

signos

L I T E R A R I O S

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

Cervantes y los derechos de sus personajes femeninos

La crítica al escepticismo en el teatro breve de Juan Rana

Patria y lejanía: epistolario de José María Heredia

Autoficción en *París no se acaba nunca* y en *No voy a pedirle a nadie que me crea*

Naturaleza invasiva en *El matrimonio de los peces rojos*, de Guadalupe Nettel



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. Javier Rodríguez Lagunas

SECRETARIO

Dra. Sonia Pérez Toledo

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Martha Ortega Soto

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, C. P. 09310, México

-
- Índices y bases de datos donde aparece la revista: Cengage Learning, Fuente académica-EBSCO, Latindex, CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM) y Conacyt.
 - Formación: Amaranta Luna Castillejos
 - **Signos Literarios**, año 21, vol. xxi, núm. 41, enero-junio de 2025, 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: slil@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: 3061-7782, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Mtra. Amaranta Luna Castillejos, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa, Avenida Ferrocarril San Rafael Atlixco, número 186, Col. Leyes de Reforma 1 A Sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México, fecha de última modificación: 28 de enero de 2025. Tamaño del archivo: 5 823 KB.
 - Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.
 - 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

•

•

•

•

•

41

enero-junio, 2025

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- 8 Miguel de Cervantes y los derechos de sus personajes femeninos
NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
- 40 El doble y la duda: la crítica al escepticismo en el teatro breve
de Juan Rana
EDUARDO PAREDES OCAMPO
- 66 Patria y lejanía: epistolario de José María Heredia
ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS
- 96 Autoficción en París no se acaba nunca (2003), de Enrique
Vila-Matas, y en No voy a pedirle a nadie que me crea (2016),
de Juan Pablo Villalobos
FREDDY CARRERA SILVA Y PAULINA ALEJANDRA VELÁZQUEZ
- 124 Naturaleza invasiva en El matrimonio de los peces rojos,
de Guadalupe Nettel
DANIEL CASADO GALLEGOS

RESEÑAS

- 154 Romano Hurtado, Berenice (2020), *El retrato literario español del siglo XV como parte de la representación funeraria*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Aldus, 276 p.
SHARON SUÁREZ LARIOS
- 160 Barragán Aroche, Raquel (2020), *Ovidio y Marcial en la risa de la poesía burlesca del Siglo de Oro: preceptiva, estilos y motivos*, México, Coordinación de Humanidades-Dirección General de Divulgación de las Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México, 447 p.
JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO
- 168 Fernández Mosquera, Santiago (2023), *Géneros y construcción literaria en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 291 p.
EMILIANO GOPAR OSORIO
- 174 Escalante, Evodio (2023), *¡Viva el mole de guajolote! Nuevos asedios al estridentismo*, presentación de Katia Irina Ibarra Guerrero, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Cultura Universitaria, 268 p.
ALBERTO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
- 186 Normas editoriales

ARTÍCULOS

MIGUEL DE CERVANTES AND THE RIGHTS OF HIS FEMALE CHARACTERS

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

ORCID.ORG/0000-0002-1065-5698

El Colegio de México

nievesrv@colmex.mx

Abstract: *In this essay I propose to reflect on four fundamental rights that Cervantine female characters enjoy: the right to speak, the right to independence, the right to manage their property and the right to self-defense. To do this, the situation of women in Golden Spain, Cervantes' treatment and how the rights imagined by Cervantes are reflected today are observed. Cervantes was a deep connoisseur of the human soul and in fiction he projected possibilities that we can glimpse, more than 400 years later, as possible or still in the process of becoming so.*

KEYWORDS: SPEECH; WORD; INDEPENDENCE; ADMINISTRATION; SELF-DEFENSE

RECEPTION: 04/11/2024

ACCEPTANCE: 20/01/2024

MIGUEL DE CERVANTES Y LOS DERECHOS DE SUS PERSONAJES FEMENINOS

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE

ORCID.ORG/0000-0002-1065-5698

El Colegio de México

nievesrv@colmex.mx

Resumen: En este ensayo propongo reflexionar sobre cuatro derechos fundamentales de los que gozan los personajes femeninos cervantinos: el derecho a la palabra, el derecho a la independencia, el derecho a la administración de sus bienes y el derecho a la autodefensa. Para ello, se observa la situación de las mujeres en la España áurea, el tratamiento cervantino y cómo los derechos imaginados por Cervantes se ven reflejados en la actualidad. Cervantes era un profundo conocedor del alma humana y en la ficción proyectó posibilidades que podemos vislumbrar —más de 400 años después— como posibles o aún en proceso de serlo.

PALABRAS CLAVE: DISCURSO; PALABRA; INDEPENDENCIA; ADMINISTRACIÓN; AUTODEFENSA

RECEPCIÓN: 04/11/2024

ACEPTACIÓN: 20/01/2024

En la literatura suele encontrarse el reflejo de las costumbres, la ideología y la vida de una época; sin embargo, algunos grandes escritores trascienden el mero reflejo y refractan más de lo que imitan, con lo que logran —por lo menos en la ficción— abrir mundos posibles. Uno de ellos fue Miguel de Cervantes, quien, a finales del siglo xvi y principios del xvii, entre otras cosas, dotó a algunos de sus personajes femeninos de derechos de los que las mujeres carecían en la sociedad que lo rodeaba.

En la literatura, desde el siglo xv se encaró el debate entre pro y antifeminismo, insertándolo en voz de los personajes, pero sin ocuparse de la posición social de la mujer. Sin embargo, como afirmó Jacob Ornstein, este debate “no se ocupa de la mujer como entidad social, sino desde su existencia moral, y trata de resolver el problema de si la mujer es fundamentalmente mala (1941: 232). De acuerdo con el crítico, los profeministas “se limitaron a colocar a la mujer en un pedestal, junto al cual debiera ser adornado por los hombres como fuente de inspiración del bien” (224).¹ El humanismo —en teoría— se propuso dignificar a la mujer, por lo que en el siglo xvi español la mayoría de los moralistas optaron por evitar improperios misóginos y se dedicaron a elaborar modelos de mujeres perfectas: doncellas, casadas, viudas y monjas, para tratar de convencerlas de que se ajustaran a las normas de acción que correspondían a los papeles y estados en los que el poder masculino intentaba ubicarlas (Vigil, 1986: 17), tratados dirigidos especialmente a las mujeres urbanas de clases medias y altas.

Cervantes propone un punto de vista diferente: no mediante debates (como en la novela sentimental o en la pastoril) ni tratados, sino por medio de la creación de personajes femeninos a los que les da la palabra y la libertad de expresarse y actuar, dotándolos de un lugar en el que —sin imponer lo que debían ser— pudieran encontrarse ante posibilidades de *ser*. La crítica ha observado esta particular visión cervantina, y sus personajes femeninos se han estudiado desde diversas perspectivas (Castro, 1953; Cruz, 1993; Alcalá Galán, 1999; Jurado Santos, 1999; Blanco-Cambolor, 2004; Díez Fernández, 2004; Oleza, 2008; Franco Rubio, 2010; Peña, 2014 y 2018, por mencionar algunos). Estos estudios destacan la manera en la que Cervantes —sensible a los problemas y las realidades de su tiempo— revela la situación de la mujer

¹ Véase sobre este tema también a María Isabel Montoya Ramírez (1995).

en una sociedad en la que el hombre dirige los destinos femeninos y su deseo de liberarse (Blanco-Cambor, 2004: 1178). Cervantes recorrió muchos caminos y fue un “adelantado que, con su forma de ver y plasmar la realidad, vivida unas veces, e intuida otras, de su entorno, le dio suficiente material para convertirlo en el escritor que señalaría nuevos horizontes” (Blanco-Cambor, 2004: 1179), porque entre la amplia gama de personajes femeninos surgidos de su pluma destacan —por lo extraordinario— mujeres que anhelan, defienden o poseen la libertad. Algunas de ellas sobrepasan modelos previos, pues, desde tiempos remotos se había imaginado mujeres que, por motivaciones diversas, abandonaban su débil condición para asumir cualidades viriles, lo que dio lugar a la creación de prototipos como el de la amazona o la *virgo bellatrix*, mujeres que podían competir en fuerza con los hombres en combates y guerras, y que, en el segundo caso, lograban —mediante el disfraz— un “salvoconducto” que les permitía moverse en espacios que les estaban vedados (Marín Pina, 1989: 92).

La libertad y la independencia femeninas son tratadas por Cervantes desde *La Galatea* hasta el *Persiles*, y las resuelve magistralmente en el discurso de Marcela, del cual afirma Joan Oleza: “probablemente no hay en toda la literatura en español de los siglos XVI y XVII ningún otro discurso femenino tan articulado y profundamente moderno. Contra todos los tópicos del reconocimiento de su libertad y de su independencia” (2008: 53). Lo más notorio es que, más allá de los discursos, Cervantes otorga a algunos de sus personajes femeninos la libertad de ejecutar lo impensable. En estas líneas propongo reflexionar concretamente sobre *cuatro derechos fundamentales* de los que gozan estos personajes femeninos cervantinos: 1) a la palabra —lo que a su vez conlleva la realización de otros derechos—, 2) a la independencia, 3) a la administración de sus bienes y 4) a la autodefensa. Para ello, considero observar la situación de las mujeres en la España áurea, el tratamiento cervantino y la manera en la que los derechos imaginados por Cervantes se ven reflejados en la actualidad.

EL DERECHO A LA PALABRA

La principal prerrogativa que otorga Cervantes a sus personajes femeninos es, nada menos que, el derecho a la palabra. Salvo contadas excepciones, Cervantes

les da voz para que expongan sus historias y sus puntos de vista, lo que las lleva a expresar sus deseos y a tomar sus propias decisiones.²

Lo que a las mujeres (doncellas, casadas o viudas) impide expresarse en la época cervantina no es una prohibición jurídica —como sí sucede con otros derechos—, sino una ideología explícita. Por ejemplo, para Luis Vives, en su *Libro llamado instrucción de la mujer cristiana, el cual contiene cómo se ha de criar una virgen hasta casarla y después de casada, cómo ha de regir su casa y vivir prósperamente con su marido, y si fuere viuda lo que es tenuta a hacer* (1528),³ la tercer virtud que deben desarrollar, cumplir y a la que deben aspirar todas las mujeres —después de la vergüenza y la honestidad— es la de ser calladas, porque “el silencio en ellas da testimonio de su buen seso y discreción; como lo contrario hace tenerlas en posesión de disolutas, y de muy poco seso, y menos valor” (Vives *apud* Vigil, 1986: 19), por lo que asegura que callar “es muy gran ornato de la mujer” (Vives, 1535: 52r), “es ornato muy preciado de honestidad y buen seso. Así que la doncella no solamente se guarde de hablar entre hombres, mas aún entre mujeres, con las que debe tener mucha cordura y remirarse mucho en todo lo que dice” (Vives, 1535: 52v). Eva habló lo que no debería haber hablado y, así como ella, las mujeres son “parleras” y “porfiosas”, por lo que otro humanista, fray Martín de Córdoba, en su tratado *Jardín de las nobles doncellas* (1542), propone como remedio “que la mujer ponga silencio e guarda en su lengua, e cuando quiera hablar, que se muerda primero la lengua e los labios, porque no salga palabra que no sea limada por juicio de razón” (*apud* Vigil, 1986: 14), y, en 1583, poco antes de que Cervantes comenzara su carrera como narrador, fray Luis de León expresa en *La perfecta casada* “la necesidad del silencio femenino de forma especialmente contundente” (Vigil, 1986: 20). En el capítulo xv, titulado: “Cuánto importa que las mujeres no hablen mucho y que sean apacibles y de condición suave”, fray Luis afirma:

² En el *Persiles*, por ejemplo, entre el gran número de personajes femeninos que peregrinan por sus páginas, sólo la francesa Eusebia no revela las razones por las que acompaña a Renato en la isla de las ermitas, ni su opinión con respecto al acuerdo en el que en ella viven. Éste es un personaje femenino atípico en la novela, pues nunca se le da la voz para que exprese su punto de vista (Rodríguez Valle, 2023: 132).

³ La primera edición (Amberes, 1524) está escrita en latín.

[...] el mejor consejo que les podemos dar a las tales es rogarles que callen y que ya que son poco sabias se esfuercen en ser mucho calladas. Que como dice el sabio: Si calla el necio, a las veces será tenido por sabio y cuerdo [...]. Mas como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben, porque en todas es no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco. Y el abrir su boca en sabiduría, que el sabio aquí dice, es no la abrir sino cuando la necesidad lo pide, que es lo mismo que abrirla templadamente y pocas veces (León, 1976: 63).

En este manual sobre el “ideal de la esposa cristiana”, que fray Luis dedica a María Varela Osorio —pariente suya—, para proporcionarle avisos y consejos, asegura que, de acuerdo con la ley cristiana, de la misma manera que la naturaleza “hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca [...], porque verdaderamente el saber callar es su sabiduría propia” (1976: 64). Este mandato del silencio, impuesto por la divinidad, y, en consecuencia, afirmado y vigilado por los hombres, no permitía márgenes interpretativos. Incluso, como también era el pensamiento de los autores clásicos, fray Luis profundiza en su argumento:

Solía decir Demócrito que el aderezo de la mujer y su hermosura era el hablar escaso y limitado [...]. Cuenta Plutarco que Fidias, escultor noble, hizo a los elienses una imagen de Venus, que afirmaba los pies sobre una tortuga, que es animal mudo y que nunca desampara su concha; dando a entender que las mujeres, por la misma manera, han de guardar siempre la casa y el silencio. (León, 1976: 64)

La perfecta casada fue un éxito editorial,⁴ pero no sólo en su época, sino en los siglos siguientes: en el primer cuarto del xx, Juan Hurtado y J. de la Serna, en su *Historia de la literatura española* (1925), afirman que es un libro muy popular “gracias a lo sugestivo del tema, a la magia del estilo y a la encantadora sencillez con que está expuesta la doctrina de los deberes de la

⁴ En vida del autor se hicieron tres ediciones, todas en Salamanca, 1583, 1586 y 1587, más de quince en medio siglo y diversas traducciones.

mujer en el matrimonio” (Peñalosa, 1976: xvii-xix), y, en 1927, el médico y escritor Gregorio Marañón, en sus *Tres ensayos sobre la vida sexual*, comunica que “casi todas las novias españolas reciben [un ejemplar] entre los regalos nupciales”, aunque lamenta que no todas lo lean (1929: 114).

Sin palabra, no hay posicionamiento en el mundo. Como derecho, Sandra Quiitán Bernal lo define en el siglo XXI de la siguiente manera:

El derecho a la palabra, cualquiera que sea el sistema semiótico en uso, implica instalar como plano de interacción en la convivencia el encuentro con el otro, la proyección de sí mismo, el autoconocimiento, la expresión de las ideas, los sentimientos y discrepancias implicados en la toma de decisiones responsables consigo mismo y con los demás. (2017: 136)

Cervantes creía en la posibilidad del encuentro, en la necesidad de la expresión de las ideas, los sentimientos y las discrepancias, y no es casual —como afirma José Ignacio Díez Fernández— que la fortaleza de sus personajes femeninos “se asiente en varios casos en el uso de la palabra en extensos discursos” (2004: 1270). Esta palabra muestra el autoconocimiento y la toma de decisiones responsables consigo y con los demás, todo lo cual les permite la proyección de sí mismas. Incluso, cuando el sistema de valores y los modos de interacción están determinados por la férrea ideología dominante, los personajes femeninos cervantinos toman la palabra, como la gitanilla, quien expresa sus ideas y discrepancias, posicionándose ante su enamorado:

—Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad, que es la más fuerte de todas, que no quiero serlo si no es con las condiciones que antes que aquí vinieses entre los dos concertamos. [...] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere. (2001a [1613]: 120-121)

Además, siguiendo a Heliodoro, quien afirmó que “las enfermedades se nutren de silencio; en cambio, para lo que se cuenta, siempre hay consuelo” (Heliodoro, 1979: 202), los personajes cervantinos —hombres y mujeres— encuentran en la comunicación el alivio de sus tribulaciones. La celosa Auristela y la enamorada Sinforosa, desconociendo el consejo de Juan Luis Vives

sobre guardarse de hablar también entre mujeres, concuerdan con Heliodoro en el siguiente diálogo:

Yo, hermana mía (que con este nombre has de ser llamada, en tanto que la vida me durare) amo, quiero bien, adoro. ¿Díjelo? No, que la vergüenza y el ser quien soy son mordazas de mi lengua. Pero ¿tengo de morir callando? ¿Ha de sanar mi enfermedad por milagro? ¿Es, por ventura, capaz de palabras el silencio? ¿Han de tener dos recatados y vergonzosos ojos virtud y fuerza para declarar los pensamientos infinitos de un alma enamorada?

Esto iba diciendo Sinforosa, con tantas lágrimas y con tantos suspiros, que movieron a Auristela a enjugalle los ojos y abrazarla y a decirla:

—No se te mueran, ¡oh apasionada señora!, las palabras en la boca; despide de ti por algún pequeño espacio la confusión y el empacho y hazme tu secretaria: que los males comunicados, si no alcanzan sanidad, alcanzan alivio. (2004, II, 3: 292-293)

Auristela, a pesar de que es Sinforosa la causa de sus celos, se conmueve y la anima a expresarse, pues ella misma está obligada a callar su relación amorosa con Periandro:

Mujer soy como tú; mis deseos tengo y, hasta ahora, por honra del alma, no me han salido a la boca, que bien pudiera, como señales de la calentura; pero al fin habrán de romper por inconvenientes y por imposibles y, siquiera en mi testamento, procuraré que se sepa la causa de mi muerte. (2004, II, 3: 293-294)

Cervantes emplea estrategias narrativas muy pulidas para otorgar la palabra a sus personajes femeninos. Una de ellas consiste en presentar primero al lector un ambiente de voces que las juzgan, para luego dar la palabra al personaje femenino sin interrupción. Así lo ensaya en *La Galatea*: al final del quinto libro, el narrador nos dice que Lenio contó a los pastores “como moría por la cruel pastora Gelasia, exagerándoles la esquiva y desamorada condición suya y cuán libre y exenta estaba de pensar en ningún efecto amoroso, encareciéndoles también el insufrible tormento que por ella el gentil pastor Galercio padecía, de quien ella hacía tan poco caso, que mil veces se había puesto en términos de desesperarse” (1999a, v: 538). Luego, a “la cruel Gelasia” la encontramos en el libro sexto sentada en una peña “mirando con risueño semblante todo

lo que los pastores hacían” (1999a, vi: 614); la pastora saca un rabel, lo afina lentamente y después de un rato comienza a cantar, “con voz en extremo buena”, un soneto en cuyo último verso declara: “libre nací, y en libertad me fundo”, tras lo cual se levanta y se va, pues ve subir por la peña a Lenio con intención de llegarse a ella.

Esta misma estrategia la borda Cervantes años después en el *Quijote*. Para dar la palabra a Marcela, prepara el camino; en el capítulo doce de la primera parte, mientras don Quijote y Sancho se hospedan con los cabreros, llega un mozo a comunicar la muerte de Grisóstomo, quien “se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que anda en hábito de pastora por esos andurriales” (1999b, I, 12: 128). De inmediato, don Quijote, como buen protagonista cervantino, quiere saber acerca de su historia: “rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquel y qué pastora aquella” (1999b, I, 12: 129). Pedro describe al “pastor” Grisóstomo y narra su trágica historia. Una vez planteada la desesperada tragedia del pastor no correspondido, digno de ver será su entierro, así que cabreros, caballero y escudero andantes se ponen en marcha. En el camino se les une Vivaldo, quien cuestiona a don Quijote sobre la condición de enamorados de los caballeros andantes como una obligación. Llegan al entierro, y, como Grisóstomo no puede ya contar su historia, la deja por escrito y es leída por Vivaldo en voz alta para todos los presentes.

La *Canción desesperada* de Grisóstomo es un lamento que cuenta una versión de los hechos que no corresponde del todo con lo que los oyentes saben de la historia, como lo puntualiza el narrador —de nuevo matizando las exageraciones—: “el que la leyó dijo que no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio del buen crédito y buena fama de Marcela” (1999b, I, 12: 151). Tenemos, entonces, desplegadas varias voces que afirman que, ya no sólo es cruel como Gelasia, sino endiablada, además de vagabunda, ingrata y desamorada, la culpable del suicidio de Grisóstomo, pero, también, recatada y buena. En ese momento, como afirma Oleza: “cuando la urdimbre de discursos ha condenado a Marcela y parece haber cerrado la significación de la historia con el inminente entierro del pastor suicida [...], Cervantes zarandea al lector y le da prodigiosamente la vuelta a la historia”, aparece sobre una peña Marcela radiante, y Cervantes le da “el usufructo entero de la voz, sin que la interrumpa ni una sola vez,

contra su costumbre”, con un discurso que enfrenta a todos los emitidos hasta el momento, “todos de hombres, y a todos los disipa como el viento”. Sola, desde lo alto, enfrentándose a una “verdad normal y socializada que se ha establecido en su ausencia y en su contra”, un discurso revolucionario en el cual proclama tres derechos que exige sean reconocidos: el poder de la razón, la libertad individual y la independencia personal (Oleza, 2008: 53-54). Marcela asegura que el hecho de ser amado, servido y deseado por otro no debe exigir correspondencia alguna. Don Quijote aplaude la palabra de Marcela y desea defenderla con las armas si es preciso.

Otra estrategia narrativa para dar la palabra a los personajes femeninos — desarrollada en el *Persiles*— consiste en que completen los relatos que sobre ellas tratan. Cervantes propone, como primera narración de amores, paralela a la principal, el relato de un encuentro. Un encuentro afortunado entre representantes de dos mundos distintos y contrarios: Antonio (un náufrago español) y Ricla (una bárbara). Antonio comienza el relato y Ricla lo concluye, por lo que la historia se completa con su punto de vista: “Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella ansimismo me enseñó la ley católica cristiana” (2004, I, 6: 176). Incluso en la incomunicación lingüística, las señas sustituyen a las palabras. Antonio y Ricla dejan de ser dos extraños, y, así, puede suceder el encuentro, el amor y el aprendizaje de la lengua. El éxito de esta relación se establece a partir de señas y palabras, lo cual muestra que no hay límites precisos entre “civilización” y “barbarie”, así como que el encuentro es posible, porque se ha aprendido y escuchado la palabra. Transila también completa la narración de su padre, como veremos en el siguiente apartado. Una estrategia más consiste en que la voz de los personajes femeninos se escuche cuando se les reconoce como sujetos, tal es el caso de Leonisa en *El amante liberal*, quien, mientras es considerada posesión, calla, y sólo cuando se le reconoce como un ser dueño de sí mismo tiene qué decir. A las estrategias narrativas de presentar primero el ambiente que las juzga, completar los discursos sobre ellas o su historia y ser reconocidas como sujetos, se suma el darles la palabra mediante la voz de otros personajes que les piden contar su historia. Como ejemplo, tenemos a Galatea y Florisa, quienes ruegan a Teolinda: “muéstranos, con contarnos tu vida, si llega a tu discreción tu ventura” (1999a, I: 213).

Además, Cervantes califica la forma en la que sus personajes femeninos se expresan y remarca lo que su palabra produce en quien escucha. Ya desde *La Galatea* el narrador acompaña los relatos comentando la manera en la que

éstos conmueven: “Todo esto que la pastora decía mezclaba con tantas lágrimas que no hubiera corazón que, escuchándole, no se enterneciera; y después que por algún espacio hubo sosegado el afligido pecho, al son del agua que mansamente corría, acomodando a su propósito una copla antigua, con suave y delicada voz cantó esta glosa” (1999a, I: 211).

Cervantes acentúa siempre la gracia en el contar y la sonoridad de la voz; tomemos como ejemplo a Dorotea: mientras se le da la palabra para que cuente su historia, el narrador elogia su “voz reposada y clara”, “suelta lengua, con voz suave” (1999b, I, 28: 320), “breves y discretas razones” (1999b, I, 36: 433), lo que provoca una reacción en los personajes que la escuchan: “quisiera que durara el cuento más tiempo: tanta era la gracia con que Dorotea contaba sus desventuras” (1999b, I, 36: 433), contrario a lo que los tratadistas afirmaban sobre el molesto e inacabable parloteo de las mujeres. Los personajes femeninos apelan también a la cortesía de sus receptores; baste como ejemplo el cierre del relato de Ambrosia Agustina: “Esta es, amigos míos, mi historia; si se os hiciera dura de creer, no me maravillaría, puesto que la verdad bien puede enfermar, pero no morir del todo; y, pues comúnmente se dice que el creer es cortesía, en la vuestra, que debe de ser mucha, deposito mi crédito” (2004, III, 12: 563).

Pero, Cervantes también les da el derecho a callar —cuando al personaje así le conviene—, al otorgarles el silencio como un acto voluntario. En *El laberinto de amor*, para no casarse con el duque Manfredo —a quien le imponen sus padres—, Rosamira trama, con su enamorado Dagoberto, que éste la acuse de haber tenido relaciones con un caballero. Aunque le preguntan si esto es verdad para que ella pueda defenderse —caso notorio, pues ante una acusación de esta naturaleza la palabra de las mujeres no le interesaba a nadie—,⁵ ella calla y su silencio es interpretado como prueba de culpabilidad. Cervantes “insiste a lo largo de la comedia en asociar el silencio y la culpa: Rosamira es culpable porque no niega, porque calla hasta el punto de desmayarse” (Jurado Santos, 1999: 141), pero gracias a este silencio voluntario surge el engaño que le permite decidir su propio destino, casarse con quien

⁵ “En el *Orlando furioso*, por ejemplo, basta la acusación para poder realizar el duelo judicial, a nadie le interesa lo que diga o piense la mujer, menos aún su silencio, todo se desenvuelve sin su intervención” (Jurado Santos, 1999: 141).

ama y no con el hombre que sus padres han elegido para ella (141). Sabemos bien que los matrimonios por imposición paterna son cuestionados constantemente en las obras cervantinas. Otro silencio notorio es el de Leonor, la portuguesa a la que ama Manuel de Sosa Coutiño en el *Persiles*, quien, sin la posibilidad de opinar acerca de la decisión de sus padres, parece que con su silencio lo acepta. Según cuenta el portugués, después de mirarla y adorarla, pidió a un pariente suyo “se la pidiese a sus padres para esposa”; el padre le responde que espere dos años, pues su hija aún no está en edad de casarse, y le asegura: “Leonor, mi hija, es obediente y mi mujer desea darme gusto, y yo tengo el deseo que he dicho, que, con estas tres cosas, me parece que puede esperar vuesa merced buen suceso en lo que desea” (2004, I, 10: 201); el padre también consiente que Leonor y su madre salgan a despedirse de él: “salieron con ella la honestidad, la gallardía y el silencio” (2004, I, 10: 201).

Leonor se comporta tal como lo indica Juan Luis Vives: “las mujeres no deben hablar cuando sus padres tratan de los casamientos y que está bien que muestren externamente que desean marido. Ellas sólo pueden ayudar a sus padres ‘con votos y oraciones suplicando con gran aflicción y lágrimas a nuestro Señor, que alumbre e inspire el corazón de sus padres’” (Vigil, 1986: 81). Pasados los dos años, finalmente, un día le avisan que el domingo siguiente le entregarían a su deseada Leonor. Pero ella tiene otros planes, y lo que espera al enamorado portugués es presenciar cómo ella ingresa por decisión propia al convento. Después del silencio, Leonor por fin toma la palabra, “alzando un poco la voz”, y con ella presenta “una situación inamovible, una decisión irrevocable” (Jurado Santos, 1999: 143). No hay más comentario entre los peregrinos que están escuchando al portugués contar el relato —quien fallece al llegar a este punto, lo que sí los “dejó a todos confusos y admirados del triste y no imaginado suceso”—, excepto que Auristela lamenta que, con la muerte, no se han podido enterar “qué le sucedió la pasada noche, los trances por donde vino a tan desastrado término y la prisión de los bárbaros, que, sin duda, debían de ser casos tan desesperados como peregrinos” (2004, I, 11: 205-206).

Pero, vayamos a Auristela-Sigismunda, quien, como buena protagonista de novela bizantina, calla su identidad y su relación amorosa a lo largo de la novela mediante múltiples recursos, simulaciones, mentiras, verdades a medias; incluso utiliza como pretexto la incomprensión lingüística para evitar comprometerse en situaciones inconvenientes, y, así, Cervantes le permite

la libertad de no desear comunicarse: “Auristela le respondió que no había entendido palabra de cuantas le había dicho, porque bien se veía que ignoraba la lengua castellana” (2004, III, 2: 445). Auristela es un imán que atrae el deseo de todos quienes la miran, y la genialidad cervantina consiste en que, más allá del tópico del enamoramiento de vista, presenta seis retratos de ella en la novela, imagen paradigmática de la belleza callada. Sus retratos silentes despiertan pasiones, motivan duelos, se aceptan como sobornos, se estiman como triunfos, se desean como posesión. Ella se reduce a su representación visual: “de cosificación de su belleza en tanto en cuanto su imagen se equipare a la persona en su totalidad, se llega a cierta reducción del personaje al ámbito de su retrato” (Alcalá Galán, 1999: 130). El único que la conoce es Periandro-Persiles, el único que escucha su palabra, al único a quien le importa como sujeto y, por tanto, el único que no huye cuando la enfermedad la afea.

A sus personajes femeninos, Cervantes da el derecho a la palabra, porque son más que bellezas inmóviles y en silencio, pero también la libertad de callar sus secretos, y, como se han apropiado de su propia palabra, pueden ejercer otros derechos.

EL DERECHO A LA INDEPENDENCIA

El derecho a la independencia implica la libertad de elección, y la libertad es una de las reflexiones cervantinas más lograda en sus obras, cuya síntesis coloca en voz de don Quijote: “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres” (1999b, II: 58). Parece que para Cervantes esta libertad otorgada a los hombres corresponde a hombres y mujeres, pues ellas insisten en que lo son y que ésa es su naturaleza: mi alma “es libre y nació libre”, dice la gitanilla; Gelasia canta: “libre nací, y en libertad me fundo”, y Marcela afirma, cuando viene “a volver por sí misma”: “yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (1999, I, 14: 154).

Pero, en la sociedad cervantina no existe esta posibilidad de elegir, pues se encuentra sujeta a normas y principios morales que rigen el modelo de la conducta femenina, en el cual la mujer debe someterse a la patria potestad que

la sujeta a la dependencia en todos los sentidos, comenzando por la económica, del padre, del marido o —en el caso de que esto no fuera posible— de la Iglesia. Cualquier alejamiento de esta norma generaba desconfianza, rechazo, desprecio o temor (Carrillo Castro, 1996: 126), por lo que la mujer debía comportarse siguiendo un papel establecido. El dominio masculino y su deber de tutelar a las mujeres se explicaba porque la naturaleza se había encargado de establecer diferencias físicas “naturales” notables entre los dos géneros, a lo que se sumaban diferencias sociales, que atribuían al varón —o a lo masculino— características como la autoridad, la razón, el juicio y la disciplina, y a las mujeres cualidades que se evaluaban como débiles o vulnerables, tales como la compasión, la ternura, la emocionalidad y el amor (Cruz, 1993: 256). Esa vulnerabilidad requería protección.

Para poder aceptar la independencia de otro, primero se le debe considerar como sujeto. Como hemos visto, Gelasia, Marcela, así como otros muchos personajes femeninos cervantinos, se reconocen a sí mismas en la posición de sujetos y, como tales, libres. Pero Cervantes expone magistralmente dicha reflexión en *El amante liberal*, cuya tesis afirma: “No es posible que nadie pueda mostrarse liberal de lo ajeno”. A lo largo de la novela se cuestiona que la libertad tenga precio y que los seres humanos sean objetos de compraventa. Leonisa despierta el deseo de los captores, quienes le ponen precio (el equivalente a dos ricos vestidos) y se disputan quién tiene más derecho de poseerla. En el discurso siempre es tratada como posesión: “prenda del Gran Señor” (2001a [1613] 193), “el Gran Señor, cuya ella era”, “no es bien que la prenda del Gran Señor sea vista de nadie, y más que se le ha de quitar que converse con cristianos, pues sabéis que en llegando al poder del Gran Señor la han de encerrar en el serallo y volverla turca, quiera o no quiera” (195). Este discurso nada dista del de Ricardo, quien consideraba “a su gloria en poder ajeno” (196), sintiendo “ver andar en almoneda su alma” (185), y, en último término, sabemos que Leonisa —el objeto de toda la controversia—, “puestos los ojos en el suelo, lloraba” (185). Tras todos los trabajos bizantinos de esta novela corta y de regreso en su patria, Ricardo, creyendo que está siendo magnánimo, decide ceder a Leonisa a su rival, Cornelio, pero tiene una iluminación, la resolución de la propuesta de ejemplaridad ante la consideración del ser humano como sujeto libre, inajenable:

—¡Válgame Dios, y cómo los apretados trabajos turban los entendimientos! Yo, señores, con el deseo que tengo de hacer bien, no he mirado lo que he dicho, porque no es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno: ¿qué jurisdicción tengo yo en Leonisa para darla a otro? O ¿cómo puedo ofrecer lo que está tan lejos de ser mío? Leonisa es suya [...]; y así de lo dicho me desdigo, y no doy a Cornelio nada, pues no puedo. (2001a [1613]: 214).

Ricardo se da cuenta de que hasta ese momento había considerado a Leonisa objeto de su amor, al que deseaba poseer, pero, cuando logra mirarla como sujeto, enmudece, ya no tiene más qué decir y, arrodillado, le besa las manos llorando. Ella, que callaba y lloraba sin levantar la vista mientras era tratada como “riqueza” —como objeto—, ahora sí tiene qué decir, pues ya hay quien la escuche. Así, y sólo así, logran el final feliz. Leonisa toma la palabra para reafirmar su posición de sujeto, y le responde utilizando los tres tiempos del verbo ser: “fui mía”, “tuya soy” y “tuya seré”. Ahora Leonisa, con plena libertad, puede darse al otro. Mientras Ricardo trata a Leonisa como propiedad —como objeto que se mide como riqueza—, ella lo rechaza, hasta que él es capaz de mirarla como un sujeto libre y dueño de sí mismo; en ese momento se da la posibilidad de encuentro y ella puede resolver —“porque quiere” y no porque esté obligada— darse en el presente y para el futuro.

Esto es posible porque Cervantes no sólo crea mujeres extraordinarias, sino también hombres que no se sujetan a la norma. Dos años después, el Gran Turco le expresa a Catalina, cuando ésta decide conservarse cristiana y no convertirse:

Puedes dar leyes al mundo,
y guardar la que quisieres:
no eres mía, tuya eres,
y a tu valor sin segundo
se le debe adoración
no sólo humano respeto;
y así, de guardar prometo

las sombras de tu intención.⁶
 (2001b [1615], II: vv. 1322-1330)

En la última novela cervantina, Periandro afirma de Auristela: “es tan libre y tan señora de su voluntad que no se la rendirá a ningún príncipe de la tierra” (2004, III, 13: 569). Considerar a la mujer como sujeto, no como riqueza que le pertenece a alguien más, es un tema que está presente en toda su producción, y, como sujeto, la mujer no está obligada a corresponder ante la generosidad o el amor que otro siente, como bien lo ha expresado también Marcela, porque los personajes femeninos cervantinos afirman con Marsilio Ficino: “Amor es libre, y nace espontáneamente en la libre voluntad; la cual ni el mismo Dios someterá a constricción: porque desde el principio ordenó que la voluntad debía ser libre” (1994: 92-93).⁷ Las mujeres tampoco tenían nada que decir sobre las elecciones de su futuro o de sus matrimonios, como hemos visto, pero Cervantes va más allá cuando presenta a una mujer que —saliendo de los rangos en los que se les colocaba según su relación con los hombres: doncella, casada, viuda o monja— se presenta en libertad de andar en el mundo “como verso suelto”, y es una mujer mayor, a la que el narrador dedica una descripción especialmente atractiva —por descabellada—, pero que va libremente por el mundo; no se menciona siquiera su nombre, es sólo “una peregrina que iba sola” y que incluso es libre de tener una meta imprecisa y viajar porque quiere: “no sé qué viaje será el mío, aunque sé que no me ha de faltar donde ocupe la ociosidad y entretenga el tiempo, como lo hacen, como ya he dicho, algunos peregrinos que se usan” (2004, III, 6: 488).

Debemos esperar a finales del siglo xx para que la legislación contemple para las mujeres el derecho a decidir sobre su propia vida, que se refiere “a la autodeterminación, a la actuación consciente y a la libertad de sostener opiniones propias sobre cualquier aspecto de la propia existencia” (INMUJERES, s. a.:

⁶ Como afirma Juan Francisco Peña, “[estas] palabras [...] bien pudieran usarse en la actualidad como lema contra la violencia de género” (2014: 16).

⁷ Las repercusiones de este derecho que otorga Cervantes se verán reflejadas más adelante, por lo menos en dos grandes poetas que seguirán la línea de este concepto cervantino: Sor Juana (“No es amor correspondencia”) y Calderón, gran admirador de Cervantes, quien desarrolla el tema de la liberalidad (renunciar al amor que se siente por una mujer dándosela a otro), cuarenta años después, en su comedia *Darlo todo y no dar nada* (1653); véanse Rodríguez Valle, 2014 y 2018.

1). Este derecho, que suele pensarse sólo en lo concerniente a “la capacidad de decidir sobre el propio cuerpo y todos los procesos que sobre él acontezcan”, tiene una mayor amplitud, pues les otorga el reconocimiento como “personas con capacidad para emitir juicios propios y tomar determinaciones sobre su vida, incluido el ejercicio de su sexualidad y capacidad reproductiva” (1).

