatura bufonesca o del ‘loco’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. xxxiv, núm. 2, pp. 501-528.
- Munguía Zatarain, Martha Elena (2020), “Grotesco: un hito en la travesía de la novela hispanoamericana”, *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 89, año 41, julio-diciembre, pp. 67-88.
- Munguía Zatarain, Martha Elena (2019), *Locura e imaginación. Grotesco en la literatura hispanoamericana*, México, Universidad Veracruzana/Ficticia Editorial.
- Navarrete, Federico (1999), “Las fuentes indígenas más allá de la dicotomía entre historia y mito”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. xxx, diciembre, pp. 231-256, disponible en [<https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/9217>], consultado: 6 de noviembre de 2023.
- Partida Tayzan, Armando (2017), “Óscar Liera: de la farsa amigable al imaginario patrimonial regional”, en Adame Hernández, Domingo y Juan Enrique Mendoza Zazueta (coords.), *Teatro y transdisciplinariedad. Ética, salud y comunidad*, México, Universidad Autónoma de Sinaloa/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli-Instituto Nacional de Bellas Artes, 199-211.
- Partida Tayzan, Armando (1997a), “Estudio introductorio”, en Óscar Liera, *Teatro completo i*, Culiacán, Gobierno del Estado de Sinaloa, pp. 9-76.

- Partida Tayzan, Armando (1997b), “Liera y la cultura patrimonial”, en Óscar Liera, *Teatro completo ii*, Culiacán, Gobierno del Estado de Sinaloa, pp. 9-81.
- Rulfo, Juan (1975), *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Secretaría de Cultura (2016), “Óscar Liera, una figura teatral universal” (Comunicado de Prensa), disponible en: [<https://www.gob.mx/cultura/prensa/oscar-lier-a-una-figura-teatral-universal?idiom=es-MX>], consultado: 5 de mayo de 2023.
- Seligson, Esther (2005), “El mundo de Óscar Liera”, en *A campo traviesa*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 289-293.
- Torres Miguel, Ricardo (2022), “La parodia, la farsa y la intertextualidad en *El atentado* de Jorge Ibarguengoitia y *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera”, *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, año xxvi, núm. 81, pp. 369-395, DOI: [<https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n81.20a22>].
- Torres Miguel, Ricardo (2019), “La risa como medio de crítica social. Una mirada al teatro de Óscar Liera”, *Pulso Académico*, núm. 15, p. 49.
- Torres Miguel, Ricardo (2017), “El teatro épico y la metateatralidad como estrategias de la justicia popular en *El jinete de la divina providencia* y *Los caminos solos* de Óscar Liera”, *Signos Literarios*, vol. XIII, núm. 25, enero-junio, 2017, pp. 44-67.

Claudia Gidi: Es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2012. Sus principales líneas de investigación son la literatura dramática hispanoamericana y las manifestaciones estéticas de la risa. Es autora de los libros *Muerte y risa en la literatura. Trazos de un enigma* (2019); *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* (2016), y *Juegos de absurdo y risa en el drama* (2012). Ha coordinado tres libros en colaboración: *Risa y géneros menores* (2017); *La risa: luces y sombras. Estudios disciplinarios* (2012), y *Las mujeres y la dramaturgia mexicana del siglo xx. Aproximaciones críticas* (2011). Ha publicado diversos artículos académicos en revistas arbitradas de la especialidad.

D.R. © Claudia Gidi, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

RESEÑAS

CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL (2021), SIETE SABIAS Y UNA REINA. PERSONAJES FEMENINOS AL MARGEN EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS HISPÁNICOS, MÉXICO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO/BONILLA ARTIGAS EDITORES, PÚBLICA ENSAYO, 20, 160 P.

El libro de Axayácatl Campos García Rojas está formado por seis capítulos que reúnen trabajos académicos publicados en diversos foros entre 1997 y 2020. Cinco de ellos (I, II, III, V y VI) presentan artículos originalmente elaborados a una distancia tan lejana como 1997 y tan cercana como 2019, mientras que el cuarto capítulo presenta una revisión inédita sobre las mujeres en el *Espejo de príncipes y caballeros*, de Diego Ortúñez de Calahorra. En todos ellos vemos la constatación de una vida de trabajo sin tregua, de una reflexión académica que ha labrado un camino innegable para los estudios de las caballerías hispánicas y que, extendida en el tiempo, muestra los frutos fecundos de la apasionada rendición de la fantasía y el intelecto de este investigador mexicano a caballeros, endriagos, espadas, castillos y, por supuesto, magas y reinas.

Como indica cada uno de los títulos, los capítulos están dedicados a revisar las figuras de siete sabias —Medea, Florisdelfa, Melía, Artimaga, Lindaraxa, Oligas y Urganda— y de la reina Ginebra. Es posible que, así como los símbolos que acompañan las artes a las que se entrega la mayor parte de estas mujeres en los diversos textos, el Dr. Campos García Rojas también eligiera como signo el número siete, ese que tiene la fuerza de la caracterización del centro, de lo perfecto —como señalan Dante o Hipócrates—, de lo inmarcesible o de lo que comunica el cielo con la Tierra, es decir, esos macrocosmos y microcosmos que materializan el conocimiento de las cosas superiores en los saberes prácticos inferiores, como nada menos pretendieron estas sabias retratadas en los libros de caballerías hispánicas.

La presentación de las mujeres que pueblan el libro comienza por las siete encantadoras y culmina con la reina. Cada uno de los nombres va acompañado de un subtítulo que marca la pauta de una lectura renovada de esos textos originales, pues ellos señalan la transversalidad con la que Axayácatl Campos es capaz de reflexionar, con ojos renovados, acerca de la trayectoria que marcan estos personajes femeninos. En este sentido, uno de los aspectos que el investigador destaca a lo largo de la colec-

ción es la relación establecida entre las artes de las sabias, el conocimiento ancestral del cual forman parte y los libros que muchas veces aparecen en la literatura como depositarios y guardianes de los saberes mágicos que convierten a estas mujeres en personajes imprescindibles para el avance de la acción.

“Mito y ejemplaridad”, el primer capítulo, es la perspectiva con la que se analiza la presencia de Medea en la literatura medieval, en general, y caballeresca, en particular. En esta parte se destaca la transformación de la mujer oracular en la mujer enamorada, capaz de emplear, por igual, tanto la fuerza que deriva de la manipulación de los elementos naturales, como la crueldad que la vuelve temible para conseguir sus fines.