Sin embargo, no hay independencia posible sin libertad económica, por lo que a continuación se tratará el derecho de poseer bienes y administrarlos.

EL DERECHO DE ADMINISTRAR SUS BIENES

A pesar de que en el libro de los *Proverbios*, entre los dedicados a “la mujer perfecta”, leemos: “¿Desea un campo?, lo ha comprado; con su propio trabajo plantó una viña” (31: 16-17), la situación de la mujer en la España renacentista era la de un ser económicamente dependiente (de padres, tutores o esposos), al menos desde la época visigoda —según se trasluce de su legislación—, y los derechos que se le reconocen en los fueros medievales eran para proteger su dote y su herencia al servicio de su matrimonio (Lorenzo Cardoso, 1989: 120); aquéllas que podían contratar, llevar finanzas, comprar y vender lo hacían bajo limitaciones jurídicas que respondían a “la consideración de su propia naturaleza”, que se suponía inferior y, por lo tanto, merecedora de ser “protegida”, prácticamente del mismo modo que debía serlo un menor (Sanz Ayán, 2019: 153).

La legislación hispana en esta materia —heredera del Derecho Romano— establecía la nulidad de las obligaciones que provenían de cualquier intercesión o fianza otorgada por una mujer. “La lógica de esta ley —recogida también en el código de Justiniano— tenía que ver con defender a las que ‘inducidas por su debilidad’, hubiesen comprometido su patrimonio utilizándolo como garantía en deudas ajenas” (Sanz, 2019: 154). Desde las Leyes de Toro, de 1505, la mujer casada, desde el momento en que el matrimonio era válido, tenía aún más restringidos sus derechos, porque era preciso evitar perturbaciones en la dirección del hogar: “cualquier decisión económica debía quedar supeditada al marido para evitar conflictos. Por lo tanto, el hecho de casarse disminuía la capacidad de obrar de la mujer, de modo que necesitaba licencia del esposo para cualquier acto jurídico [...]: vender, comprar, iniciar un juicio o defenderse en él e incluso testar” (Sanz, 2019: 155). Esto no quiere decir que las mujeres no participaran directamente en el sistema productivo, trabajando

en negocios familiares, pero no se les conferían derechos económicos ni poder de decisión, porque, como lo expresa fray Miguel Agustín en su *Libro de los secretos de la agricultura* (1617): “el comprar y vender los ganados, menear dinero, y pagar salarios a los que le sirven, ello toca al hombre” (*apud* Vigil, 1986: 121). Del mismo parecer son las sentencias de fray Luis, pues “no las hizo Dios del ingenio que piden los negocios mayores” y la Naturaleza

[...] las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las liberó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. Porque el hablar nace del entender [...]. Por donde, así como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones. (1979: 64)

Cervantes desoye la concepción sobre la incapacidad de las mujeres para manejar sus propios bienes y deposita en algunos personajes femeninos la capacidad y la libertad para poseerlos y administrarlos. Entre los elementos que contribuyen a la verosimilitud que emplea Cervantes para justificar la posibilidad económica del viaje-peregrinación de los protagonistas septentrionales, encontramos que son las mujeres, en su mayoría, las que financian los gastos, y son ellas las tesoreras de los bienes comunes.⁸ Primero, como sabemos sólo al final de la novela, la reina Eustoquia se despide de los protagonistas “colmándoles de joyas y de consejos” (2004, iv, 12: 703). Al patrocinar la huida, esta reina madre atenta contra su primogénito y su rey, utilizando — como mujer, aunque reina— los únicos bienes que posee y de los que puede disponer. Las joyas representaban un material financiero canjeable en caso de necesidad y la posibilidad de que las mujeres de la monarquía, la nobleza o la alta burguesía dispusieran de bienes materiales.⁹ Así lo atestigua la reina de Inglaterra, colmando a Isabela de regalos: “a las ricas perlas y al diamante

⁸ Para los otros elementos que hacen económicamente verosímil el viaje, véase Rodríguez Valle, 2022.

⁹ Olao Magno atestigua que a las vírgenes septentrionales “no en vano se les regalaba prudentemente plata, que durará toda la vida y la de sus herederos, más bien que vestidos de seda que van a perecer rápidamente devorados por los gusanos” (1989, vi, 11: 244). Las joyas, por su parte, obtienen un valor añadido e impercedero otorgado por su transmisión de mano en mano, de generación e incluso de región, que les confiere su condición de ajuar de “larga duración”, convirtiéndolas, en

añadió otras joyas la reina y otros vestidos, tales, que descubrieron el mucho amor que a Isabela tenía” (2001a [1613]: 394); con joyas agradece Constanza a la mujer que la crío: “quedó el Sevillano rico con los mil escudos, y con muchas joyas que Constanza dio su señora: que siempre con este nombre llamaba a la que la había criado” (2001a [1613]: 119).¹⁰ Las joyas de Eustaquia no son utilizadas, pues luego del incendio de la isla bárbara otra figura femenina se encarga de financiar el viaje, ahora una bárbara de nombre Ricla, quien posee oro y perlas no trabajadas en joyas.

Ricla ha sido una mujer trasgresora, pues, apartándose de la regulación de la cultura de su sociedad, dio albergue a un extranjero, a quien mantuvo escondido y formó con él una familia, además de adoptar una creencia ajena. Esta mujer aprovecha la deseada oportunidad que se le presenta para salir de la isla y poder vivir con “libertad y certeza”, por lo que toma la iniciativa de hacer un trueque de oro por barcas, y comunica: “concertaré que me vendan una barca por el precio que quisieren, que la he menester para escaparme con mis hijos y mi marido, que encerrados en una cueva tengo de la riguridad del fuego” (2004, I, 6: 178). Sabe muy bien el producto que va a adquirir: “quiero que sepáis que estas barcas son fabricadas de madera y cubiertas de cueros fuertes de animales, bastantes a defender que no entre agua por los costados” (2004, I, 6: 178), pero, de acuerdo con lo que ha visto y notado, las barcas no son como las que vienen a vender doncellas y varones, “por donde vengo a entender que estas tales barcas no son buenas para fiarlas del mar grande y de las borrascas y tormentas que dicen que suceden a cada paso” (2004, I, 6: 178-179).

Antonio afirma: “mi hermosa Ricla estará atenta a ver cuando vengan los mercaderes de la otra isla y, sin reparar en precio, comprará una barca con todo el necesario matalotaje, diciendo que la quiere para lo que tiene dicho” (2004, I, 6: 180). Llegan seis barcas, Ricla concierta con ellos, quienes “no quisieron venderle sino las cuatro, porque les quedasen dos para volverse. Hízose el precio con liberalidad notable, sin que en él hubiese tanto más

consecuencia, en uno de los bienes materiales más preciados, exquisitos y valiosos (Villanueva, 2014: 244).

¹⁰ Además, son las joyas también, desde antiguo, lo que las mujeres depositan en los niños y luego serán los recursos para el reconocimiento y la peripecia.

cuanto. Fue Ricla a su cueva y en pedazos de oro no acuñado, como se ha dicho, pagó todo lo que quisieron” (2004, I, 6: 181). De modo que es Ricla el sujeto de los verbos *concertar*, *comprar* y *pagar*, gracias a lo cual pueden escapar de la isla. Cervantes aprovecha esta necesidad narrativa y da seguimiento al desarrollo del personaje hasta convertirla en la “tesorera general” del escuadrón peregrino, puesto del que sólo es relevada por su hija Constanza. Cervantes construye a Ricla como una mujer que no sólo tiene bienes (los cuales no entrega a su marido para que él disponga de ellos), sino que posee la capacidad de discernir qué hacer con ellos, cuándo y en qué emplearlos, y la autoriza para la responsabilidad de ser tesorera. El oro que saca de la isla lo convierte “en moneda corriente en la isla de Policarpo” (2004, III, 1: 434).

En tierras españolas, cuando Feliciano de la Voz decide acompañarlos en el peregrinaje, se despoja de sus vestidos y se quita un collar de perlas y dos sortijas: “tomólas Ricla, como tesorera general de la hacienda de todos, y quedó Feliciano segunda peregrina” (2004, III, 4: 463). Es en este momento cuando oficialmente el narrador le da a Ricla la categoría y dignidad de “tesorera general de la hacienda de todos” (2004, III, 4: 463). Si en el Septentrión Ricla es “patrocinadora”, en la Europa meridional y católica se convierte en tesorera, y de este modo administra, no sólo los bienes que trajo consigo, sino todas las dádivas que reciben los peregrinos durante la travesía.¹¹ En tiempos de Cervantes, el término *tesorero* se documenta sólo para el hábito conventual: “el que tiene a cargo el tesoro de las iglesias; es dignidad” (Covarrubias, 1995: s. v. *tesoro*), por lo que sólo aparece asociado a las mujeres en la economía de las comunidades religiosas.

Cuando los peregrinos se ven involucrados en el episodio del homicidio de Parraces, arrestados por la Santa Hermandad y llevados ante el corregidor de Cáceres, Ricla —en su papel de tesorera— intenta solucionar el conflicto, pero, aunque hasta aquí había mostrado todas sus capacidades administrativas, se encuentra ante una situación desconocida para ella: los procedimientos de la “justicia” española:

¹¹ Existe documentación que atestigua el establecimiento de un fondo común, cuando las peregrinaciones eran grupales, cuyas cuentas se llevaban rigurosamente día a día y que el dinero lo solía manejar una sola persona (Ferreira Priegue, 1994: 51); en el caso cervantino, nadie le pide cuentas a Ricla.

Ricla, la tesorera, que sabía muy poco o nada de la condición de los escribanos y procuradores, ofreció a uno, de secreto, que andaba allí en público, dando muestras de ayudarlo, no sé qué cantidad de dineros, porque tomase a cargo su negocio. Lo echó a perder del todo, porque, en oliendo los sátrapas de la pluma que tenían lana los peregrinos, quisieron trasquilarlos, como es uso y costumbre, hasta los huesos. (2004, III: 467)

Finalmente, un mesonero reconoce el cuerpo y se resuelve el crimen: “Quedó el delito sin castigo, el muerto se quedó por muerto, quedaron libres los prisioneros y la cadena que tenía Ricla se deseslabonó para gastos de justicia” (2004, III, 4: 483).

Al llegar a Ocaña, Antonio se reencuentra con su familia, y el cielo dispone la llegada de un conde moribundo, quien, en agradecimiento, les entrega lo que llevaba en dos baúles: veinte mil ducados en oro y joyas, para dote de Constanza (2004, III, 9: 521). Aun más, decide desposarla para que quede “viuda honradísima, juntamente con quedar doncella honrada” (2004, III, 9: 521). Aunque existen dudas, se lleva a cabo el negocio, con el parecer de todos: “en menos de dos horas, ya estaba Costanza desposada con el conde y los dineros y joyas en su posesión, con todas las circunstancias y revalidaciones que fueron posible hacerse” (2004, III, 9: 522). Ricla y Antonio no quisieron proseguir el viaje “cansados de tantas peregrinaciones” (2004, III, 9: 524), por lo que Constanza —viuda y rica— toma el relevo en el papel de tesorera.

Es notorio que Cervantes otorgue a una mujer bárbara septentrional la libertad, la independencia y la capacidad de administrar bienes, elementos todos impensables de asumir por una mujer en la España áurea, ni siquiera de épocas posteriores. En el siglo XVIII, en su “Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana” (1791), Olympe de Gouges (Marie Gouze) luchaba, entre otros derechos, por el de que las mujeres pudieran poseer y controlar propiedades, lo cual no logró, por cierto. En el siglo XIX, las mujeres estaban bajo el imperio de la “potestad marital”, definida como: “el conjunto de derechos y obligaciones que las leyes conceden al marido sobre la persona y bienes de la mujer” (Velásquez, 2002: s. p.). Más aun, no fue hasta 1978 cuando en España se permitió a las mujeres abrir una cuenta bancaria sin la necesidad de la firma del esposo o de un hombre; en México, las mujeres pudieron hacerlo tres años antes, gracias a la aprobación de la Ley 14/1975,

que reformó para ello artículos del Código Civil y del Código de Comercio. ¡Cuánto se adelantó la bárbara Ricla en el derecho de disponer de sus bienes!

EL DERECHO A LA AUTODEFENSA

Cervantes también le otorga a algunos de sus personajes femeninos la libertad de ejecutar otro derecho impensable: tomar una vida —en lugar de lo que se espera de ella: darla— para defenderse en caso de riesgo.¹² En su derecho a la autodefensa, Cervantes les da la capacidad de matar, las provee de diversas armas, les da la fuerza y la voluntad para realizarlo, y las juzga como “matadoras” en legítima defensa, una defensa que nadie les otorga y ellas mismas ejercen.

Las mujeres no podían portar armas, menos aún tomar una vida por su propia mano; era difícil que pudieran evitar un acto de violencia contra ellas, y, tras sufrirlo, sus *dominos* se encargaban de la venganza, por lo que a su propia deshonra tocaba. Su autodefensa estaba limitada por, al menos, dos factores: el primero, el papel que cumplía en la sociedad —como hemos visto—, y, el segundo, sus limitaciones físicas. De este modo, no podían defenderse porque no tenían fuerza física, ni voluntad propia, y debían —como señalaba fray Luis— “contentarse con su suerte”; sus instrumentos no eran las armas, sino las ruecas, las sedas y los objetos domésticos, por lo que poder defenderse de un agresor resultaba difícil.

Desde las *Partidas* de Alfonso X se consideraban cinco modos en los que el delito de homicidio podía suceder; así, la pena por este crimen era graduada: doloso, agravado, por ocasión o fortuito, por negligencia o culposo y por legítima defensa. En el derecho que rige durante el Renacimiento, se continúa distinguiendo entre el homicidio que acontece con voluntad (dolo) o sin voluntad (negligencia), además del homicidio *necessitate* —englobado en el ámbito de la legítima defensa—, en el cual tampoco hay voluntad (Álvarez Gázquez, 2014: 29). La legítima defensa era una causa que eximía de responsabilidad; se consideraba como tal, desde las *Partidas* de Alfonso X, la protección de uno mismo y de los familiares. También se apelaba a ella cuando se trataba de defender el honor, como quien mata al que yace con su esposa, hija o hermana, y, por supuesto, a la susodicha (Álvarez Gázquez,

¹² Para otras motivaciones y otras asesinatas cervantinas, véase Rodríguez Valle, 2021.

2014: 29). La legislación —excepto en casos muy puntuales— se aplica de la misma manera sin distinción de sexos; sin embargo, era muy extraño que la mujer perpetuara homicidio. Existen algunas pocas mujeres homicidas por defenderse de la violencia en la literatura; en *Las Bacantes* de Eurípides, un grupo de mujeres comandadas por Agave asesinan y destrozan salvajemente al rey Penteo, su hijo, por atreverse a espiarlas (Carrillo Castro, 1996: 314). En el inicio de las *Etiópicas*, vemos en una playa un banquete que se convierte en matanza, y nada menos que a Claricea con “la cabeza coronada de laurel, una aljaba colgada de su hombro y un arco sobre el que apoyaba su brazo izquierdo” (Heliodoro, 1979: 68), quien, pensando que habla con fantasmas, dice: “cuantos habéis sucumbido a manos nuestras, en legítima defensa y por vengar la insolencia que se ha intentado cometer contra mi pureza habéis recibido castigo” (70), aunque no está sola, pues lucha junto a Teágenes.

Cervantes comienza con su audacia tímidamente en el *Quijote* de 1605, cuando Dorotea —en el camino y disfrazada de varón, como ella misma lo narra— se defiende del criado que quiere propararse con ella; la ayuda el justo cielo “de manera que con mis pocas fuerzas y con poco trabajo di con él por un derrumbadero, donde le dejé, no sé si muerto o vivo” (1999b, I, 28, p. 331).

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes triplica los casos y lo hace con contundencia. Dispuesta a todo se encuentra Transila, por defenderse de una violación masiva y legal: el derecho de la primera noche.¹³ En el relato de los hechos, su padre cuenta que la vio salir del lecho “con una lanza en las manos [...] hermosa como el sol, brava como una leona y airada como una tigre” (2004, I, 12: 216). Luego, Cervantes le da la palabra, y Transila añade, “en alta y colérica voz”: “venid, venid, que la razón, puesta en la punta desta lanza, defenderá mi partido y quitará las fuerzas a vuestros malos pensamientos, tan enemigos de la honestidad y de la limpieza” (2004, I, 13: 217); nos cuenta, además, que sale a la calle acompañada de su mismo enojo, se

13 *Primae noctis*, el derecho feudal que era otorgado al señor de pasar la noche; en el texto cervantino la “costumbre bárbara y maldita” de la tierra de Transila consiste en que la noche de bodas “los hermanos del esposo, si los tiene, y algunos de sus parientes más cercanos, de uno en uno” (I, 12: 215) entran en la alcoba y poseen a la novia.

embarca y toma los remos, pero los vuelve a soltar y a tomar la lanza cuando ve que varias barcas la persiguen: “[al ver que] no era posible escaparme solté los remos y volví a tomar mi lanza, con intención de esperarles y dejar llevarme a su poder, si no perdiendo la vida, vengando primero en quien pudiese mi agravio” (2004, I, 13: 217). El Cielo lo evita, pues traslada su barca mar adentro, inalcanzable para sus perseguidores. Como observa, acertadamente, Diana de Armas Wilson: “*In the Persiles Cervantes recalibrates his culture’s understanding of violacion, its perceptions of female self-defense*” (2016: 245). Si en *La fuerza de la sangre* la violación se consuma, si Dorotea empuja al agresor y no sabemos si sobrevive o no, en el *Persiles*, Cervantes pone una lanza en la mano de su personaje, con la que amenaza a un grupo y puede huir de él, mientras su padre y su marido observan pasivamente, y, luego, la Providencia la premia y se encarga de que pueda seguir huyendo.

Otro personaje femenino no se queda en la intención, sino que comete varios homicidios ante un intento de violación: Sulpicia. El narrador Perian-dro nos lleva primero, para que la visualicemos, por una escena de cadáveres y cuerpos agonizantes, y luego a la matadora:

Vi en él uno de los más estraños espectáculos del mundo: vi que, pendientes de las entenas y de las jarcias, venían más de cuarenta hombres ahorcados. Admiróme el caso y, abordando con el navío, saltaron mis soldados en él, sin que nadie se lo defendiese. Hallaron en la cubierta llena de sangre y de cuerpos de hombres semivivos: unos, con las cabezas partidas y, otros, con las manos cortadas; tal, vomitando sangre y, tal, vomitando el alma; éste, gimiendo dolorosamente y, aquel, gritando sin paciencia alguna. (2004, II, 14: 373)

Mira a Sulpicia, armada y reluciente, y le da la voz para que se explique: iba con su marido a visitar a su tío Cratilo y, de pronto, se enfrenta a la viudez y a tener que defenderse del ultraje y de la muerte, liderando a las demás mujeres que iban a bordo:

Pero, como es cosa natural defender cada uno su vida, nosotras, por morir vengadas siquiera, nos pusimos en defensa, aprovechándonos del poco tiento y borrachez con que nos acometían, y, con algunas armas que les quitamos y con cuatro criados que, libres del humo de Baco, nos acudieron, hicimos en ellos lo que muestran estos muertos que están sobre esa cubierta; y, pasando

adelante con nuestra venganza, hemos hecho que esos árboles y esas entenas produzcan el fruto que de ellas veis pendiente. Cuarenta son los ahorcados y, si fueran cuarenta mil, también murieran, porque se poca o ninguna defensa y nuestra cólera a toda esta crueldad, si por ventura lo es, se extendía. (2004, II, 14: 375-376)

No sabemos cuántas mujeres eran, sí sabemos que los hombres eran cuarenta contra ellas y cuatro criados a su favor, con alguna ventaja en la embriaguez de los que intentaron atacarlas. Ante la escena y tras su explicación, Periandro juzga y explica a su audiencia: “Parecieronme tan bien las razones de Sulpicia, que, puesto que yo fuera verdadero corsario, me ablandara” (2004, II, 14: 376).

Un caso más encontramos, ya no en tierras septentrionales, sino en las meridionales, con una mujer de los estratos bajos de la sociedad. Cervantes nos presenta a Luisa, una disculpada adúltera, pues la han casado sin ella desearlo, quien huye con un primer amante y los apresan; él muere y a ella la rescata el que será su segundo amante, de quien está huyendo cuando encuentra a los peregrinos septentrionales y, con ellos, a su bagajalero Bartolomé el Manchego. Con él se separa de los peregrinos; luego, Bartolomé, desde la cárcel, envía una carta pidiéndoles ayuda a Periandro y a Antonio hijo; en ella, les cuenta que a él y a Luisa los han condenado por homicidas. Según él, encontraron al amante que la sacó de España; éste golpeó a Luisa, y asesinó a Bartolomé por defenderla:

Estando en la fuga de esta pendencia, llegó otro peregrino que, por el mismo estilo, comenzó a tomarme la medida de las espaldas. Dice la moza que conoció que el que me apaleaba era su marido, de nación polaco, con quien se había casado en Talavera y, temiéndose que, en acabando conmigo, había de comenzar por ella, porque le tenía agraviado, no hizo más de echar mano a un cuchillo, de dos que traía consigo siempre en la vaina, y, llegándose a él, bonitamente se le clavó por los riñones, haciéndole tales heridas que no tuvieran necesidad de maestro. En efeto, al amigo a palos, y el marido a puñaladas, en un instante concluyeron la carrera mortal de su vida. (2004, IV, 5: 652-653)

Luego de esto, los prenden, confiesan y condenan. Jurídicamente, el polaco tenía derecho de matar a su mujer y a su amante, de modo que ella actúa defendiendo su vida, y cerciorándose de dejarlo muerto, pues El Fuero Juzgo,

el Fuero Real y la Nueva Recopilación de las Leyes de España, efectuada en 1567, permitían al esposo o al padre ofendidos matar a la mujer o a la hija y a sus amantes en caso de adulterio (Vigil, 1986: 148). La Talaverana no es juzgada por los otros personajes, por el contrario: “En extremo dio la carta gusto a los dos que la habían leído, y en extremo les fatigó su aflicción” (2004, iv, 5: 655). Aunque el par acaba mal, esta mujer —gracias a la intervención y las “dádivas” de Ruperta y Croriano— es liberada.

Ante la angustia de la violencia que se quiere ejercer contra ellas, Cervantes no espera a que el acto ocurra para después vengarlas, sino que pone en sus manos lanzas, horcas y cuchillos para que se defiendan, resguarden su honor y sostengan su vida, y con ello les otorga la libertad de ser, incluso, “bellas matadoras”; la Providencia, el protagonista y los demás personajes les aplauden y las ayudan.

Mucho dista el poder ampararse bajo el derecho a la legítima defensa para las mujeres en la actualidad. Tras la Convención Interamericana o Convención de Belém do Pará de 1995, el Comité de Expertas del Mecanismo de Seguimiento de dicha convención (MESECVI), en 2018 —un año después de que celebráramos el cuarto centenario del *Persiles*—, atendieron la necesidad de legislar sobre los actos defensivos frente a agresiones de violencia en razón de género, debido a que las “mujeres son procesadas penalmente por el delito de homicidio o de lesiones en sus múltiples tipos, a pesar de haber actuado en legítima defensa de sus propias vidas, e incluso en las de sus hijos e hijas” (OEA, 2018: 4). El Comité publica recomendaciones para que se incorpore la perspectiva de género en estos juicios, atendiendo al artículo 4 de la Convención, el cual expresa el derecho de las mujeres a que se respete su vida, así como su integridad física, psíquica y moral. El Comité analiza, explica y recomienda “Elementos de la legítima defensa”, para la valoración de las pruebas con perspectiva de género aplicada a procesos penales y legítima defensa: 1) existencia de una agresión ilegítima; 2) inminencia o actualidad de la agresión; 3) necesidad racional del medio empleado para repeler la agresión, y 4) requisito de falta de provocación. Como puede verse, aún falta camino por andar.

Podemos decir, con el narrador del *Persiles*: “Cosas y casos suceden en el mundo que, si la imaginación, antes de suceder, pudiera hacer que así sucedieran, no acertara a trazarlos y, así, muchos, por la rareza con que acontecen, pasan plaza de apócrifos y no son tenidos tan verdaderos como lo son” (2004,

III, 16: 583). Seguramente otros muchos derechos se pueden rastrear en la obra cervantina, y muchos más ejemplos, pero basta con esta muestra para poder observar cómo Cervantes era un profundo conocedor del alma humana y cómo en la ficción proyectó posibilidades que, después de una desgarradora lucha, podemos vislumbrar, más de 400 años después, como posibles o aún en proceso de serlo. De los personajes femeninos surgidos de la pluma de Cervantes, podemos decir lo mismo que expresó el Gran Turco sobre doña Catalina de Oviedo en *La gran sultana*: “Tus libertades me asombran, / que son más que de mujer” (2001b [1615], II: vv. 1184-1185), porque en Cervantes se cumple lo que afirma Goldmann: “de vez en cuando algunos individuos excepcionales alcanzan o casi llegan a alcanzar una coherencia integral. En la medida en que consiguen expresarla, en el plano conceptual o en el imaginativo, son filósofos o escritores y su obra es tanto más importante cuanto más se aproxima a la coherencia esquemática de una concepción del mundo, es decir, al máximo posible de consciencia del grupo que expresan” (1968: 25). Así, Cervantes a este grupo le dio voz, independencia, bienes de los cuales disponer y el derecho a defenderse.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galán, Mercedes (1999), “La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of América*, vol. XIX, núm. 2, pp. 125-139.
- Álvarez Gázquez, Lidia (2014), *El delito de homicidio en perspectiva histórico-jurídica*, tesis de grado de Derecho, Almería, Universidad de Almería, disponible en: [<https://repositorio.ual.es/handle/10835/3478>], consultado: 20 de septiembre de 2020.
- Armas Wilson, Diana de (2016), “Cervantes’s avenging widow: Sulpicia and her precursors”, *eHumanista*, 5, pp. 245-253.
- Blanco-Cambolor, María Luz (2004), “Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz. Consideraciones sobre la situación de la mujer en el Siglo de Oro a la luz de las ‘Novelas ejemplares’ y ‘Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados’”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Asociación de Cervantistas, pp. 1177-1200.

- Carrillo Castro, Alejandro (1996), *El dragón y el unicornio. La tensión permanente entre las antiguas relaciones de sangre y las nuevas relaciones jurídico-estatales que surgieron con la civilización*, México, Aguilar-León/Cal Editores.
- Castro, Carmen (1953), “Personajes femeninos de Cervantes”. *Anales Cervantinos*, vol. III, pp. 43-85.
- Cervantes, Miguel de (2004 [1617]), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (2001a [1613]), *Novelas ejemplares*, edición de Juan Bautista Avallé-Arce, 2 vols., Madrid, Castalia.
- Cervantes, Miguel de (2001b [1615]), *Comedias*, edición de Florencio Sevilla, 3 vols., Madrid, Castalia.
- Cervantes, Miguel de (1999a [1585]), *La Galatea*, edición de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (1999b [1605-1615]), *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes.
- Covarrubias, Sebastián de (1995 [1611]), *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe C. R. Maldonado, revisado por Manuel Camarero, Madrid, Castalia.
- Cruz, Anne J. (1993), “Los estudios feministas en la literatura del Siglo de Oro”, en Manuel García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 255-259.
- Diez Fernández, José Ignacio (2004), “Tres discursos de mujeres”, en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Asociación de Cervantistas, pp. 1255-1278.
- Ferreira Priegue, Elisa (1994), “Saber viajar: arte y técnica del viaje en la Edad Media”, en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *IV Semana de Estudios Medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 45-69.
- Ficino, Marsilio (1994), *Sobre el amor: comentarios al banquete de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Franco Rubio, Gloria A. (2010), “Mujeres transgresoras en el *Quijote*”, en Cristina Segura Graiño (coord.), *La querrela de las mujeres II. La ciudad de las damas y el Quijote*, Madrid, Asociación Cultural Almudayna, pp. 53-104.
- Goldmann, Lucien (1968), *El hombre y lo absoluto*, Barcelona, Península.

- Heliodoro (1979), *Las etiópicas o Teágenes y Clariclea*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos.
- Instituto Nacional de las Mujeres (INMUJERES) (s. a.), *Fundamentación del Derecho a Decidir*, disponible en [http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/Derecho_a_Decidir.pdf#], consultado: 11 de septiembre de 2024.
- Jurado Santos, Agapita (1999), “Silencio/Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of América*, vol. XIX, núm. 2, pp. 140-153.
- León, Luis de, fray (1976 [1583]), *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*, introducción y notas de Joaquín Antonio Peñalosa, México, Porrúa.
- Lorenzo Cardoso, Pedro Luis (1989), “Los malos tratos a las mujeres en Castilla en el siglo XVII”, *Cuadernos de Investigación Brocar*, núm. 15, pp. 119-136.
- Magno, Olao (1989), *Historia de las gentes septentrionales*, edición de J. Daniel Terán Fierro, Madrid, Tecnos.
- Marañón, Gregorio (1929), *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Marín Pina, Carmen (1989), “Aproximaciones al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, vol. XLV, pp. 81-94.
- Montoya Ramírez, María Isabel (1995), “Observaciones sobre la defensa de las mujeres en algunos textos medievales”, en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval III*, Granada, Universidad de Granada, pp. 397-406.
- Oleza, Joan (2008), “¿Mujeres modernas en el *Quijote*? Opciones en el *Quijote* y fuera del *Quijote*; una galaxia de mujeres”, en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujeres*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 42-68.
- Organización de los Estados Americanos (OEA) (2018), *Recomendación General del Comité de Expertas del MESECVI (No. 1). Legítima defensa y violencia contra las mujeres*, Washington, Organización de los Estados Americanos.
- Ornstein, Jacob (1941), “La misoginia y el pro feminismo en la literatura castellana”, *Revista de Filología Hispánica*, núm. 3, pp. 219-232.
- Peña, Juan Francisco (2018), *Cervantes y la libertad de las mujeres*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- Peña, Juan Francisco (2014), *Escenas cervantinas. Las mujeres en la vida y en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Museo Casa Natal Cervantes.
- Peñalosa, Joaquín Antonio (1976), “Introducción”, en Fray Luis de León, *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*, introducción y notas de Joaquín Antonio Peñalosa, México, Porrúa, pp. ix-xlvi.

- Quitían Bernal, Sandra Patricia (2017), “Editorial. Lenguaje y convivencia. El derecho a la palabra”, *Enunciación*, vol. xxii, núm. 2, pp. 136-136, DOI: [http://doi.org/10.14483/22486798.13062].
- Rodríguez Valle, Nieves (2023), “Reflexiones en torno a la vida en soledad y a la vida en compañía en la última obra cervantina”, en Nieves Rodríguez Valle (ed.), *El Persiles y sus mundos, navegaciones críticas*, México, El Colegio de México, pp. 127-150.
- Rodríguez Valle, Nieves (2022), “Peregrinación y dinero: las tesoreras en el *Persiles*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, núm. xviii, *Cervantes y el dinero: riqueza y pobreza en la literatura cervantina*, pp. 145-158.
- Rodríguez Valle, Nieves (2021), “Mujeres homicidas: las ‘matadoras’ en el *Persiles*”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, núm. xvii, *La muerte en Cervantes*, pp. 247-260.
- Rodríguez Valle, Nieves (2018), “*Darlo todo y no dar nada* de Calderón: el discurso femenino sobre la liberalidad”, en Leonor Fernández Guillermo y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), *Voces acalladas: el discurso femenino en la dramaturgia de Calderón de la Barca*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Monosílabo, pp. 83-99.
- Rodríguez Valle, Nieves (2017), *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles*, México, El Colegio de México.
- Rodríguez Valle, Nieves (2014), “De la liberalidad: ‘No es posible que nadie pueda demostrarse liberal de lo ajeno’”, en Jorge R. G. Sagastume (ed.), *Cervantes novelador: las Novelas Ejemplares cuatrocientos años después*, Málaga, Fundación Málaga, pp. 49-67.
- Sanz Ayán, Carmen (2019), “Negocio, dinero y mujer. Empresarias en la primera época moderna (ss. xvi-xvii)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, núm. ccxvi, pp. 149-169.
- Velásquez Toro, Magdalena (2002), “Las mujeres y la propiedad”, *Credencial Historia*, núm. 149, disponible en: [banrecultural.org/biblioteca-virtual/credencial-histori/numero-149], consultado: 19 de agosto de 2024.
- Vigil, Mariló (1986), *La vida de las mujeres en los siglos xvi y xvii*, Madrid, Siglo XXI.
- Villanueva Morte, Concepción (2014), “Sobre el lujo femenino en el Aragón bajomedieval”, en María del Carmen García Herrero y Cristina Pérez Galán (coords.), *Mujeres en la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, pp. 167-198.

- Vives, Juan Luis (1535), *Instrucción de la mujer cristiana: donde se contiene cómo se ha de criar una doncella hasta casarla, y después de casada: cómo ha de regir su casa y vivir bienaventuradamente con su marido. E si fuese viuda: lo que debe hacer. Agora nuevamente corregido y enmendado, y reducido en buen estilo castellano*, Sevilla, s. e.
- Vives, Juan Luis (1528), *Libro llamado instrucción de la mujer cristiana, el cual contiene cómo se ha de criar una virgen hasta casarla y después de casada, cómo ha de regir su casa y vivir prósperamente con su marido, y si fuere viuda lo que es tenuta a hacer. Traducido ahora nuevamente de latín a romance. Juan Justiniano, criado del excelentísimo señor duque de Calabria, dirigido a la serenísima reina Germana, mi señora*, Valencia, Jorge Costilla. [Amberes, 1524].

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE: Imparte cursos sobre la prosa de ficción áurea en el doctorado del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. En 2019, junto con la Dra. María Stoopan Galán, fundó la Asociación Mexicana de Cervantistas. Sus líneas de investigación versan sobre Cervantes, la prosa del Siglo de Oro, y la literatura oral tradicional, en especial la paremiología. Entre sus publicaciones se encuentran los siguientes libros: *Los refranes del Quijote: poética cervantina* (2014), *Los trabajos narrativos de Cervantes. Lectura del Persiles* (2017) y *El Refranero mexicano: su historia, contextos y textos 1 (siglos XVI-XIX)* (2024); así como las ediciones: *El Persiles y sus mundos. Navegaciones críticas* (2024) y, junto con Aurelio González, de *Las Novelas ejemplares: texto y contexto (1613-2013)*, *Viaje del Parnaso: texto y contexto (1614-2014)*, *Recordar el Quijote. Segunda parte, Cervantes hombre de teatro* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: texto y contexto (1617-2017)*.

D.R. © Nieves Rodríguez Valle, Ciudad de México, enero-junio, 2025.

THE DOUBLE AND THE DOUBT: CRITIQUE OF SKEPTICISM IN THE SHORT PLAYS OF JUAN RANA

EDUARDO PAREDES OCAMPO

ORCID.ORG/0009-0000-3394-3863

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

eduardoparedes@filos.unam.mx

Abstract: *This paper focuses on the theme of the double in the entremeses and loas of Juan Rana. The objective is to unravel how the various doubles of the gracioso (the reflection, the portrait, the statue, the shadow, the soul) articulate the skepticism of the cultural moment in early modern Europe. Methodologically, the readings of the interludes are framed within the ideas of the double and the mirror presented by psychoanalysis and the theory of the Doppelgänger. I argue that the ontological uncertainty provoked in the gracioso when confronted with his double is interpreted as a parody, both laughable and critical, of skeptical currents, exemplified by authors such as Sixto Empírico, Francisco Sánchez, and Pedro de Valencia. This work contributes to Golden Age studies by exploring cultural realms—skepticism—previously ignored in canonical readings of Juan Rana’s entremeses.*

KEYWORDS: PARODY; INTERLUDE; COSME PÉREZ; LAUGHTER, INCREDULITY

RECEPTION: 07/08/2024

ACCEPTANCE: 24/10/2024

EL DOBLE Y LA DUDA: LA CRÍTICA AL ESCEPTICISMO EN EL TEATRO BREVE DE JUAN RANA

EDUARDO PAREDES OCAMPO

ORCID.ORG/0009-0000-3394-3863

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

eduardoparedes@filos.unam.mx

Resumen: Este artículo se centra en el tema del doble en los entremeses y loas de Juan Rana. El objetivo es desentrañar cómo los diversos dobles del gracioso (el reflejo, el retrato, la estatua, la sombra, el alma) articulan el escepticismo del momento cultural en la Europa de la edad moderna temprana. Metodológicamente, las lecturas de los entremeses se enmarcan en las ideas del doble y el espejo presentadas por el psicoanálisis y la teoría del Doppelgänger. Se argumenta que la incertidumbre ontológica provocada en el gracioso ante la confrontación con su doble se interpreta como una parodia, risible, pero también crítica, de las corrientes escépticas de los siglos XVI y XVII, ejemplificadas por autores como Sixto Empírico, Francisco Sánchez y Pedro de Valencia. Este texto contribuye a los estudios áureos al explorar ámbitos culturales —el escepticismo— previamente ignorados en las lecturas canónicas de los entremeses de Juan Rana.

PALABRAS CLAVE: PARODIA; ENTREMÉS; COSME PÉREZ; RISA; INCRECULIDAD

RECEPCIÓN: 07/08/2024

ACEPTACIÓN: 24/10/2024

*No hay vida como ser incrédulo,
a nadie he de creer mucho, ni poco.
Ni a mí me he de creer; si no me toco.
¿Si estoy aquí? Lo dudo ciertamente.
Más, sí estoy, no quitando lo presente.
Tiéntase*

INTRODUCCIÓN: DEL DOBLE AL ESCEPTICISMO

El escepticismo de estos versos no lo articula un personaje serio del teatro áureo como Segismundo, de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, quien —por medio de cuestionamientos, como el célebre “¿Qué es la vida?” (2016: 161)— “apunta a la opacidad permanente para responder con certeza a la pregunta por quién soy, en medio de la cuestión por una realidad de la que siempre podríamos despertar” (Lema-Hincapié, 2005: 62). Tampoco se trata de especulaciones ontológicas de filósofos españoles como Pedro de Valencia o Francisco Sánchez —este último apodado “el escéptico” y productor de un libro con el revelador título de *Quod nihil scitur, Que nada se sabe* (1581)—. Estas líneas las recita ni más ni menos que el gracioso Juan Rana, interpretado por el actor Cosme Pérez, al inicio de la *Loa de Juan Rana*, de Agustín Moreto, representada en 1664 (2009: 235).