En el segundo capítulo, “Tradiciones y continuidad”, el investigador se detiene en los elementos de la construcción narrativa provenientes de las tradiciones artúrica y clásica, patentes en la figura de Florisdelfa, del *Tristán de Leonís*, de 1534. Campos García Rojas identifica algunos tópicos y motivos presentes en la trayectoria textual del *Tristán*, como los espacios y criaturas edénicos característicos del *locus amoenus* o la naturaleza y proyección del aislamiento que sufren los personajes reclusos en los ambientes insulares, como la propia maga.

El tercer capítulo —más extenso que el resto— lleva por subtítulo “Saber y marginalidad”, con lo cual se llega al meollo de las inquietudes y el propósito que marcan el sentido del libro en su conjunto: la infanta Melía, de las *Sergas de Esplandián* y del *Lisuarte de Grecia*, es heredera del conocimiento transformador, único, reservado, lo cual la condena indefectiblemente —como a los elegidos— a una vida de marginación y soledad. De ahí que, como dice el investigador en el prólogo, “magia, ciencia y lenguas son para ella algunas de las herramientas que al ser separada de su encierro ejecuta con intenciones negativas contra los cristianos” (p. 15).

El subtítulo del siguiente estudio, “Lo demoniaco, el amor y la ayuda”, se aleja del paradigma bimembre con el que se habían titulado hasta ahí los anteriores capítulos, y con ello marca su originalidad, pues es el texto inédito que acompaña a sus antecesores. En él se explora con mayor nitidez uno de los ejes que cohesionan el conjunto de los artículos: el poder —muchas veces negativo— que ejercen las mujeres cuando son poseedoras de los conocimientos ocultos y destinados para unos cuantos. Aun cuando Campos García Rojas menciona la naturaleza destructiva que puede encarnarse en algunas de estas encantadoras, como en Medea, por ejemplo, en este capítulo la articulación de tres presencias femeninas —Artimaga, Lindaraxa y Oligas— permite una delimitación por contraste: son hechiceras, son magas, son

sabias, cada una en su capacidad, pero, cuando ello se aleja de la “ejemplaridad” que marca el pensamiento cristiano de la Edad Media y el Renacimiento, son capaces de abandonarse en la sombra de la exclusión social. Puede ser por el olvido de sus funciones maternas o conyugales, como la benefactora Oligas; por el confinamiento amoroso —cual Circe— que experimenta Lindaraxa, o, de manera extrema, por la pulsión sexual que reduce a Artimaga a la cohabitación con el diablo.

“El declive” —subtítulo del último capítulo dedicado a las sabias y centrado en el hada Urganda la Desconocida, enemiga de Melía— marca el debilitamiento de los poderes mágicos de una de las sabias más poderosas que ha surcado la literatura caballerescas, y con ello también se muestra la mutabilidad, la vulnerabilidad, la falibilidad del personaje, que se vuelve, en esa medida, uno de los más humanos y, en muchos sentidos, el más cercano, por la empatía que puede experimentar el público receptor.

Urganda es —como Melía— otro personaje que permite extender la construcción narrativa de los universos caballerescos por medio de las continuaciones, aunque con mayor amplitud, pues aparece originalmente en el *Amadís de Gaula* (1508), se retoma con la misma capacidad en *Las Sergas de Esplandián* (1510) y luego, con menor nitidez cada vez, en el *Florisando* (1510), en el *Lisuarte de Grecia* (1526), en el *Amadís de Grecia* (1530) y en el *Florisel de Niquea* (1532, 1535).

Con este recorrido, Axayácatl Campos es capaz de mostrar un arco tenso que va de Medea a Urganda, del origen de las artes, naturales o sobrenaturales, que determinan la práctica de estas sabias: la hechicería, los encantamientos, la magia, la nigromancia, la brujería misma.

Y luego la culminación, el cierre de una visión femenina desde este ojo masculino, a través de “La vejez y los celos” de una Ginebra disminuida, olvidada y, en muchos sentidos, desautorizada por ese destino cruel de no ser sino ella misma, incluso en la vejez más dolorosa. El ojo agudo de Campos García Rojas es capaz de presentar un cuadro conmovedor: esa reina, poderoso eje vertebrador del triángulo amoroso más definitivo y perfecto de la historia, consumida por el sentimiento más pedestre, más humano y más incapacitante: los celos.

De las sabias a la reina y de regreso, lo que tenemos delante es la reflexión que ha ido madurando, que ha ido añejando el vino de las ideas en odres nuevos, para plantear al menos los canales por los que se puede —se debe— continuar la indagación sobre la presencia femenina en la literatura medieval y aurisecular, a partir de una visión compleja, que se detenga en la comprobación de dicha presencia no sólo a partir de la autoría femenina, sino en todos los aspectos que conforman el universo literario

y cultural de esos periodos, por ejemplo, a través de la visión transversal sobre estos personajes fascinantes, contradictorios, poderosos. En este sentido, la conformación de un universo femenino que todavía requiere explorarse desde diversas perspectivas, más allá de las condicionantes históricas y sociales.

Al mismo tiempo, *Siete sabias y una reina* muestra las calas críticas que Axayácatl Campos ha ido abriendo a lo largo de años de trabajo y que constituye uno de los aspectos más interesantes, a saber: el desarrollo de las formas de ficción moderna a partir de la estructuración de los elementos mágicos y maravillosos en la literatura caballerescas.

Se queda como tarea para una segunda edición la actualización de la bibliografía crítica que acompaña el volumen y que formó parte del sustento de cada uno de los artículos originales: será de mucha utilidad presentar una visión enriquecida con los trabajos que se han escrito sobre cada personaje desde que el investigador publicó sus trabajos.

Pierre Klossowski escribió en una de sus novelas: “sin duda es el aspecto de las mujeres en público, su manera de mostrarse afuera y no en su casa, lo que constituye exactamente aquello mediante lo cual pueden intrigarme”. En *Siete sabias y una reina*, Axayácatl Campos García Rojas muestra los frutos de aquello que, sin duda, lo ha intrigado desde hace tiempo.

GABRIELA MARTIN

ORCID.ORG/0009-0002-4090-0487

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Estudios Superiores-Acatlán

gamarpez@gmail.com

D. R. © Gabriela Martin, Ciudad de México, enero-junio, 2024.

MARTÍ CALOCA, IVETTE (2023), “YO NACÍ LIBRE”: TRAS LOS PASOS DE MARCELA EN EL QUIJOTE, MADRID, IBEROAMERICANA/VERVUERT.

La Dra. Ivette Martí Caloca, catedrática de la Universidad de Puerto Rico y especialista en literatura áurea, cuyos temas de investigación han girado en torno a *La Celestina*, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, *Don Quijote*, entre otros, nos presenta su más reciente libro: “*Yo nací libre*”: *tras los pasos de Marcela en el Quijote*, en la colección Biblioteca Áurea Hispánica. Se trata de un fino análisis filológico que se inscribe en su trabajo como integrante del Círculo de Estudios de Literatura Picaresca y Celestinesca (CELPYC), y con el que le da continuidad a anteriores estudios que ha efectuado sobre el personaje de Melibea en la *Tragicomedia*, obra a la que ha dedicado gran parte de su trayectoria de investigación.

En este contexto, Martí Caloca logra establecer un puente entre su anterior libro: “*Todo se ha hecho a mi voluntad*”: *Melibea como eje central de La Celestina*, publicado también en la colección Medievalia Hispánica, en 2019, y el presente estudio sobre la pastora Marcela en *El Quijote*, ya que no sólo revisa tanto las fuentes clásicas como coetáneas de los autores en la construcción de sus personajes femeninos, en tanto construcciones que funcionan como paradigmas literarios, sino que, además, establece el puente intertextual entre Fernando de Rojas y Cervantes, para emprender una interesante y bellísima búsqueda de la inspiración celestinesca en diferentes aspectos del personaje cervantino del que se ocupa.

En consecuencia, sobre esta base, la autora logra desarrollar su tesis central en torno al devenir de los personajes femeninos áureos a la luz de tópicos misóginos de la época, cuya intención desemboca en un interesante planteamiento sobre la libertad femenina, dentro y fuera de la institución matrimonial, en conjunto con otros elementos característicos de ambos personajes.

Para lograr lo anterior, es importante enfatizar que la autora va estableciendo un nutrido diálogo con la crítica, por un lado, desde la filología clásica (Gilman, Deyermón, Márquez Villanueva, Riley, Zimic, entre otros), y, por otro, con estudios críticos recientes, publicados en los últimos veinte años. Se trata, pues, de una investigación que va bordando fina y analíticamente las distintas perspectivas de estudio con las que fundamenta sus propias propuestas sobre la construcción de ambos personajes: Marcela y Melibea, al tiempo que aporta, desde su aguda sensibilidad, aspectos

relevantes que ayudan a comprender las nociones de *libertad*, *belleza*, *amor*, *desamor* o *crueldad* que nos propone.

En este sentido, el libro se divide en dos partes: la primera cuenta con tres capítulos, en los que Martí Caloca hace un balance crítico sobre lo que denomina “los pasos de Marcela”, y, la segunda, distribuida también en tres capítulos, le permiten adentrarse con mayor profundidad en el análisis intertextual de los personajes celestinesco y cervantino, a partir de tópicos misóginos característicos de la época —como ya señalé—, pero de los que la autora extrae diversas perspectivas que nos permiten discernir sobre la originalidad en el uso de tópicos clásicos en la caracterización de personajes que nos resultan tan únicos que se han convertido en referentes de mujeres literarias de la tradición hispánica.

En cuanto a la primera parte, la especialista revisa con agudeza cómo la capacidad económica de Marcela, lejos de inscribirse en una visión feminista, visionaria y adelantada para su época, más bien pone de relieve la vulnerabilidad de las mujeres del barroco, quienes, fuera del privilegio económico, ven vedados sus sueños de libertad, con lo que Martí Caloca se opone a los últimos planteamientos de la crítica estadounidense, como se puede observar.

Ahora bien, siguiendo esta línea de análisis, se detiene a escudriñar algunas fuentes literarias que asoman su influencia en la obra cervantina, tales como: *La fierecilla domada*, de Shakespeare; la dama ingobernable, de don Juan Manuel, en *Mozo que casó con mujer brava*, o bien, la “mujer esquiva” del teatro barroco, a pesar de que esta última se caracteriza por su cortesía y afabilidad, a diferencia de la pastora Marcela. Esto le permite a la estudiosa discurrir sobre cómo la construcción negativa de Marcela se da desde la mirada masculina, especialmente la de Grisóstomo y Ambrosio.

De este modo, los aspectos mencionados desembocan en el análisis del rechazo de la pastora al matrimonio, al mundo en sí mismo y a los varones. Esta oposición le permite a Martí Caloca comparar la falta de vocación matrimonial del personaje cervantino con la de sor Juana Inés de la Cruz, pero poniendo de relieve que, justamente, el reproche moral contra Marcela es que su apartamiento no está ligado con la entrega a la vida religiosa.

En esta línea argumental, en el capítulo segundo, la autora analiza la importancia del matrimonio como institución, y para ello revisa fuentes clásicas presentes en la novela, ya sea la influencia de Artemisa, quien esquiva la maternidad para no sufrir los dolores de parto que sufrió su madre; la de Dafne, huyendo de Apolo, o bien la

de Afrodita Urania y su falta de deseo carnal. Asimismo, dilucida fuentes documentales medievales (la Partida iv de Alfonso X el Sabio) y renacentistas (el Concilio de Trento), en función de establecer los presupuestos de la época frente al matrimonio y la castidad; además, se detiene en *Los Coloquios*, de Erasmo, en Mal Lara y en *La perfecta casada*, de fray Luis de León. Con ello plantea la oposición virginidad/matrimonio en relación con el anacoretismo de una Marcela que persigue la soledad, incluso, al modo místico de Santa Teresa.

Son, por tanto, estas líneas de análisis las que le permiten a Ivette Martí plantear la evasión pastoril de Marcela casi en términos de una pulsión de vida, relacionada con un miedo profundo causado por la muerte de su madre en el parto. Como se narra, se trata de una madre parturienta, cuya belleza también cobra fama de venenosa y homicida, y que, aunada a la tristeza que causa su partida, acaban por matar también al padre de la pastora.

Así, Marcela es consciente de este hecho trágico, afirma Martí Caloca, como consciente es también de la funesta condición de su belleza, heredada vía materna. En consecuencia, la autora destaca cómo la pastora opta por la vida retirada como un intento de evitar las consecuencias terribles y homicidas de su condición de víbora, basilisco y Medusa, cuyo veneno surte efecto al contacto de su belleza con la vista de los hombres.