Esta incredulidad ante la verdad y la existencia se encuentra plasmada en una cantidad considerable de loas, entremeses y otras piezas teatrales cortas que tienen como personaje al célebre bobo Juan Rana. Es un tema recurrente que, pese a la existencia de estudios sobre este gracioso (Sáez, 2005; Thompson, 2006), no se ha contemplado con miras más allá de lo puramente textual, pues, considero que, visto en sintonía con los procesos históricos y culturales del momento, estas obras parodian una crisis epistemológica sufrida con “*the resurgence of ancient skepticism in the sixteenth and seventeenth centuries [which] represents one of the critically formative phenomena of the cultural history of the early modern period*” (Pawlita, 2018: 79). Repensar sería o cómicamente estos presupuestos filosóficos surge como “*backdrop of a period marked by massive changes, the loss of previous certainties and new epistemological challenges*” (Pawlita, 2018: 83). Juan Rana y su público viven en un mundo en crisis por diversos sucesos históricos y culturales: el “descubrimiento” de América, el fin del sistema ptolemaico del mundo y su sustitución por el copernicano, así

como la Reforma protestante con su respuesta católica —la Contrarreforma—, por nombrar sólo tres. Para Roberto Echavarren,

[...] esa dinámica y desbarajuste fueron una experiencia de vértigo y transformación de las mentes. Todo está en crisis [...] con la] entrada del escepticismo griego en Europa, al ser traducido Sexto Empírico del griego al latín en 1560. Francisco Sánchez, Montaigne, Pascal, Juana Inés de la Cruz son los principales filósofos escépticos del siglo xvii. (2023: 15)

Al fuego provocado por las diferentes crisis sociales y culturales, se le echa más leña con la entrada de las obras de Sexto Empírico (160-210 d.C.), autor que, basándose en las enseñanzas de Pirrón de Elis (360-270 a.C.), tajantemente se opone al conocimiento de una verdad absoluta por medio de una “suspensión de juicio” (1993: 53). Éste, a su vez, influencia a autores que, dentro del ámbito hispánico, cuestionan hasta la misma realidad de las cosas, como el ya mencionado Francisco Sánchez, en el terreno filosófico, y Sor Juana, en el terreno poético. Sin embargo, debe reconocerse la amplitud y popularidad de la corriente, pues “en general, todo el espíritu crítico del humanismo español tiene una fuerte deuda con el escepticismo” (Gómez, 1993: 104).

Por ende, sostengo que las palabras de Juan Rana representan una parodia del escepticismo europeo del siglo xvii y una crítica que el público —más o menos, familiarizado con el humanismo— concientizaría. Entiendo el término *parodia* como lo hace Chris Baldick: “*a mocking imitation of the style of a literary work or works, ridiculing the stylistic habits of an author or school by exaggerated mimicry*”. Por ello, resaltaré “*its application of serious styles to ridiculous subjects*”, recalcando “*its punishment of eccentricities*” (2008: 248). En ello, mi análisis es deudor de la interpretación “seria” de la risa de Henri Bergson, para quien, en su *Le Rire: Essai sur la signification du comique* (1900), lo cómico tiene la función social de castigar las desviaciones del comportamiento humano al ridiculizarlas (2017). Para llevar a cabo este contrapunto paródico, me basaré principalmente en las obras de diversos autores escépticos como Sexto Empírico, Francisco Sánchez y Pedro de Valencia, utilizándolas como ejemplo del estilo serio que el gracioso áureo ridiculizará.

Por otro lado, es llamativo, asimismo, que la risible incredulidad del gracioso se halle conectada, en muchos casos, con el tema de “*the double [which is] the main rhetorical figure in many Juan Rana plays*” (Thompson, 2009: 22). Este

tema, como recurso ridiculizante del discurso empírico, funciona de manera sumamente adecuada, pues “*the double holds great potential and is the perfect site for parody and satire, as is the case for Juan Rana*” (Thompson, 2006: 23).

En la loa citada como epígrafe, por ejemplo, el personaje de Orozco obliga al gracioso a “verse” en uno de los falsos espejos presentados por él. Estos espejos son realmente marcos vacíos, detrás de los cuales se van presentando varios actores célebres de la época disfrazados, precisamente, de dobles de Juan Rana. Desde dentro de ellos, Orozco va sacando, uno a uno, a tres de “su[s] estatua[s] para que haga[n]/ su papel [de Juan Rana]” (Moreto, 2009: 240 y 242). Los versos del epígrafe sirven como un prólogo temático al escepticismo que suscitará este ominoso encuentro con sus dobles.

El presente ensayo sostiene que, en esta loa y otros entremeses, estos dobles como “los espejos cumplen [...] una función simbólica, muy en el estilo barroco, puesto que enseñan la cara oculta, el lado de las frustraciones y los desengaños” (Huerta Calvo, 2001: 126). Debido a esto, se plantean las siguientes preguntas: ¿cuál es la conexión entre la duda epistemológica de Juan Rana y la figura del doble? ¿Qué funciones simbólicas e ideológicas desempeñaría la risa del espectador áureo al confrontarse con el gracioso escéptico y sus múltiples reflejos? ¿Qué “cara oculta” de la sociedad áurea, cuáles de sus “frustraciones” y “desengaños”, se articularían por medio de estos recursos?

Para responder a estas preguntas, se analizan otras tres obras cortas de Juan Rana junto al ya citado: *El guardainfante. Segunda parte*, de Luis Quiñones de Benavente (1645); *El parto de Juan Rana*, de Francisco Pedro Lanini y Sagredo (1653-1658?), y *El triunfo de Juan Rana*, por Pedro Calderón de la Barca (1669).¹ Esta selección está justificada por dos razones. En primer lugar, estas obras tratan el tema del doble con más detenimiento que otras piezas de teatro corto áureo, al tiempo que parodian al escepticismo “serio” a través de la reacción escéptica “risible” del gracioso ante su desdoblamiento. En segundo lugar, estas obras fueron representadas por Cosme Pérez en su papel de Juan Rana. El hecho de que se escenificaran por el más célebre actor del siglo XVII implica que su trascendencia estética e ideológica en el público áureo

¹ Como base para el análisis de los textos, uso la edición de Thompson, la cual no cuenta con número de versos.

posiblemente haya sido mayor que otras piezas con actores más desconocidos. Esto se debe a que, en esa época,

[...] el cuerpo del cómico es capaz de transmitir el mundo de significantes míticos previstos sobre el escenario para representar una cultura... Esto explica en buena parte la mixtificación admirativa hacia los actores y sobre todo hacia actores concretos. Cosme Pérez [...] es un ejemplo que abona esta hipótesis. (Rodríguez Cuadros, 1998: 67)

La mistificada figura de Cosme Pérez articula los mitos de la sociedad áurea como ningún actor previo ni posterior a él. Debido a que funge como un transmisor directo entre la cultura y el público, el actor legendario refleja las formas y temas que entretienen y deleitan a la mujer y al hombre áureos —pero también aquellas que expresan sus dudas y sus miedos—. De ahí que su interpretación histriónica y paródica del doble sea de especial pertinencia para un estudio cultural como el propuesto. De ahí, también, la importancia del hecho de que, por medio de su figura, se critique “lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos [que] es la apertura a representar [...] un principio de ir más allá de todas determinaciones, entre ellas las de la misma razón” o, en otras palabras, el escepticismo (De la Flor, 2002: 19). Como se verá, el gracioso remeda los hábitos estilísticos de una corriente cultural que pretende ir, en las cavilaciones de diferentes autores, más allá de las determinaciones que otorga la razón.

Finalmente, hablando de la crítica, hoy en día, de Juan Rana se estudian mayoritariamente temas relacionados con su supuesta homosexualidad, y se ignoran, por ende, aspectos también relevantes a la historia de las ideas, como el expuesto aquí (Serralta, 1990: 81-92). También, habrá que reconocer que existen tres antecedentes a este trabajo: (1) los ya citados estudios de Peter E. Thompson, quien minuciosamente analiza la figura de Juan Rana e, inclusive, trata el tema del doble —pero sin llegar a establecer nexos culturales más profundos como los propuestos aquí—; (2) el artículo de Yuri Porras sobre tres entremeses donde el gracioso se desdobra, y, el cual, pese a presentar interesantes presupuestos respecto al papel del espectador en las obras del gracioso, no alcanza a contextualizarlos en relación con los cambios epistemológicos vividos en la España áurea (2010), y (3) el trabajo en el que Sophie Degenne-Fernández detalla minuciosamente el papel del retrato en

los entremeses de Cosme Pérez, para quedarse, empero, en lo puramente descriptivo en vez de involucrarse analíticamente con las obras (2009).

METODOLOGÍA: DEL YO AL OTRO

Quisiera detenerme brevemente en los presupuestos metodológicos concernientes a la teoría del doble, ya que, en los trabajos citados anteriormente, se obvia historizarlos, dando por sentadas sus aplicaciones universales. Respecto a este último punto, Otto Rank, en su estudio de 1914, *El doble. Un estudio psicoanalítico (Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie)*, es quien primeramente apuntó a la aplicabilidad transcultural de este marco analítico, pues diversas imágenes del doble “pueden encontrarse en los pueblos primitivos, tanto como en los de culturas avanzadas” (2018: 124). Del miedo a las sombras en las tribus nómadas, al clon joven de película de Coralie Fargeat *The Substance* (2024), ese *otro* aparece, cultura a cultura, como un rasgo antropológico que encarna los miedos específicos de determinadas sociedades. Es también Rank quien enfatiza los subtextos negativos detrás de las múltiples imágenes del doble, pues éste asume “la forma defensiva del miedo patológico al yo propio”. Así, el *yo* y el *otro* se encuentran en perpetua oposición cuando “el doble [...] se convierte en un rival inequívoco [...] como un deseo de defensa contra una temible destrucción eterna, reaparece en la superstición como el mensajero de la muerte” (2018: 127-128). En términos culturales más amplios, este *otro* también representa aspectos nocivos y destructores dentro de una sociedad dada —por ejemplo, el escepticismo extremo en la Europa del XVII.

A Rank lo sigue Sigmund Freud con su artículo de 1919, *Lo siniestro o Lo ominoso (Das Unheimliche; The Uncanny)*. Freud “estudia las relaciones entre el ‘doble’ y la imagen en el espejo” que generan una impresión de ambigüedad e indecisión siniestra, de perplejidad ante la paradoja de lo familiar desfamiliarizado (Freud, 1978: 8). Para que nazca “una impresión siniestra” de la confrontación del individuo con su doble “es preciso [...] que el juicio se encuentre en *duda* respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad” (1978: 12). Hallamos, pues, un aspecto escéptico en el centro de esta teoría psicoanalítica: el juicio vacila ante lo *uncanny*, se titubea acerca de la realidad o irrealidad de las cosas. Ante el encuentro del *yo* con el *otro*, sucede una suspensión del juicio muy similar a la que presentan, por ejemplo, Sexto Empírico y Francisco Sánchez. Si bien el trasfondo de los

entremeses es cómico, los personajes se enfrentan a situaciones que pudiéramos describir como ominosas y que provocan vacilaciones escépticas —situaciones que, sin embargo, por su fuerza paródica, harían al público reír críticamente.

El discípulo de Freud, Jacques Lacan, continúa con estas ideas bajo el concepto de *le stade du miroir* o el estadio del espejo. Este proceso cognitivo en la evolución psíquica del hombre sucede cuando, a la corta edad de seis a dieciocho meses, un niño puede reconocerse en su reflejo (específicamente en un espejo). Lacan propone “comprender el estadio del espejo como una identificación”. Si bien no todas las culturas cuentan con espejo, este proceso psíquico “también podría observarse en los juegos de confrontación entre el niño y algún semejante” (Lacan, 2009: 100-101).

Sin embargo, el psicólogo afirma que este reconocimiento del *yo* conlleva una paradoja: “simboliza la permanencia mental del yo [je] al mismo tiempo que prefigura su destinación alienante”. Estos reflejos “unen el yo [je]” a sus “proyec[ciones]” como “la estatua”, el “autómata”, “la alucinación”, “el sueño” (que más pareciera pesadilla) y otras tantas “apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas” (Lacan, 2009: 101). Así, estas ideas “convergen en la misma idea fundamental que reduce al yo a [...] ceguera, ilusión, desconocimiento”, pues “Lacan no se cansará de denunciar al yo como instancia de aberración” (Guillerault, 2005: 142 y 144). Ceguera, desconocimiento e ilusión son estados cognitivos que llevan al escepticismo —uno similar al que, en términos culturales más amplios, se expresa en la España barroca—. Este punto de unión entre la confrontación del doble y la consecuente suspensión del juicio permitirá a Juan Rana y a sus heterogéneas proyecciones parodiar dicho movimiento filosófico cultural.

Finalmente, es necesario señalar que las teorías de Freud y Lacan son deudoras de las aproximaciones literarias y filosóficas al tema del *Doppelgänger*, desarrolladas, en primera instancia, durante el romanticismo alemán, específicamente por Johann Gottlieb Fichte y Johann Wolfgang von Goethe. Una interesante aproximación contemporánea a este tema la presenta Gry Faurholt en su artículo “Self as other. The Doppelgänger”, que reelabora las ideas de Lacan y las aplica a la literatura gótica. Para él, los efectos de encontrarse con los “*doppelgängers subvert our notion of personal identity by taking to an extreme the two means of identity formation, identification and othering*” (Faurholt, 2009). La incertidumbre que presentan los dobles y reflejos está, en la mayoría de los casos, afianzada en cuestiones de identidad personal y

cultural. En nuestro caso en cuestión, esta crisis identitaria la podemos rastrear tanto en el ambiguo Juan Rana, como en la España barroca y contradictoria que enmarca las obras cortas analizadas. Por ello, se puede argumentar que la subversión de la risa provocada por el gracioso se basa, en gran parte, en este desconocimiento entre el *yo* y el *otro* (que, paradójicamente, es también un *yo*).

EL ESPEJO: DE LA INDIFERENCIA AL DESASOSIEGO

Empecemos con la loa citada como epígrafe de este trabajo. En la *Loa*, después de los primeros versos, donde Juan Rana acepta su total incredulidad ante lo que es, el personaje de Orozco trata de convencerlo de acudir a representar precisamente una loa al palacio. A Juan Rana, para lograr que deje de desconocerse a sí mismo y vuelva a las tablas, le tienen que recitar todos los diferentes papeles que ha asumido en su vida teatral. Ante ello, asume una posición de total apatía ontológica, por lo que, ante cada alusión a quien fue, declara: “Pues ya estoy muy deferente” (Moreto, 2009: 238).

Esta deferencia remeda, paródicamente, la “propia situación espiritual del sabio escéptico, definida como ‘modo de vida escéptica’, coherente y fuera de lo común que cimentó su fama como hombre indiferente”. Para entender el alcance del ridículo que establece aquí el gracioso con su renuencia a actuar, habrá que tener en cuenta “la amplitud y profundidad que tienen en Pirrón la ‘indiferencia’ y la ‘apatía’”. Es decir, el mismísimo padre de la filosofía escéptica, Pirrón, “era citado como modelo de adiaforía, de indiferencia escéptica” o “la indiferencia ante la indeterminación de las cosas del mundo” (Román Alcalá, 2005: 46-47). En este primer momento de la *Loa*, Juan Rana ridiculizaría dicha adiaforía, al rechazar apáticamente su labor de comediante —su razón de ser— por no saberse ontológicamente determinado.

Posteriormente, Orozco sigue el juego y logra que Juan Rana sospeche aún más de sus certitudes más afincadas por medio de la utilización de dos tra-moyas: un espejo verdadero y un espejo falso. Preparándose para el embuste, Orozco le pregunta a Juan Rana:

OROZCO: ¿Vos nunca os habéis mirado
en un espejo?

RANA: A fe mía,
que me miré esta mañana

y dije, Dios me bendiga.

OROZCO: Pues si os veis en un espejo
con una Luna muy fina
entera vuestra persona,
desde el pie a la coronilla,
y tocándoos con las manos
halláis ser otra distinta,
¿no creeréis que sois la otra? (Moreto, 2009: 240)

Antes de usar este mágico espejo (el del cristal tan fino que probará inexistente), Orozco insta al protagonista: “veros en esotro espejo”, es decir, en el espejo normal. Al verse a sí mismo, Juan Rana responde: “Sin quitarme pinta/ soy Juan Rana”. Entonces, Orozco lo vuelve a animar “Miraos ahora”. La acotación indica “*Mira a otro*”, es decir, al espejo falso —detrás del cual se encuentra el actor Escamilla, vestido del doble de Juan Rana—. El bobo “reflejado” se sorprende y, saliendo momentáneamente de su adiaforía, exclama: “Escamilla, ¡¡Jesús! Desde el pie al cabello” (Moreto, 2009: 242).

Por las acotaciones y los versos de Rana, debemos suponer que este elemento escénico consistía en un marco vacío, que simulaba un espejo y detrás del cual permanecería Antonio de Escamilla —otro actor célebre del Siglo de Oro—, vestido de Juan Rana. Esta hipótesis se apoya en el hecho de que Orozco, a continuación, pide al gracioso que “saque con su mano aprisa/ su estatua para que haga/ su papel”. El gracioso obedece, mencionando “Saco mi estatua”, y comenta, al encontrar a su doble —representado como reflejo o estatua— fuera del marco, “parece/ persona de la otra vida” (Moreto, 2009: 242). La duda escéptica se materializa en los sentidos de Juan Rana cuando se reconoce en el doble. Específicamente, se expresa cuando titubea si su reflejo es verdadero o es un ente fantasmagórico que viene de la otra vida.

Este truco teatral con el falso espejo se repite otras tres veces. En cada ocasión, Juan Rana se “refleja” en diferentes actores célebres de la época: Mateo Godoy, María de Quiñones y María de Prado. A esta última, la llaman indistintamente “Juan Rana María” y “María Prado Rana”, jugando paródicamente con las ambigüedades del tema del doble y relativizando la individualidad tanto de la dama-hecha-gracioso, como del gracioso-hecho-dama. La risa se manifestaría en el público ante la repetición incesante de reflejos —a todas vistas defectuosos— y la actitud cada vez más desconcertada del gracioso,

quien, inicialmente, se mostraba escépticamente impávido ante la realidad. El contraste es uno de los principales activadores de lo cómico.

Antes del final festivo del entremés, se puede notar a un Juan Rana francamente desconcertado, viviendo la confusión del doble con fatiga y susto. A cada tanto desesperadamente comenta: “esto no”, “no es posible” y “basta”; también blasfema llamando a “San Lesmes” y “Santa Cristina”, ante la misteriosa mezcla de reflejo y realidad, ante el trampantojo que combina al espejo y al doble (Moreto, 2009: 240-244). Gestualmente, Cosme Pérez hubiera encarnado este desasosiego y lucha mental con, por ejemplo, la acción de tomarse la cabeza como quien ignora los límites entre verdad y mentira o de pellizcarse para emerger de la pesadilla de no saber si él es el *yo* o el *otro*.

Ya fuera por métodos verbales o gestuales, Rana/Pérez expresaría uno de “*the central elements and terms of classical skeptical thinking*”: “*the suspension of judgement that follows [...] from the undecidability, or the impossibility of recognizing the truth of a statement*” (Pawlita, 2018: 81). El juicio de Rana se encuentra absolutamente suspendido ante el atestiguamiento de la más grande imposibilidad: encontrarse a uno mismo en el Doppelgänger. Nada de la apatía inicial aparecería en este gracioso exhausto emocionalmente por una incredulidad llevada al absurdo.

Estos recursos teatrales y la crítica implícita provocarían risa en el público. La parodia los haría conscientes de la exageración de dos actitudes propiamente escépticas: la adiaforia y, posteriormente, la fatiga mental. Verían, ante sus ojos, una muestra hiperbólica de alguien que sufre una crisis de incredulidad similar a la referida por el mismo Francisco Sánchez, quien, comentando acerca de su proceder filosófico en *Quod nihil scitur*, apunta:

Este es el fin de nuestros afanes, este es el premio de un trabajo inútil y vano: perpetuas vigiliias, fatigas, ocupaciones, preocupación, soledad, privación de todos los placeres, vida semejante a la muerte, y apartarse de los vivos mientras se convive, se lucha, se habla y se piensa con los muertos. (1984 [1581]: 160-161)

La retórica de Francisco Sánchez y sus afanes son remedados ridículamente por Juan Rana. Ante la provocación escéptica de no estar seguro de lo que es, Rana —como Sánchez— muestra una privación hacia el mundo y una apatía solitaria al principio de la loa. Posteriormente, cuando la incredulidad incrementa con los diferentes dobles, el gracioso —como el filósofo— lucha

contra la incertidumbre de la realidad, preocupado ante una verdad tan evasiva que le torna vivos a sus reflejos. Así, literalmente conviviendo con entes fantasmales, el bobo teatral hiperboliza la conversación metafórica de Sánchez con los (sabios) muertos.

En conclusión, el personaje de Cosme ridiculizaría “el escepticismo radical, el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas por cuyos caminos se dirigieron [...] una buena parte de nuestros productores simbólicos” (De la Flor, 2002: 20-21). Estrategias disolventes —de apatía, fatiga y privaciones— están presentes tanto en la seria retórica de Sánchez, como en la risible de Rana. El nihilismo del filósofo, propugnando una vida más cercana a la muerte, lo plasma teatralmente el gracioso encarando a sus sombríos dobles. Finalmente, la melancolía se muestra en la indiferencia pírrónica que ambos presentan ante lo vital. Habría, entonces, un desengaño en el público, repentinamente despierto y crítico ante formas patológicas de un escepticismo que, con su actitud negativa, minan la cultura española del momento.

LA ESTATUA: DE LA ANTÍTESIS A LA APHASIA

Las implicaciones y parodia del efecto del doble sobre el escepticismo barroco se hallan también en otro ejemplo: *El triunfo de Juan Rana*. Este entremés fue escrito por Calderón, en 1669, para festejo de un ya anciano Cosme Pérez, quien, tres meses después de representarlo, en 1672, moriría. La obra trata de la erección de una estatua del gracioso en el Retiro —la residencia oficial de los monarcas españoles—, y, para representar a la efigie, se elige precisamente al mismo Juan Rana. De ahí surge la confusión escéptica del bobo, quien confunde su existencia de carne y hueso con la de su doble de mármol. La incertidumbre ontológica se muestra en el momento en el que “Tocan cajas y trompetas y sale Juan Rana en un carro triunfal”. Alrededor, los presentes lo celebran con *vivas* y la duda se hace expresar ridículamente como la primera intervención del gracioso con: “¿Qué es esto que me pasa, santo Cielo?” (Calderón de la Barca, 2009: 280). Posteriormente, los hombres le contestan:

HOMBRE 4:	¡Viva Juan Rana!
TODOS:	¡Viva a cada paso!
JUAN RANA:	¡Ola! ¡Mi estatua aquí? ¡Notable caso!
ESCAMILLA:	¡Dure la estatua de Juan Rana eterna!

HOMBRE 1: ¡Dure sin que le falte brazo o pierna!
HOMBRE 4: Pues en su casa vive retirado,
 negado a aclamaciones del tablado.
 ¡Hoy en su estatua triunfe agradecido!
JUAN RANA: De suerte, que aunque había presumido
 que era yo el que venía en tanto estruendo,
 soy mi estatua, y no yo. Ya, ya lo entiendo.
 (Calderón de la Barca, 2009: 282)

Escamilla y los cuatro hombres confunden a Juan Rana con una estatua y su primera respuesta es incredulidad, pues no entiende el “caso” o situación que se desarrolla a su alrededor. Sin embargo, al final de estos vítores, acaba negando su primera duda y acepta su equiparación con ese otro semejante, pero no idéntico a él (“soy... y no yo”). En un acto de ceguera psíquica, el actor se cree su propia efigie, disociándose absurdamente de su *yo* y colocando su identidad en su doble.

Así, elabora, ridículamente, las bases de la filosofía de Sexto Empírico, para quien “el escepticismo es la capacidad de establecer antítesis en los fenómenos [...] gracias a la cual nos encaminamos —en virtud de la equivalencia entre las cosas y las proposiciones contrapuestas— [...] hacia la suspensión del juicio” (1993: 53). En el entremés, las antítesis de este pensamiento son negación incrédula (“¡Ola!”) y, luego, aceptación paradójica (“ya lo entiendo”). Se hacen equivalentes y conviven proposiciones radicalmente opuestas —soy la estatua y no soy—. Esto provoca que la duda, en vez de la certeza, se asiente en el juicio de Rana.

Por otro lado, como el niño ante su reflejo en el estadio del espejo, Juan Rana “maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo” (Lacan, 2009: 102-103). Una de estas fantasías es la de pensarse fuera de su cuerpo, en otro plano existencial, dentro de una estatua, y aceptar, escéptica y paradójicamente, las dos antítesis. Además, esta fragmentación está presentada por la amenaza implícita de que a la estatua del gracioso —como a las viejas efigies griegas y romanas— le falte un brazo o una pierna. Otro ejemplo de esta fragmentación la encontramos cuando el cortejo llega al Retiro y hacen alto para pronunciar:

HOMBRE 3: Pues aquí le tenemos
 en su imagen presente, publiquemos

sus glorias una a una.
 TODOS: Vámosle repasando la fortuna.
 JUAN RANA: Yo apostaré que estoy ahora en mi casa
 durmiendo, sin saber lo que me pasa.
 (Calderón de la Barca, 2009: 282)

Para el protagonista, existen dos Juan Rana psíquica y corporalmente fragmentados: el presente en el festejo —la estatua— y aquél que está plácidamente durmiendo en su casa —el original—. Al revelar dos términos contradictorios y aceptados de un pensamiento (el del gracioso), este momento del entremés encarna ridículamente el “*skeptical point of view, [in which] no reliable statements can be made about reality: the world does not actually have to be as it appears to be*” (Pawlita, 2018: 82-83). La parodia enfatiza que, al creerse fuera de su cuerpo, el gracioso se encuentra ante una realidad difusa y nada definida (¿se puede definir lo que es?). El mundo de la apariencia (el de la estatua) toma preeminencia sobre el original (el del gracioso dormilón). Este relativismo ontológico también puede observarse cuando, escuchando tanta celebración hacia sí mismo, el actor se lamenta de su “ausencia” y, complementa: “Si yo estuviera aquí, lo que me holgará” (Calderón de la Barca, 2009: 284). La risa provocada en el público se produciría como crítica a una postura —la escéptica— que, como Juan Rana, acepta postulados opuestos (el *yo* y el doble) como igualmente válidos.

Pese a que el personaje parodia el punto de vista escéptico, también halla el miedo ante lo poco confiable de su realidad material y de la estabilidad de su individualidad. Por ejemplo, cuando la estatua —que es él mismo— es cargada para ser colocada en la fuente del Retiro, Juan Rana pronuncia:

JUAN RANA: ¡Ay, que me ponen de veras!
 ESCAMILLA: Con tiento, no se nos caiga,
 y se nos haga pedazos.
 JUAN RANA: ¡Eso sólo me faltaba!
 ¡Con tiento, señores míos!
 HOMBRE 1: Alza de este lado.
 HOMBRE 2: Alza.
 JUAN RANA: ¡Con tiento, por Dios bendito!
 (Calderón de la Barca, 2009: 286)

Juan Rana reitera la contradicción propia del pensamiento escéptico: ha aceptado también la “mentira” (de ser estatua) hasta que su integridad física se pone en riesgo “de veras” —al ser alzado sin tiento (suponemos) por los otros personajes—. Asimismo, la amenaza de hacerse pedazos, más allá de lo puramente literal, implica un pavor a que la certitud del gracioso, de por sí ya fragmentada, pueda fragmentarse aún más. Esto es debido a que un *yo* dividido, es decir, un “*Doppelgänger presents a notion of the subject/subjectivity that is defective, disjunct, split, threatening, spectral*” (Vardoulakis, 2006: 100).

Siguiendo esta lectura del *Doppelgänger*, el actor teme la amenaza que implica la separación de su subjetividad, la cual llevaría, en consecuencia, a una confusión ontológica delirante y a asumirse cognitivamente defectuoso. ¿Cuál de todas las piezas de su ser sería el verdadero Juan Rana? ¿Qué presupuesto se podría tener por verdadero para establecer un juicio de su propio *yo*? De realizarse la fragmentación, el escepticismo absoluto y la pura apariencia, la ilusión total, dominarían sobre una realidad que en ninguna manera puede conocerse. De este modo, el entremés parodia “la estructura fatal de la *illusio*, sobre la que al fin todo se funda” en gran parte de “los discursos del Barroco hispano” —sobre todo los discursos escépticos— (De la Flor, 2002: 22). Este mundo de la ilusión generalizada, de la incredulidad total, está implícito en el discurso filosófico de Sánchez, quien, refiriéndose a la realidad, señala: “no veo nada que pueda captar o aprehender” (1984 [1581]: 176-177).

Para deleite del público que hubiera querido reírse de un personaje cada vez más escéptico, Calderón introduce otra instancia de la fragmentación de Juan Rana cuando, al final de la obra, “*Sale Manuela de Escamilla*” y pronuncia:

MANUELA: ;A fuera! Que el alma
 de Juan Rana soy.
 Que este sayo, este cincho, esta vara
 fueron siempre el alma de su buen humor
 y vengo veloz
 a bailar en su nombre porque
 su afecto este día celebre mejor.
 (Calderón de la Barca, 2009: 290)

El trayecto temático del entremés se mueve desde lo estatuesco a lo espectral, las dos siendo instancias de la alienación ominosa del *yo*. Juan Rana

encuentra a su doble dos veces: la primera en su imaginación (la estatua) y la segunda en vivo (su alma, representada por Manuel Escamilla). La ilusión barroca invade el escenario. El actor, quien al principio constantemente se queja y comenta sobre su condición estatuesca, al final calla, encarnando, paródicamente, “una exhortación típicamente escéptica”: “la *aphasia*, silencio o indefinición” (Castany Prado, 2009: 26).

Esta *aphasia* viene, en primer lugar, aunada al hecho de que su mayor pesadilla se ha concretado: Juan Rana se ha encontrado —en vida— con el tétrico reflejo de su propia muerte. En segundo, después de la aparición del espectro, Calderón no le concede ni una sola palabra, precisamente porque quiere retratar risiblemente su indefinición ontológica: ya no sabe sobre lo que se ciñe su realidad. Callar es la única reacción válida ante este suceso fantástico que anula cualquier certitud e introduce un caos mental inusitado. El público, pendiente de esta reacción afectada del protagonista, hubiera reído de la parodia del “escepticismo [...] [que] llega a decir con una clara actitud epistemológica que las cosas son incomprensibles y, por consiguiente, no sabemos a qué atenernos con ellas, por lo que lo mejor será guardar silencio” (Román Alcalá, 2005: 48). Para Juan Rana, ya todo —hasta su propio *yo*— es incomprensible

LA MUERTE: DE LO PROBABLE A LO ABSURDO

El doble emerge como un ente espectral también en el entremés de *El guardainfante. Segunda parte*. En esta obra, vemos a la mujer de Juan Rana, Josefa Román, queriendo vengarse de su esposo por no cumplir con sus roles matrimoniales, sobre todo aquellos requeridos por un marido masculino. Para ello, se viste como él: “con su sayo, y montera/ he de hacer [...] / que a mi por él me tengan” (Quiñones de Benavente, 2009: 38-40). La acotación del encuentro del protagonista con su doble se lee así: “*Juan Rana mira a Josefa, y espántase de verla como está*” (Quiñones de Benavente, 2009: 40). Posteriormente, llega el Alguacil, cómplice con la treta de Josefa, y, ante él, el gracioso verbaliza su espanto así:

JUAN:	¿Qué queréis? Santa Quitería, ¿quién colgó de aquí el espejo?
ALGUACIL:	¿Qué espejo, o qué borrachera?

JUAN: O es mi espejo, o mi retrato,
 porque de pies a cabeza
 me he visto tan claro en él,
 como si yo mismo huera.
 (Quíñones de Benavente, 2009: 40)

Cabe notar que, como en otros entremeses, Juan Rana pronuncia el nombre de una santa para expresar el desconcierto ante la inestabilidad ontológica que vive. Asimismo, la incredulidad, expresada por el constante cuestionamiento del protagonista, es la condición paradigmática que produce esta confrontación del *yo* con el *otro-yo*, que tiene la forma de espejo o retrato.

La respuesta a tal incertidumbre —emitida por el Alcalde— es la de comparar al cuestionador con un borrado —equiparando, paródicamente, al escepticismo con estados alterados (y moralmente cuestionables) de conciencia.

Posteriormente, este encuentro con el doble produce una incertidumbre existencial en el personaje, quien se pregunta por su propia realidad individual: “¿Quién soy yo por vida vuestra?”. El mismo cuestionamiento escéptico puede leerse también cuando afirma: “Alto, yo no so Juan Rana” (Quíñones de Benavente, 2009: 40 y 44). La preponderancia del titubeo entre el *ser* y *no ser* en el gracioso ejemplifica, de una manera hiperbolizada y paródica, el hecho de que “*because the results of sensory perception vary according to different conditions [...] making a reliable judgment about the ‘reality status’ of the perceived is impossible*” (Pawlita, 2018: 82). Concretamente, este señalamiento crítico sobre la imposibilidad de asignarle un estatus de realidad a lo percibido puede leerse en la obra de Pedro de Valencia, filósofo de cámara de Felipe III, quien, en su obra maestra de 1596, *Academica siue de iudicio erga verum, ex ipsis primis fontibus (Académica o sobre el juicio respecto a la verdad desde las mismas fuentes primarias)*, menciona:

[...] las representaciones verdaderas que penetran en nuestra mente no están dotadas de ningún signo especial, de modo que, al percibir ese signo, podamos afirmar al instante “esa imagen es verdadera”. A pesar de todo, algunas imágenes nos impresionan tanto, y nos vemos tan movidos hacia ellas, que aparecen como probables, y nosotros las consideramos más bien como verdades. [...] De la misma manera podremos hablar también de las ideas y las opiniones, y de todo lo que se sabe o se anuncia de las realidades, de modo que nada pueda

darse como percibido o aprehendido, es decir: no hay nada que pase de ser meramente probable. (1987 [1596]: 147)

Como un Juan Rana en su versión seria, Valencia reconoce que no hay condiciones privilegiadas para asignarle a algo un valor de verdad o ilusión. Propone la probabilidad como único recurso de nuestra mente para separar la realidad de la fantasía en ideas, opiniones y “todo lo que se sabe”. De manera risible, el gracioso del entremés erige parámetros ontológicos similares a los del filósofo al no poder establecer como verdadera su propia identidad ante el doble. Su juicio vacila y lo único que trasluce es su aprehensión a lo probable, pues usa el “como si” —locución conjuntiva que introduce una oración subordinada condicional de modo irreal, contrafactual o probabilístico— en “como si yo mismo fuera [Juan Rana]”. El público, en gran parte conocedor de Valencia por su preeminencia en la corte, reiría ante la burda imitación de Juan Rana de los valores que propugnó, inspirado por autores como Sixto Empírico y Pirro, en célebres libros para el humanismo como su *Academica*.

Esta vacilación le trae al protagonista la concepción de que se encuentra ante su propia muerte: “¡Válame Dios si me he muerto, / y ésta es mi alma que anda en pena” (Quiñones de Benavente, 2009: 44). Es, quizás, un tanteo probabilístico (similar al propuesto por Valencia) lo que lleva a Juan Rana a emitir esta declaración: en esta realidad ambigua, inasible, es más fácil creer que ese doble sea un alma en pena antes que otro *yo*. Por otro lado, el efecto creado por Josefa disfrazada de Juan Rana —quien, en un momento del entremés, funge como el espectro de su *yo* difunto— representa una faceta de “*the doppelgänger [which] is indeed a harbinger of death, because its presence threatens to annul the identity of its host*” (Faurholt, 2009). Al anularse la subjetividad y la esencia de la individualidad del “huésped” por medio del espejo o retrato y sus correlatos fantasmales, una de las certitudes básicas en la epistemología del hombre desaparece: la certeza de que existe una división entre la vida y la muerte, entre el ser y el no-ser. ¿En qué estado existencial y ontológico se encuentra Juan Rana si es capaz de contemplar su propia alma en pena y afirmar, al final del entremés, “todo es tretas y mentiras” (Quiñones de Benavente, 2009: 52)?

El relativismo *ad absurdum* al que se llega por la parodia del recurso del doble sacaría carcajadas de un público crítico de las formas extremas del pensamiento escéptico. Este tipo de comedia podría tener, entonces, un efecto conservador: mantener el *statu quo* epistemológico y moral-religioso de la sociedad española,

tradicionalmente asentada en el catolicismo y la Contrarreforma frente a las nocivas corrientes escépticas (muchas de ellas de tinte erasmista, reformista y, posteriormente, cartesiana) (Bermúdez Vázquez, 2014). También, a los españoles, “la rígida fe católica y las fuertes normas sociales los protegían de cualquier tipo de escepticismo reflexivo” (Kim, 2018: 413). Esto es debido a que la incredulidad también podía tener efectos en el entorno moral de los escépticos —las ideas y opiniones que menciona Valencia—, al generar, en el terreno de lo risible, cuestionamientos como aquél con el que cierra el entremés Juan Rana: “¿Por qué esperan del malo que será bueno?” (Quiñones de Benavente, 2009: 50).

EL HIJO: DEL PASMO A LA ANARQUÍA

Finalmente, *El parto de Juan Rana* introduce la exageración barroca del tema del doble y el escepticismo. En esta obra se nos presenta al alcalde Juan Rana como una esposa reprimida y encinta que está a punto de dar a luz. Seis alcaldes y un escribano se reúnen para determinar la legalidad de dicho suceso, preguntándose “[...] no es feo delito y mal notado/ que un Alcalde en persona esté preñado?” (Lanini y Sagredo, 2009: 96). La chusca discusión y análisis de la imposibilidad del caso abarca gran parte del entremés hasta el momento en que, justo a punto de finalizar la obra, “*Sacan a Juan Rana vestido de mujer y con una barriga muy grande y a Juan Ranilla debajo de las faldas*” (Lanini y Sagredo, 2009: 110).

Entonces, el parto se representa en el escenario, con Juan Rana diciendo: “Tengan, que del parto está/ la cabeza coronada” (Lanini y Sagredo, 2009: 110). Después, la didascalia menciona: “*Sale por debajo de las faldas Juan Ranilla con sayo*”. Una actriz, caracterizada físicamente al igual que Juan Rana, emergería de entre las faldas de Cosme Pérez. Las reacciones de los asistentes al parto y la aparición de un doble minúsculo delatan la incertidumbre epistemológica ante este hecho fantástico pero risible:

TODOS:	¡Cielos! ¡Que ha parido!
JUAN RANA:	¿Qué se pasan?
BERRUECO:	Su retrato es el muchacho en talla y rostro.
JUAN RANILLA:	Mamá,

¿no abraza a su Juan Ranilla?
(Lanini y Sagredo, 2009: 110)

El pasmo que Juan Rana nota en los testigos representa un estado de incredulidad que se expresaría verbalmente por la expresión “¡Cielos!” y físicamente por los gestos de sorpresa de los actores. Este momento de crisis ontológica sólo se presenta con más énfasis cuando, en el siguiente instante, el doble recién nacido habla y pide un abrazo de su madre/padre. El escepticismo controla no sólo al protagonista (como en las obras analizadas anteriormente), sino a todos los personajes que se mueven en el tablado.

A continuación, Juan Rana intenta “saber si es [su] hijo, pues/ puede ser que otro le haya/ hecho [...]”. La forma de comprobar empíricamente su paternidad es “viendo si es que un zarambeque/ también como [él] le baila” (Lanini y Sagredo, 2009: 112). El zarambeque —como he estudiado en otro lugar— es el baile prototípico de Juan Rana, y Cosme Pérez sería un maestro danzándolo (Paredes Ocampo, 2024). El doble baila y, al ver su maestría dancística, el gracioso acepta “que se [l]e parece” y, así, sucumbe ante el —risible— mundo indeterminado de lo sobrenatural, la ilusión y la ausencia de lógica. En este mundo al revés, el baile y no las funciones del intelecto se vuelven herramientas hermenéuticas para conocer la verdad.

Con ello, el entremés parodia a muchos filósofos escépticos —como el propio Francisco Sánchez—, quienes, al final de sus dudas y pasmos, aceptan que su método cognitivo es “un trabajo inútil y vano” (Sánchez, 1984 [1581]: 160-161). Entre los pensadores de esta rama del saber, comúnmente se acepta que la razón es insuficiente para llegar a la verdad: “la cosa ha llegado hasta tal punto que me doy cuenta de que nada se sabe, ni me cabe la esperanza que se pueda llegar a saber y, cuanto más observo la realidad, más dudo” (Sánchez, 1984 [1581]: 250-253). En el entremés se implica que la observación objetiva y analítica de la realidad produce más dudas de las que resuelve —cuanto más los alcaldes analizan la imposibilidad del embarazo y parto de Juan Rana más escépticos se vuelven—. Ante este fracaso epistemológico, Juan Rana introduce un procedimiento alterno, fuera de toda cavilación cerebral, para comprobar la verdad: la danza.

Al final del entremés, la irracionalidad más absoluta triunfa y se vuelve contagiosa, pues el original y su doble, Juan Rana y Juan Ranilla, “*vuelven a hacer otra mudanza y los seis Alcaldes dejan las varas y bailan también*”. El escribano,

sorprendido ante este repentino jolgorio, pregunta a los nuevos danzantes: “¿Qué hacéis Alcaldes?”, a lo que ellos responden: “Querer/ parecer hoy, de Juan Rana/ también retratos al vivo”. Entonces, “*el escribano los imita*”, a lo cual le pregunta el segundo alcalde: “¿Qué hacéis Escribano?”, y éste responde: “Ser/ de Juan Rana semejanza” (Lanini y Sagredo, 2009: 112). Al final, los nueve representantes en el escenario bailan a la manera de Juan Rana y Juan Ranilla.

Por último, en este entremés, nos encontramos ante el mismo tema del doble de las otras obras analizadas, pero hiperbolizado. No sólo Juan Ranilla, sino cada representante acaba convirtiéndose en un semejante o en una probabilidad de ser Juan Rana. El espejo se multiplica y la identidad del comediante y de sus acompañantes se diluye en la ilusión total. Al nivel de la crítica epistemológica hacia el escepticismo, la gracia de esta escena final recae en que, no sólo Juan Rana, sino cualquiera (alcaldes, escribanos, etc.) puede “*cas[t] doubt on any claim of absolutness*” (Pawlita, 2018: 81). El peligro de esta corriente cuestionadora de toda delimitación persigue a todos, quienes actúan sin ningún decoro social ni moral —por ejemplo, encontramos a alcaldes y escribanos, los representantes de la ley, bailando absurdamente como el más bobo del pueblo.

Un absoluto que se relativiza aquí es el de la identidad del *yo*. Los alcaldes y el escribano se encuentran desprovistos de las certezas de sus sentidos y del conocimiento adquirido por medio de ellos, pues acaban de ver a un hombre parir a su doble diminuto (quien, además, habla, canta y baila). Para ellos, las delimitaciones entre el *yo* (Juan Rana) y el *otro* (Juan Ranilla) han desaparecido. Esta confrontación con lo imposible, a su vez, provoca que, transformándose también en el *otro* (como reflejos de Juan Rana), desconozcan su propio *yo* —y dentro de ese *yo*, las funciones sancionadas por la sociedad: regir y hacer valer la ley como alcaldes y escribanos—. Desprovistos de estas ataduras a un mundo de lógica y reglas, estos personajes no dudan en unirse al jolgorio del baile de subjetividades indeterminadas, de verdades solamente como probabilidades y de patrones sociales rotos. La risa del público sería una sanción contra las actitudes extremas del escepticismo, que podría —en sus casos más absurdos— llevar a una anarquía social como la vista en el escenario al final de *El parto de Juan Rana*.

CONCLUSIÓN: DE LA INCERTITUD A LA CERTITUD

El análisis de estas obras cortas de Juan Rana ha mostrado la relación entre el tema del doble, el escepticismo propio de la cultura barroca española y europea

de los siglos XVI y XVII y la risa crítica. Las herramientas metodológicas para explorar las distintas consecuencias de esta conexión han sido, en primer lugar, la teoría del doble y el espejo del psicoanálisis, y la del *Doppelgänger*. También, en segundo lugar, se han contrastado estos postulados con una síntesis del pensamiento escéptico renacentista y barroco tal y como fueron expresados por sus autores (Pirro, Sexto Empírico, Francisco Sánchez y Pedro de Valencia), así como por estudiosos modernos (De la Flor, Pawlita, Kim). En tercer lugar, este contraste ha resaltado el papel fundamental de la parodia y la risa en la crítica que se establece hacia dicha corriente filosófica a través de la figura del gracioso.

En conclusión, se puede afirmar que la presencia del doble en sus varias versiones (el reflejo, el retrato, la estatua, la sombra, el alma) y su nexos con el personaje cómico de Juan Rana servía a un fin cómico y crítico, teniendo en cuenta el papel socialmente reformador que la risa tiene, según críticos como Bergson. La duda epistemológica del gracioso al encontrarse con la escisión del individuo, que es el *Doppelgänger*, funcionarían como una parodia de las actitudes escépticas y relativistas tan en boga en la Europa de la modernidad temprana y tan influyentes en diferentes movimientos culturales como la Reforma, la Contrarreforma, el humanismo y el erasmismo. Para sopesar el grado de dicha influencia, pensemos, como último ejemplo, en una de las corrientes fundadoras del pensamiento moderno: el cartesianismo, pues “con Descartes la certeza y la verdad absoluta brotan de la radicalización del escepticismo” y “Descartes consideró crucial [...] —para el desarrollo de su proyecto filosófico—confrontarse con el escéptico” (Quispe, 1996: 293 y 304). Así, los dobles de Juan Rana paródicamente ponen en tela de juicio la percepción de los sentidos y algunas certezas, verdades o absolutos como los de la identidad y unidad del *yo*. Risibles resultarían, pues, tales exageraciones, a un público familiarizado con “la creciente ola escéptica, que piensa que el hombre nada puede en realidad conocer” (De la Flor, 2002: 43).

Se ha afirmado, asimismo, que esta risa representaría un elemento cultural conservador en un mundo que sufre una crisis epistemológica inusitada. Quisiera dedicar las últimas palabras de este ensayo a esta idea. El público de los corrales áureos habría visto en poco menos de dos siglos la desintegración y puesta en entredicho de absolutos tan importantes de su vida como la religión (e. g., la Reforma y Contrarreforma). La propia tierra donde pisaban ya no era la misma en la que creían sus abuelos. Para ellos, el ejemplo más absoluto de que “*skepticism [...] is destructive*” lo representaría quien, como Juan Rana,

pierde la convicción de que existen límites entre *yo* y el *otro*, entre ser o no ser (Pawlita, 2018: 106).

Debido al miedo frente a esta crisis, muchas de sus obras artísticas y culturales representarían “*the quest for certainty, the symptom of the time, so to speak, [which] became more and more virulent particularly in the first half of the seventeenth century*” (Pawlita, 2018: 106). Para el caso hispánico, Fernando R. de la Flor indaga, precisamente, sobre la existencia —ante tal sinrazón cognitiva— de “un principio bajo el cual situar el sentido todo de una representación del mundo” (De la Flor, 2002: 44). Si bien más allá de los Pirineos este sentido de certeza se encontró en el *cogito ergo sum* cartesiano, que, sirviéndose del escepticismo, termina superándolo y dando pie al nacimiento de la ciencia moderna, del otro lado, los españoles lo hallaron precisamente en la risa. Por ello, puede decirse que, con los autores cómicos vistos en este estudio, “el escepticismo de Cervantes es diferente de otros genios, de sus contemporáneos de otros países. No llega al racionalismo de Descartes ni alcanza el extremado nihilismo de Hamlet” (Kim, 2018: 413).

Junto con la razón y el pensamiento nihilista, la risa resulta una herramienta social para identificar y erradicar rigideces o excentricidades culturales (según Bergson), y es precisamente debido a ello que el español del xvii encontró gran parte del sentido del mundo ahí. Un ejemplo de dicha rigidez y sinsentido es el escepticismo más absoluto —que alimentó innumerables corrientes culturales y artísticas en el Renacimiento y Barroco—. Así, en el contexto hispánico áureo, la parodia que Juan Rana y sus dobles hacen de dicha incredulidad ontológica hubiera servido como un rumbo —el más directo y virulento— para recuperar certitudes perdidas. Como Descartes, quien usó la duda para afirmar lo indudable, el arma del gracioso para desarticular la incertidumbre cultural circundante fue precisamente remedando risiblemente la perplejidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Baldick, Chris (2008), *Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press.
- Bergson, Henri (2017), *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, París, Createspace.
- Bermúdez Vázquez, Manuel (2014), “La recepción del escepticismo en la Edad Media y el Renacimiento”, en *Philosophical Skepticism*, disponible en [https://www.uco.es/investigacion/grupos/philosophical-skepticism/renaissance-skepticism/

- renacist-philosophical-skepticism/recepcion.html], consultado: 10 de octubre de 2024.
- Calderón de la Barca, Pedro (2016), *La vida es sueño*, edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (2009), *El triunfo de Juan Rana*, en Peter Thomson, *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 275-297.
- Castany Prado, Bernat (2009), “Breve historia de la literatura escéptica”, *Cartaphilus. Revista de Investigación Crítica y Estética*, vol. v, pp. 18-31.
- Degenne-Fernández, Sophie (2009), “Cuando la pintura sube al escenario: el retrato vivo de Agustín Moreto”, en Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessejdjian (eds.), *À tout seigneur tout honneur*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, pp. 207-217. DOI: [https://doi.org/10.4000/books.pumi.29948].
- Echavarren, Roberto (2023), “Irrupción del escepticismo Barroco”, en Borja García Ferrer (ed.), *Barroco latinoamericano y crisis contemporánea*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 15-30.
- Faurholt, Gry (2009), “Self as other. The Doppelgänger”, *Double Dialogues*, núm. 10, disponible en [https://doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger//], consultado: 9 de octubre de 2024.
- Flor, Fernando R. de la (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- Freud, Sigmund (1978), “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, disponible en [https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf], consultado: 7 de agosto de 2024.
- Gómez Canseco, Luis (1993), *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Guillerault, Gérard (2005), *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Huerta Calvo, Javier (2001), *El teatro breve en la edad de oro*, Madrid, Laberinto.
- Kim, Choon Jin (2018), “Escepticismo y verosimilitud en el *Quijote*, y el ingenio autorreflexivo de la cultura barroca”, *Monográficos Sinoele, V Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas, Tamsui (Taiwán)*, vol. xvii, pp. 407-414.
- Lacan, Jacques (2009), “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, México, Siglo XXI, pp. 99-105.

- Lanini y Sagredo, Francisco Pedro (2009), *El parto de Juan Rana*, en Peter Thomson *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 93-120.
- Lema-Hincapié, Andrés (2005), “¿Existir en sueño o en vigilia? Las respuestas de Calderón y Descartes”, *Δαιμόνιον. Revista de Filosofía*, vol. xxxiv, pp. 53-68.
- Moreto, Agustín (2009), *Loa de Juan Rana*, en Peter Thomson *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 231-253.
- Paredes Ocampo, Eduardo (2024), “Kemp y Juan Rana: reconstrucción e implicaciones culturales del gesto dancístico en la Inglaterra y España de la modernidad temprana”, en Libertad Paredes Monleón (ed.), *Se puede hacer poesía danzando: el ingenio del cuerpo dancístico en el Siglo de Oro*, Verona, Gianni Bussinelli, pp. 153-174.
- Pawlita, Leonie (2018), “Dream and doubt: Skepticism in Shakespeare’s *Hamlet* and Calderón’s *La vida es sueño*”, en Joachim Küpper y Leonie Pawlita (eds.), *Theatre Cultures within Globalising Empires Looking at Early Modern England and Spain*, Boston, De Gruyter, pp. 79-106.
- Porras, Yuri (2010), “Cosme Pérez/Juan Rana (1617/1672) y la perspectiva del espectador en ‘El ayo’, ‘El retrato vivo’ y ‘La loa de Juan Rana’, de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)”, *Hecho Teatral. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, núm. x: *La farsa y el teatro español del siglo xx*, pp. 139-153
- Quiñones de Benavente, Luis (2009), *El guardainfante. Segunda parte*, en Peter Thomson, *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 38-61.
- Quispe, Humberto (1996), “Descartes y el escepticismo”, *Areté. Revista de Filosofía*, vol. viii, núm. 2, pp. 293-307.
- Rank, Otto (2018), *El doble. Un estudio psicoanalítico*, traducción de Floreal Mazia, Buenos Aires: Ediciones Orión.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- Román Alcalá, Ramón (2005), “El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía”, *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, núm. 36, pp. 33-52.

- Sáez Raposo, Francisco (2005), *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Sánchez, Francisco (1984 [1581]), *Quod nihil scitur*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Serralta, Frédéric (1990), “Juan Rana homosexual”, *Criticón*, núm. 50, pp. 81-92.
- Sexto Empírico (1993), *Esbozos pirrónicos*, Madrid, Gredos.
- Thompson, Peter E. (2009), “Introduction: The outrageous Juan Rana”, en *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 3-19.
- Thompson, Peter E. (2006), *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, Toronto, University of Toronto Press.
- Valencia, Pedro de (1987 [1596]), *Academica siue de iudicio erga verum, ex ipsis primis fontibus (Académica o sobre el juicio respecto a la verdad desde las mismas fuentes primarias)*, edición de José Otoz Reta, Badajoz, Diputación Provincial.
- Vardoulakis, Dimitris (2006), “The return of negation: The Doppelgänger in Freud’s ‘The ‘Uncanny’”, *SubStance*, vol. xxxv, núm. 2, pp. 100-116.

EDUARDO PAREDES OCAMPO: Es Investigador posdoctoral y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2024, ingresó al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI), del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt) como “Candidato”. Cuenta con un doctorado en Literatura Comparada por la Universidad de Oxford y dos maestrías en la misma rama por las universidades de King’s College, Londres y Cambridge, Reino Unido. Su investigación más reciente se centra en el drama áureo y en sus posibles escenificaciones. Ha publicado sobre este tema en capítulos de libros y revistas internacionales. Su primera monografía, basada en su tesis doctoral sobre las puestas en escena contemporáneas de *La vida es sueño* de Calderón, será publicada en 2025 por la editorial Tamesis del Reino Unido. También cuenta con dos libros de poesía publicados: *La orilla más áspera de la realidad* (2024) y *Sex shop* (2025).

D. R. © Eduardo Paredes Ocampo, Ciudad de México, enero-junio, 2025.

HOMELAND AND DISTANCE: JOSÉ MARÍA HEREDIA'S EPISTOLARY

ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS

ORCID.ORG/0000-0001-9928-2594

Universidad de Sonora

Departamento de Letras y Lingüística

rosamaria.burrola@unison.mx

Abstract: *In this article, we examine the correspondence of José María Heredia (1803-1839), a poet born almost by accident in Cuba and exiled from the island for his independence related ideas. The letters of this outlawed national poet, whose life path traces a labyrinthine biographical journey from the utopia of American independence to the certainty of the discouraging limitations of that dream, are presented as a moment of great transcendence in the course of the Hispanic-American self. For this reason, our approach to this collection of letters is framed within the context of its reinsertion into the cultural, historical, and biographical context, as well as within the entirety of this author's poetic work.*

KEYWORDS: NINETEENTH CENTURY; AUTOBIOGRAPHY; NATIONALISMS; CUBAN POETRY; INDEPENDENCE LITERATURE

RECEPTION: 11/07/2024

ACCEPTANCE: 22/09/2024

PATRIA Y LEJANÍA: EPISTOLARIO DE JOSÉ MARÍA HEREDIA

ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS
ORCID.ORG/0000-0001-9928-2594
Universidad de Sonora
Departamento de Letras y Lingüística
rosamaria.burrola@unison.mx

Resumen: En este artículo examino la correspondencia de José María Heredia (1803-1839), un poeta nacido casi por accidente en Cuba y desterrado de la isla por sus ideas independentistas. Las cartas de este poeta nacional proscrito, cuya trayectoria vital traza un laberíntico recorrido biográfico que lleva de la utopía de la independencia americana a la certidumbre de las desalentadoras limitaciones de ese sueño, se presentan como un momento de gran trascendencia en la trayectoria del *yo* hispanoamericano. Por este motivo, el acercamiento a este epistolario está expuesto en su reinscripción en el contexto cultural, histórico, biográfico y en el conjunto de la obra poética de este autor.

PALABRAS CLAVE: SIGLO XIX; AUTOBIOGRAFÍA; NACIONALISMOS; POESÍA CUBANA; LITERATURA INDEPENDENTISTA

RECEPCIÓN: 11/07/2024

ACEPTACIÓN: 22/09/2024

En este estudio me propongo examinar la correspondencia de José María Heredia (1803-1839), un poeta de familia de abolengo venida a menos, nacido casi por accidente en Cuba y exiliado de la isla por sus ideas independentistas. Para este objetivo, es de utilidad recordar que, en los estudios culturales, en general, y en los literarios, en particular, ha quedado ya desterrada la idea del sujeto idéntico a sí mismo para hacer emerger a un individuo complejo cuya creación identitaria sólo es posible en el contraste del *yo* con el *otro*, un proceso que enfrenta al hombre a sí mismo en la tarea de autocomprensión. “Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas” (2006: 998), dice Ricoeur, pues “una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada” (1984: 52).

De ahí que la lectura de un epistolario puede resultar sumamente sugerente, sobre todo si nos detenemos a reflexionar sobre la virtualidad de que una colección de cartas originalmente no pensadas para su publicación y que probablemente fueron escritas en épocas discontinuas pueden, sin embargo, al acomodarse unas junto a otras, ofrecer un relato no sólo coherente, sino fascinante. Así, en un primer momento, se alcanza casi instintivamente la certidumbre de que la escritura y lectura que este tipo de escritos suscita se aparta de los géneros de ficción; sin embargo, tampoco se limita a presentar un recuento de hechos, pues el relato que es capaz de hilar frecuentemente está dotado de toda la vitalidad, de la carga emotiva y valorativa de una conciencia en tensión.

Propongo examinar las cartas de Heredia no sólo en su carácter de documento biográfico, sino que también resulta imprescindible realizar su lectura a la luz de la obra poética del autor y del trascendente momento histórico en el que surgieron. Espero así bosquejar el difícil y contradictorio proceso de emergencia de la subjetividad de un sujeto colocado en el vórtice de la constitución de las literaturas nacionales hispanoamericanas. Estas prácticas escriturales encarnadas en hábitos, gestos y espacios determinados han pasado a configurar todo un campo de investigación en el que el estudio de las correspondencias en las letras hispanoamericanas se ofrece como un fascinante territorio actualmente en pleno auge de exploración por la crítica literaria, una línea en la que aspiro insertar el presente estudio.

José María Heredia y Heredia (1803-1839) nace —gustan decir sus biógrafos— accidentalmente en Santiago de Cuba. Sus padres dominicanos llegan buscando refugio momentáneo de su precipitada salida de Santo Domingo,

cuando las tropas de la ya independiente Haití invaden la parte española de esta isla. Dos años después del nacimiento de Heredia, la familia se traslada a Florida, donde el padre es comisionado para la Asesoría de la Intendencia de aquella posesión española.

Debido a los numerosos cargos que las autoridades coloniales confían al padre a consecuencia de la cambiante y agitada situación política de las colonias hispanoamericanas de la época, la familia vive en varias regiones americanas: Cuba, Venezuela, Florida, Santo Domingo y México. Gracias a la vida itinerante de la familia, Heredia observa de cerca los procesos independentistas de buena parte de las colonias. El poeta vive durante cinco periodos diferentes en Cuba, los cuales, en total, suman poco más de siete años. A la muerte del padre, la familia se traslada a esta isla, donde Heredia desea establecerse como abogado; sin embargo, sus planes se vienen abajo cuando es acusado de estar involucrado en la Conspiración de la Escalera y de pertenecer a la logia masónica los Caballeros Racionales de Matanzas, rama de los Soles y Rayos de Bolívar. Por este motivo, Heredia se ve obligado a refugiarse en el norte de Estados Unidos, donde sufre los rigores del clima durante dos años, a la espera de alguna resolución judicial que aclare su situación. Finalmente, el poeta es declarado culpable y sentenciado a destierro, por lo que decide marcharse a México —invitado por el presidente Guadalupe Victoria—, país en el que desempeña diversos cargos públicos hasta poco antes de su muerte. Después de su destierro, Heredia vuelve a Cuba sólo en una ocasión, precisamente unos meses antes de morir, amparado por un permiso especial que obtiene de Manuel Tacón —capitán general de Cuba—, gracias a una carta en la que reconoce sus antiguos afanes revolucionarios, pero asegura su actual desilusión y desistimiento de la causa independentista.

La correspondencia iniciada a partir del destierro es la que se recoge en la mayoría de los epistolarios, aunque a veces se incluyen escritos de fecha anterior para documentar la formación o los principales momentos biográficos del poeta. Los corresponsales principales son la madre, la hermana Ignacia, un tío también llamado Ignacio y los amigos Domingo Del Monte, Silvestre Alfonso y Tomas Gener —quien también se encarga de hacer algunas inversiones y transacciones comerciales a nombre de Heredia en Nueva York—, y, en menor medida, el cubano mantiene comunicación escrita con algunos otros amigos y conocidos más o menos cercanos. También suelen incluirse dos famosas cartas dirigidas por Heredia a las autoridades coloniales de la

isla, relacionadas con sus actividades independentistas; sobre ellas volveremos más adelante.

Además de este breve bosquejo biográfico, como parte de la contextualización que permitirá iluminar la correspondencia que tenemos ante nosotros para su examen, resulta imprescindible detenernos en algunos aspectos de la actividad literaria y de la obra del poeta.

PATRIA Y POESÍA

Hay una dificultad esencial que se nos presenta al estudiar la obra herediana: la mitificación a la que se ha sometido al poeta. Como resultado de esta consagración, se han ido depositando capas discursivas sobre su obra, las cuales —sedimentadas— han terminado por convertirla en una especie de monumento petrificado que, por lo mismo, dificulta su aproximación. Ya desde la época en la que Heredia escribe sus primeros poemas independentistas —afirma Roberto Méndez— “[l]a trayectoria vital y la proyección literaria herediana son sometidos por sus propios contemporáneos a una re-escritura” (2003: 11).

Al entender la obra de Heredia como una poética fundacional y describir su nacimiento en Cuba casi como un hecho fortuito, su nacionalidad se presenta como una elección producto de una sensibilidad subyugada por las bellezas naturales de la isla, de su despertar adolescente a los placeres del amor y la amistad, y con éstos al nacimiento de sus convicciones patrióticas e independentistas.

Resulta sintomático que sus críticos acentúen la vida itinerante y la condición de desterrado como un hecho ineludible para entender la vida y obra de Heredia. Son también elementos relevantes para los objetivos de esta investigación, sobre todo, si los relacionamos con la problemática identitaria —como prefiere definirla Regine Robin (1996)— y sus relatos, tema íntimamente ligado a los géneros autobiográficos o autoficcionales. Si nos situamos en el universo teórico de Ricoeur, que define la identidad como el intervalo entre la mismidad y la ipseidad, podríamos pensar las cartas de Heredia como un lapso de indeterminación que permite asistir a la construcción de una nacionalidad e identidad ficcional en tanto relato de sí mismo que hilan estos documentos. En ellas —o, más bien, en la selección que he elegido de ellas— se puede advertir el devenir de un sujeto, primero en formación y después en busca de un lugar en el nuevo mundo que se está gestando. Este proceso se presenta

en sus cartas como inacabado, pues el sujeto biográfico que se deduce de ellas permanentemente está emigrando real y metafóricamente a algún otro lugar.

Sus biógrafos retratan a un individuo que nace por casualidad en La Habana, en el tránsito de sus padres dominicanos hacia un nuevo lugar de asiento asignado por la Corona española; nos muestran a un hombre que pasa sus primeros años sintiéndose parte del Imperio español acorde con los principios familiares, pero que vive su infancia y su juventud en distintas colonias americanas en vías de independizarse, por lo que reside en Cuba sólo siete años de manera intermitente. Alrededor de dos años de su juventud primera los pasa en el destierro en Estados Unidos, pero la mayor parte de su vida adulta sucede en México. Ante esta trama biográfica, la nacionalidad se presenta más como una elección que como una condición. Sin embargo, no se puede desprender de la lectura de sus cartas que, en Heredia, la nacionalidad deviene necesariamente en un hito inestable, sino, más bien, parece que se presenta como un ejercicio flexible, aunque no por eso menos atormentado, en tanto se ve obligado a hacer coexistir su condición de cubano exiliado con la de ciudadano mexicano al servicio de la nueva República. Situación, esta última, que es aprovechada por sus rivales políticos para intentar marginarlo de la vida pública mexicana.

Pero antes de esta etapa de exilio, durante su estancia en Cuba de 1817-1818, en plena adolescencia y después de haber vivido en varios países en proceso de independencia, traba amistad con un círculo de jóvenes ilustrados que sueñan con fundar una república en la isla: Domingo del Monte, José Antonio Saco y sus amigos. Ellos son quienes en un futuro cercano se aglutinarán en torno a la figura del primero para proponer un programa que, ejecutado de forma sistemática y consistente, contribuiría a la fundación de una nacionalidad y una cultura “auténticamente cubanas”. Incluso cuando el grupo se puede relacionar a asociaciones independentistas, el proyecto a largo plazo que privó entre los delmontinos fue el de “obtener de La Corona el cese del *status* colonial en favor de un régimen autonómico” (Benítez Rojo, 1994: 104), es decir, una propuesta reformista. La sacarocracia, a la que pertenecen Del Monte y muchos de sus contertulios, teme que Cuba —tal como sucede en Haití— se convierta en una república negra en la que ellos no tengan lugar.

Cuando la familia Heredia regresa a la isla tras la muerte del padre, el poeta estrecha lazos con el grupo delmontino, ya más claramente definido respecto a sus ideas separatistas. Seguramente, para el joven recién llegado a una isla

que vive un absoluto caos político es difícil comprender los intereses que mueven las distintas fuerzas que se manifiestan en ese momento en Cuba. No resulta tan claro en el panorama hispanoamericano de la época distinguir las posiciones liberales de las conservadoras, como bien nos ha mostrado Beatriz González Stephan (1987). Por su parte, Roberto Méndez describe la situación del joven en esos momentos llenos de agitación:

En menos de dos años, el novel Bachiller en Leyes va a procurar su propia opción. No tiene fortuna personal para ser un miembro influyente de la oligarquía insular, su temperamento no le permite dedicarse a complicados manejos políticos en la Sociedad Económica de amigos del País o en las antecámaras del capitán general. Roto el entusiasmo constitucional, su entusiasmo va hacia aquellos que se rebelan de manera abierta contra las tiranías en cualquier parte del mundo. (2003: 146)

La última frase de la cita resume el ideal que finalmente —afirma el propio Méndez— distancia a Heredia de Domingo del Monte, Saco y otros cuyo verdadero objetivo es “crear un Estado dentro de otro, una república ilustrada dentro de La Colonia, pero sin sacrificar ningún interés personal” (2003: 149). Sin embargo, antes de que esa diferencia se manifestara, la idealista e impetuosa figura de un joven que ofrece a las ansias independentistas su talento y poesía no es de ninguna manera desaprovechada por el proyecto delmontino.

Inmerso completamente en este remolino político, unido sentimentalmente al círculo de amigos que le ofrecieron un respiro a su itinerancia continental, admiración e impulso a su talento poético, siente Heredia que ha arribado a su patria, la cual se le presenta —tal como describe Benedict Anderson (1993)— como una comunidad que, a pesar de las desigualdades e injusticias que existen en ella, se puede entender como una camaradería horizontal y fundamentalmente masculina. La idea de esta *comunidad imaginada* persiste en sus cartas y en su lírica durante casi toda su vida, incluso en el destierro. Así, en “Proyecto”, escrito en Nueva York en 1824, amenaza a la tiranía isleña con esa alianza fraternal:

Cuando los aristócratas odiosos,
Vampiros de mi patria despiadados,
Quieran templar sus nervios, relajados

Por goces crapulosos,
 En el aire genial del Océano,
 Sobre ellos tenderé mi airada mano,
 Como águila feroz sobre la presa.
 Sufrirán servidumbre sin combate,
 Y opulento rescate
 Partirán mis valientes compañeros. (1990: 61)

Ahora bien, es necesario señalar, para entender la importancia que en ese momento presenta una figura como Heredia, que el panorama literario de la isla no tenía hasta el momento una obra literaria con la suficiente calidad, originalidad (es decir, diferenciada de la norma metropolitana) e intensidad como para fundamentar, en este campo, la autonomía y la mayoría de edad cultural de Cuba.

En efecto, por encima de las “incorrecciones” juveniles en el manejo del lenguaje y en la desigual maestría en la versificación, la oscilación entre su formación clásica —que actúa en gran parte como un anclaje persistente al neoclasicismo— y su ímpetu tempranamente romántico —aspectos ampliamente examinados por la crítica—, Heredia se presenta en la historia literaria cubana con un halo mítico que, más allá de las alianzas y los intereses particulares de ese momento, alza su voz lírica para fundar la utopía de una América libre y de una cubanía aún inexistente, pero ya soñada.

La crítica posterior ha asegurado a la poesía herediana un lugar solitario e indiscutible en el parnaso de las letras fundacionales cubanas. Martí reclama para él el reconocimiento de todas las naciones hispanoamericanas y la paternidad literaria y política de su patria. Cintio Vitier, posteriormente, en *Lo cubano en la poesía* (1970), se encarga de asentar el llamado *mito insular* que asocia los orígenes de la literatura cubana con la perspectiva de *lejanía* que inaugura la lírica herediana. Vitier confirma en Heredia al primer cantor de la patria: “Heredia, además de los elementos cubanos que define y expresa, es el primero que le infunde un profundo aliento espiritual a nuestro paisaje y el primero que valoriza la isla en función de la distancia, o más bien de lejanía” (1970: 88), y, agrega: “Por otra parte, la distancia, la lejanía, que fue la atmósfera propia del mito de la isla, jugará siempre un papel decisivo en nuestra sensibilidad. Lo cubano, en una de sus dimensiones esenciales, se manifiesta

siempre como lejanía. No deja de ser significativo que la iluminación lírica de Cuba se verifique en el destierro” (1970: 88).

Así, pues, la lejanía se convierte en un mito que dota de múltiples posibilidades la construcción de los orígenes. La isla se convierte en objeto de deseo frente a la imaginación de quienes se encuentran fuera de ella. No son las cartas heredianas un elemento sin trascendencia para erigir la imagen de esta tierra distante y añorada como un lugar utópico e idealizado, pues éstas trazan un mapa de los sueños y de la travesía del desterrado, siempre en función de la posibilidad del regreso.

Heredia —según María C. Albin (2002)— imagina a la patria como un *locus* de encuentro entre la naturaleza y la comunidad. El origen mítico de la nación cubana asociada al tropo de *lejanía* se relaciona con el proyecto utópico de consecución de la libertad. Antonio Benítez Rojo afirma que en el Caribe siempre hay un impulso de huir hacia el espacio proyectado como el de la libertad, debido a que las sociedades caribeñas son de las más represivas del mundo, pues sus estructuras económicas, sociales e históricas favorecen esta condición:

Como los códigos de la naturaleza no son limitados ni fijos, ni siquiera inteligibles, la cultura de los Pueblos del Mar expresa el deseo de conjurar la violencia social remitiéndose a un espacio que sólo puede ser intuido a través de lo poético, puesto que siempre presenta una zona de caos. En este espacio paradójico, en el cual se tiene la ilusión de experimentar una totalidad, no parece haber represiones ni contradicciones; no hay otro deseo que el de mantenerse dentro de su zona límite el mayor tiempo posible, en *free orbit*, más allá de la prisión y la libertad. (1989: 287)

La frecuente tendencia en la escritura hispanoamericana de concebir la propia tierra como espacio de utopía tiene en Heredia, quizás, a uno de sus primeros representantes. Con la lectura de sus cartas y de su poesía asistimos a la fundación de esa imagen junto al origen mismo de la cubanía. Quizá por esta misma razón el poeta frecuentemente representa en sus misivas al destierro como la única posibilidad de ejercer la libertad. Por medio de estas cartas busca la forma de burlar la vigilancia de las autoridades coloniales para comunicarse libremente con sus amigos y familiares de la isla.

EPÍSTOLAS DESDE EL IDILIO

Tal como antes se señaló, es en el destierro donde cobraron mayor impulso emotivo las cartas que José María Heredia dirige incansablemente hacia Cuba. Ahí es donde se encuentran todos aquellos con los que el poeta desea comunicarse: su madre, sus hermanos, su tío Ignacio y sus más entrañables amigos. No debe olvidarse que en Cuba se encontraban también aquellos que decidirían su regreso o expulsión definitiva de la isla.

De las cartas anteriores a la época de proscripción del poeta, podemos señalar tres momentos epistolográficos. Al primero recurren infaliblemente los biógrafos y críticos de Heredia para destacar la educación clásica y rigurosa que recibió el poeta por parte de su padre, pues son un buen ejemplo del uso más común que se ha dado a la correspondencia con el fin de reconstruir la biografía o la historia de un determinado momento, es decir, como documento histórico. Se trata de dos fragmentos de las cartas que el padre de Heredia dirige en mayo de 1815 a su esposa mientras éste permanece en Venezuela y su familia en Santo Domingo. En ellas, el funcionario colonial dicta a su esposa indicaciones sobre la educación y lecturas que debe seguir su entonces pequeño hijo:

[...] A José María que estudie todos los días su lección de lógica, y lea el capítulo del Evangelio, las cartas de los Apóstoles y los Salmos, como acostumbraba hacer conmigo todas las tardes; que repase la doctrina una vez a la semana y el Arte Poético de Horacio que le hice escribir y de Virgilio un pedazo todos los días, y los tiempos y reglas del Arte, para ponerlo a estudiar Derecho cuando venga aquí, y darle su reloj si lo mereciese con su obediencia y buena conducta en este tiempo.

[...] El tomo de Montesquieu que dice José María, es mío, pero recógelo, y no se lo dejes leer, y cuida que repase la doctrina, lea en la Biblia, según acostumbraba conmigo todas las tardes y repase la lógica. Mira si hay quien le dé lecciones de contar para que aproveche en ello este tiempo. (2005: 34-35)

El segundo momento es una carta que el joven Heredia dirigió a su padre desde México en mayo de 1820; de ella se suele destacar la pasión con la que el poeta expresó sus inquietudes políticas, entonces aún ligadas a la Corona, influido —se apresuran a aclarar sus biógrafos— por el respeto y el amor que siempre guardó a su padre y a las convicciones que éste le inculcó. Se esgrime

este pasaje fundamentalmente como ejemplo de la temprana y apasionada defensa de la libertad como principio ético que —se argumenta— acompañó toda la vida al héroe-poeta.