De este modo, una vez que la autora ha establecido sus planteamientos centrales en torno a la pastora cervantina, al tiempo que nos permite apreciar un excelente balance crítico al respecto, nos presenta la segunda parte, con su propuesta de análisis intertextual, cuya premisa principal versa en torno a que Cervantes no sólo conoce muy bien la obra de Fernando de Rojas, sino que, además, la admira y la sigue de cerca como fuente de inspiración en la construcción de Marcela y de otros personajes femeninos. Así, entre hipertexto e hipotexto, por decirlo de algún modo, Melibea sería el modelo del que abreva el autor del *Quijote* para reformular y resignificar los tópicos misóginos más característico en el desarrollo de ambas mujeres: su caracterización serpentina como mujeres venenosas, la crueldad de sus amores, así como una belleza pétrea y homicida que funciona lo mismo como basilisco que como Medusa.

Dicha comparación —es necesario señalarlo— se logra a partir de la relación de los personajes, ya sea desde la prosopografía o desde el relato medieval de condena moral en contra de Melibea, mismo que se reformula en términos similares tanto en el discurso en la montaña, como en aquellas interpelaciones negativas de Ambrosio.

En este sentido, el estudio observa la relación literaria en el nacimiento de ambas mujeres, fundamentalmente en lo que toca a su naturaleza serpentino-venenosa, del

que nace el carácter matricida de la pastora cervantina en el momento de su alumbramiento y en el que la estudiosa enfatiza a lo largo de todo su texto. De ahí que reflexione en torno a la presencia del bestiario en ambas obras (víboras y basiliscos), y, siguiendo las ideas de Alan Deyermond, los relacione con las míticas serpientes matricidas y la *Tragicomedia*, obra que dibuja al reptil en todo su esplendor.

Dichas reflexiones nos conducen a dilucidar la manera en la que ambos personajes enfrentan la idea de *libertad* a partir de la conciencia de su propia caracterización: Melibea, por un lado, al entregarse a aquellos amores fuera de la institución matrimonial, consciente de que la capacidad homicida de su amor llega incluso a su propio padre; Marcela, por otro, huyendo justamente de la institución matrimonial y de la maternidad, en un intento inútil por evitar la terrible capacidad homicida de su belleza. No obstante, en ambos casos, se rompe con los estereotipos femeninos impuestos por la sociedad y la misoginia propios de la época, en función, claro está, de una particular búsqueda de libertad fuera de la institucionalidad.

La reflexión de la autora —en conjunto con el nutrido diálogo que va estableciendo con la crítica—, tanto en lo que toca a las fuentes clásicas y del bestiario presentes en ambos personajes, así como en virtud de sus similitudes, diferencias y bifurcaciones en su devenir, nos permiten meditar en torno a la complejidad bifronte de la belleza de ambas mujeres.

Lo anterior, por supuesto, en lo que se refiere al análisis de la figura de Medusa en la caracterización de la belleza femenina, la cual opera como un arma de dos filos, lo mismo en la pastora cervantina que en la hija de Pleberio. Se trata de una belleza, en el caso de la segunda, sensual y lujuriosa, cuya cualidad petrificante compara el propio Calixto con la Medusa grecorromana, lo que naturalmente desemboca en el final trágico de la *Tragicomedia*. En el caso de la primera, la pastora no sólo se muestra consecuente con ello, pues asume los insultos proferidos contra su persona, porque sabe de la cualidad homicida y peligrosa de su belleza heredada, lo que la convierte —nos explica Ivette Martí— en víctima y verdugo de la misma. En consecuencia, la naturaleza ambivalente de su hermosura las presenta lo mismo como objeto de deseo que como objeto de vituperio.

Es, por tanto, en esta línea de análisis donde la autora encuentra un puente entre la crueldad de Marcela y la soberbia de Melibea como elementos fundamentales en la construcción de la ambigüedad de los espacios narrativos, elementos que analiza en el último capítulo, a la luz del trasunto del basilisco en la caracterización narrativa de los dos personajes que nos ocupan. Es decir, explica cómo la venenosa belleza femenina que, en principio, se plantea dentro de un *locus amoenus* en el que

debieran desarrollarse los amores, en términos ya sea petrarquistas o neoplatónicos, acaba por convertirse en *locus horribilis*: el jardín de Melibea en la *Tragicomedia* o Sierra Morena para el caso quijotesco.

En este sentido, la autora repara en las diversas particularidades de cada caso, sus contradicciones y sus ambigüedades. Por ejemplo, nos propone leer el *locus horribilis* desde la ironía trágica que implica el funesto final de los amantes en el jardín, frente al asunto quijotesco, cuyo trasvase funciona como una venganza de Grisóstomo en contra de la crueldad de la pastora. Dicho de otro modo, se trata la intención —deliberada o no— de convertir aquel lugar que originalmente debería haber sido el marco natural de los amores imposibles de Grisóstomo en un infierno para Marcela.

En resumen, es en esta misma línea que Ivette Martí Caloca va analizando detenidamente las relaciones intertextuales de la caracterización de los personajes dentro del universo de los tópicos misóginos que desde un principio nos propuso como eje de análisis, pero enfatizando no sólo la influencia del hipotexto, sino también la originalidad de la resignificación artística del hipertexto, lo que además se nos presenta como una línea de análisis que nos permite establecer, en términos generales, la configuración de ciertos personajes femeninos de la literatura hispánica, desde la Edad Media hasta atravesar el *corpus* aurisecular.

JESSICA MARCELA MORA CAMARENA
ORCID.ORG/0009-0000-5974-4280
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
marce.titi84@gmail.com

MERCEDES LÓPEZ-BARALT (2022), *LORCA Y LA POÉTICA DEL ENIGMA*, MADRID, MANDALA EDICIONES, 314 P.

Una de las particularidades de la poesía como género es que parecería que sólo admite poesía para describirla, puesto que se trata de uno de esos conceptos que se resiste a la definición. Por ello, varios poetas han intentado encararla desde su propia experiencia lírica. Para Juan Ramón Jiménez se trata de “[l]a eterna y fatal belleza contraria que tienta con su seguro secreto” (*apud* Gicovate, 1956: 205). Similarmente, para Pablo García Baena es “misterio y precisión” (*apud* Fernández Prieto, 2010). Salta enseguida a la vista que, en ambas instancias, se parte de contradicciones, las cuales, sin lugar a dudas, pretenden abarcar la totalidad, pero que, además, nos apuntan hacia la posibilidad de abrazar simultáneamente su cualidad tanto incógnita como precisa. Es ello justamente lo que experimentamos al leer a Federico García Lorca de la sabia y avezada mano de Mercedes López-Baralt, mi siempre maestra, especialmente en interpretación poética. Y es que nuestra generosa autora hace algo que, en principio, resulta paradójico: explica y desentraña con la agudeza que la caracteriza muchos de los enigmas lorquianos, sin por ello menoscabar su misterio. Es más, el libro arranca tomando en cuenta las propias palabras del poeta andaluz: “Yo sé, como todo el mundo, que la poesía empieza precisamente donde la explicación acaba, y que la única explicación completa y auténtica de un poema es el poema mismo” (p. 15). Después de todo, “la poesía es comunicación”, como manifiesta con prudencia Vicente Aleixandre (*apud* Ferrer Rodríguez, 1997: 257), de aquí que la autora logre construir una lectura coherente y muy clara del enigma poético lorquiano, que, aunque, según ella misma admite, no hace falta descifrar para deleitarnos, lo vamos logrando guiados por ella.

Ahora bien, una de las múltiples cualidades extraordinarias de esta autora es su capacidad de aunar la erudición con la habilidad de deleitar al lector, y ello sobra en este libro-homenaje, en el que despliega su vastísimo conocimiento de la vida y obra de Lorca, que contextualiza no sólo con su amplia cultura de lectora inigualable, sino con los testimonios del propio poeta. De esta manera, entevera textos de otros autores, dialoga con los críticos más solventes de la obra de Lorca y establece asociaciones con todo tipo de expresiones artísticas, llevando al lector a construir un entramado intertextual que enriquece grandemente su horizonte de expectativas

y que queda contagiado de su entusiasmo. Por ello, aunque nos enfrentamos a un poeta extraordinariamente hermético, uno que celebró el misterio como aquello que “sólo nos hace vivir” —frase que sirve de epígrafe al libro, y de título a uno de sus más importantes capítulos—, la autora lo logra explicar con un profundo sentido común y con asombrosa coherencia. Esto nos lleva al capítulo primero, en el que reflexiona acerca del fenómeno poético *per se* para, de alguna manera, poner “[l]as cartas sobre la mesa” (p. 17), según ella misma expresa. Este capítulo funciona entonces como una lección de interpretación.

El segundo capítulo se encarga de lo que Charles Marcilly denomina “posibilismo lorquiano”, es decir, lo que permite que una cosa pueda ser cualquier otra, y que responde al deseo del poeta granadino de abrazar la otredad. Sin embargo, importa remarcar que, aunque es aquí en donde se explora el fenómeno de los múltiples dobles mediante los cuales Lorca disfraza su voz agónica, ello se continuará examinando a través de todo el libro.

En el tercer capítulo, López-Baralt nos regala una lección magistral sobre cómo leer poesía mediante su rigurosa e imprescindible interpretación del “Romance sonámbulo”. La belleza inescrutable de este poema súbitamente se nos vuelve tangible, sin por ello hacernos perder la fascinación por su cualidad arcana; por el contrario, el lector se enfrenta a la maravilla de esta creación onírica y abraza la dualidad que se subraya, por un lado, en el misterio que nos sigue imantando, y, por el otro, en la epifanía que experimentamos cuando seguimos el análisis minucioso que la autora propone luego de un riguroso estado de la cuestión crítica. Al concluir este capítulo, López-Baralt se pregunta, con la perspicacia que la caracteriza: “¿qué resulta de la voluntad enigmática del poeta?”. Su lúcida contestación es fundamental para entender cómo calibrar este libro:

Son muchos sus efectos, pero entre ellos quiero destacar tres, a cada cual mejor. El primero es nada menos que la rendición del lector, que queda hechizado para siempre. El segundo es el placer sensual de ir descifrando el poema lentamente [...] Pero el tercero constituye el más alto galardón del misterio: interpretaciones múltiples, diversas e incluso contradictorias del poema, que, al enriquecerlo, convierten al lector en coautor lorquiano. (pp. 94-95)

Como en éste, en tantos otros momentos del libro nos sentimos como si accediéramos a una pequeña ventana mediante la cual se nos permite escuchar a la autora pensar —con incomparable lucidez— la poesía.

El cuarto capítulo explora el desdoblamiento en niño y su cualidad mítica, y lo relaciona a la propia biografía del poeta. En el quinto, celebra la influencia que en la obra de Lorca ejerció Walt Whitman, con quien se sintió hermanado por múltiples razones. Al igual que sucede a lo largo de este libro, este capítulo va mucho más allá de su propósito de comentar la poética del granadino para convertirse en una indispensable lección sobre el panteísmo y la poesía whitmaniana. La autora parte de la poesía de Lorca, pero, asimismo, ofrece al lector una miríada de vínculos que amplían significativamente el alcance del mismo. En este sentido, el capítulo seis identifica la voz poética lorquiana en el momento de su vida en el que escribe *Poeta en Nueva York*, con la angustia vital y el vacío existencial de Pleberio en *La Celestina*. Ello apropiadamente desemboca en el séptimo capítulo, en el que se nos revela la pulsión suicida que invade por doquier los textos de este autor, y que subraya el misterio de una vida consciente de la fatalidad que lo espera. La muerte que tanto rodea al poeta se manifiesta igualmente en el capítulo octavo, a través de la elegía a Ignacio Sánchez Mejías, su amigo carísimo, quien actúa como otro de sus múltiples dobles. Como si fuera poco, y luego de que nos ha hechizado en múltiples ocasiones con su deslumbrante penetración, en el noveno capítulo, López-Baralt nos enfrenta al conflicto que permeó completamente la vida de Lorca: su homosexualidad y los símbolos que éste utiliza para poetizarla. Por último, desembocamos en la influencia que sigue teniendo este autor andaluz en artistas contemporáneos, como el galardonado cantautor Leonard Cohen y su célebre adaptación del “Pequeño vals vienés”. Pero, antes de concluir, permítaseme enfatizar nuevamente que estamos ante muchísimo más que un comentario sobre la poesía de este gigante de las letras. A través de este libro poliédrico, no sólo accedemos a unas glosas de excepcional erudición, sino que, conducidos por Mercedes López-Baralt, nos regodeamos en la belleza por la belleza misma. Poco después de comenzar, llamé a la autora *generosa*. No puedo usar un mejor adjetivo para quien nos ha regalado este maravilloso libro que nos permite abrazar con tanta claridad el misterio de la poesía de Federico García Lorca.