El tercero lo constituye un grupo de cartas escritas entre 1822 y 1823, algunas enviadas a su amigo Silvestre Alfonso, desde Matanzas, donde los Heredías residen, y otras a su madre, para informarle, desde La Habana y Puerto Príncipe, de sus progresos para la obtención de su título de abogado.

Las cartas a Silvestre Alfonso dan cuenta del tiempo idílico que vivió el poeta rodeado de amigos, familia, poesía, naturaleza y bellas jóvenes que inspiraban sus versos. Es ésta la época que en muchos de sus poemas y en sus cartas parece añorar el resto de su vida; así se muestra en el siguiente pasaje: “Tu amistad está entrelazada con la época más interesante de mi vida y cada palabra tuya es para mí un recuerdo de momentos muy dulces que necesito recordar en el abandono mental en el que vivo” (2005: 255). Este periodo puede resumirse en el siguiente pasaje de una misiva dirigida a su amigo, en la que le refirió un paseo con unas jóvenes:

¡Qué triunfo tan lisonjero para mí! Las acompañamos hasta el embarcadero y no volvimos hasta que se fueron ellas al ingenio. ¡Deliciosa tarde! Al ponerse el sol en el más bello día de mayo, estar remontando el Yumurí, contemplar sus márgenes siempre verdes bajo un cielo de fuego, ver a Lola y sus hermanas, hablar con ellas, y escuchar los dulces sonidos del piano, que resonaba en el silencio majestuoso del río... ¿Por qué no gozaste conmigo tantos placeres? (2005: 49)

El tiempo en estas cartas es el de la ensoñación, el de los días cíclicos marcados por el transcurrir de los ritmos naturales y cuya mayor preocupación parece ser dilucidar a quién amaba la Ninfa del Yumurí —como llamaba a Lola, la joven que ocupa sus pensamientos en esos años—. En estas cartas incluso sus afanes políticos parecen ajenos, pues sólo en un par de ocasiones menciona este tema. En las que dirige a su madre cuando se ausenta de Matanzas, el tiempo también parece transcurrir lentamente: se convierte sólo en una espera un tanto tediosa, una antesala necesaria para la obtención del título de abogacía y, con él, la posibilidad de retornar a Matanzas para establecerse definitivamente:

Mi vida aquí es bastante triste. Privado de mis libros, por los que no pueden suplir los de Bernal, no puedo continuar mis estudios más agradables o importantes a que ahora, después del examen de agosto, podría entregarme con más descanso y provecho.

En cuanto a trato, apenas voy sino a casa de Sterling o Lorenzo Rodríguez, o alguna vez a las del Regente y Portilla. Manuel Monteverde, con quien contaba yo se fue de Cuba, y me ha dejado un vacío irreparable aquí. [...] Luego, llueve casi todas las tardes, y por eso las más de ellas las paso jugando tresillo con Portillo y Bernal. (2005: 67)

Hay, pues, cierta incongruencia en la pasión inflamada de sus poemas políticos de esa etapa y el contenido de sus cartas, por lo que podríamos pensar que sus actividades proselitistas tienen el principal objetivo de incendiar sus poemas de ardor patriótico, pues, aunque la isla vive tiempos de tiranía, las relaciones fraternales que establece con sus amigos garantizan la integridad de los lazos del entorno y sus habitantes. Patria, poesía y naturaleza aparecen en sus cartas fuertemente entrelazadas en la memoria que las cartas van contribuyendo a fijar en su ir y venir de y hacia Heredia. Así lo atestiguan los escritos enviados a través de los años del destierro, primero estadounidense y luego mexicano. Resume en uno dirigido a Domingo del Monte lo que siente que deja en Cuba: “a la patria, a mi madre y mis hermanas, el amor, a los amigos, a los placeres, a la esperanza” (2005: 204).

Es por medio de las cartas de sus amigos y de su familia como él puede remontarse a esas épocas y sentir que sigue vinculado a su patria, por lo que insistentemente ruega para que le escriban y le hablen de sus conocidos, así como de todo lo que acontece en la isla. Por eso quizá también pide a Del Monte que conserve sus cartas y promete algún día revivir “los floridos días”. Son, pues, estos documentos testimonios de tiempos idos, y su lectura una forma de recuperarlos.

Esta situación de armonioso equilibrio que reflejan las misivas de la adolescencia cubana de Heredia registra un violento giro, ya que una nueva etapa se inicia en los días anteriores a la salida de la isla del poeta, cuando se descubre la conspiración separatista y Heredia es denunciado como parte de la misma. Es el tiempo del poema “La estrella de Cuba”: “Nos combate feroz tiranía/
Con aleve traición conjurada,/ Y la estrella de Cuba eclipsada/
Para un siglo de horror queda ya./ Que si un pueblo su dura cadena/
No se atreve a romper

con sus manos,/ Bien le es fácil mudar de tiranos,/ Pero nunca ser libre podrá” (1990: 56). Uno de los poemas revolucionarios más emblemáticos de Heredia, y el cual, al parecer, aportó el simbolismo de la estrella para la bandera cubana.

Antes de embarcarse clandestinamente en el buque *Galaxy*, Heredia permanece oculto durante una semana en la casa de José Arango y Castillo.¹ Pero las cartas más dramáticas llegaron con el tiempo más aciago para el poeta, con su salida clandestina de Cuba y su estancia en tierras norteamericanas.

EPISTOLARIEDAD Y EXILIO

Camino a su destierro, el 31 de noviembre de 1826, desde Tapaulin-Cove, escribe a Pepilla Arango, la Emilia de sus poemas. Esta larga y emotiva carta es enviada a mitad del viaje y del tiempo que lo separó de sus sueños juveniles. Esta época da como resultado una coyuntura que traza ya la imagen contradictoria con la que, en adelante, representará el poeta a su patria: “aquella tierra adorada y funesta” (1990: 74), y que en su poesía se plasmará como el paraíso profanado por la tiranía: “Bajo el hermoso desnublado cielo,/ No pude resolverme a ser esclavo,/ Ni consentir que todo en la Natura/ fuese noble y feliz, menos el hombre” (1990: 59). Esta misiva es una especie de versión en prosa de su poema “A Emilia”; en ella se vislumbra ya, además, la gestación del poema titulado “Proyecto”: “Más de una vez me sentí tentado de arrojarme al mar, y acabar con mi vida, y creo que sólo me contuvo la idea de morir sin venganza. Proyectos de sangre y ruina se presentaban a mi mente, y sólo en ellos hallaba un alivio espantoso” (1990: 74).

Se anuncian en ella los temas que obsesionarán al poeta y al epistológrafo en la primera etapa de su destierro: el frío que atormentará su cuerpo, “las voces bárbaras e incompresibles” que lastimarán sus oídos y le dificultarán su adaptación. Ofrece en este escrito ya sus primeras impresiones de un país que se le presenta como una tierra libre y laboriosa, aunque ajena a su sensibilidad. Se advierten también tópicos que desarrollará en su obra poética y en su correspondencia: el furor de los elementos naturales desencadenados como una metáfora de su vida; la amenaza de prisión y muerte que, lanzada desde la isla, pesará toda su existencia sobre su ánimo, y la belleza de la isla adivinada

¹ Padre de Pepilla, la Emilia de su famoso poema “A Emilia”, escrito en forma de epístola.

en la lejanía a la vista del Pan de Matanzas, prominencia ya registrada por Humboldt, y que en Heredia tomará el simbolismo de la tierra natal distante e inaccesible. A la contemplación de esta montaña durante las travesías de su destierro se deberán —asienta la historia mitificadora del poeta— algunos de sus más famosos y emblemáticos poemas. Este paisaje está consignado también en una carta a su tío Ignacio, a su paso por las cercanías de la isla cuando decide ir a vivir y a trabajar en México.² En la dirigida a Pepita Arango, relata:

[...] todo el día siguiente lo pasé sentado en la popa, mirando estúpidamente a la costa, hasta que la distancia me la fue ocultando. Toda ella había desaparecido ya al caer la tarde, y sólo el Pan de Matanzas se alzaba todavía como un escollo en medio del mar. Las sombras de la noche le fueron envolviendo, y todavía mi vista se esforzaba a penetrarlas, y a echar una mirada de despedida sobre la tierra que me vio nacer. Un relámpago me hizo ver por la vez postrera. (2005: 75)

El dramatismo de esta postrera vista de la isla se acentúa al compararlo con otro párrafo de la misma carta en el que describe su primera impresión del territorio estadounidense al bajar en una pequeña isla de las costas de Massachusetts:

Bajé a tierra y vi con horror lo que es invierno. Un río estaba ya helado. Todo el campo parecía consumido por un incendio reciente. Ninguna yerba pudo consolar la vista de esta aridez espantosa. No se ven ni un hombre, ni un animal, ni un insecto. Los dos únicos edificios en que los ojos pueden descansar, el faro y la posada, cerrados cuidadosamente por todas partes, tienen aspecto de sepulcros. Si quiere ensanchar el cuadro veo un cielo nublado por todas partes, que se confunde en un horizonte dudoso con el mar cerrado de niebla. Paréme estremecido, y creí que me hallaba con Milton en la inmensa soledad donde se alza el trono de la muerte. (2005: 75-76)

² Así refiere Heredia este momento: “Pasamos muy cerca de la costa de Cuba, y fuimos a recalar frente del Pan de Matanzas. De allí seguimos corriendo la costa con el tiempo más apacible y sereno, pues parecía que el aliento de aquella *tierra de luz y hermosura* esparcía serenidad en las olas y los vientos. A la noche vimos el fanal del Morro. Figúrate cuáles serían mis sensaciones en todo aquel día, considerándome tan cerca de ti” (2005: 234; énfasis del original).

El contraste entre la descripción y los fragmentos llenos de idilio en los que refiere sus paseos por la isla con la desolación de estas tierras se presenta como insuperable y hace pensar que difícilmente se podría adaptar a este país ajeno y a este idioma impenetrable.

Este inicial escrito de exilio es quizás el más dramático, pues es concebido en los mismos momentos en los que la expatriación se está convirtiendo en una cruda realidad para Heredia. Por lo mismo, es probablemente la carta más lírica y la de tintes más románticos, pues resume los sentimientos y pensamientos contradictorios que ocupan su mente en esos momentos y en ella encontramos varias claves de su posterior correspondencia: una de ellas es la relación que se establece en la obra del poeta y del epistológrafo con los elementos de la naturaleza y que anuncian ya un temperamento templado por las enseñanzas del romanticismo:

Jamás he temido menos los peligros del mar. Siempre he hallado una especie de placer en contemplar el furor de sus elementos desencadenados y confundidos, y jamás se ha escuchado retumbar un trueno sobre mi cabeza sin sentir una emoción vivísima y sublime. Pero ahora en la mayor furia de la borrasca me pasaba horas enteras sentado en la popa, mirando el mar enfurecido o el cielo cubierto de nubes espantosas... (2005: 75)

La descripción de esta confabulación del furor de la tormenta con su estado de ánimo contrasta con el párrafo siguiente de su carta, en el que rememora un viaje anterior: “No me sucedía así cuando ha cuatro meses venía de Puerto Príncipe, y se me presentaba un porvenir afortunado y tranquilo. Sin duda el precio de la vida disminuye mucho para el desgraciado, que sólo ve la existencia erizada de crímenes y de dolores, y mira en el sepulcro su asilo contra las borrascas de mundo y las injusticias de los hombres” (2005: 75).

La melancolía al pensar lo que pudo haber sido su vida, el permanente contraste entre lo que piensa haber dejado en Cuba y lo que se le iba presentando en su nueva vida, la creciente certeza de un futuro de desterrado y la premonición de una muerte que lo salvaría de lo que considera la ingratitud humana configuran en esta carta un dramático nudo biográfico entre pasado, presente y futuro. Ésta y otras misivas posteriores transmiten claramente la encrucijada en la que se encuentra el *yo* biográfico. Relatan el paso de un tiempo y un espacio a otro que conlleva un cambio significativo en el mundo

que las cartas habían venido delineando. Esta travesía de un mundo a otro podríamos definirla —siguiendo a Lotman (1988)— como un acontecimiento narrativo que transforma cualitativamente al personaje que perfilan las cartas. La importancia del episodio de su partida de Cuba se resalta en la lectura que ofrece la recopilación de su correspondencia, pues se puede comprobar cómo el mismo hecho es relatado en otros dos escritos posteriores: uno dirigido a su tío Ignacio³ y otro a su amigo Silvestre Alfonso.⁴ En los tres casos presenta este momento con gran dramatismo y, sobre todo, se relata a sí mismo como un héroe que debe lidiar con el peligro que implica la huida, la furia de la naturaleza, así como el fuerte impacto emocional de separarse de su tierra y de las personas que ama.

La posible explicación de esta clara conciencia con la que se le presenta su vida en estos momentos a Heredia nos la pueden proporcionar las siguientes palabras con las que Kristeva reflexiona sobre la extranjería: “Porque los demás tal vez tengan cosas, pero el extranjero tiende a considerar que es el único que posee una biografía; es decir, porque implican opciones, sorpresas, rupturas, adaptaciones o ardidés, pero nunca rutina ni reposo” (1991: 15).

Así, estos escritos epistolares cuentan los sufrimientos, peripecias y alegrías de su autor. Acorde con esta cita, también podemos afirmar que, particularmente, la persecución y el exilio se presentan ante Heredia como experiencias de suma trascendencia en su vida: “cuando vuelva a Cuba, llevaré conmigo la reputación gloriosa que debe seguir a una honradez acrisolada por una prueba tan penosa. Se me ha satisfecho la curiosidad que tenía de saber hasta dónde llegaba la solidez de mis principios” (2005: 87). Si relacionamos estas palabras con la continua comparación que hace el poeta de su propia vida con una novela,⁵ resulta sumamente tentador pensar que el relato que ofrece de

³ A quien resume de la siguiente manera este episodio: “No quise abrazarte en el momento de mi partida, porque temí que mi constancia no pudiese resistir a esa última prueba, y que me fuera imposible arrancarme de una tierra en que dejaba tantos objetos queridos. [...] Tocó el barco en la laja, hubo gran alboroto, A él salí, y me aguanté arriba hasta por la mañana, fijos siempre los ojos en Matanzas y en el Castillo” (2005: 82).

⁴ “A los ocho días me embarqué rodeado de peligros, y un disfraz y mi serenidad me hicieron pasar sin ser conocido entre los frenéticos que deseaban hallarme” (2005: 103).

⁵ “¡Oh! ¿cuándo acabará la novela de mi vida para que empiece su realidad?”, exclama por ejemplo en una carta del 17 de junio de 1824, dirigida a su tío Ignacio (2005: 157).

sí mismo en su correspondencia es el de un héroe novelesco. Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de que la narración que las cartas enhebran pueda configurar a un personaje propio de una *bildungsroman*, o uno más cercano a la novela de aventuras heroicas al estilo romántico, e, incluso, puede ilustrar a un viajero cuyo principal objetivo es conocer y describir para sus lectores los nuevos territorios, sin duda podemos afirmar que la imagen más constante e intensa que regresan sus cartas es la del exiliado.

CARTAS CONTRA EL OLVIDO

En una carta dirigida a su tío Ignacio —fechaada con tan sólo cuatro días de diferencia de la enviada a Pepita Arango— podemos constatar cómo, al sentirse en relativa calma en Boston, el poeta piensa ya en aprovechar de la mejor manera posible su nueva situación. Por lo menos así parece, pues extiende la primera indicación sobre los papeles y libros abandonados en su fuga, para organizar un intrincado mecanismo de envío y recepción:

Lo malo es que estoy privado de mis libros. Así, si fuera cosa de que esto haya de durar siquiera un año, embárcamelos por mano de Arkins, dirigiéndome los a Bacon para que los entreguen. De todos modos, los papeles impresos y manuscritos que estaban en el baúl negro, mándamelos en primera ocasión por el indicado conducto, que si me hubiere ido, Bacon me lo enviará a donde estuviere. (2005: 83)

Esta urgencia del hombre de letras por disponer de sus más preciados bienes transmite sus tempranos deseos de superar al desarraigo, aun cuando, esperanzado, vea este tiempo todavía como una etapa transitoria. Viajar por el territorio estadounidense, escribir sus impresiones, dominar el idioma inglés, recuperar libros y papeles, reiniciar viejos o nuevos proyectos de escritura son las armas con las que se dispone a combatir el desolador sentimiento de destierro y vacío de su nueva vida: “si el frío aprieta mucho más, condenarme a reclusión junto a una chimenea, y ocuparme de embestir de frente con el inglés, o dar una mano a mis poesías” (2005: 83).

Además de los relatos de sus viajes por el norte de Estados Unidos, la correspondencia de esta época registra la ansiedad y la impaciencia de sus primeros meses en el destierro. Proyectan un compás de espera por una resolución que

aclarara su situación jurídica en Cuba. Documentan dos años de incertidumbre, en los que las cartas van dibujando un itinerario real o planeado como otro posible por él o por su familia.

Las ciudades y los paisajes que se despliegan ante sus ojos en la travesía por el país norteamericano son descritas detalladamente en sus cartas, pero la correspondencia registra también un trayecto figurado por el temor de su familia y por las ansias del poeta por pasar este interludio de intensa expectación en lugares más cálidos o, por lo menos, más interesantes para él: Italia, Santo Domingo y, en menor medida, Colombia son nombres que continuamente se alternan en sus cartas como posibles destinos, mientras otros son barajados con temor por su familia al conjeturar los lugares menos convenientes para que Heredia se traslade, pues con esta eventual decisión —argumentan— se complicaría más su situación ante los ojos de las autoridades coloniales de la isla.

Así, la incertidumbre de Heredia va minando el discurso de la epístola familiar para convertirse en el del desterrado errante, ante quien se despliegan, por un lado, multiplicidad de posibles domicilios temporales o definitivos, y, por el otro, ciudades y paisajes que efectivamente va conociendo en su tránsito por tierras estadounidenses.

Aunque sólo hace tres décadas la correspondencia herediana ha logrado una divulgación y una recopilación sistemática, capaz de dar cuenta del mayor número posible de ésta, algunas de las cartas escritas en esa época, en la que describe los lugares por lo que viaja, habían gozado ya de casi tanta celebridad y difusión como sus escritos líricos. Otras cartas también fueron difundidas por sus enemigos políticos, para mostrar la debilidad de las ideas de los disidentes independentistas. Es el caso de los dos escritos que Heredia dirige a las autoridades de la isla: el primero —según explica él mismo a su madre— para desmentir las acusaciones que lo implican en planes sanguinarios para la isla y para tratar de aminorar las consecuencias negativas que sus actividades conspiradoras pudieran tener sobre su familia, que permanece en Cuba mientras él huye rumbo al destierro. El segundo es cuando, ya enfermo, al sentir su muerte cercana y atenzado por una profunda desilusión dado el camino que tomaron los procesos de independencia en los países hispanoamericanos, y, sobre todo, debido a su temor de no regresar jamás a la isla, ni volver a ver a su madre, a sus hermanos y a sus amigos, revoca su decisión de no pedir clemencia y sólo regresar a la isla bajo el amparo de las leyes y no

por el favor de algún funcionario.⁶ En estas circunstancias decide escribir al general Tacón para disipar sus recelos y solicitar autorización para visitar a su madre. Estas dos cartas son difundidas ampliamente por las autoridades coloniales para demostrar el camino errado y posterior arrepentimiento al que pudieran conducir las ideas y acciones separatistas a todos aquellos que aún albergaran intereses contrarios a los de la Corona. Ambas son reprobadas por Del Monte y sus amigos. La primera es calificada de pueril por éste. La segunda gana a Heredia el apelativo de “ángel caído”, y ocasiona que varios de sus amigos se nieguen a verlo en su última estancia en la isla. La primera fue dada a conocer por el propio Heredia; la segunda se divulgó por iniciativa de las autoridades coloniales cubanas.

Son éstas y aquellas misivas en las que relata sus impresiones de Estados Unidos las que podemos tomar como ejemplos de una escritura más orientada hacia la esfera pública. Las primeras por su carácter político, y las segundas por el interés cultural que alcanzaron en su momento como relato de viajes. El resto de la correspondencia herediana aquí analizada se remite a la esfera privada; poseen un tono íntimo, por lo que a veces adoptan tintes líricos, al encontrarse más cerca de la expresión de la emotividad. En general, podemos afirmar que estamos ante una correspondencia familiar, cuyo ámbito se circunscribe a las personas más cercanas a Heredia.

De las cartas en las que describe el poeta sus impresiones de Estados Unidos, Del Monte selecciona y publica los fragmentos de aquéllas donde se ofrecen crónicas sobre las ciudades y regiones que el poeta visita. Heredia sabe que éste sería el destino de las misivas, por lo que se esmera en su redacción y procura documentarse suficientemente. Existe una clara diferencia de tono y, a veces, de apreciación emotiva entre el discurso de los pasajes más íntimos de las cartas familiares y los que tienen el objetivo principal de relatar su experiencia frente a la realidad social, natural y científica de los lugares que va conociendo.

En estas cartas, Heredia trata de olvidar “la puñalada del frío” (Arias, 2003: 188)⁷ y su trágica condición de proscrito, para procurar convertirse en un viajero curioso y bien informado, y así “sacar a lo menos algún fruto del suceso

⁶ Así lo expresa a su madre en una carta del 16 de noviembre de 1834: “yo no he de volver al país por el favor personal de nadie, sino bajo la protección de las leyes” (2005: 424).

⁷ Así describe José Martí la impresión del invierno en Heredia.

que me ha arrebatado de Matanzas” (2005: 94), tal como justifica ante su madre su deseo nunca cumplido de viajar a Italia. De este ánimo viajero surgió el famoso poema “Niágara” (1824). La influencia de quienes le precedieron en la visita o en la escritura sobre estos sitios se deja sentir en las descripciones que ofrece en sus cartas. Él mismo señala que tiene en mente el pasaje final de *Atala*, de René de Chateaubriand,⁸ en el que describe las cataratas. Alberto J. Carlos (Rosaldo, 1974) ha señalado también aquellos otros segmentos de las misivas en los que retrata al Niágara o lugares cercanos, y que —afirma Carlos— siguen de cerca las explicaciones que de estos lugares ofrece *Travels Through Part of the United States and Canada*, de John M. Duncan, así como las de otros dos libros mencionados por Heredia: *Sketches of Upper Canada*, de John Howison, y *North American Review*. Carlos señala episodios tomados de alguno de estos libros, y que Heredia presenta como si le hubieran sucedido a él o como si alguien se los hubiera referido durante su viaje. Siguiendo esta misma idea, resultan ilustrativas las observaciones de Mary Louise Pratt, en *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación* (1997), en las que revela la influencia de Humboldt en el otro gran poema herediano: “En el Teocalli de Cholula” (1820).

Es una confesión que el poeta desterrado escribe a su tío Ignacio, en la que la crítica ha fundamentado el genio poético de Heredia. En ella afirma que el famoso poema “Niágara” lo escribe en un arrebatado mientras contempla el espectáculo que la naturaleza le ofrece: “Allí escribí apresuradamente los versos que te incluyo y que sólo expresan débilmente una parte de mis sensaciones” (2005: 157). Independientemente de la veracidad de esta afirmación, lo cierto es que este pasaje epistolar ha contribuido a engendrar el mito alrededor del poeta desterrado, quien, de acuerdo con esta idea, en un estado de honda contemplación de su alma a través del reflejo de la grandiosidad y fiereza de la naturaleza, es capaz de abismarse en el sino trágico de quien, como un héroe errante, se enfrenta con desigual fuerza al torrente de su destino. Vemos, pues, en este famoso pasaje, cómo epistolariedad, poesía y destierro se unen no sólo para alzar el mito del héroe poeta, sino también el de la nacionalidad cubana forjada en el crisol de la distancia y de la utopía: “Me parecía ver en

⁸ También se ha señalado la influencia del mismo pasaje de *Atala* en “Niagara” (Menéndez Pelayo, 1948).

aquel torrente la imagen de mis pasiones y la borrasca de mi vida. Así como los rápidos del Niágara, hierve mi corazón en pos de la perfección ideal que en vano busco sobre la tierra. Si mis ideas, como empiezo a temerlo, no son más que quimeras brillantes, hijas del acaloramamiento de mi alma buena y sensible” (2005: 156-157).

Las cartas en las que Heredia relata sus impresiones del país norteamericano —podemos suponer— revisten especial interés para sus compatriotas, pues no debe olvidarse que en esos momentos Estados Unidos se ofrece como un modelo para los países hispanoamericanos en gestación. Heredia retoma la tradición de los relatos de viajes para ofrecer un panorama de sus travesías a sus corresponsales, de modo que el tono íntimo de su correspondencia se desliza en estas circunstancias al didáctico y científico propio de los viajeros del siglo XIX hispanoamericano. Puede resultar curiosa la siguiente afirmación que Heredia asienta en una carta en la que describe para su tío Ignacio los pueblos de la orilla del río Hudson: “Yo no escribo un libro de Geografía, sino comunico mis sensaciones a un amigo del alma” (2005: 137). Se niega, pues, a admitir el carácter meditado y documentado de estas cartas para, en cambio, presentarlas con la espontaneidad previsible en la correspondencia íntima ocupada en la expresión de los afectos, tal como dictan los preceptos epistolares que aconsejan la naturalidad como una característica imprescindible para este tipo de escritos (Martín Baños, 2005). Sin embargo, en una carta posterior, muestra que se ha ocupado de revisar cuidadosamente esos libros de los que se distancia en la cita anterior: “Otra cosa he notado: he pasado por pueblos que no hacen mención ni aun los libros de geografía publicados en el Estado en el año de 23” (2005: 149). Estas cartas son siempre dirigidas a su tío Ignacio, a quien busca dar la impresión de que sus relatos de viajes son únicamente pensados como un tema de conversación interesante, con el fin de agradarlo y de evitar sus quejas por la falta de noticias y la brevedad de sus cartas. Así, pues, se funden en éstas el epistológrafo familiar y el viajero científico.

Este peregrinaje de su primera etapa de destierro por Estados Unidos no se mitiga cuando se establece en México. Aunque resuelve residir permanentemente en esta nación, vive una continua inestabilidad respecto a su estatus laboral y político, pues continuamente es removido y destinado a nuevas ciudades, debido a que sus enemigos políticos en el país se aprovechan de su condición de emigrado para objetar sus cargos públicos; estas circunstancias

frecuentemente colman su correspondencia de zozobra y de múltiples direcciones de destinos.

Es su madre prácticamente la única corresponsal que se mantiene fiel hasta la muerte del poeta; la comunicación con el resto de su familia o sus amigos poco a poco se irá extinguiendo o espaciando por causas diversas. De esta manera, las cartas dirigidas a su madre son la columna vertebral del relato de vida que la correspondencia de Heredia articula. Son, pues, epístolas familiares la mayoría de las cuales ahora nos ocupan. Los temas políticos y literarios ceden continuamente su lugar a las pequeñas preocupaciones domésticas que apuntalan cuidadosamente la compensación de la ausencia familiar. El relato del día a día del desterrado que intenta acuciosamente dar cuenta de sus rutinas y, sobre todo, de enterarse de las de la familia y amigos que dejó en Cuba hablan de la ansiedad que genera la propia ausencia del ámbito familiar. Quizá la amenaza de que su recuerdo se consuma y con él su esperanza de seguir presente de alguna manera entre los que deja en su destierro le mueve a suplicar reiteradamente que su recuerdo se mantenga vivo. Así lo consigna una carta a su tío Ignacio: “Adiós, no me olvides, y ten presente que mi primer voto es volver a Matanzas a vivir contigo, pues sin eso siempre será incompleta la felicidad de tu amantísimo... José María” (2005: 85).

El temor al olvido atenaza persistentemente al exiliado; el afán de mantener la comunicación, tender puentes entre él y quienes se quedaron en la isla se presenta con una conmovedora persistencia para quienes podemos leer el epistolario con la aparente continuidad que les presta la edición de esos escritos generados en distintos tiempos y espacios. La inestabilidad epistolar —propia del género— se intensifica por el desasosiego de que las cartas se pierdan, sean interceptadas o que el destinatario no pueda o no quiera responderlas; lo anterior continuamente se asoma en diferentes intensidades, matices y circunstancias: “No he dejado de ocurrirme ir a dar una vuelta a Santo Domingo a ver si se puede sacar algún partido de lo que allí tenemos, pero el tiempo es muy malo para navegar, y cada día anuncian las Gacetas naufragios, por lo que no he querido arriesgarme, y porque también allí estaría muy extraviado, y si aquí se me han pasado dos meses sin saber de mi familia. ¿Qué sería allí?” (2005: 91).

En el caso de las cartas heredianas, la distancia toma tintes patéticos al tratarse de un exilio político, pues, a medida que Heredia se va dando cuenta de la imposibilidad del regreso, la ansiedad se va filtrando poco a poco en

todo el discurso epistolar, para desestabilizar las formas aprendidas del género e introducir continuas repeticiones, súplicas, enumeraciones de nombres de allegados a quienes desea enviar sus recuerdos, quejas por las cartas no recibidas o por la imposibilidad de enviar las suyas, además de la inclusión de subterfugios e indicaciones para asegurar una recepción segura de las misivas. El miedo a la pérdida, al extravío, a la intromisión de ojos extraños, a la inseguridad de no saber si el destinatario teme que le dirija sus cartas debido a posibles represalias políticas, o, bien, su deseo de proteger de la correspondencia a sus amigos y familiares prestan a sus escritos, en muchos casos, un tono incierto, inseguro y, en otros, los anegan de angustia o inquietud. En este mismo sentido, el ánimo de recordar en sus cartas a todos sus antiguos amigos y conocidos se torna frecuentemente en una larga despedida en la que la lista de nombres enunciados parece querer traer a la memoria a todos aquellos con los que alguna vez mantuvo algún lazo; este gesto se alza como una especie de resguardo contra la soledad y el olvido que ahora le acecha: “Mis memorias a D. Joaquín, a quien doy cierta enhorabuena, a Félix Lana, al Sr. De la Riva, a D. Juan José Pérez, a Balboa, a Veguilla, a mi querido pasante, y a la grande Abus, y a D. Pedro Hernández. A Abreu, al buque, Josefa e Isabelita, que todas las noches me acuerdo de ellas a la hora de la tertulia, y a D. Pedro y Dalcour que no los olvido. ¡Qué rosario de nombres! Apenas hay en Matanzas quien me sea indiferente” (2005: 85).

Es posible afirmar que la correspondencia herediana del exilio evoca los trabajos de Sísifo, pues en cada nueva carta repite o glosa lo dicho en la anterior, por lo que constantemente reinicia —da la impresión— casi desde cero la comunicación. La incertidumbre de que sus anteriores misivas hayan sido recibidas está siempre presente, obstaculizando la fluidez del discurso epistolar: “Ya le tengo dicho que en lo sucesivo escribiré bajo cubierta de [...] También le tengo dicho que en primera oportunidad [...]” (2005: 85); “Ya le tengo dicho a Sumd. que recibí los papeles y los motivos poderosísimos que hay para no publicarlos ahora. Lo repetiré si vuelvo a ver persona segura” (221).

A las dificultades del correo y la sensación de acecho del que se siente víctima, se le suman los sufrimientos del cuerpo. Heredia da cuenta en sus cartas del inclemente frío que hiela la tinta y entumece sus manos, circunstancias que no parecen un obstáculo pequeño para la fluidez de la correspondencia; así lo atestiguan múltiples quejas que salpican las cartas enviadas durante el invierno estadounidense: “A Ignacio: no te escribo porque con el frío es muy

incómodo” (2005: 88); “la mano encogida por el frío se resiste a menearse mucho” (89); “No sé si entenderás los últimos párrafos, porque la tinta está casi helada” (85).

La extensión de las misivas que envía Heredia se acorta en muchas ocasiones, pues, tal como se deja saber en ellas, a los sufrimientos de su cuerpo se le suma el desaliento de sentir que no tiene nada que contar. Su nueva vida se le presenta como una oquedad en la que nada trascendente ocurre, pero, en cambio, todo lo que suceda en Cuba le parece relevante; a esta falta de noticias que transmitir, se suma el temor de perjudicar con sus cartas a sus correspondientes, al punto de llegar a la determinación de no escribir sino a su madre, para no causar sinsabores a sus seres queridos. Sirva la siguiente cita de una carta a su tío Ignacio para refrendar las anteriores ideas:

Te quejas de que mis cartas son muy reducidas y haces valer la extensión de las tuyas, sin reflexionar que cuanto tú me digas me importa e interesa sobremanera, en vez de que yo no tengo qué decirte sino que estoy bueno y que me escribas. Yo quisiera escribirte de todo lo que me dices, pero ya tú sabes que las cartas antes de llegar a tus manos están sujetas a más de un extravío, y que tal párrafo podía haber en la carta que causase llantos y aflicción. [...] Dímelo todo, que tú vives bajo un cielo afortunado, donde no es penoso el escribir, porque no hay frío que encoja los dedos, y donde se siente mejor, y se ve uno por decirlo así, más en posesión de la vida. Mira, los detalles más minuciosos son una delicia para el infeliz desterrado. Más de cien veces he leído tu carta y siempre con nuevo gusto. (2005: 96)

Parece, pues, que la escritura de cada nueva carta es un triunfo sobre el desánimo y una lucha por sobreponerse a los horrores del clima y las limitaciones que le impone el no conocer aún el idioma del país, lo cual —argumenta— le dificulta encontrar temas para su correspondencia.⁹ De esta manera, el desaliento corroe las cartas del exiliado, por lo que no en pocas ocasiones se puede advertir cómo el despacho de correspondencia se le convierte en

⁹ Por ejemplo, el 28 de febrero de 1824, le escribe a Ignacio Heredia: “Quisiera comunicarte mis observaciones, pero como no sé bien el inglés, temo que sean muy inexactas y aún equivocadas” (2005: 100).

una tarea infructuosa, ante el constante extravío de la misma: “Excusado es escribir más largo para que se pierdan las cartas” (2005: 175); “Por lo que toca al manuscrito de aquel sujeto, no me extiendo porque estoy casi seguro de que esa carta se pierde” (177). La angustia, la confusión, la incertidumbre son sentimientos constantes en las misivas que Heredia envía a Cuba; sus escritos se alzan como un permanente y sólo medianamente eficaz intento para conjurar la lejanía y la soledad del desterrado; estas emociones afloran de distintas maneras en la correspondencia y se hacen presentes en la numeración de las cartas, en el perseverante afán por buscar medios confiables para que su correspondencia llegue sin que ojos inoportunos violen su confidencialidad: “Amadísima madre de mi corazón: no dejaré Sumd. de extrañar el conducto por donde ha de recibir esta carta: creo que de este modo no la recibirá abierta como las otras, aunque lleva la misma oblea, pues no consiste en eso sino en otra cosa que no está en mi mano ni en la de Sumd. remediar” (2005: 161) o en la estrategia de multiplicar sus corresponsales con la finalidad de mitigar el sentimiento de pérdida que le ocasiona el que las cartas y las noticias que éstas llevan no lleguen a su destino:

Amadísima madre de mi corazón: he recibido ayer la de Sumd. De 10 de los corrientes, que trajo la Sra. De Argai, y veo por ella que no ha recibido ninguna de las que le he escrito después de mi vuelta del Canadá. No sé a qué atribuirle esto, sino a que cierta gentuza se divierte en interceptarlas, como antes de abrirlas. En fin, si por otros conductos sabe Sumd. de mí, no es tanto el perjuicio que nos hacen. (2005: 175)

El envío o la solicitud de objetos diversos se convierten también para Heredia en una forma de hacerse presente. Por este motivo, destaca la remisión de un retrato que se ordenó hacer y la recepción del de su madre, acciones con las que parece querer mitigar la dispersión familiar: “Tuve la imponderable satisfacción de recoger el retrato de Sumd. que ha llegado perfectamente. Lo he traído conmigo, y lo he colocado en mi estudio, a un lado de mi mesa, para tenerlo siempre presente. [...] todos los días lo enseñé a mis hijos, mientras llega el tiempo anhelado de que conozcan a Sumd. y la amen y acaricien personalmente” (2005: 244). De esta misma manera se muestra en esta otra cita de una temprana carta de exilio remitida a su tío Ignacio; en ella de nuevo asoma la angustia de ser borrado de la memoria familiar, por lo que busca

estrategias para asegurar su recuerdo: “He embarcado en la goleta *Betsey* un barril de manzanas para ti, con la marca Y. H. Va al cuidado de Noriega, el yerno de Acosta, y así no tendrás la tragedia que cuesta aquí en la aduana sacar cada baratija. Me alegraré que lleguen buenas, y que al comerlas con el amigo de D. Pedro en el cafetal, sea yo el asunto de la conversación” (2005: 186).