BIBLIOGRAFÍA

- Fernández Prieto, Celia (2010), *Pablo García Baena: misterio y precisión. Actas del Congreso Internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009*, Barcelona, Renacimiento Iluminaciones.
- Ferrer Rodríguez, Eulalio (1997), *Información y comunicación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Gicovate, Bernardo (1956), “El concepto de la poesía en la poesía de Juan Ramón Jiménez”, *Comparative Literature*, vol. VIII, núm. 3, pp. 205-213.

IVETTE MARTÍ CALOCA
ORCID.ORG/0000-0003-1788-4300
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras
ivette.marti@upr.edu

Munguía Zatarain, Martha Elena (2023), *ETNIAS DEL VERANO ARDIENTE. IMÁGENES LITERARIAS DE MAYOS, YAQUIS Y SERIS*, México, Universidad de Sonora/Instituto Sonorense de Cultura/Fontamara.

Dentro del contexto de los estudios literarios en el escenario mundial, destacan las constantes reconceptualizaciones en la historiografía literaria derivadas de los grandes cambios de paradigmas que han transformado el pensamiento en el siglo XXI. Gracias a estos cambios, el entendimiento del mundo dentro del ámbito de la investigación se ha enriquecido, debido a que, entre sus tareas, el ejercicio intelectual también se ha dedicado a reevaluar el pasado desde perspectivas actuales. En México, los estudios literarios también forman parte de ese panorama de transformaciones que han llevado a la exploración de espacios de significación inéditos en los análisis de la historiografía literaria. En este sentido, los nuevos aportes han permitido la reconsideración y, con ésta, el redescubrimiento de textos que habían quedado relegados en los anales de nuestra historia literaria e incluso fuera de ella. Estas reevaluaciones y nuevas consideraciones han permitido reconceptualizar aquellos retratos que sobre las culturas se habían hecho desde la propia literatura mexicana.

Hoy sabemos que el retrato del mundo indígena desde la profundidad de su propia conciencia fue una alteridad negada en la historia, apropiada por la cultura dominante y el Estado desde las mistificaciones de estos últimos, quienes intentaban, además, borrar las heridas de la expoliación y construir un retrato *ad hoc* que no comprometiera moralmente el proyecto de nación del México posrevolucionario. Uno de los grandes aportes de *Etnias del verano ardiente* es ubicar las manifestaciones literarias referidas en una palestra que reconsidera y reconfigura el análisis de los textos que conforman el *corpus* en un estado nuevo de percepción del fenómeno literario, el cual supera las preconcepciones del pasado con las que se analizaba y se evaluaba aquellos textos artísticos producidos en la provincia mexicana y que retrataban este escenario. Lejos ha quedado ya la aparente condescendencia con la cual se observaban estas literaturas hacia el último cuarto del siglo XX, entendidas desde la crítica literaria de aquellos momentos más como literaturas regionales e incluso como literaturas marginales.

De acuerdo con lo anterior, el estudio de Martha Elena Munguía Zatarain, profesora-investigadora adscrita al Centro de Estudios Literario-Lingüísticos de la Universidad Veracruzana, hace un recuento de cómo, en determinados textos literarios, algunos producidos en Sonora y otros en el ámbito nacional, se destaca la representación de las etnias sonorenses desde ámbitos y proyectos ideológicos diferentes. Si bien fueron representaciones que pertenecieron a su tiempo histórico, siempre tuvieron la intención de analizar la complejidad de la realidad e intentaron obtener un retrato profundo de la identidad y del ser indígena. La literatura indigenista escrita en español creó estos retratos desde la mirada mestiza; incluso algunas perspectivas derivaban de proyectos ideológicos que definieron la manera en la que se observó a las etnias para justificar la expropiación de sus tierras, el destierro y el despojo, así como el trauma histórico del cual fueron víctimas.

En el estudio introductorio titulado “Apertura”, Munguía Zatarain define y estudia las grandes diferencias que han confrontado en México el mundo mestizo y el mundo indígena de maneras antagónicas, aclarando sobre todo el lugar de enunciación del estudio y el análisis, en tanto se examina la literatura que hace referencia a los grupos indígenas, la cual ha intentado representar sus mundos y específicamente su conciencia, desde la escritura en lengua española y desde el tamiz de la mirada occidental del mundo moderno. De esta manera, la autora menciona que el indigenismo en México tuvo un papel definitivo en la consolidación del Estado moderno, siempre con la dificultad de retratar un mundo que se conoce desde fuera y a partir de los prejuicios de la sociedad mestiza; desde luego, aclara que dentro del indigenismo hubo muchas diferencias, tanto idealizaciones acerca del ser indígena como francas imágenes racistas que denostaban a los grupos representados. En este sentido, la autora menciona:

[...] me parece que puede afirmarse con más o menos certeza que buena parte de lo que se ha tenido por literatura indigenista mexicana ha sido una fuente más de discriminación; a pesar de la buena fe con la que muchos escritores se asomaron a civilizaciones ajenas que, sin embargo, pocas veces fueron capaces de comprender, y en otras, francamente ni siquiera sentían simpatía. (14-15)

También, y de acuerdo con las formas como se presentan estos proyectos a lo largo de las décadas, la autora escoge algunos textos que “más que explicar, redimir o

denunciar, parecen buscar el asombro del lector presentándole la barbarie de modo descarnado” (15). Munguía Zatarain hace énfasis en destacar las miradas que también marcaron una diferencia en el proyecto de descripción del mundo indígena desde la literatura indigenista, en donde también existen “casos excepcionales, de honrados intentos de comprender y de construir visiones poéticas” (15). En este sentido, la autora continúa en la profundización de las intenciones con las cuales se crearon estos retratos desde diferentes ámbitos, tanto en “Algunas caras del indigenismo literario mexicano” (13-15) como en “Sonora ante la nación. Indígenas en Sonora” (15-23).

En el capítulo titulado “Yaquis indomables” (25-62), se trata el tema de la esclavitud idealizada desde el proyecto histórico del México moderno, en donde deliberadamente se ocultan y se transforman las perspectivas del genocidio y los hechos dramáticos de despojo de las tierras que vivió la comunidad yaqui. Aquí, la autora centra su análisis en la construcción de Cajeme como un héroe, pero con ciertas características condicionadas desde el tamiz del oficialismo. En relación con lo anterior, Munguía analiza la novela *Cajeme. Novela de indios* (1948), de Armando Chávez Camacho, y la obra de teatro *La paz ficticia* (1960), de Luisa Josefina Hernández. Además, el asunto de la justicia aparece como un tema importante en “La triste historia del pascola Jacinto Cenobio”, en *El diosero* (1952), de Francisco Rojas González. En este capítulo, en donde se analizan a profundidad las características de enunciación de los textos mencionados, la autora concluye que, tomando en cuenta las diferencias de perspectiva de cada uno, “invariablemente asoma la necesidad de rechazar y sojuzgar o, al menos, educar para integrar y lograr un equilibrio sosegador de la culpa histórica y alcanzar así la tranquilidad de conciencia que provoca el saqueo de sus bienes culturales y materiales” (62).

En el siguiente capítulo, titulado “Una imagen poética del pueblo mayo”, Munguía Zatarain hace un análisis extenso y detallado sobre algunos de los *Cuentos del desierto* (1959), de Emma Dolujanoff. Desde una metodología interpretativa que conecta el análisis de cada uno de los textos seleccionados, la autora enfatiza la importancia de la expresión poética en los procesos constitutivos de esta obra literaria, y demuestra cómo la intención de retratar el mundo interior resulta un gran acierto artístico sin precedentes en el retrato literario de este pueblo, concluyendo que “los mayos hallaron en Emma Dolujanoff la poeta narradora que muy pocos pueblos indígenas de México han encontrado entre los escritores mestizos” (85).

En el tercer y último capítulo, titulado “Seris: vilipendio y programa de reconciliación”, la autora presenta los diferentes matices con los cuales ha sido tratada la historia de Lola Casanova, marcando así el proceso sobre cómo en el principio del tratamiento

de esta historia se observa a la comunidad seri con desprecio, hasta la ambivalencia que se crea en la importancia del mestizaje como una estrategia derivada del proyecto nacionalista que intenta olvidar los ultrajes perpetrados hacia la comunidad. El análisis se concentra especialmente en la novela *Lola Casanova* (1947), de Francisco Rojas González. En su evaluación sobre esta historia de tradición oral, la autora concluye: “Con la recuperación de esta legendaria historia que se transmitió durante años de manera oral, la clase media ilustrada practica un ejercicio de reconciliación imaginaria con uno de los grupos indígenas menos comprendidos por el ancestral conflicto debido a su resistencia ante el despojo y las guerras de exterminio” (107).

En *Etnias del verano ardiente. Imágenes literarias de mayos, yaquis y seris*, Munguía Zatarain estudia las imágenes sobre los indígenas sonorenses desde textos olvidados que urge releer para reincorporarlos en la historiografía literaria contemporánea. Una de las tareas fundamentales de este trabajo de investigación es la reevaluación del lugar que ocupaban los textos seleccionados y posicionarlos en un espacio nuevo de resignificación en la historia de la literatura mexicana. Otra gran aportación de *Etnias del verano ardiente* consiste en la reconstrucción de nuestra propia historia literaria, más allá de la deconstrucción de discursos, relatos e, incluso, mitos que forjaron nuestra identidad: hoy por hoy, reconocernos en nuestra propia historia implica también la inclusión del mundo indígena más allá de las construcciones e idealizaciones que formaron nuestro pasado mestizo. Es momento, también, de incorporar en nuestra literatura aquellas realidades expoliadas, y entender cómo muchas imágenes de aquellos periodos de la historia permitieron construir la retórica del oficialismo, que negó el reconocimiento genuino a la diferencia y a la diversidad de nuestras culturas. El estudio de Munguía Zatarain es un ejemplo importante sobre cómo podemos tratar la herencia literaria y reinterpretarla desde el presente, no para sepultar o denostar aquellas obras que aparentemente habían quedado en el olvido, sino para revalorarlas y, a través de ellas, comprender la gran complejidad de nuestra tarea como estudiosos de la literatura. Estos aportes contribuyen en la reflexión acerca del gran camino que se ha recorrido, pero que también aún queda por recorrer en el entendimiento y la reinterpretación del gran legado literario y cultural de México.

Etnias del verano ardiente presenta una aguda mirada que deconstruye el indigenismo cuyo auge se dio durante el México posrevolucionario e incluso en etapas posteriores; nos acerca a una crítica de aquellos elementos del indigenismo que se habían idealizado durante el siglo xx, aprendidos no sólo a través de la literatura, sino, específicamente, desde la educación y cultura oficiales. Este ensayo es un recorrido sobre el mundo indígena sonoreño representado en la literatura, que lleva, desde los

parámetros epistemológicos del siglo XXI, a revivir y comprender cómo funcionaron y siguen funcionando aquellas alteridades construidas desde la retórica oficialista y desde el proyecto de nación que, con el tiempo, normalizaron la discriminación y la barbarie perpetradas en contra de las civilizaciones indígenas a través del ocultamiento. También, el libro de Martha Elena Munguía Zatarain conduce a la reflexión sobre las intenciones estéticas e ideológicas del mundo construido desde la literatura indigenista, derivada, en gran medida, desde el proyecto identitario dominante: mestizo, blanqueado y occidentalizado. Las diferentes propuestas analizadas en este estudio conducen hacia resultados reveladores en el campo de la investigación literaria: se trata de la necesidad de la reinterpretación crítica de nuestro legado para poder comprender en mayor medida la gran complejidad de nuestra literatura.

GABRIEL OSUNA OSUNA

ORCID.ORG/0000-0003-0220-653

Universidad de Sonora

gabriel.osuna@unison.mx

NORMAS EDITORIALES

Al someter un texto a la revista, el autor se compromete a no enviarlo a ninguna otra publicación nacional o extranjera. No se aceptan colaboraciones que estén en proceso de dictamen, hayan aparecido o estén por aparecer en otras publicaciones impresas o electrónicas.

El trabajo deberá presentarse en su versión final y completa; no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso de dictamen y edición.

Signos Literarios está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 International. Está permitida la reproducción y difusión de los contenidos de la revista para fines educativos o de investigación, sin ánimo de lucro, siempre y cuando éstos no se mutilen, y se cite la procedencia y al autor.

Los derechos patrimoniales de los artículos publicados en *Signos Literarios* son cedidos por el autor a la Universidad Autónoma Metropolitana una vez que los originales han sido aceptados para que se publiquen y distribuyan tanto en la versión impresa como electrónica de la revista; sin embargo, tal y como lo establece la ley, el autor conserva sus derechos morales. El autor recibirá una forma de cesión de derechos patrimoniales que deberá firmar una vez que su original haya sido aceptado. En el caso de trabajos colectivos es necesario que todos los autores firmen el documento. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor y las opiniones expresadas en él no necesariamente representan la posición de *Signos Literarios*.