En contraste con la situación presentada en el párrafo anterior, se advierte una frecuente renuncia a recibir objetos desde la isla por las dificultades y pérdidas que esto implica —argumenta Heredia—, pues los impedimentos para que las cartas transiten con libertad se acentúan en el caso de los objetos que eventualmente las acompañan Salvo sus libros, algunos papeles, el manuscrito de un texto histórico de su padre, su título de abogado o algún otro artículo que solicita, el poeta indica en varias misivas que no le remitan nada más, pues continuamente se muestra exasperado ante las dificultades que debe enfrentar para rescatar los objetos enviados por correo:

Tengo el disgusto de anunciar a Da. Ma., que según Pancho me ha dicho, llegó el azúcar y el dulce cuando yo estaba en Connecticut, y entre Tolón y los otros bigardones se lo han despabilado sin que haya visto yo ni un solo grano. [...] Lo que te encargo es que no me mandes nada, pues tras de costar infinitos pasos y juramentos en la aduana, para sacar cualquier friolera, es lo mismo que si no la enviaran con tanto zángano como anda al olor del dulce. (2005: 186)

Las cartas y los objetos que las acompañan se convierten en una especie de talismán con el cual el desterrado conjura la amenaza del olvido, al tiempo que evoca la presencia de sus corresponsales; de esta manera, en el discurso epistolar no sólo se reconstruye la imagen de aquellos a quienes escribe, sino que incluso el poeta sugiere la manera en la que imagina y desea que sean leídas sus cartas; así podríamos entender este pasaje dirigido a su tío Ignacio:

Acompaño la 3ª. carta del oeste, en dos pliegos y medio de letra muy metida, que con pliego y medio de ésta, hacen una buena dosis de lectura, y bastante a ocupar un hora de lectura en el cafetal, amén de los comentarios que de ella resultaran entre tú y el amigo D. Pedro, a quien me figuro con sus anteojos calados atendiendo a la lectura que haces tú en senos de camisa, arrellanado en tu butaca entre las dos puertas. (2005: 168)

El difícil y accidentado camino que la correspondencia debía recorrer en una y otra dirección imponen estrategias de remisión a veces tortuosas y que convierten a Heredia frecuentemente en un eslabón más de ese intrincado mecanismo: “De Nueva York me han enviado dos cartas, de Santiago, que contenía dos para mi tía Franca, y las devuelvo ahora a Nueva York para que las envíen con ésta en primera ocasión. Van pues al cuidado de los Sres. Machado y Calvo” (2005: 171). Los corresponsales no desaprovechan la oportunidad que les ofrecen aquellos que pueden llevar o traer cartas u objetos. Estos viajeros no sólo se convierten en correos, sino que también se traspasan en cartas vivientes, pues pueden transmitir información valiosa por haber visto y hablado personalmente con el ser querido lejano, lo que les reviste de un halo de especial interés para el desterrado.¹⁰

A esta multiplicidad de corresponsales que voluntariamente incluye Heredia en sus cartas, se suman otros que se introducen violentando su voluntad, pero que no puede dejar de tener en cuenta y que constituyen, por lo mismo, un elemento más de desestabilización del discurso epistolar. Se trata de quienes —según el autor— abren sus cartas como una medida de control y vigilancia política que ejercen las autoridades coloniales de la isla. De distintas maneras, estos intrusos están siempre presentes en el momento de la enunciación epistolar. En algunas ocasiones, Heredia hace mención a ellos e incluso les dirige comentarios en tono de angustia, enojo, impotencia, burla o hasta resignación: “Nada más se me ofrece, y con lo dicho basta para divertir a los abridores de cartas” (2005: 206). En otras ocasiones, estos lectores no deseados determinan qué es lo que Heredia puede o no referir en sus cartas y hasta a las personas a quienes puede o no escribir, siempre condicionado por el temor de causar a sus corresponsales alguna complicación con las autoridades políticas.

En su etapa en México, su madre se convierte en su principal corresponsal; ella y su amigo Giner serán quienes lo mantendrán comunicado con Cuba y con el resto del mundo, aun cuando ocasionalmente recibe o escribe cartas

¹⁰ Por ejemplo, en una carta a su madre le dice: “acabo de saber que ha llegado José Ramón Betancourt, [...] me trae una carta de Sumd., creo que no pasará el día de hoy sin que tenga el gusto de verlo y hablar con él de La Habana y de Sumd. a quien debe haber visto” (2005: 252). En otra carta, de Nueva York, a su madre, el 23 de abril de 1824, asevera respecto a un amigo suyo con quien pide le sea enviado un libro: “Este que es carta viva, contará a Sumd. largamente de mí y de esta ciudad y sus habitantes” (2005: 118).

para su tío Ignacio, sus amigos Del Monte y Silvestre. Son éstas las que dan cuenta de los pormenores y avatares de la vida de Heredia en México. El discurso epistolar herediano, en esta última etapa, se va tornando cada vez más escéptico respecto a los procesos de independencia, por lo que se pueden entender la desesperación y la convicción que animan las palabras que el poeta escribe al general Tacón cuando solicita su permiso para visitar a su familia:

Es verdad que ha doce años la independencia de Cuba era el más ferviente de mis votos y que por conseguirla habría sacrificado gustoso toda mi sangre; pero las calamidades y miserias que estoy presenciando hace ocho años, han modificado mucho mis opiniones, y vería como un crimen cualquier tentativa para trasplantar a la feliz y opulenta Cuba los males que afligen al continente americano. (2005: 448)

La fatalidad que acompañó al poeta cubano en sus últimos años confirma el carácter novelesco que Heredia atribuyó en varias ocasiones a su propia vida. De esta manera, podemos afirmar que, si las cartas logran acercarse a un relato propiamente literario, no es únicamente por los detalles biográficos e históricos que ofrecen, por la continuidad que tuvieron a lo largo de prácticamente toda su vida y por el oficio de escritor que se revelaba necesariamente en su escritura, sino, sobre todo, porque, como en una novela, se figuraba el autor su propia historia¹¹ y, por lo tanto, así la representa en el relato que de ella hace en sus cartas. No hay que extrañarse de esta semejanza, pues, tal como afirma Paul Ricoeur (1995), la unidad tanto del discurso narrativo de la historia, como del de la ficción se rigen por las mismas leyes.

BIBLIOGRAFÍA

- Albin, María C. (2002), “Mito e historia en la poesía de José María Heredia”, *Hispanófila*, núm. 135, pp. 89-106.
- Anderson, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

¹¹ Así lo manifiesta Heredia en dos de sus cartas y en uno de sus poemas.

- Arias, Salvador (2003), *Aire y fuego en la raíz. La utopía restituida*, Santiago de Cuba, Oriente.
- Benítez Rojo, Antonio (2005), “El caribe y la conexión afro-atlántica”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, núm. 36, pp. 45-53.
- Benítez Rojo, Antonio (1994), “¿Cómo narrar la nación? El círculo de Domingo del Monte”, *Cuadernos Americanos*, núm. 45, pp. 103-125.
- Benítez Rojo, Antonio (1989), *La isla que se repite. El caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanóver, Ediciones del Norte.
- Carlos, Alberto J. (1974), “José María Heredia y su viaje al Niágara”, en Renato Rosaldo y Robert Anderson (eds.), *La literatura iberoamericana del siglo XIX: memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tucson, Universidad de Arizona, pp. 73-80.
- Ellis, Keith (2006), “Los primos Heredia: su formación y contribución”, *Casa de las Américas*, núm. 244, pp. 4553.
- González Stephan, Beatriz (1987), *Fundaciones, canon, historia y cultura nacional: la historiografía literaria del liberalismo hispano-americano del siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana.
- Heredia, José María (2005), *Epistolario de José María Heredia*, compilación, prólogo, bibliografía y notas de Ángel Augier, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- Heredia, José María (1990), *Niágara y otros textos. Poesía y prosa selecta*, selección, prólogo y bibliografía de Ángel Augier, Caracas, Ayacucho.
- Kristeva, Julia (1991), *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Lotman, Yuri M. (1988), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Martí, José (2003), “Discurso de Martí en Hartman Hall, el 30 de noviembre de 1889”, en Salvador Arias, *Aire y fuego en la raíz: Heredia*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, pp. 181-200.
- Martín Baños, Pedro (2005), “Familiar, retórica, cortesana: disfraces de la carta en los tratados epistolares renacentistas”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, anejo iv: *Cultura epistolar en la alta Edad Moderna*, pp. 15-30.

- Méndez, Roberto (2003), *José María Heredia. La utopía restituida*, Santiago de Cuba, Oriente.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1948), *Historia de la poesía hispano-americana*, edición de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus.
- Pratt, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales, literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Ricoeur, Paul (2006), *Tiempo y narración*, vol. III: *El tiempo narrado*, México, Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1995), *Tiempo y narración*, vol. I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (1984), *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*, Buenos Aires, Docencia.
- Robin, Regine (1996), *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Vitier, Cintio (1970), *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro.

ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS: Es nivel I del Sistema Nacional de Investigadores y cuenta con reconocimiento de perfil PRODEP. Sus periodos literarios de interés prioritario en la actualidad son la literatura hispanoamericana del siglo XIX y la de las últimas tres décadas. Ha dirigido más de veinticinco tesis de doctorado, maestría y licenciatura. Parte de su trabajo académico se refleja en la publicación de más de treinta productos de investigación, entre los que se encuentran artículos, memorias, capítulos de obras colectivas y libros.

D. R. © Rosa María Burrola Encinas, Ciudad de México, enero-junio, 2025.

AUTOFICTION IN PARÍS NO SE ACABA NUNCA (2003), BY ENRIQUE VILA-MATAS, AND IN NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA (2016), BY JUAN PABLO VILLALOBOS

FREDDY CARRERA SILVA

ORCID.ORG/0000-0002-4900-7196

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

freedgreshman@gmail.com

PAULINA ALEJANDRA VELÁZQUEZ

ORCID.ORG/0009-0006-4610-8692

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

paulina9paulina@gmail.com

Abstract: *This article evaluates how the autofictional discourse is constructed in two contemporary novels: París no se acaba nunca (2003) by the Spanish author Enrique Vila-Matas, and No voy a pedirle a nadie que me crea by the Mexican author Juan Pablo Villalobos. Based on the review of several theoretic and critical approaches, the present text proposes a set of elements as identifiers of the autofictional discourse, and evaluates how they are introduced in both novels. The paradox of the term autofiction in relation to the elements of the autobiography becomes evident. Finally, it is stated that from the publication of París no se acaba nunca until the one of No voy a pedirle a nadie que me crea there has been constant experimentation in narrative terms within the Spanish-language-works that are called autofiction and “writings of the self”.*

KEYWORDS: AUTOBIOGRAPHY; AMBIGUITY; HYBRIDIZATION; NOVEL; FICTION

RECEPTION: 18/12/2023

ACCEPTANCE: 10/04/2024

AUTOFICCIÓN EN *PARÍS NO SE ACABA NUNCA* (2003), DE ENRIQUE VILA-MATAS, Y EN *NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA* (2016), DE JUAN PABLO VILLALOBOS

FREDDY CARRERA SILVA

ORCID.ORG/0000-0002-4900-7196

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
freedgreshman@gmail.com

PAULINA ALEJANDRA VELÁZQUEZ

ORCID.ORG/0009-0006-4610-8692

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
paulina9paulina@gmail.com

Resumen: El presente artículo evalúa las formas de construcción del discurso autoficcional presentadas en dos novelas contemporáneas: *París no se acaba nunca* (2003), del español Enrique Vila-Matas, y *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), del mexicano Juan Pablo Villalobos. A partir de la revisión de diversas propuestas teórico-críticas, el presente texto propone una serie de elementos como caracterizadores de la autoficción y evalúa su modo de incursión textual en ambas novelas. Se hace evidente la paradoja que encierra el término *autoficción* en relación con los elementos propios de la autobiografía. Finalmente, se afirma que desde la publicación de *París no se acaba nunca* hasta la de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, se ha mantenido una constante experimentación en términos narrativos en torno a la autoficción y las *escrituras del yo* en lengua española.

PALABRAS CLAVE: AUTOBIOGRAFÍA; AMBIGÜEDAD; HIBRIDACIÓN; NOVELA; FICCIÓN

RECEPCIÓN: 18/12/2023

ACEPTACIÓN: 10/04/2024

Actualmente, en pleno auge de la autoficción y la intensa actividad crítica que ha suscitado, especialmente en las últimas décadas, resulta sustancial el estudio de las formas de construcción de este discurso narrativo presentado en diversas latitudes. En 1977, Serge Doubrovsky inventa el neologismo *autoficción*, que hace referencia a una “ficción de acontecimientos estrictamente reales”, para definir a su novela *Fils*. El término responde al trabajo de Philippe Lejeune, quien señalaba que no existía novela en donde la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje fuera la misma. Desde entonces, la autoficción ha vivido una prolífica producción respecto a la cantidad de textos narrativos, a la par de la revisión teórica del concepto. Su popularidad se encuentra estrechamente vinculada con la propagación de textos de difícil clasificación genérica. Y precisamente es ahí donde radica el problema principal, pues el uso desmedido del término, así como su generalización han conducido a que múltiples formas de *escrituras del yo* se inserten en esta categoría. Por ello, el debate en torno a este vocablo sigue vigente.

Bajo este entendido, el presente texto tiene como principal objetivo señalar y evaluar las formas en las que se constituye la autoficción en *París no se acaba nunca* (2003), de Enrique Vila-Matas, y en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), de Juan Pablo Villalobos, debido a que son dos muestras representativas de las orientaciones que ha tomado la prolífica autoficción actual en la narrativa escrita en español. Estas obras suponen dos exponentes primordiales del uso del *yo*, así como de la puesta en circulación del autor como motivo literario y categoría de análisis. Ambas novelas abarcan un lapso considerable en la producción literaria de nuestro siglo, lo cual permite afirmar que existen un continuo desarrollo y una experimentación dentro de las llamadas *escrituras del yo*.

El estudio se hará mediante la distinción de los diversos registros y procedimientos discursivos provenientes de la tradición literaria presentes en las novelas, es decir, la autobiografía y la novela autobiográfica, propuestas por Philippe Lejeune, y otros géneros encasillados en las *escrituras del yo*, como la epístola y la confesión. La hipótesis radica en que, dentro de estas novelas, la autobiografía, así como los otros registros discursivos operan (funcionan) como recursos a favor de la construcción de la autoficción mediante una serie de desplazamientos. Dichos recursos de construcción del texto autoficcional atienden también a la imposibilidad de construir un *yo* estable en la narrativa actual de raigambre referencial. Por tanto, los subgéneros se supeditan al

género de la novela autoficcional y en esta operación se evidencia la conciencia constructiva por parte del autor en torno a las *escrituras del yo* y su tradición.

SOBRE EL CONCEPTO DE AUTOFICCIÓN

El problema en la definición del concepto *autoficción* radica en su difícil distinción respecto a la autobiografía, pues la fijación de los límites entre ambas formas resulta compleja y paradójica. Además, en estas categorías se incluyen textos en donde el *yo autorial* se ficcionaliza como la *mise en abyme* y la metalepsis del autor. Los problemas de definición están vinculados con la práctica de lectura. El propio Lejeune define la autobiografía a partir de su relación con el lector, pues establece un contrato de lectura en donde aquello que es presentado en el texto autobiográfico es recibido como verdadero. La autoficción, por el contrario, implica un pacto ambiguo. Sin embargo, es necesario considerar que la autobiografía siempre concierne un proceso de mediación entre la experiencia de vida y la práctica de la escritura. En este sentido, no se le puede definir en términos de realidad, pues la aparente realidad que presenta está necesariamente determinada por un pacto de verdad. Por ello, el término *autoficción* en sí mismo alude a una hibridación entre realidad y ficción.

Si lo que ambas estructuras —autobiografía y autoficción— comparten es la ficcionalización del *yo* en relación con la revisión de la experiencia personal en la práctica de la escritura, el análisis debe orientarse hacia las formas y procedimientos de configuración del *yo* y sus efectos en el texto literario. Lejeune señala: “para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje” (1994: 52), es decir, se basa en una homonimia que, si bien admite algunas alteraciones, no debe quebrantarse. Respecto a esta relación de identidad y nombre se hallan dos cuestiones de suma importancia para la autobiografía: la narración y la lectura.

A pesar de las diversas alteraciones admitidas en el espacio autobiográfico, su narración debe forzosamente dirigirse o girar en torno al referente que firma el texto: “El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, dentro del texto, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación” (Lejeune, 1994: 75).

Por otro lado, debe entenderse que no hay un aspecto inherente al texto autobiográfico que lo convierta en lo que es, sino, más bien, la autobiografía es resultado de un pacto de lectura entre el lector y el texto acerca de lo enunciado por el narrador-autor: “La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura, tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente” (Lejeune, 1994: 87).

Lorena Amaro, sobre la homonimia, menciona lo siguiente: “La identidad del nombre propio del autor, el narrador y el personaje principal de un texto era la cifra indelible del carácter autobiográfico del relato, lo que sumado al ‘pacto referencial’ [...] permitía definir con más precisión que nunca los contornos del género” (2018: 326).

Si bien, esta homonimia es presentada de manera tradicional en la coincidencia autor-narrador-personaje, las variaciones de esta operación pueden vincular el relato autobiográfico con otros registros discursivos o fines estéticos: “La homonimia parcial o total entre el autor y un personaje puede ser el medio para una delegación de autoridad, una técnica de imposición del significado: es evidente en la literatura de tesis y el diálogo didáctico” (Colonna, 2012: 115). Cuando las alteraciones trastocan el modelo que produce ese “efecto de verdad” y rompe el pacto de lectura, se habla de una novela autobiográfica, una autoficción o una autonarración.

En cuanto al concepto de *autoficción*, resulta necesario recordar que proviene de hechos literarios concretos: “la crisis del personaje como entidad narrativa” (Pozuelo, 2012: 154) y la crisis del *yo biográfico*. Aun más importante es considerar que, si bien es Serge Doubrovsky quien nombra al género en 1977, anteriormente ya se había presentado un texto con estas características; se trata de *Roland Barthes por Roland Barthes*, de 1975, en donde el autor “había realizado lo que la novela autobiográfica de Doubrovsky convertiría luego en programa, [...] la fragmentación del sujeto” (Pozuelo, 2012: 154). Ana Casas, en “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, señala que el texto autoficcional es parte del contexto general del arte contemporáneo, “pues, asumida la imposibilidad de un referente estable —incluido el propio autor—, los creadores siguen afanándose, en plasmar sus identidades (fragmentaria y precariamente), con más intensidad incluso que en otros periodos” (2014: 13).

En lo anterior se encuentra una consideración primordial y es evaluar las posibilidades que tiene la literatura contemporánea, escrita después de la crisis

del personaje y del contrato mimético, para construir un *yo* estable. Si se consideran estas crisis, entonces, la autoficción se caracteriza por la formación de un *yo* fragmentario y, en consecuencia, estos *yo* atienden a sentidos distintos. En la misma línea se hallan las consideraciones de Paul de Man, quien establece que, en realidad, la distinción entre la autobiografía y la autoficción no consiste en la asumida dependencia del referente real, sino en que “el yo es emplazado por su (des)figura y el cuerpo del texto es una máscara que sustituye como la prosopopeya a la persona convocada” (Man *apud* Casas, 2012: 15).

Si la autobiografía no se define a partir de la veracidad y efectividad del referente, también supone cierta desconfianza en el pacto de lectura sobre la veracidad de los hechos narrados. En este sentido, y siguiendo a Manuel Alberca, la autoficción se erige “con plena conciencia del carácter ficcional del yo” (2012: 12), por lo cual la diferencia fundamental reside en que la autoficción asume deliberadamente la no referencialidad, así como la imposibilidad del sujeto de ser objetivo y presentarse a sí mismo con veracidad. La autoficción cuestiona la práctica autobiográfica en la medida en que señala su falsedad, es decir, su carácter ficcional.

Por lo tanto, la autoficción se define por dos conceptos: la ambigüedad y la hibridación genérica; en el primer caso, por “la recepción simultánea de dos aspectos de lectura en principio excluyentes (el pacto autobiográfico y el pacto novelesco)” (Casas, 2012: 22); en el segundo, por la combinación de “los enunciados de realidad y los enunciados de ficción” (Casas, 2012: 22); en estos últimos podemos distinguir, como rasgo específico, que “contrariamente a los enunciados de realidad, [...] no describe[n] otra cosa que un estado mental” (Genette, 1993: 45). Sin embargo, es necesario tener presentes ciertas precisiones. El problema en la determinación genérica a partir de la distinción entre enunciados de verdad y enunciados de ficción consiste, por principio, en que “la autoficción no permite que el lector disponga de claves para discriminar el enunciado de realidad del enunciado de ficción” (Darrieussecq, 2012: 80). En segunda instancia, en la imposibilidad de distinguir estas dos clases de enunciado sólo a partir de la lectura del texto, por lo que esta distinción dependería de la vuelta constante al referente extratextual.

Aunado a lo anterior se encuentra el hecho de que la autoficción mantiene una relación de dependencia con “el paratexto, las marcas peritextuales (la firma de la portada, la contraportada, la semblanza del autor, su fotografía) y las epitextuales (entrevistas, reseñas, publicidad, etc.)” (Casas, 2012: 23).

Estos elementos mantienen en tensión la identificación del narrador con el autor debido a que refuerzan o anulan tal identificación. Lo que supone, en ambos casos, es la recepción de ambas claves de lectura al mismo tiempo. Por lo anterior, conviene considerar el concepto de *architextualidad* postulado por Genette,¹ pues el juego se presenta desde la determinación genérica externa hasta el paratexto constituido por el título.

La tendencia a la hibridación genérica, así como el trastocamiento de los límites entre realidad y ficción constituyen la ambigüedad. Ésta no sólo afecta dichos límites, sino los procesos de construcción identitaria,

[...] los estatutos respectivos del narrador y del autor [...] El contrato autobiográfico está minado por ese ‘ni’ (en el texto), ‘ni’ (fuera del texto) que hace permeables dos estatutos ontológicos diferentes y amenaza con finalizar la instancia que debería garantizar la verdad del relato. (Champeau, 2012: 265)

La tensión en la formación de la identidad se extiende hasta la construcción del *yo* en el texto. Los problemas en torno a la configuración del sujeto hacen de la autoficción un término paradójico desde su definición hasta su constitución en el discurso.

A continuación, se establecen los elementos recurrentes en las narrativas autoficcionales, con el fin de constituir caracterizadores potenciales de estos tipos discursivos. En primer lugar, tenemos el *desorden cronológico* que conlleva la autoficción, el cual implica el desdoblamiento del *yo*, pues se configura un *yo* diferente en cada línea temporal. El desorden cronológico resulta, además, en los juegos con los narradores, que se colocan en diversas posiciones. Supone también una alteración de la estructura y de la lógica narrativa. Por lo anterior, el *yo* del texto autoficcional se constituye como un sujeto inacabado, resultado de la crisis del *yo* relativamente estable de décadas anteriores. Esto determina la compleja delimitación de la identidad textual del sujeto. La focalización es alterada por las diversas perspectivas del narrador en diferentes cuadros del relato. En este elemento se encuentra la estrecha

¹ Gérard Genette define a la *architextualidad* como “el conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular” (1989: 9).

vinculación con la construcción autoral, pues se pone en duda la identificación entre narrador, autor y personaje. En segundo lugar, se encuentra la *hibridación genérica*, en donde no sólo interviene la autobiografía, sino que implica la heterogeneidad en las formas narrativas que le permite una serie de procedimientos pluriformes y multisémicos.

Estas características se relacionan con el tercer elemento: *la voluntad de deconstrucción del texto*, pues éste desmantela los artefactos de construcción de un estatuto de verdad al evidenciar que la realidad presentada es meramente discursiva. Además, devela los procedimientos de escritura en el hecho literario. En último lugar se hallan *la metatextualidad* y *la intertextualidad*, como constructores del material narrativo. Estos elementos se erigen como componentes autogenerativos, los cuales permiten la autorreferencialidad que supone la ruptura con la dependencia del referente externo a la obra. Además, tienden a la transgresión de los límites discursivos de la realidad y la ficción.

REPRESENTACIONES DEL YO EN PARÍS NO SE ACABA NUNCA

La narrativa de Enrique Vila-Matas está constituida por un tejido de citas que conduce el ejercicio metaficcional hacia límites insospechados. Las distintas maneras en las que expone el tejido de citas, que implica a todo texto literario, suponen un complejo entramado de operaciones y significados. Además, es frecuente la incursión de personajes tomados del campo literario que se insertan en el terreno de la ficción para conformar diversos modos de intervención narrativa. En el mismo sentido, la composición absolutamente literaria del texto constantemente juega con las posibles identificaciones del autor referencial con sus narradores. *París no se acaba nunca* (2003) no es la excepción y constituye un juego identitario en donde no es posible trazar los límites entre realidad y ficción, lo cual desestabiliza al sujeto en el texto.

La novela de Vila-Matas es el hipertexto (B) que se desprende de la obra *París era una fiesta* (1964) (*A Moveable Feast*), de Ernest Hemingway, considerada el hipotexto (A). Esta obra consta de veinte capítulos, el último de los cuales es el que nombra a *París no se acaba nunca*. Se trata de un relato sobre el periodo que el escritor estadounidense pasó en París durante su juventud. Éste es el detalle esencial del texto, pues la novela de Vila-Matas se constituye como la anécdota de su juventud en París, en donde por dos años trató de vivir la vida bohemia de Hemingway.

La narración inicia con una anécdota en la que el narrador cuenta que participó en un concurso de dobles de Ernest Hemingway: “Fui a Key West, concursé y quedé el último o, mejor dicho, fui descalificado [...] por mi ‘absoluta falta de parecido físico con Hemingway’” (Vila-Matas, 2013: 9). La introducción de este episodio es relevante, pues la caracterización física desempeña un papel primordial en la autoficción, ya que “delimita los cimientos del sujeto, fija su perfil espiritual, sus ‘cualidades’ y ‘defectos’, en contornos fácilmente reconocibles; ancla la impresión y el flujo de lo mental” (Dobrovsky, 2012: 45-46). La caracterización física comienza a delimitar la configuración del *yo* personaje-narrador-autor. Además, es este elemento el que introduce el recurso del doble, mediante el cual el escritor intenta ocupar el lugar del personaje Hemingway en la narración: “yo llevo no sé ya cuántos años bebiendo y engordando y creyendo —en contra de la opinión de mi mujer y de mis amigos— que cada vez me parezco más físicamente a mi ídolo de juventud, a Hemingway” (Vila-Matas, 2013: 9). La caracterización, así como la forma de habitar el cuerpo, muestra la concepción que el personaje tiene de sí mismo.

El deseo de usurpación de la identidad física de Hemingway se vincula con la búsqueda de apropiación de su identidad. De este modo, el relato autobiográfico que propone en principio muestra indicios de ficcionalidad porque “el escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil” (Colona, 2012: 85). Esto pone en tensión la forma en la que se constituye el *yo*, pues, mientras se busca la usurpación, existe un ejercicio autorreflexivo sobre las posibilidades de autorrepresentación: “tengo derecho a poder verme de forma diferente de cómo me ven los demás [...] y no que me obliguen a ser esa persona que los otros han decidido que soy [...] Llevo años intentando ser un enigma para todos” (Vila-Matas, 2013: 17). En esta aclaración del narrador se inscribe la difícil relación entre la identidad textual y extratextual, “sin dejar de apuntar una clara intención de representación auto ficticia por parte del autor” (Alberca, 2012: 147). La anécdota, al igual que las reflexiones en torno a sí mismo, pertenecen al narrador omnisciente extradiegético y se inscriben en el presente de la enunciación.

Este primer capítulo funciona como una introducción a la metadiégesis de la novela: su vida en París durante su juventud. Por principio, el narrador

relata un viaje vacacional previo a sus dos años de residencia: “nunca olvidaré la primera de las cinco mañanas que pasé en París, en ese primer viaje a la ciudad en la que unos años después —aquella mañana no podía yo saberlo— acabaría viviendo” (Vila-Matas, 2013: 12). La utilización de diferentes líneas temporales que se entrecruzan compone la irrealidad de una historia presentada como autobiográfica. Posteriormente, Vila-Matas se introduce en la narración para contar que sus dos años en París durante su juventud tenían como objetivo imitar la vida de Heminway: “Fui a París a mediados de los años 60 y fui allí muy pobre y muy infeliz” (Vila-Matas, 2013: 10). Este narrador, que se identifica con el Vila-Matas referencial, cuenta que lo que escribe (y recibe el lector en el presente de la enunciación) es una conferencia sobre la ironía: “antes de pasar a leerles mi revisión irónica de mis dos años de juventud en París, me siento impulsado a decirles que sé perfectamente que la ironía juega con fuego” (Vila-Matas, 2013: 10). La novela de sus dos años en París se presenta como una conferencia que está siendo leída al público. La constatación de que el texto se trata de una conferencia que, efectivamente, sucedió “actúa como ancla para una lectura con ilusión de veracidad biográfica” (Rosell, 2015: 7). A partir de esta precisión, comienza a vislumbrarse la hibridación genérica; además, trastoca la perspectiva desde la que el *yo* se introduce en el texto, pues “ironizan muy cervantinamente sobre la identificación que la voz de quien escribe puede tener con la de quien existe, imaginando ambos un lugar cuyo tránsito es inevitablemente fantasioso” (Pozuelo, 2012: 167).

Es, también, en lo anterior, en donde se insertan los dos primeros caracterizadores del texto autoficcional: el relato —pretendidamente— autobiográfico se entrelaza con los fragmentos correspondientes a la conferencia, así como el recuerdo del viaje realizado a París y el relato de la escritura de su opera prima. No sólo se hace presente la hibridación genérica, sino que, además, rompe con el orden cronológico. En este sentido, las distintas líneas temporales, que construyen voces narrativas diferentes —la del narrador extradiegético omnipresente, que escribe en un tiempo posterior a la conferencia y a los relatos biográficos; la voz narrativa perteneciente a la conferencia, y el narrador que enuncia en presente del enunciado el pasado de la enunciación—, también corresponden a la fragmentación del *yo* como entidad estable, pues se fragmenta según las digresiones episódicas de las que participa.

Estos elementos componen la ambigüedad, puesto que el texto es a un tiempo conferencia y novela, por lo cual los recursos de la realidad se entremezclan

con los de la ficción: “¿Soy conferencia o novela? [...] ¿Soy? [...] ¿Soy alguien? ¿Soy qué? ¿Me parezco físicamente a Hemingway o no tengo nada que ver con él? Por sus miradas, respetable público, me parece que ustedes opinan como mi mujer” (Vila-Matas, 2013: 15). La duda sobre el género del texto y, sobre todo, sobre la identidad del *yo narrador* es una característica vilamatiana que manifiesta “una acuciante tendencia hacia el autoanálisis y la puesta en cuestión de su propio estatuto literario” (Ródenas, 2012: 309).

En este mismo sentido, se encuentran las llamadas al lector en las que es increpado por el narrador como si del público que escucha una conferencia se tratara: “Es difícil saber si quien acaba de pedir que yo hable más fuerte es un saboteador de esta conferencia o bien está sordo o es un admirador excesivo” (Vila-Matas, 2013: 57). Como se puede leer, la ambigüedad en torno al género del texto es reforzada por las constantes interpelaciones a distintos narratarios: uno constituido por el público al que se apela, y, el otro, por el lector implícito. Estas llamadas —por el recurso de la conferencia— también son las que, al tiempo que ponen en duda, refuerzan la identificación del narrador con el autor, pues, a diferencia de *No voy a pedirle a nadie que me crea, en París no se acaba nunca* no se menciona el nombre del autor-narrador-protagonista, por lo que la identificación sucede por supuestos de realidad introducidos para constituir una identificación implícita. Las interpelaciones al receptor efectuadas en los momentos en los que el texto es una conferencia pertenecen al presente del enunciado, es decir, un presente distinto al de la enunciación correspondiente al narrador extradiegético. Estas posiciones de enunciación distintas dislocan la lógica narrativa, pues alternan entre diversos tiempos y niveles diegéticos.

El presente del narrador extradiegético cuenta el tercer viaje a París realizado por Vila-Matas:

Este verano, encontrándome en París revisando mi pasado, fui un día con mi mujer a Nantes, en el TGV, invitado a dar una conferencia sobre la ironía, es decir, acerca del mismo tema sobre el que estoy disertando hoy, sólo que en Nantes —como únicamente disponía de unas cuantas notas con destino a lo que hoy es *París no se acaba nunca*— enfoqué la conferencia de otra forma. (Vila-Matas, 2013: 18)

Este episodio señala que el texto al que accede el lector no es una conferencia, sino la suma de dos conferencias en distintos lugares en torno al mismo tema, lo que disloca la aparente realidad antes constituida y desmantela el “pacto de verdad”. Es en este hecho donde se halla el tercer punto propuesto por este ensayo. Se trata de la voluntad de deconstrucción del texto. La fragmentación en distintos géneros literarios, la constante desarticulación del protagonista y la puesta en duda de los recursos de construcción de verosimilitud atienden al desmantelamiento de los recursos de construcción autobiográfica del texto; además, trastocan los límites de la ficción y de la realidad extradigética. A partir de lo anterior, no sólo se establece un pacto ambiguo, sino que su trazado conduce siempre a la ruptura.

Los comentarios sobre los procedimientos de escritura de la novela introducen el ejercicio metaficcional. Este narrador extradiegético —que conoce todos los materiales literarios de los que está compuesto el libro— es quien lleva a cabo las digresiones autorreflexivas, los metadiscursos acerca de la práctica de la escritura. Además, inserta y comenta las citas sobre la ironía provenientes de otros autores:

Una frase de Rilke: “Ganad las profundidades, la ironía ahí no descende.” Y una de Jules Renard: “La ironía es el pudor de la humanidad.” Voy a ser sincero: las dos frases, por muy discutibles que sean, me parecen perfectas. Aunque la que más me gusta es mía: “La ironía es la forma más alta de la sinceridad.” (Vila-Matas, 2013: 45)

La introducción y el comentario de las citas se hallan en capítulos compuestos por reflexiones ensayísticas en torno a la ironía, especialmente sobre la ironía en la literatura y las prácticas de la escritura: “La ironía me parece un potente artefacto para desactivar la realidad [...] ¿Es posible ironizar sobre la realidad, descreer de ella, cuando estamos viendo algo que es verdad?” (Vila-Matas, 2013: 32). Son estas características las que muestran la crisis del contrato mimético. Además, introducen el ejercicio metadiscursivo, propio de la autoficción: “las preguntas que ahora me hago son éstas: ¿Es que existe realmente lo real? ¿De verdad se puede ver algo de verdad?” (Vila-Matas, 2013: 32).

La anécdota de sus dos años de vida en París es significativa como núcleo temático de la novela, pues es el recurso que mayor implicación tiene en la ficcionalización del *yo*: “¿Y qué hacía yo en la buhardilla de Duras? Pues

básicamente tratar de llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en *París era una fiesta*” (Vila-Matas, 2013: 12). La imitación paródica de la vida de Hemingway tematiza la falsificación del *yo* textual:

[...] al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de *París era una fiesta*, cuando el narrador [...] entraba en “un café simpático [...]”. (Vila-Matas, 2013: 12)

Al mismo tiempo, pone en duda que los hechos pertenecientes a la autobiografía de Vila-Matas sean, efectivamente, referenciales.

Los episodios de la vida de Hemingway son los mayores elementos que refuerzan la intertextualidad de la obra, pues, si bien ésta se compone de múltiples materiales anteriores, *París era una fiesta* es el intertexto de mayor importancia en la obra, de acuerdo con su carácter hipertextual. Además, constituyen ejercicios de reactuación, suponen procesos de reescritura. En este sentido, la memoria desempeña un papel sustancial, pues implica la búsqueda de ser *el otro* mediante la usurpación, no sólo de su imagen, sino de sus memorias, en las que el protagonista se inserta como un participante activo:

[...] vino a mi memoria el célebre episodio en el que Hemingway [...] aprueba el tamaño de la polla de Scott Fitzgerald. Me acordaba con tanta precisión de esa escena de *París era una fiesta* que [...] la repasé de forma tan veloz que en pocos segundos me quedé sin ella, sin la escena, la polla continuó en su sitio. (Vila-Matas, 2013: 14)

Estos episodios constituyen la ruptura constante de la verdad biográfica, de modo que toda la novela se presenta como una ilusión de realidad que constantemente resulta desmentida.

La siguiente línea temporal corresponde a la tercera vez que Vila-Matas viajó por París el mismo año de la conferencia. En este viaje con su esposa visitó los sitios que había recorrido en su juventud, lo que introduce una doble impostura, pues intenta ocupar la posición de su *yo* de juventud. La búsqueda de reactuación se coloca ahora sobre sí mismo, lo que conduce a un simulacro autobiográfico —a diferencia del que había hecho antes, de tipo biográfico, de las anécdotas de Hemingway—: “la simulación se lleva de tal

manera hasta el extremo que acaba conquistando la realidad” (Pozo, 2009: 99). A partir de la consideración anterior, se presenta la constatación de que toda autoficción es en sí misma un simulacro de realidad y de biografía. A este mismo procedimiento pertenece el recurso del manuscrito encontrado, un elemento clásico para la construcción de verosimilitud en el relato:

[...] hallé olvidado por alguien un pliego de notas con destino a una conferencia titulada “París no se acaba nunca” [...] Quedé muy sorprendido porque precisamente acababa de escribir en París un pliego de notas para una conferencia que llevaba el mismo título y estaba enmarcada en el mismo simposio y encima también duraba tres días. (Vila-Matas, 2013: 9)

Sin embargo, el recurso es introducido desde la ironía y refuerza el pacto ficcional del texto.

Estas cuatro anécdotas componen la novela en su totalidad y se entremezclan a lo largo de toda la narración, lo que constituye el desorden cronológico. Además, en cada una de ellas, el personaje del autor es distinto, pues pertenece a diferentes momentos temporales. El narrador extradiegético— es decir, aquel que se encarga de narrar en la conferencia— es la única entidad que se mantiene con relativa estabilidad; sin embargo, “la identidad autor-protagonista-narrador no es ni necesaria ni suficiente para establecer el carácter autobiográfico de un enunciado” (Gasparini, 2012: 183), por lo que se hace flagrante la imposibilidad de trasladar la realidad a la materia textual y se evidencia la tensión identitaria del sujeto.