Los autores podrán usar el material de su artículo en otros trabajos o libros publicados por ellos mismos con la condición de citar a *Signos Literarios* como la fuente original del texto.

SECCIONES DE LA REVISTA

Todas las secciones se encuentran permanentemente abiertas. En caso de que un texto se considere publicable, se enlistará entre los que han sido considerados de la misma forma con anterioridad, por lo que se indicará a su debido tiempo el número en que aparecerá impreso.

Los artículos serán resultado de una investigación original e inédita, tendrán una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 35 (una cuartilla corresponde a 1 800 caracteres). Su aceptación dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos; en caso de conflicto se recurrirá a un tercer evaluador por medio del cual se definirá la publicación o no del trabajo. De acuerdo con ésta, el Consejo de Redacción podrá solicitar cambios o modificaciones al autor. Una vez aceptado el texto no podrá modificarse. El proceso de dictamen dura aproximadamente seis meses, salvo casos extraordinarios.

Las reseñas pueden ser críticas o descriptivas; las primeras presentarán una valoración crítica, las segundas presentarán una síntesis del contenido. En cualquiera de los casos, las obras serán de reciente publicación (no más de cinco años de antigüedad respecto al año en que se envían) y tendrán una extensión entre cinco y diez cuartillas. Las reseñas se someterán al dictamen del Consejo de redacción.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

En la primera página se indicará el título del trabajo, el nombre completo del autor, nombre de cómo firma sus trabajos, ORCID, correo electrónico, grado académico, adscripción y cargo institucional, breve semblanza académica sin repetir datos de adscripción (entre 100 y 150 palabras), número telefónico y horario de localización; dirección institucional y particular.

El original deberá ir acompañado de:

- El título del trabajo (en español e inglés), el cual deberá dar una idea clara del contenido del artículo y no excederá 110 caracteres. En el caso de las reseñas el título será la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
- Resúmenes en español e inglés, con extensión de 8 a 10 líneas cada uno, en los que se destaque: el objetivo,

las aportaciones y los alcances del trabajo, entre ocho y doce renglones.

- Cinco palabras clave en español e inglés que expresen el contenido específico del artículo y que no se encuentren en el título (no frases).
- Los artículos y reseñas deberán estar escritos en español a doble espacio, con letra Times New Roman o Arial de 12 puntos (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o RTF, sin control de cambios, hoja tamaño carta con márgenes de 2.5 cm del lado izquierdo y derecho y 3 cm superior e inferior.
- Las reseñas incluirán, al final de la última página, el nombre del autor, así como su ORCID, institución y correo electrónico.

IMÁGENES Todas las imágenes deben estar preparadas para su reproducción en formato .jpg .tiff o .png y numeradas consecutivamente a 300 dpi, en un tamaño mínimo de 5 X 7 y máximo de 9 X 14 centímetros. Deben consignar con exactitud la fuente y los permisos correspondientes. El autor es el responsable de tramitar los permisos para su reproducción.

CITAS Cuando una cita es mayor a cinco renglones estará fuera de texto. Si es menor quedará dentro del texto entre comillas. Las referencias de las citas deben quedar de la siguiente forma: (Apellidos del autor, año: páginas). Ejemplo:

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. [...] a mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de ‘artifici cie llevrai semblance théatral’, sino más bien de artificiosa inverosimilitud teatral. (Arellano, 1988: 37-38)

- NOTAS AL PIE** Las notas se indicarán con números arábigos y volados, en orden consecutivo y aparecerán al pie de página. Las citas dentro de la nota al pie, sin importar la extensión, no irán fuera de texto.
- SÍMBOLOS FONÉTICOS** En caso de utilizar símbolos fonéticos, se solicita el uso de la fuente SILDoulos IPA93 del Alfabeto Fonético Internacional, disponible en línea en la siguiente dirección: [http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site_id=nrsi&id=encore-ipa-download#836e214f].
- TABLAS Y DIAGRAMAS** Deberán entregarse en un archivo pdf, para ver cómo quedarán en la versión final, así como el archivo original donde se generó. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte.
- GRÁFICAS** Deberán ser enviadas en Excell para su edición. Deben consignar con exactitud la fuente o permisos correspondientes. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte. Cada imagen, tabla, gráfica o diagrama debe tener al inicio un título y al final la fuente completa correspondiente. No incluir abreviaturas, indicar las unidades y contener todas las notas al pie y las fuentes completas correspondientes.
- BIBLIOGRAFÍA** La bibliografía deberá incluirse al final de los artículos, ordenada alfabéticamente; cuando un autor tiene más de una obra, se repetirá el nombre completo y se ordenarán del año más reciente al más antiguo. Si se repite el año, el primero que se consigne en el texto será “a” y los siguientes seguirán las letras del alfabeto.
- LIBROS** Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1990), *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes.
- Capítulos* Escalante, Evodio (2007), “Metáfora, semejanza y verdad en la filosofía de Aristóteles”, en Adrián Gimarte-Welsh (coord.),

Metáfora en acción, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Casa Juan Pablos, pp. 139-155.

Artículos Pujante, David (2011), “Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio”, en *Réctor*, vol. 1, núm. 2, pp.186-214.

TESIS Y DISERTACIONES Cerdio Rousell, Marco Antonio (2000), *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia*, tesis de doctorado en Humanidades, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

TEXTOS DE INTERNET Saona, Margarita (2007), “La masculinidad en crisis: El amor es una droga dura”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, disponible en [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>], consultado: 24 de mayo de 2010.

CONFERENCIAS INÉDITAS Villanueva Prieto, Darío (2015), “El Quijote: cuatro siglos de modernidad novelística”, conferencia presentada durante el XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Heidelberg, Universität Heidelberg, 21 de marzo de 2015.

CONFERENCIAS PUBLICADAS Maires Bobes, Jesús (2004), “El doctor, figura cómica en los entremeses”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de Asociación General Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid, Iberoamericana, pp. 1217-1228.

Se notificará la recepción en menos de 30 días después de recibir el original y se iniciará el proceso de evaluación una vez que el manuscrito se ajuste a las normas mencionadas.

Se recomienda consultar el Código ético disponible en la página de la revista.

Para cualquier duda sobre la presentación de originales puede escribir a: sll@xanum.uam.mx o signosliterarios@gmail.com.