Las múltiples formas en las que Vila-Matas construye a su *yo* personaje en cada caso, además de usurpar la figura de Hemingway, atienden —como se ha mencionado anteriormente— a la fragmentación del sujeto que caracteriza al texto autoficcional, pues “propaga la idea de la debilidad [...] el yo autoficcional se ocupa de reiterar su exasperante programa de desapariciones y reapariciones sucesivas” (Alberca, 2013: 148), que se convierte en una incesante búsqueda de autoafirmación. La fragmentación y el juego con las múltiples identidades buscan la reafirmación del *yo* en una crisis en la que ya no le es posible construirse a sí mismo.

En la misma línea se halla el recurso del doble, utilizado en la autoficción para resaltar la difícil existencia textual del autor, así como el empleo de *odradek*: “mi imaginación ha creado un odradek que me habla a mí como si yo

fuera Hemingway” (Vila-Matas, 2013: 54). El doble señala “los espejismos de lo vivido, los engaños de lo virtual” (Forest, 2012: 221). Además, en este episodio, se indica la ficción al recurrir al material literario como único recurso de la autonomía del texto. Otro caso es presentado por el doble de un joven Vila-Matas con el que se encuentra en el aeropuerto: “aquel joven, que tenía aire diabólico y cierto aspecto de asesino, se parecía mucho a mí en la época en que escribí *La asesina ilustrada*” (Vila-Matas, 2013: 65). Así como el protagonista busca usurpar la identidad de Hemingway, el joven descrito en este episodio usurpa la realidad de Vila-Matas, con lo que pone de manifiesto la fragmentación del *yo*, puesto que “esta escisión del sujeto de la enunciación se ve amplificada gracias a las relaciones que mantiene el autor-narrador con sus dobles narrativos” (Champeau, 2012: 266). La fragmentación y la duplicación constituyen las dos orientaciones que buscan conformar un sujeto unitario y estable, pero que terminan anulándose una a la otra.

El *doble* evidencia la ficcionalidad y la incapacidad de trazar un *yo* autobiográfico auténtico en la narración. En el mismo sentido, involucra la falta de definición genérica con la que el narrador juega durante toda la novela: “¿Era un impostor o alguien ajeno por completo a mí o yo mismo con unos años menos?” (Vila-Matas, 2013: 65). El doble cuestiona la propia existencia, además: “Al apoyarse en un reflejo del autor o del libro dentro del libro, esta orientación de la inversión del *yo* recuerda a la metáfora del espejo” (Colona, 2012: 103). La imposibilidad de configurarse como un sujeto completo, la fragilidad de la existencia y la fugacidad del tiempo unitario componen la crisis del individuo de la que es resultado el sujeto moderno: “¿Soy conferencia o novela? ¿Soy Thomas Mann o Hemingway?” (Vila-Matas, 2013: 75). En el mismo sentido se encuentra el hecho de la usurpación, como búsqueda de la autodefinición: siempre es un simulacro, pues no alcanza a completarse.

Los ejercicios de duplicación no comportan solamente a Vila-Matas, sino al mismo Hemingway. El narrador tiene un encuentro con el que resulta ser un doble del joven escritor estadounidense. El personaje de Alfonso es un joven exiliado español que mantenía un extraño parecido con Hemingway en su juventud:

[...] iba tal como solía ir muchas veces vestido Hemingway en sus años de juventud [...] y le pregunté si no se había dado cuenta de que él iba vestido

igual que Hemingway [...] y logró sorprenderme al decirme: “Es que soy Hemingway. Yo creía que ya te habías dado cuenta”. (Vila-Matas, 2013: 157)

Con la cita anterior, el narrador no sólo logra explicitar los recursos de ficcionalización de la realidad, sino demostrar que la realidad, en el texto literario, está permeada por la mediación de la escritura. Por ello es que la autoficción vilamatiana pone en tensión todos los recursos de sus obras, que las colocan, de un modo u otro, en la realidad biográfica. La vinculación con el referente extratextual es siempre un recurso discursivo.

Estos elementos convierten al narrador en “una voz que permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor [...] Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante” (Pozuelo, 2012: 168). Estos elementos que lo insertan en la autoficción también le permiten poner en entredicho los discursos referenciales y las presunciones de verosimilitud, poniendo de manifiesto la incapacidad de acceder a la veracidad realista mediante, precisamente, los referentes reales.

LA CONSTRUCCIÓN DEL YO FICCIONAL EN *NO VOY A PEDIRLE A NADIE QUE ME CREA*

La literatura de Juan Pablo Villalobos es catalogada generalmente por el humor dentro de sus obras. Sin embargo, su producción literaria no es ajena a la autoficción: su novela más reciente, *Peluquería y letras* (2022), es prueba de ello. En *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), se narra la historia de Juan Pablo, quien, después de obtener una beca, se va a estudiar un doctorado a Barcelona. Estas intenciones académicas son alteradas por los problemas que Lorenzo —primo de Juan Pablo— tiene con una asociación criminal, problemas que también involucrarán a la novia del protagonista de la autobiografía y a la familia de ambos. La novela se estructura mediante cuatro narradores: Juan Pablo Villalobos, Valentina (novia del protagonista), la madre de Juan Pablo Villalobos (cuyo nombre jamás se menciona) y Lorenzo. Cada uno de estos narradores se hace presente a través de un registro discursivo particular: Juan Pablo se construye bajo el código de la autobiografía, es decir, enuncia desde un *yo*, por lo que autor-narrador-personaje coinciden. Valentina escribe un diario que se alterna con la autobiografía de Juan Pablo. Lorenzo y la madre de Juan Pablo comparten el registro epistolar, pero desde soportes distintos:

mientras Lorenzo redacta cartas para su primo, la madre le envía correos electrónicos. Al mismo tiempo, esta asignación de registros a cada narrador o narradora pone de manifiesto el hibridismo genérico y la heterogeneidad no sólo de formas narrativas características de la novela como género, sino de las técnicas para hacer visibles los procedimientos de dicha hibridación, las cuales son analizadas a continuación.

Otro apunte necesario sobre la construcción de la novela es su carácter intertextual explicitado por el propio autor. Al final del libro, Juan Pablo Villalobos indica que en la novela se hallan fragmentos de “Diario de Escudillers”, de Sergio Pitol, y diálogos provenientes de versos de Alejandra Pizarnik y Oliverio Girondo. A diferencia del vínculo entre *París no se acaba nunca* y *París era una fiesta*, *No voy a pedirle a nadie que me crea* y los textos insertos dentro de él mantienen sólo un vínculo de referencia simple: ayudan a construir el argumento de la novela, pero no lo alteran en sus niveles significantes. Es decir, si bien no afectan a modo de hipotextos, sí nos indican la naturaleza diversa del texto y anuncian, desde la intertextualidad, lo ficcional dentro del relato. Todos estos referentes a otros géneros y procedimientos tienen como punto de partida la autobiografía como archigénero, es decir, como un espacio donde operan dos prácticas narrativas: el pacto de verdad de la autobiografía, las cartas y los diarios, y la estrategia de ambigüedad de la novela autobiográfica (Gasparini, 2012: 181).

El primer narrador presentado en *No voy a pedirle a nadie que me crea* coincide con el del personaje principal y narrador de la autobiografía: “Juan Pablo, ¿no? Asiento. ¿Juan o Pablo?, dice. Las dos cosas, digo, Juan Pablo” (Villalobos, 2016: 18). Asimismo, lo que distingue a este narrador-personaje es la enunciación de la primera persona, que se reconoce como Juan Pablo, y, por lo tanto, es una referencia inmediata al registro autobiográfico, pues se cumple la operación autor-narrador-personaje. Sumado a lo anterior, el carácter factual inherente a la autobiografía se logra mediante la mención de varios datos en torno al autor-narrador: “Me preguntan de dónde soy, dando por hecho que no soy de Guadalajara, quizá porque al estrecharles la mano levante el dedo pulgar hacia el cielo. Digo que de Lagos, que viví ahí hasta los doce años” (Villalobos, 2016: 15). Por tanto, desde el principio, este narrador se presenta como un *yo autobiográfico*, un *yo* estable.

No obstante, tanto el carácter factual como la homonimia autor-narrador-personaje y la estabilidad —principales fuentes de verdad referencial en

la autobiografía— se disipan en el mismo acto narrativo cuando el narrador nos indica que, a diferencia de una autobiografía tradicional, él realizará ciertas modificaciones conscientes de su relato: “prefiero, como dirían los malos poetas, correr un tupido velo sobre ese fragmento de la historia, o, mejor dicho, recurrir aquí y ahora a los servicios de una eficaz y muy digna elipsis” (Villalobos, 2016: 15). Esto, además de implicar la primera interrupción en la historia de Juan Pablo, también es una inserción del aspecto metadiscursivo dentro de la novela. El narrador se sabe compositor de un relato que los involucra a él como narrador y a otros sujetos como personajes, así como un argumento del cual se puede disponer a su voluntad. Además, representa una declaración de principios en torno a la presencia del personaje dentro del esquema que conforma autor-narrador-personaje y, en consecuencia, se presenta la estrategia de la ambigüedad de la autoficción.

La ambigüedad no sólo afecta al estatuto de *verdad* de la *autobiografía*, sino que, al mismo tiempo, hace que la voz del narrador (Juan Pablo) desaparezca dentro de la novela, especialmente por la alternancia entre su relato (carente de verdad) y aquellos otros que refieren los hechos. En este sentido, ésta es la manera en la que se pone en crisis al sujeto presentado inicialmente como *estable* bajo el esquema autor-narrador-personaje del pacto autobiográfico. El narrador Juan Pablo desaparece dentro del relato, del mismo modo en el que el personaje Juan Pablo también lo hace hacia el final de la novela; así lo expresa su novia Valentina, la narradora-escritora de los diarios: “Me preguntó si sabía noticias de Juan Pablo y le dije que no y que, de hecho, Facundo y Christian ya estaban alarmados, que me dijeron que Juan Pablo nunca se había ausentado tanto tiempo” (Villalobos, 2016: 208). Dicha desaparición es anunciada por el narrador mediante la expresión: “Dentro de nada yo seré prescindible” (Villalobos, 2016: 180), que titula uno de los capítulos.

Respecto a la homonimia del autor-narrador-personaje en las conclusiones de Lejeune, Lorena Amaro apunta: “la revisión de muchos textos de esta naturaleza [autobiográfica] le permitía identificar o aislar esta particularidad de la narrativa autobiográfica, que como veremos luego, se ha ido convirtiendo en uno de los aspectos más parodiados y complejos del género” (1994: 326-237).

De hecho, esto ocurre en el apartado autobiográfico de *No voy a pedirle a nadie que me crea*. El personaje principal, que remite al autor y es narrador, juega gradualmente con la veracidad de su discurso, y este juego le da el título a la obra “No voy a pedirle a nadie que me crea” (Villalobos, 2016: 62), un

título basado en el carácter ambiguo de la enunciación de *verdad* dentro de la novela por parte del autor-narrador de la autobiografía. Además, se hace evidente una serie de selecciones constructivas que ayudan al relato a seguir su curso; hay una plena conciencia del personaje-narrador como artífice de una *escritura del yo*, una metatextualidad: “si me pidiera que la matara, o que la secuestrara, que la torturara, que la extorsionara, o que la chantajeara, por decir algo, eso tendría mayor coherencia diegética, considerando los antecedentes” (Villalobos, 2016: 60).

Sumado a lo anterior (la desaparición del personaje-narrador, el juego ambiguo con la veracidad y la metatextualidad), se presenta la estrategia de la *mise en abyme* mediante la escritura de una novela cuya información es escueta en los apartados narrados por Juan Pablo: “Una novela abandonada, por supuesto, como todas las novelas que he intentado escribir hasta ahora. Hasta ahora: porque ahora voy a ir hasta el final y si quiero terminar la novela necesito salvarme, nadie ha vuelto de la muerte para escribir el final de una novela” (Villalobos, 2016: 184).

Esta novela —cuyo nombre no se expresa al comienzo— es lo que termina de unir el relato autobiográfico de Juan Pablo y el diario de Valentina. Más que el personaje-narrador-autor, lo fundamental de *No voy a pedirle a nadie que me crea* es la novela misma en tanto artificio construido por una escritura que pretende referenciar una *verdad* (metatextualidad). El artificio se refiere a sí mismo y no tanto a su autor. Sin embargo, antes de profundizar en ello, debe señalarse cómo el diario y el género epistolar se vinculan con lo autobiográfico en el texto de Juan Pablo Villalobos.

El diario de Valentina presenta marcas genéricas evidentes: la datación de los hechos, el esquema de bitácora, la recapitulación y reflexión de acontecimientos sucedidos con anterioridad, así como el tono confesional e íntimo relacionados con la expresión de una subjetividad particular. Es en este apartado donde los géneros de las *escrituras del yo* están más presentes, donde se hacen más evidentes esas distintas formas narrativas. Por ejemplo, el diario empieza de la siguiente manera: “Estoy segura que no hay nada más falso que el hecho de que una persona que se ha pasado los últimos años estudiando diarios, memorias, autobiografías y todo tipo de escritura íntima se ponga a escribir un diario” (Villalobos, 2016: 35); esta primera declaración de principios sobre el diario establece dos cuestiones importantes: 1) el carácter

ficcional (falso) de la escritura del diario, y 2) la relación del diario frente a otras escrituras íntimas no sólo dentro de la novela.

La primera cuestión queda evidenciada en tanto, como lo anuncia la narradora, se da un rompimiento del pacto de verdad: “De acuerdo, escribí dos mentiras. No me comí una mandarina. Ni dos manzanas. Era un decir como decir que me había comido una pera. O una rebanada de piña. En realidad, era un plagio, de los diarios de Silvia Plath, gran comedora de mandarinas” (Villalobos, 2016: 35).

Asimismo, aquí se da el quebrantamiento de la coincidencia entre autor, narradora y personaje. Aunque es evidente lo ficcional del diario que alterna el relato autobiográfico de Juan Pablo, su inclusión sólo reafirma el ejercicio de referencia de la novela hacia la novela misma, porque los escritos “redactados” por Valentina confirman que todo el texto es una experimentación de procedimientos y géneros cuyo eje central es el *espacio autobiográfico* como archigénero. Por ejemplo, en la entrada del lunes 8 se lee: “La lectura de un diario es totalmente distinta, saber que lo que da lógica a la narración es una vida y no una estrategia, es decir, un artificio, me tranquiliza” (Villalobos, 2016: 40). De tal modo, puede apuntarse que el autocomentario está presente no sólo en lo narrado por Juan Pablo, sino también en lo escrito por Valentina y el resto de los narradores-autores de los otros textos.

La segunda cuestión —la relación del diario frente a otras escrituras íntimas— proviene del hecho de que el diario sea escrito por una mujer, Valentina, cuando en la tradición literaria occidental —sobre todo del siglo XIX— el diario fue un género asociado a las autoras por ser de carácter más íntimo, mientras las grandes e importantes autobiografías, destinadas a circular públicamente, fueron escritas por hombres, cuyas historias importaban a una nación. Silvia Hégéle escribe: “en la noción de secreto —muy asociado a la práctica diarística— también subyacen elementos de las esferas concernientes a la oposición entre lo masculino y lo femenino” (2018: 278). Respecto al diario, Lejeune escribió que sólo eran “una serie de rastros fechados” frente al relato retrospectivo e histórico que implicaba la autobiografía (1994: 27). La conciencia genérica, no sólo literaria, en *No voy a pedirle a nadie que me crea* puede leerse en el siguiente fragmento: “Empecé este diario titubeando, como una señorita decimonónica demasiado pudorosa para contar lo que de verdad le sucedía. Y quién me viera ahora: estas páginas empiezan a parecer una novela” (Villalobos, 2016: 179). De este modo, también desde las entradas del diario

de Valentina hay una confirmación de lo artificial de la novela: “Pero como de todas maneras nadie las va a leer, no me importa que nadie crea que esto es un diario, no voy a pedirle a nadie que me crea” (Villalobos, 2016: 179).

La oposición diario-autobiografía dentro del argumento de la novela ocurre cuando Valentina se entera de la novela de Juan Pablo:

Por supuesto, Juan Pablo no estaba escribiendo un diario, esa forma menor de la literatura que tanto desprecia, aunque jamás me lo haya dicho. Para no ofenderme y para no interferir con mis intereses académicos. Pero estaba escribiendo otra cosa. Una novela. Una novela autobiográfica. (Villalobos, 2016: 199)

En este punto del diario, el relato autobiográfico comienza a tener menor presencia, Juan Pablo desaparece de manera paulatina y Valentina decide usar la novela —que ostenta el nombre de *No voy a pedirle a nadie que me crea*— como método de búsqueda: “No voy a pedirle a nadie que me crea, se llamaba su novela. Se llama. No voy a pedirle a nadie que me crea” (Villalobos, 2016: 199)”. La metatextualidad funciona para cuestionar la veracidad de cualquiera de las escrituras del *yo* —especialmente la autobiografía de Juan Pablo— y reafirmar al diario como un medio más idóneo para la evocación de la *verdad*. En la entrada del jueves 13 de enero del diario se lee nuevamente la oposición del diario y la autobiografía:

¿Los autores no utilizan su propia vida y experiencia para convertirlas en ficción? Hasta donde sé, las novelas son eso, ficción. No me vas a pedir que le crea a Juan Pablo sólo porque me promete que todo es verdadero. ¿No crees que si quisiera dejar un testimonio escribiría un diario? (Villalobos, 2016: 203)

De este modo, mediante la oposición, en la novela se demuestra el mayor grado de verdad que presenta el diario frente a la autobiografía:

Me puse a pensar en las inconsistencias de la novela de Juan Pablo que había descubierto hasta ese momento, el cambio de nombre de la perra, la apariencia del pakistaní, el número de hermanas de Laia, eran tres detalles que demostraban que en esas páginas había una novelística, que Juan Pablo actuaba consciente de los mecanismos de la autoficción. (Villalobos, 2016: 222)

El señalamiento de las inconsistencias, lo ambiguo de la autoficción, le resta capacidad de enunciar la verdad a la autobiografía de Juan Pablo. Por tanto, si con la desaparición del narrador-personaje —cuyo referente es el autor— se rompía el esquema de la homonimia, con la oposición de la autobiografía contra el diario, el pacto autobiográfico queda desplazado, pues, como lo escribe Valentina, no hay intenciones de crear vínculos con una realidad factual extraliteraria de la cual el *pacto de verdad* pueda sostenerse. Lo que demuestra el diario de Valentina, en otras palabras, es lo ficcional en el relato de Juan Pablo y, en última instancia, la imposibilidad de alcanzar esa verdad por medio de procedimientos literarios, lo cual también es asentado mediante el análisis textual del escrito de Juan Pablo: “El subrayado empezaba: ‘Rique me llamó por teléfono y dijo: ven a mi despacho mañana a primera hora. Quedamos de vernos a las ocho en su oficina del Paseo de San Juan’” (Villalobos, 2016: 206).

Sin embargo, la oposición autobiografía-diario no es la única dentro de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, ni tampoco los únicos registros discursivos. Como se apuntó anteriormente, Lorenzo y la madre de Juan Pablo usan la forma de la epístola: el primero mediante cartas y la segunda con correos electrónicos. En el caso de los correos de la madre de Juan Pablo, se evade el uso de la primera persona, en su lugar, se utiliza la tercera persona dirigiéndose a una segunda: “Querido hijo, tu madre espera que este correo te encuentre ya instalado y recuperado del cansancio del viaje. No vayas a pensar que tu madre se ha vuelto loca y se va a poner a escribirte todos los días ahora que vives en Europa” (Villalobos, 2016: 29). Estos correos electrónicos, del mismo modo que el diario de Valentina y las cartas de Lorenzo, nos dan más información sobre la vida de Juan Pablo, es decir, enmarcan muchas de las acciones realizadas por el protagonista u ofrecen una explicación de éstas, lo cual evidencia lo incompleta que está la autobiografía de Juan Pablo dentro de la novela.

En oposición con los correos de la madre, las cartas del primo Lorenzo enuncian desde una primera persona y, en comparación con los demás registros de la novela, hacen énfasis en el tiempo de escritura y lectura de lo escrito: “Supongo que si estás leyendo esta carta es porque te llegó, llámame en chinga, al teléfono que te voy a poner al final para que yo sepa que ya está abierto el canal de comunicación” (Villalobos, 2016: 66). Asimismo, las cartas son paradigmáticas al mostrar la fragmentación temporal entre lo escrito y la lectura, debido a que son leídas a destiempo, pues Lorenzo muere en el primer

capítulo de la autobiografía de Juan Pablo. Si la alternancia entre diario y autobiografía vislumbraba la fragmentación del argumento completo, las cartas y los correos electrónicos demuestran que a cada registro le corresponde un tiempo de recepción. Así como el *pacto autobiográfico* se basa en un momento de lectura, del encuentro con el lector, las cartas y el correo se supeditan al tiempo de entrega. Así, se hace evidente el desorden cronológico que implica el discurso de la autoficción dentro de la novela.

La oposición entre las cartas y los correos ocurre en el sentido del tiempo de cada registro: el contenido de las cartas de la madre es paralelo al relato autobiográfico, incluso, añade información sobre la vida de Juan Pablo en Barcelona: “Primero, que Juan Pablo y Valentina han terminado. Y segundo, que ahora mi hijo tiene una novia catalana de una familia europea de abolengo” (Villalobos, 2016: 97). En cambio, la primera carta de Lorenzo es el último registro que aparece en la primera parte de *No voy a pedirle a nadie que me crea* y su contenido versa sobre las causas de todo lo que Juan Pablo narra en su texto, es decir, presenta un desfase en relación con el resto de textos, relatos y narradores del libro al narrar hechos anteriores al relato principal: “Hace dos semanas de cuando estoy escribiendo esta carta, para que me entiendas, no dos semanas de ahora que la estás leyendo, porque no sé cuándo la vas a leer, espero que sí la estés leyendo, ¿sí te llegó la carta?” (Villalobos, 2016: 129). La forma de la epístola, en un sentido más tradicional, es anacrónico frente al correo electrónico y la autobiografía, de ahí la descolocación temporal respecto a ellos. En cambio, los correos de la madre son lo último que se lee en el libro a modo de epílogo y son el único medio de información acerca de la desaparición de Juan Pablo, como autor-narrador-personaje, y de Valentina, quien también interrumpe su diario.

En el epílogo también se vuelve a mencionar la novela dentro de la novela como un objeto perdido, no sólo entre los registros, sino también en la historia relatada: “[...] que las supuestas pruebas que tenía, una novela que según esto tú estabas escribiendo y donde contabas todo lo que había pasado, nunca las ha mostrado, dice que se las robaron” (Villalobos, 2016: 229). De tal modo, el proyecto autobiográfico presentado desde un principio, una vez leído por Valentina y referido como algo *no real* por la madre, se convierte en una autoficción. Philippe Gasparini escribe: “La ficcionalización del ‘yo’ obtiene su legitimidad, no de su modernidad, sino, al contrario, de la existencia de una larga tradición histórica en la que Colonna convoca a Luciano y Apuleyo”

(2012: 179); por tanto, el procedimiento en torno a la construcción del *yo autoficcional* en el relato de Juan Pablo consiste en referenciar y hacer evidente el uso de una tradición de las *escrituras del yo* mediante el trastocamiento de dicha tradición: hacer el desmantelamiento de los artefactos que construyen el estatuto de verdad.

Al mismo tiempo, esta construcción de un *yo ficcional* implica el desplazamiento —mas no anulación— del *yo autobiográfico* presentado en la primera parte de *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Anna María Guasch escribe: “el relato autobiográfico tiene la habilidad de producir, desde el punto de vista performativo, un mayor efecto de sujeto y consiguientemente, un mayor efecto de verdad, más allá de la ficción” (2021: 253); en *No voy a pedirle a nadie que me crea* se pierden los sujetos y, al no haber un efecto de sujeto *autobiográfico*, no hay un efecto de *verdad*. En cambio, se construye un *yo autoficcional* y se logra mediante desplazamientos y alteraciones del *pacto autobiográfico* y no suprimiéndolo y, como consecuencia, se genera un *pacto ambiguo*. A saber, se necesita hacer evidente cada procedimiento que refiera a la tradición, lo cual, paradójicamente, convierte al sujeto y al esquema autor-narrador-personaje como elementos sustanciales.

En la novela de Juan Pablo Villalobos, el argumento es atravesado por varios registros discursivos que son históricos: la autobiografía, el diario y la epístola. Todos estos discursos desplazan cada elemento del llamado *pacto biográfico*, y en ese desplazamiento la reflexión metatextual y metaliteraria se hacen presentes más como productos que como estrategias. Además, al confluir todos estos registros, nociones como *la verdad* o *el tiempo* en el relato autobiográfico son puestos en crisis. Dicha crisis del género o modo de narración inserta la novela al corpus literario contemporáneo que, lejos de trabajar bajo el esquema de un género, se preocupa más por sus herramientas y recursos, y adopta una postura respecto a una tradición.

CONCLUSIÓN

Tanto en *París no se acaba nunca* como en *No voy a pedirle a nadie que me crea* existe una conciencia sobre los recursos constructivos de la ficción por parte de los narradores. El narrador de la novela de Vila-Matas, por ejemplo, conoce las implicaciones de trasladar la *realidad* y su práctica de la conferencia al ámbito textual y, por tanto, al proceso de la escritura: “Al saber que iban a

convertirse en material literario, los asistentes a aquella conferencia me lanzaron miradas desafiantes (para censurar mi atrevimiento) o bien de angustia ante la incómoda perspectiva de verse pronto convertidos en personajes de un relato” (2003: 14).

En el caso de la novela de Villalobos, Valentina se concibe como personaje dentro de la novela de Juan Pablo (*No voy a pedirle a nadie que me crea*) y se puede leer de la siguiente manera: “yo existo, aunque, la verdad, Juan Pablo no hable de mí, soy como un personaje secundario de la novela” (Villalobos, 2016: 21).

Dicha conciencia sobre el texto como una “realidad construida” está atravesada por el sentido del humor, específicamente por la ironía alrededor del atributo de *verdadero* de la autobiografía. Como se ha revisado, la ironía resulta fundamental en *París se no acaba nunca*, no sólo por las pretensiones del personaje y sus métodos para lograr sus objetivos, sino también por la disposición de los distintos registros en torno a la construcción de un efecto de verdad: “¿Es que existe realmente lo real? ¿De verdad se puede ver algo de verdad? Sobre la realidad, yo opino como Proust, que decía que por desgracia los ojos fragmentados, tristes y de largo alcance, tal vez permitirían medir las distancias, pero no indican las direcciones” (Vila-Matas, 2003: 15).

En el caso de la novela de Villalobos, la ironía recae en la afirmación que titula la novela: “No voy a pedirle a nadie que me crea” es una afirmación que elude también el efecto de verdad y se presenta continuamente en la novela desde los distintos narradores.

La definición de la *autoficción* frente a la *autobiografía* resulta paradójica, como se anunció desde el inicio del presente texto, en tanto que no anula los elementos que erigieron a la autobiografía como un género, ya que depende de esos mismos elementos para su configuración. No obstante, el trastocamiento y desplazamiento de cada pilar fundamental del género autobiográfico a favor de la constitución de un *yo autoficcional* evidencia una serie de procedimientos que ayudan a distinguir la manera en la que operan estas dos formas narrativas. Este trastocamiento y desplazamiento se expresa en términos de una crisis, no sólo del *pacto autobiográfico*, sino también de las formas de la obra literaria y de sus técnicas compositivas, que van desde la intertextualidad como elemento constructivo a la exploración en distintos registros discursivos para construir el *efecto* de sujeto.

Bajo este entendido, la construcción de la autoficción en *París no se acaba nunca* abarca recursos como el doble que cumple tanto la función de hacer evidente una ficción como poner en crisis dos modos de existencia: la textual y extratextual. Esta duplicidad se expresa también en términos del doble registro: la conferencia y la novela. El hibridismo genérico, por otro lado, es parte fundamental en la composición del argumento de *No voy a pedirle a nadie que me crea*, debido a la información que otorga cada texto acerca del protagonista a pesar de provenir de géneros distintos y de la progresiva desaparición del sujeto autobiográfico. Estos aspectos —como se ha estudiado en estas páginas—, al tener como fin la realización de un relato autoficcional, ponen en primer plano los procedimientos narrativos, las preocupaciones en torno al *yo*, así como una experimentación lograda gracias a la tradición moderna acerca de la escritura autobiográfica. Adicionalmente, el modo de presencia de los caracterizadores de la autoficción en estas dos novelas muestra uno de los elementos fundamentales en cuanto a la caracterización del género y es el *efecto autoficcional*.

Finalmente, el análisis de los procedimientos estructurales de la autoficción en *París no se acaba nunca* y *No voy a pedirle a nadie que me crea* ha permitido evaluar las tensiones discursivas entre el *yo textual* y el *yo referencial*, a partir de la crisis de representación y conformación del sujeto. Los elementos de los que se sirve el texto autoficcional develan la búsqueda de afirmación de un autor que se presumía muerto a finales de 1960. Las múltiples formas de ocultación del sujeto, no sólo se revelan como intentos de autoafirmación del *yo*, sino como formas agónicas de la búsqueda del personaje, que oscila entre su desaparición y afirmación en materiales literarios, pues el excedente biográfico se pierde, precisamente, en los ejercicios de su recuperación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2015), “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, *Cuadernos del CILHA*, vol. VII, núms. 7-8, pp. 115-127, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/1817/181720523003.pdf>], consultado: 29 de septiembre del 2023.
- Alberca, Manuel (2012), “Las novelas del yo”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 123-149.
- Amaro, Lorena (2018), *La pose autobiográfica*, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

- Casas, Ana (2014), “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”, en Ana Casas, *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Iberoamericana, pp. 7-22.
- Casas, Ana (2012), “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 9-42.
- Champeau, Geneviève (2012), “El autor en el texto. A propósito de *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 261-281.
- Cohn, Dorrit (2009), “Vidas ficcionales versus vidas históricas”, María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, traducción de Francesca Angiolillo, México, Facultad de Filosofía y Letras-Dirección General de Asuntos de Personal Académico-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 421-444.
- Colonna, Vicent (2012), “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 85-122.
- Darrieussecq, Marie (2012), “La autoficción, un género poco serio”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 65-82.
- Doubrovsky, Serge (2012), “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 45-64.
- Forest, Philippe (2012), “Ego-literatura, autoficción, heterografía”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 211-235.
- Gasparini, Philippe (2012), “La autonarración”, en Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 177-210.
- Genette, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Guasch, Anna María (2021), “La autobiografía como des-figuración del yo autobiográfico: los casos de Mary Kelly y Sol LeWitt”, en *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Madrid, Akal, pp. 249-268.
- Hégéle, Silvia (2018), “Diario íntimo, ¿una escritura del silencio?”, *Revista Travesías*, vol. XII, núm. 1, pp. 277-288, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8093301.pdf>], consultado: 12 de septiembre del 2023.
- Lejeune, Phillipe (1994), “El pacto autobiográfico”, en *El pacto autobiográfico y otros textos*, Madrid, Megazul-endymion, pp. 49-88.

- Pozo, Alba del (2009), “La autoficción en *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas”, 452 °F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 1, pp. 89-103, disponible en [<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/10743/31776>], consultado: 12 de septiembre del 2023.
- Pozuelo, José María (2012), “Figuración del yo’ frente a autoficción”, en Ana Casas (comp.), en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 151-173.
- Ródenas, Domingo (2012), “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, Ana Casas (comp.), en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco Libros, pp. 306-326.
- Rosell, Carmen (2015), *Recorridos performativos y vectores intertextuales. La representación del espacio literario en París no se acaba nunca, de Enrique Vila-Matas*, tesis de maestría en Artes, Atlanta, Georgia State University.
- Vila-Matas, Enrique (2013), *París no se acaba nunca*, Barcelona, Seix Barral.
- Villalobos, Juan Pablo (2016), *No voy a pedirle a nadie que me crea*, Barcelona, Anagrama.

FREDDY CARRERA SILVA: Es licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I), y especialista en Literatura Mexicana del Siglo xx por la Universidad Autónoma Metropolitana, en donde actualmente es maestrante. Ha participado en diversos congresos presentando ponencias sobre la literatura urbana mexicana y la presencia de la violencia y la memoria en la narrativa latinoamericana.

PAULINA ALEJANDRA VELÁZQUEZ: Es egresada del Centro de Educación Artística “Diego Rivera” con especialidad en Literatura y licenciada en Letras Hispánicas por la UAM-I, en donde cursa la maestría en Teoría Literaria. Ha participado en diversos congresos con ponencias en torno a la narrativa española de los siglos XIX, XX y XXI.

D.R. © Freddy Carrera Silva, Ciudad de México, enero-junio, 2025.

D.R. © Paulina Alejandra Velázquez, Ciudad de México, enero-junio, 2025.

INVASIVE NATURE IN GUADALUPE NETTEL'S EL MATRIMONIO DE LOS PECES ROJOS

DANIEL CASADO GALLEGOS

ORCID.ORG/0009-0008-0996-1525

Doctorando en Literatura Hispánica

El Colegio de México

dcasado@colmex.mx

Abstract: *In literature, nature is often associated with notions of fertility, beauty, and stability. But the natural world can also be portrayed as an untamed place, full of paradox, mystery and horror. To illustrate this point, this article analyzes the metaphorical elaboration of the human-nature link in the short story collection El matrimonio de los peces rojos by Mexican writer Guadalupe Nettel, with an emphasis on the short story “Hongos”. This metaphorical elaboration, besides unifying the structural and thematic levels, groups the stories into two kinds: those that suggest a link with a domesticated and contained nature, as in “El matrimonio de los peces rojos”, “Felina”, and “La serpiente de Beijín”; and those stories that propose a link with a wild and invading nature, as suggested in “Guerra en los basureros”, but this is fully developed in “Hongos”.*

KEYWORDS: METAPHORICAL ELABORATION; OTHERNESS; LIVING BEINGS; NARRATIVE SPACE; DARK NATURE

RECEPTION: 04/09/2024

ACCEPTANCE: 18/12/2024

NATURALEZA INVASIVA EN *EL MATRIMONIO DE LOS PECES ROJOS* DE GUADALUPE NETTEL

DANIEL CASADO GALLEGOS

ORCID.ORG/0009-0008-0996-1525

Doctorando en Literatura Hispánica

El Colegio de México

dcasado@colmex.mx

Resumen: En la literatura, la naturaleza se muestra frecuentemente vinculada con las nociones de *fertilidad*, *belleza* y *estabilidad*. Pero el mundo natural también puede representarse como un lugar indómito, lleno de paradojas, misterio y horror. Para ejemplificarlo, este artículo analiza la elaboración metafórica del vínculo humano-naturaleza en la colección de relatos *El matrimonio de los peces rojos*, de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, con énfasis en el relato titulado “Hongos”. Esta elaboración metafórica, además de unificar los niveles estructural y temático, agrupa los relatos en dos tipos: los que plantean un vínculo con una naturaleza domesticada y contenida, como en “El matrimonio de los peces rojos”, “Felina” y “La serpiente de Beijín”, y aquellos donde el vínculo es con una naturaleza salvaje e invasiva, sugerido en “Guerra en los basureros”, pero desarrollado plenamente en “Hongos”.

PALABRAS CLAVE: ELABORACIÓN METAFÓRICA; OTREDAD; SERES VIVOS; ESPACIO NARRADO; DARK NATURE

RECEPCIÓN: 04/09/2024

ACEPTACIÓN: 18/12/2024

En una entrevista de 2014, la escritora mexicana Guadalupe Nettel mencionaba lo siguiente a propósito del lunar congénito que recubre su glóbulo ocular derecho: “Siempre me he sentido una criatura doble. Si te fijas en mis dos perfiles verás que son muy distintos y esto se debe a que tengo una visión muy diferente en cada ojo” (Wolfenzon, 2014: s.p.). En el fondo, aquellas palabras revelaban su interés por tres aspectos que, en mayor o menor medida, todavía hoy definen su microcosmos literario: el concepto de *mirada*, la noción de *corporalidad* y el tópico del doble.¹

De acuerdo con Inés Ferrero Cándenas, las inquietudes de Nettel y las formas en las que se acerca a ellas están claramente delineadas: “se repiten de novela en novela, de cuento en cuento, utilizando fórmulas narrativas análogas y empleando los mismos símbolos. A riesgo de ser cansino, esta perseverancia acaba conformando un microcosmos literario muy bien estructurado que dota a su obra de una coherencia indiscutible” (2020: 10). En las novelas *El Huésped* y *El cuerpo en que nació*, por ejemplo, la ceguera, lo corporal y la dualidad son las coordenadas por las que se desplazan las narrativas. Y en su libro de relatos *Pétalos y otras historias incómodas*, la ruptura con el canon de belleza occidental y con los comportamientos socialmente bien vistos, así como el malestar que provoca toda conducta que se aleja de lo normativo originan una lucha cifrada entre el ocultamiento y la exhibición de las manías que caracterizan a sus personajes.

Los protagonistas de sus narraciones son personajes solitarios que, de una u otra manera, se mueven en los límites de la norma, pero nunca logran ir más allá de las imposiciones sociales, ni de las contradicciones internas que los habitan. Quizás una muestra de ello sea la participación tangencial de la protagonista de *El huésped* en una disidencia política que apenas alcanza la protesta. Son personajes de naturaleza contradictoria que, “movidos por su deseo

¹ Además de sus textos literarios, Nettel también ha publicado estudios sobre literatura. Enlisto la obra publicada hasta la elaboración de este artículo, y según los géneros narrativos a los que se adscriben. Cuento: *Juegos de artificios* (1993, Instituto Mexiquense de Cultura), *Les jours fossiles* (2003, Éditions de l'Écluse), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008, Anagrama), *El matrimonio de los peces rojos* (2013, Páginas de Espuma), *Los divagantes* (2023, Anagrama). Novela: *El huésped* (2006, Anagrama), *El cuerpo en que nació* (2011, Anagrama), *Después del invierno* (2014, Anagrama), *La hija única* (2020, Anagrama). Estudios literarios: *Para entender a Julio Cortázar* (2008, Nostra Ediciones), *Octavio Paz. Las palabras en libertad* (2014, Taurus).

de preservar su libertad de cuerpo y mente” (Licata, Hadatty Mora y Vanden Berghe, 2023: 9), ocupan espacios narrados con “atmósferas turbadoras donde lo anómalo se aposenta en lo cotidiano” (en Nettel, 2013: contraportada).²

Puede intuirse que la mirada, lo corporal y la dualidad también se encuentran en la colección de relatos *El matrimonio de los peces rojos*, merecedora del III Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero y publicada en 2013 por la editorial española Páginas de Espuma. En cierto sentido, los cinco relatos en *El matrimonio de los peces rojos* continúan con los intereses temáticos de la escritora, además de que amplían los recursos literarios explorados en su narrativa breve anterior. Junto al concepto de la *mirada*, la noción de *corporalidad* y el tópico del doble, cobra especial relevancia la elaboración metafórica del vínculo entre humanos y otros seres vivos y —en un sentido más amplio— con la naturaleza, antes trabajado en su obra, aunque de manera menos cuidada. En palabras de Nettel: “En varios de mis relatos encuentras metáforas como las que desarrollo en estos cuentos, sólo que escritas al paso y sin mucho detenimiento” (Wolfenzon, 2014: s.p.). Así, por ejemplo, en el relato “Al otro lado del muelle”, de *Pétalos y otras historias incómodas*, los personajes femeninos se describen con características animalescas: las “manos anfibias de la maestra”, el “seno puntiagudo de perra flaca” de la protagonista o la boca “delgada y fría... de pez” de Michelle (Nettel, 2008: 68, 79). En “Bonsái”, el tercer relato del mismo libro, Nettel desarrolla más concienzudamente la relación entre las características físicas de las plantas y los aspectos psicológicos de los personajes. Pero es en *El matrimonio de los peces rojos* donde

² Esta forma de describir la diégesis en los relatos de Nettel recuerda el efecto de lo siniestro que provoca el género fantástico. Sin entrar en clasificaciones genéricas, por el momento sólo quiero señalar que, en efecto, gran parte de la literatura de Nettel se mueve en las regiones de este género. De hecho, la misma autora reconoce, si no su filiación, al menos sí la influencia del género en su formación literaria: “Yo me formé como lectora leyendo literatura fantástica: autores como Poe, Stevenson, Maupassant, Wilde, Merimée, Gautier, Lautréamont. Y después otros como Rulfo, Borges, Cortázar, me enseñaron a ver el mundo en otras dimensiones, a buscar esas grietas por las cuales uno accede a otras versiones de la realidad que nunca es tan plana como parece. Creo que todas esas lecturas y esa afición por las historias multifacéticas aparecen en mis historias sin que lo busque de forma propositiva. Se trata simplemente de una manera de ver el mundo” (Wolfenzon, 2014: s.p.). A pesar de que la escritora afirma no abrir sus mundos narrados a otras dimensiones de *forma propositiva*, me parece que sí hay una intención deliberada precisamente porque su manera de ver el mundo se desdobra, como lo muestra la cita al inicio de este artículo.

dicha elaboración metafórica es ya una fórmula narrativa que cohesiona los niveles estructural y temático de los relatos y otorga cierta unidad al libro.

Al modo de las colecciones de relatos integrados (Sánchez, 2011), los cinco textos son variaciones sobre un tema que organiza un universo en el que la repetición y la recurrencia son decisivas. Si bien cada relato tiene plena autonomía, éstos se unifican por medio de ciertos recursos narrativos dominantes.³ El vínculo entre humanos y otros seres vivos, encuadrado en un entorno urbano, se trabaja desde dos perspectivas diferentes. Mientras que las historias de “Felina”, “La serpiente de Beijín” y el relato que da título al libro plantean el vínculo desde una naturaleza contenida, domesticada y que depende del cuidado humano —en el sentido de que los animales son mascotas—, en “Guerra en los basureros” y “Hongos” se establece un vínculo con una naturaleza indómita y de carácter más primitivo que invade el espacio, sea éste nuestra casa o la piel que habitamos.

En ese sentido, la naturaleza se vuelve amenazante y las cucarachas que invaden el espacio deben combatirse y exterminarse, como sucede en “Guerra en los basureros”, o bien permitir su avance y dejar que invada parte del cuerpo de la protagonista, como en “Hongos”. Tomando en cuenta lo anterior, en este artículo enfatizo la manera en la que la naturaleza salvaje de “Hongos” contrasta con la naturaleza domesticada de los demás relatos. De ahí que resulte

³ Para ahondar en este aspecto, retomo brevemente la relación de Nettel con el género fantástico. De acuerdo con la escritora, el cuento “Axolotl” de Julio Cortázar —de quien, por cierto, publicó en 2008 un breve estudio en la colección “Para entender” de Nostra Ediciones— fue su punto de referencia para escribir algunas de las historias en el *Matrimonio de los peces rojos*: “Quería poner el reflector en la animalidad que tenemos los seres humanos, usando muy conscientemente el recurso de Cortázar en ‘Axolotl’, que no se sabe bien en qué momento el narrador pasa a ser el animal observado por otro, por el animal previo” (Frieria, 2014: s.p.). La comparación que hace Nettel es relativamente válida, porque en sus cuentos no se produce la metamorfosis plena de los personajes, como sí sucede con el protagonista en “Axolotl”. No se trata, entonces, de un uso estricto del recurso narrativo de Cortázar, sino de una reelaboración. Además del recurso cortazariano, los relatos comparten el impulso de sus narradores por conocer más acerca de otros seres vivos y de vincularse con ellos, la atribución de rasgos animales y de otras especies a los seres humanos, la elección de seres vivos en apariencia poco similares al ser humano y —como en el caso de “Hongos”, el cuarto relato de la colección— la posibilidad de modificar el cuerpo. Para revisar cómo algunas características animales configuran el nivel estructural de “El matrimonio de los peces rojos” y “La serpiente de Beijín”, refiero a los estudios de Isabelle Wentworth (2021) y de Jazmín G. Tapia Vázquez (2020), respectivamente. Más adelante retomaré algunas de sus reflexiones.

necesario revisar cómo Nettel desarrolla la idea de una naturaleza estable y contenida, a modo de contraste al momento de analizar el rostro indómito e invasivo de la naturaleza.

DOS PERSPECTIVAS DE LA NATURALEZA

Originalmente, el título de *El matrimonio de los peces rojos* era *Historias naturales*, como explica Nettel: “Yo había pensado otro título para el libro, *Historias naturales*, porque no son historias extrañas” (Friera 2014: s.p.).⁴ Sobre el primer título, Jazmín G. Tapia Vázquez señala que se trataba de un guiño a la tradición de historias naturales escritas en la antigüedad, entre las que se encuentran, “la *Historia de los animales* de Aristóteles, *Historia natural* de Plinio el viejo y el *Fisiólogo* de autor desconocido” (2020: 135). Recordemos que uno de los epígrafes de la colección proviene de la *Naturalis historia* (22-27 d. C.) de Plinio el Viejo, quien —en palabras de Carmen Dolores Carrillo Juárez— “se propone reelaborar el conocimiento de la naturaleza [...] mediante la ordenación de los reinos mineral, vegetal y animal” (2020: 120). Este primer título trazaba puntos de contacto con la filosofía clásica occidental, enfatizaba la importancia de la naturaleza y —quizá de manera tangencial— también nos ubicaba frente a la idea de leer historias “naturales” en ambos sentidos: historias relacionadas con la naturaleza y que no se escapan de la norma, ordinarias. Sin embargo, esta naturalidad es engañosa, pues las historias están escritas en un relativo código realista que termina mostrando un perfil inusual —incluso siniestro— de las situaciones narradas.

Fuera como fuese, el título actual de la colección ubica la tesis central del relato “El matrimonio de los peces rojos” como elemento unificador del libro. Ésta se enuncia desde el primer párrafo: “En general, se aprende mucho de los animales con los que convivimos, incluidos los peces. Son como un espejo que refleja emociones o comportamientos subterráneos que no nos atrevemos a ver” (Nettel, 2013: 15-16). Como se observa, el título puede tener dos

⁴ Su comentario también parece indicar que la decisión de cambiar el título fue editorial y no de ella. Si bien Nettel no toca ese tema en sus entrevistas, resulta curioso que en la traducción al inglés, a cargo de la estadounidense Jesse T. Lichtenstein y publicada en 2014 por la editorial Seven Stories Press, se haya conservado el título original: *Natural Histories*.

interpretaciones: el matrimonio posee unos peces rojos o bien los peces rojos son un matrimonio. Esta segunda interpretación asocia a los humanos con otros seres vivos gracias a la correspondencia entre el matrimonio, que es una institución social y cultural relativa sólo a las personas, y los peces rojos, que representan dos dimensiones: literalmente refieren a los animales y metafóricamente a los humanos. En el título actual está la fórmula que Nettel trabaja a lo largo del libro: la elaboración metafórica del vínculo entre humanos y otros seres vivos.

Diferentes críticos han estudiado este vínculo en *El matrimonio de los peces rojos*: Carmen Dolores Carrillo Juárez, Jazmín G. Tapia Vázquez y Mara Itzel Medel Villar (en Ferrero, 2020), Isabelle Wentworth (2021), Milena Matschke (2017) y Francisco Hernández (2017), por mencionar algunos. Curiosamente, la mayor parte de los análisis se enfocan en tres historias: “El matrimonio de los peces rojos”, “Felina” y “La serpiente de Beijín”, y sólo de manera tangencial se hace referencia a “Guerra en los basureros” y casi nunca a “Hongos” —sólo Milena Matschke (2017) se refiere a los hongos y su crecimiento como sinécdoque de la reproducción—. Precisar los porqués de esta tendencia es una tarea compleja y quizás innecesaria, por cuanto puede atender a gustos personales o a líneas de investigación determinadas; en su lugar, sólo ofreceré una conjetura: en mayor o menor grado, los peces, los gatos y las serpientes son animales que despiertan empatía en los humanos, en contraste con las cucarachas y los hongos, que son organismos vinculados con los procesos de descomposición y —a pesar de su diversidad— generalmente vistos como un riesgo sanitario. Más aun, los hongos no pertenecen a nuestra clasificación taxonómica del reino animal, sino que tienen una clasificación independiente, el reino fungi, cuyo estudio, aún en la actualidad, es parcial debido a su alto nivel de diversidad biológica.

De acuerdo con Francisco Hernández, el concepto del fenómeno literario de Nettel enfatiza “ideas como que los seres humanos no estamos solos y que únicamente nos conoceremos mejor si tomamos en cuenta las experiencias intensas que se desencadenan al convivir con la *otra mitad* y concluir que esta es un reflejo o, en ocasiones, una directriz que marca el sentido de nuestra evolución” (2017: 72; énfasis en el original). Más allá de la intención didáctica que Hernández adjudica a Nettel, podríamos coincidir que, de buena gana, aceptaríamos la comparación con peces de aspecto fastuoso y carácter combativo, o con los gatos, que remiten a una majestuosidad salvaje celebrada por siglos

en la literatura, e, incluso, puede ser que a ciertas personas les siente bien la similitud con el proceder sigiloso de una serpiente, pero, ¿cómo identificarnos con las cucarachas?, ¿cómo reconocernos en el comportamiento parasitario de los hongos? El reconocimiento en la otredad —la *otra mitad* a la que se refiere Hernández— supone cuestionar nuestras nociones sobre lo que nos hace humanos desde un lugar que pareciera poco halagador en la clasificación de los seres vivos. Me da la impresión de que para los críticos mencionados líneas arriba, que estudian la elaboración metafórica de un vínculo estrictamente humano-animal, el reconocimiento en esa *otra* alteridad —la que se alimenta de materia orgánica descompuesta y, sobre esa base, erige un reino propio— les resulta cuando menos incómodo.

Pero “Hongos” no incomoda porque muestre el aspecto parasitario de la naturaleza, sino porque Nettel lo manifiesta en el cuerpo y el comportamiento humanos. Una sinopsis del relato ayudará a ejemplificar a qué me refiero: la narradora anónima, una violinista y maestra de música clásica con cierto prestigio internacional, conoce al célebre violinista francés Philippe Laval en una escuela de verano en Christiania, a las afueras de la ciudad de Copenhague, en Dinamarca. Pronto comienzan un amorío, a pesar de que ambos están casados. Después de pasar seis semanas juntos, cada uno regresa a su respectivo país y vida de pareja. Entonces, deciden continuar con su idilio por medio de llamadas telefónicas, correos electrónicos y mensajes, hasta que Laval arregla más encuentros en otras escuelas, también en el extranjero. En determinado momento, la narradora decide alejarse de Laval para intentar salvar su matrimonio, pero Mauricio —su esposo— la deja. Durante esos días, la narradora confirma que —como su amante— tiene micosis en los genitales. Con la sensación de pérdida cada vez más marcada debido al fracaso de su matrimonio y a la distancia que Laval interpone entre ellos, crece la obsesión de la narradora con el desarrollo de los hongos, a la vez que aumenta su codependencia hacia Philippe, a tal grado que deja de ser ella y se convierte —no del todo metafóricamente— en un organismo parasitario.

La naturaleza que se representa en “Hongos” no está vinculada ya con las nociones de fertilidad, belleza, estabilidad y contención que se le asignaban desde una perspectiva tradicional o *pastoril*, sino con una idea de la naturaleza que supone un lugar lleno de paradojas, misterio y horror; una naturaleza oscura o *dark nature*, en la terminología de Richard J. Schneider (2016). En ese sentido, la naturaleza representada en “Hongos” sustituye el vínculo

humano-animal trabajado en los demás relatos de la colección, por uno entre humanos y otros seres vivos. Mientras que en “El matrimonio de los peces rojos”, “Guerra en los basureros”, “Felina” y “La serpiente de Beijín”, los personajes reflejan especularmente el comportamiento de los animales con los que comparten el espacio y sólo metafóricamente se convierten en ellos —es decir, no se modifica su cuerpo—, la protagonista de “Hongos” sí sufre una alteración, pues la naturaleza misma de los hongos exige un desplazamiento entre taxonomías. Así, pues, para observar la particularidad del vínculo entre humanos y otros seres vivos en “Hongos”, primero revisaré las diferentes maneras en que los otros personajes metafóricamente se convierten en animales.

NATURALEZAS CONTENIDAS: PECES, GATOS, SERPIENTES Y ¿CUCARACHAS?

En *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (2015), Alejandro Lámbarry estudia la voz animal como un recurso literario que ha adoptado distintas funciones en las letras hispanoamericanas a lo largo del siglo xx. El crítico mexicano se refiere a textos en los cuales la presencia del animal es central, en el sentido de que son protagonistas de las historias y tienen una voz narrativa. Jorge Luis Borges (1899-1986), Julio Cortázar (1914-1984), Reinaldo Arenas (1943-1990), Francisco Tario (1911-1977), Griselda Gambaro (1928), Lucía Puenzo (1976) y Daniela Tarazona (1975) son algunos de los autores cuyas obras Lámbarry analiza desde tres clasificaciones: la *voz satírica*, la *voz política* y la *voz posmoderna*. Según el investigador, el animal posmoderno representa las voces de “la diferencia, la periferia, la otredad: el animal [posmoderno] representa a estas voces, aunque se trata, en su caso, de una otredad radical” (2015: 16), porque se ocupa de sí mismo, se describe y se construye. Toda proporción guardada, cuatro de los relatos de *El matrimonio de los peces rojos* bien podrían formar parte de esta clasificación. Claro está que en “El matrimonio de los peces rojos”, “Guerra en los basureros”, “Felina” y “La serpiente de Beijín”, los animales no tienen una voz propia, ni tampoco atestiguamos una alteración física de los personajes. En estos relatos, la animalización sucede en un nivel metafórico, pues los personajes modifican sus hábitos y la manera de relacionarse con otras personas según el comportamiento de los animales con los que conviven.

En el primer relato, “El matrimonio de los peces rojos”, Nettel establece una relación de pares entre humanos y animales, ya que no existe una jerarquía

entre los peces y los protagonistas; lo anterior se refleja en la identificación de la narradora-protagonista con el pez hembra: “Toda mi solidaridad, por supuesto, la tenía ella. Podía sentir su miedo y su angustia de verse acorralada, su necesidad de esconderse” (Nettel, 2013: 24). Dicha identificación se refleja, además, en el paralelismo de los cambios físicos de la hembra y la narradora-protagonista, como ella misma lo puntualiza cuando está leyendo un ensayo donde se describe el comportamiento de aquellos peces: “noté una línea marrón situada exactamente en la mitad de mi vientre [...] ‘En situaciones de estrés o de peligro’, seguía diciendo el autor, los betta desarrollan rayas horizontales contrastantes con el color de su cuerpo” (2013: 22-23).

Aún con tal grado de identificación entre la mujer y el pez hembra, nunca estamos frente a una mujer que se convierte en pez. Más bien, nos encontramos frente a un proceso psicológico de los personajes que Isabelle Wentworth (2021) denomina *zoomorfismo* de los humanos y *antropomorfismo* de los animales e implica percibir a los animales como humanos, en el caso del primero, y a los humanos como animales, en el segundo. Nótese cómo la crítica recurre a una comparación “percibir como” (*perceive as*, en inglés), pues sólo se trata de una forma de identificación con la otredad y no de una ocupación del cuerpo, como sucede en “Hongos”. De este modo, para Wentworth, la narración antropomorfiza a los peces porque los dota con rasgos de la psicología humana. Por ejemplo, la oración “Y estoy segura de que, a su manera, también sintió pena por nosotros” (15), para Wentworth muestra cómo los peces tienen “la capacidad cognitiva para comprender situaciones sociales y la capacidad emocional para responder a ellas” (2021: 253).⁵ Si bien hay razón en lo que afirma Wentworth, también debemos tomar en cuenta que la expresión adverbial “a su manera”, en la cita de Nettel, muestra que, en última instancia, la narradora es quien deduce el comportamiento del pez y, por lo tanto, la perspectiva no deja de regirse por la mirada humana.

Con respecto al *zoomorfismo*, Wentworth explica que los personajes adoptan conductas de aquellos animales con los que viven. Bajo esa premisa, observa cómo la narradora, su esposo y los peces “dan vueltas” en sus respectivos

⁵ Las traducciones son de mi autoría. Para referencia, incluyo a pie de página la versión en inglés: “*the cognitive capacity to understand social situations, and the emotional capacity to respond to them*”.

entornos y la manera en que estos movimientos configuran el tiempo narrativo del relato: “La trama sigue sus propias ‘vueltas’: oscilaciones de tensión y distensión, combate y tregua, a medida que el sutil proceso de simulación encarnada se amplifica hasta el nivel de la trama y el tiempo narrativo. El orden de los acontecimientos de las vidas humanas sigue una secuencia en relación con los sucesos de las vidas de los peces” (2021: 261).⁶ Los dos recursos que menciona Wentworth, *antropomorfismo* y *zoomorfismo*, aparecen en “Felina”, “La serpiente de Beijín” y “Guerra en los basureros” en el mismo modo en que la autora los trabaja en “El matrimonio de los peces rojos”, es decir, como procesos psicológicos de los personajes que, al influir en su comportamiento, los dota de características animales o humanas, según sea el caso.

“Felina”, el tercer relato del libro, repite la identificación entre la narradora-protagonista y los animales de “El matrimonio de los peces rojos”. La protagonista, cuyo nombre no se menciona, narra los días cuando era una estudiante a punto de graduarse de la licenciatura en Historia. Cierta mañana de un diciembre inusualmente frío, un par de gatos entran a su departamento y decide adoptarlos. Los nombra Greta y Milton. A partir de ese momento, la protagonista desarrolla un vínculo muy estrecho, principalmente con la hembra, que se refleja en un paralelismo entre su embarazo y el de Greta. Mara Itzel Medel Villar puntualiza el juego de espejos humano-animal del siguiente modo:

La relación problemática que la narradora enfrenta está configurada en el relato en un movimiento especular con su gata. El texto desarrolla una dinámica analógica entre la narradora y Greta —solo [sic] conocemos el nombre de la gata—; mientras Greta entra en celo, su dueña relata el encuentro sexual con su inquilino [...] Después de que la protagonista se da cuenta de la preñez de su gata, también descubre que su menstruación no llegó [... Tras el aborto que tiene la protagonista, la] gata da a luz entre las piernas de la narradora haciendo parecer que son sus propios hijos. (2020: 156-157, 165)

⁶ “*The plot moves in its own ‘vueltas’: oscillations of tension and release, combat and truce, as the subtle process of embodied simulation is amplified to the level of plot and narrative time. The order of the events in the human lives is sequenced in relation to these events of the fish’s lives*”.

Los cambios físicos en el cuerpo de la narradora son también un reflejo de los cambios en el cuerpo de Greta: “Como el suyo, mi cuerpo cambiaba vertiginosamente” (Nettel, 2013: 72), e incluso llega a darse una suerte de reemplazo en los roles de “la hembra”, como si Milton (el gato macho) viera en la narradora a una felina embarazada: “El resto del tiempo lo pasaba en cama, acompañada por Milton, que no cesaba de ronronearme en el oído” (72). A raíz de su aborto espontáneo, la protagonista se hunde en una depresión que la lleva a descuidar su futuro profesional:

La realidad me parecía un agujero negro en el que no cabe ninguna posibilidad entusiasmante ante el futuro [...] Dejé de bañarme, de comer y, por supuesto, de pensar en mis estudios. A partir de ese momento, Greta adquirió la costumbre de ponerse en mi regazo a todas horas... Su ronroneo me aturdí, y terminaba por echarla al suelo. Pero mi gata, lejos de amedrentarse, al cabo de unos minutos volvía a recostarse arriba de mí. (77-78)

Como puede leerse en la cita anterior —y a pesar de las barreras que la condición depresiva de la narradora impone—, “Felina” representa una comunicación y una suerte de armonía entre dos seres vivos. La naturaleza en este relato no es amenazante; su presencia es, en cambio, una forma de restablecer el estado de ánimo de la protagonista. Greta está determinada a concretar una unión entre humanos y animales, y —de nueva cuenta, en una relación especular, como identifica Medel Villar— a volver consciente a “la narradora de su animalidad” (2020: 164). De este modo, la tenacidad de Greta finalmente llevará a la protagonista a experimentar su parto como propio y, metafóricamente, la narradora logrará dar a luz: “Poco tiempo después, Greta dio a luz seis gatitos en perfecto estado de salud [...] Al despertar, sentí una suerte de ajeteo bajo las sábanas y vi que habían nacido, no en el cajón que con tanto cuidado les había preparado, sino sobre mi propia cama, en el ángulo de mis piernas” (Nettel, 2013: 78).⁷

⁷ El paralelismo entre los personajes y los animales es el recurso narrativo más utilizado por Nettel a lo largo del libro. Quizá su constante uso surge de la necesidad de apuntalar en su trabajo el nivel metafórico del vínculo humano-naturaleza. Mientras en cuentos como “Felina”, el recurso narrativo del paralelismo lleva a desenlaces inesperados, es necesario señalar que acaba por forjar

El parto en “Felina” consigue restituir la vida de la protagonista y, una vez que ha dejado atrás su estado depresivo, Greta, Milton y sus cachorros deciden marcharse. Simbólicamente, su partida marca en ellos una autonomía e independencia que a la narradora le cuesta trabajo asimilar, pero que termina por aceptar como resultado lógico de los acontecimientos. A lo largo del relato, la narradora aprende de la experiencia que tiene con los felinos. Su contacto con ellos la lleva a darse cuenta de que “[t]odas nuestras elecciones están condicionadas de antemano” (77), en contraste con la conducta de los animales, a quienes la narradora dota de un entendimiento de sus condiciones y de una capacidad de acción que no se reduce al puro instinto: “Los gatos sí que deciden” (81). Se puede argumentar que en este relato también hay un proceso de zoomorfismo de los personajes y antropomorfismo de los animales de manera similar a “El matrimonio de los peces rojos”. Greta comprende el dolor y la tristeza provocadas por el aborto espontáneo que tiene la narradora y decide ayudarla; en un juego de espejos, la protagonista comparte características con Greta, primero físicas y después conductuales. Sin embargo, hay límites bien definidos entre el cuerpo humano y el animal, pues la narradora se convierte en felina sólo metafóricamente.

En “La serpiente de Beijín” tenemos una variante del vínculo humano-animal con respecto a los relatos anteriores. En primer lugar, porque el narrador observa cómo, después de un viaje a China, el comportamiento de su padre cambia a causa de lo que parece ser una búsqueda personal por sus raíces asiáticas; en consecuencia, el comportamiento de su madre también se modifica. Los cambios en los personajes —en contraste con “Felina” y “El matrimonio de los peces rojos”— se narran en tercera persona, desde la voz de Michel Hersant hijo: “Yo, que me había dedicado a observarlos durante diecisiete años, empecé a notar en ellos [sus padres] cambios alarmantes” (Nettel, 2013: 104). En segundo lugar, porque hay un narrador masculino identificado con su nombre, mientras que en los demás relatos predominan las narradoras, en su mayoría, anónimas.

relatos con características mecánicas, por ejemplo, en el final de “Guerra en los basureros”, donde la comparación entre el personaje huérfano y una cucaracha muy pequeña es bastante obvia: “Una cucaracha huérfana, probablemente asustada, que no sabía dónde moverse” (Nettel, 2013: 61).

Desde el inicio, el narrador explica los orígenes extranjeros de su familia: su papá “nació en China, pero llegó a París a los dos años adoptado por una pareja francesa que lo educó según sus costumbres y le puso el nombre de Michel Hersant” (2013: 103); su madre “nació cerca de Alkmar, Holanda, y creció en un entorno protestante hasta los diecinueve” (2013: 103). Esta referencia a la extranjería de los padres del narrador resulta significativa al inicio del relato, porque, de manera circular, se retoma hacia el final. La importancia de la serpiente en la composición del relato ya fue señalada por Tapia Vázquez, quien sugiere que la estructura replica la “circularidad que emula la imagen de la serpiente que se muerde la cola” (2020: 144). Asimismo, Tapia Vázquez rastrea la manera en la que Nettel vincula a Hersant padre con la figura de la serpiente, y lo explica del siguiente modo: “el narrador describe la transformación de su padre con adjetivos como *silencioso, taciturno, discreto, desolado, ausente e irreconocible* [...] Completamente transformado, el personaje revela una acentuada incapacidad de adaptación [...] por eso construye un hábitat artificial que lo aísla y lo protege” (2020: 143). Por *hábitat artificial*, la crítica se refiere a una especie de pagoda que el personaje observado comienza a construir en la azotea de su casa, y que cumplirá la función que el terrario cumple para la serpiente. Así, el narrador observará a su padre como si se tratara de una serpiente en cautiverio: “Comencé a observarlo con mis binoculares todas las tardes, desde la cocina, por la única ventana que había en su madriguera” (Nettel, 2013: 107).

Desde la perspectiva del narrador y de su madre, la presencia de la serpiente se percibe como una amenaza. La madre del narrador afirma: “Ese animal es diabólico” (2013: 110), y el narrador comenta lo siguiente: “Había instalado esa amenaza a unos cuantos metros de su propia familia, separada apenas por un delgado vidrio, como quien activa una bomba de tiempo [...] Mamá tenía razón. Debíamos deshacernos de aquella alimaña” (2013: 114). Hacia el final de la historia, el valor simbólico de la serpiente parece cambiar, pues para el padre “es un símbolo de sanación y de continuidad de la vida” (2013: 119), a todas luces derivado de la cultura china, en la cual las serpientes son símbolos de la vida rítmica y la fecundidad. El cambio, no obstante, es temporal, pues Hersant padre envenena a la serpiente, que supone un peligro y que es amenazante sólo en la medida en que la madre y el narrador imaginan el daño que podría causarles, y no porque realmente los dañe. Al envenenarla, mata todo aquello que la serpiente simbolizaba: la familia se desintegra y el padre jamás

se recupera anímicamente. De nuevo, nos encontramos frente a un proceso de zoomorfismo del personaje, de modo que la *transformación completa*, que sugiere Tapia Vázquez líneas atrás, es metafórica y completa sólo en relación con el estado psicológico de Hersant padre.

En los relatos hasta el momento revisados, la naturaleza cifrada en un vínculo humano-animal es una fuerza contenida que, de manera especular, refleja el comportamiento humano. Digo que está contenida porque tanto los peces, como los gatos y la serpiente se encuentran restringidos a distintos entornos artificiales: para los peces está el acuario; para los gatos, el departamento, y para la serpiente, el terrario. No podemos obviar que los animales seleccionados por Nettel comparten una presencia sigilosa y cierto nivel de ferocidad. Por ejemplo, los *Betta Splendes* son conocidos como “luchadores de Siam”, porque, en determinadas circunstancias, se comportan de manera agresiva; los gatos que adopta la narradora en “Felina” son ferales, y las serpientes de la especie *Daboia russelii*, aunque varían en temperamento, son altamente venenosas. Aun así, en ninguna circunstancia, la naturaleza feroz de estos animales se considera un peligro real para los personajes. Como vimos, la serpiente no es una amenaza, pues está en cautiverio, y entre ella y los personajes siempre hay una barrera: un vidrio que, por muy delgado que sea, aísla al animal en una naturaleza contenida. No sucede así con el segundo relato del libro, “Guerra en los basureros”, cuya mención he postergado porque desarrolla un vínculo entre los humanos y los animales que prefigura el vínculo plenamente desarrollado en “Hongos”.

De cierto modo, todos los relatos tratan el tópico de la supervivencia. Tenemos, así, un matrimonio que busca salir a flote, una estudiante que intenta reestructurar su vida y un hombre en busca de su identidad y de sus raíces. “Guerra en los basureros” también explora la supervivencia como tópico central en el texto. El protagonista —un profesor de biología— narra la etapa de transición entre su infancia y su adolescencia, que coincide con los años en los que, debido a la separación de sus padres, tuvo que vivir en la casa de su tía Claudine. Con esta analepsis, el personaje intenta explicarse su interés actual por la entomología y, en un sentido más profundo, de dónde viene la relación entre su propia naturaleza y el comportamiento de los insectos. Se entiende que la experiencia que contará forjó su carácter y definió su profesión, a la manera de una novela de aprendizaje o *Bildungsroman*. Desde

el inicio del relato, se establece un paralelismo mecánico entre el narrador y aquellos animales:

Hace más de diez años que ejerzo como profesor de biología en la Universidad del Valle de México. Mi especialidad son los insectos. Algunas personas vinculadas a mi campo de investigación me han hecho notar que cuando entro en un laboratorio o en las aulas de clase, casi siempre prefiero acomodarme en las esquinas; del mismo modo en que, cuando camino por la calle, me muevo con mayor seguridad si estoy cerca de un muro. (Nettel, 2013: 41)

Una vez que el protagonista se instala en la casa de su tía Claudine —en esa otra realidad clasemediera, que describe como opuesta a la vida que llevaba con sus padres—, nos hace partícipes del aislamiento que sufre dentro del mundo racista de su escuela y clasista de la casa de su tía. El protagonista estudia en el Colegio Americano, en la sección destinada para los estudiantes mexicanos, “en la planta baja, es decir, la parte más oscura del edificio” (Nettel, 2013: 47). Incluso en la casa de su tía, su presencia está a medio camino entre ser parte de la familia y generar un mayor vínculo con las trabajadoras domésticas, Clemencia e Isabel. En todo momento, este personaje se mueve entre dos realidades: el cambio de la infancia a la adolescencia, la segregación en el colegio y el aislamiento con su familia de segundo grado. Este patrón se repite en el universo contenido de la casa, y el protagonista comienza a desplazarse por ella en otros horarios. Así, se construye un protagonista que invade el espacio, que se mueve en la oscuridad y que parece disfrutar de su posición casi imperceptible en el universo doméstico:

Mi tía Claudine me tomó de la mano y me llevó hasta lo que, a partir de entonces sería mi habitación. Se trataba de un cuchitril en la azotea entre la cocina y el cuarto de servicio en el que vivían Isabel y Clemencia [...] Cuando me quedé solo, cerré la puerta y corrí las cortinas; moví la cama de lugar, saqué mi ropa de la maleta y la instalé en los cajones de la cómoda como si se tratara de una mudanza [...] Empecé a comer en otros horarios [...] Cuando todos se marchaban, encendía las luces [...] Cenaba solo [...] Me gustaba el silencio y la tranquilidad de esas horas. (2013: 45-46, 48)

Desde el inicio del relato, identificamos que el comportamiento del protagonista emula el de un insecto y, aunque desconocemos que se refiere a las cucarachas, el vínculo ya está sugerido. Una vez construido el carácter animalesco del protagonista, es decir, después de un proceso de zoomorfismo, se explicita la semejanza entre la naturaleza profunda y el comportamiento de ambos organismos; esto sucede cuando el protagonista encuentra a una cucaracha en la cocina: “Me pareció que aquel insecto me miraba y en sus ojos reconocí la misma sorpresa y desconfianza que yo sentía por él. Acto seguido, se echó a correr atolondrado, hacia todas partes. Su nerviosismo me dio asco y, al mismo tiempo, me produjo una sensación familiar [...] dejé el vaso sobre la mesa y corrí despavorido hasta mi cuarto pero no pude dormir” (2013: 50).

La imagen anterior —de cualidades cinematográficas e incluso cómicas— crea un paralelismo obvio entre la cucaracha y el protagonista, que es útil para la disrupción del orden. Me explico: aún después de identificarse con el insecto, el protagonista regresa a la cocina para matarlo. El acontecimiento, motivado por “una aversión infinita” a la cucaracha (2013: 50), pero también a su propio reflejo, desencadena una invasión en la casa de la tía Claudine que justifica el título del relato. Los personajes emplean distintos métodos para mitigar la plaga, pero las cucarachas continúan reproduciéndose velozmente. Su avance insta un orden distinto: el territorio del hogar se vuelve territorio de lo salvaje. La naturaleza —¿en un acto de justicia, quizá de castigo?— invade los espacios, tanto el referente al entorno, como el destinado a los pensamientos: “Isabel y mi tía ya no hablaban de ninguna otra cosa. Parecían acaparadas por la presencia de los insectos [...] El narrador menciona:] ahora consideraba estos bichos un problema de vida o muerte, muy rápidamente mis primos se contagiaron de la enjundia” (2013: 53-54).

Para remediar la invasión, Isabel, la más joven de las trabajadoras domésticas, sugiere que se coman a las cucarachas, pues sólo así huirán despavoridas. En un principio, el protagonista se resiste a la sugerencia, que evoca la costumbre prehispánica de comer insectos. Superados los prejuicios, el narrador comienza a disfrutar, junto con los demás habitantes, su “supremacía sobre las cucarachas” (2013: 57). La ingesta de estos insectos se describe como una práctica que une a la familia porque comparten un secreto, pero, en el fondo, lo que motiva la unión familiar es la supervivencia. Para evitar el avance de una naturaleza indeseada, los personajes arremeten en contra de los invasores, del mismo modo en que lo haría cualquier otro animal para defender su

territorio. Aunque el personaje se identifica plenamente con la cucaracha, a tal grado de consagrar su vida adulta a la entomología y de haber “adquirido” las características conductuales de dichos insectos, el cuerpo del protagonista no sufre alteración alguna. En “Hongos”, por el contrario, cambia el comportamiento, se modifica el cuerpo y un proceso de descomposición se disemina perceptiblemente sobre la piel de la narradora y a lo largo del texto.

“HONGOS”: LA OTRA NATURALEZA

En este cuarto relato, los hongos se extienden por dos tipos de cuerpos: el de los personajes y el textual. Ya no estamos frente a la elaboración metafórica del vínculo humano-animal de los otros relatos, sino frente a una relación más estrecha entre humanos y otros seres vivos. Paradójicamente, aunque el vínculo es literal, pues los hongos invaden el cuerpo de la protagonista y de su amante, es también —y debido la naturaleza misma de los hongos— menos perceptible a nivel narrativo.

La narración sigue un esquema similar al de “Guerra en los basureros”, es decir, el comportamiento de la protagonista se modifica progresivamente, pero, en este caso, el cambio gradual sirve para construir una imagen que muestra, en un primer momento, una codependencia con Laval. Avanzada la narración, la protagonista compara el hecho de enamorarse con un comportamiento parasitario. Después de este paralelismo, la situación narrada se torna incómoda hasta llegar a lo siniestro, pues la afinidad y la armonía entre seres que supone la acción *amar* se resignifica por medio del vínculo protagonista-hongos: amar se equipara, entonces, a una invasión parasitaria que enferma la mente y descompone el cuerpo.

En la primera sección de este análisis, me encargué de hacer una sinopsis del relato. Ahora me interesa detenerme sólo en aspectos concretos relacionados con lo parasitario y que definen el vínculo entre los humanos y esta otra taxonomía de seres vivos: la presencia de los hongos en la memoria; el paralelismo entre la relación con Laval y el carácter parasitario de los hongos, así como la manifestación parasitaria en el mundo narrado.

En la primera escena del relato —que tiene un sentido indicial—, los hongos se nos muestran relacionados con el territorio de la infancia: son parte del recuerdo de la protagonista y están en el cuerpo de su madre, en “una uña del pie. En el pulgar izquierdo, más precisamente” (Nettel, 2013: 83). Ver a su

madre intentando deshacerse del hongo y finalmente conseguir ahuyentarlo con un remedio casi milagroso provoca cierta fijación en la protagonista, quien a partir de aquella experiencia no dejará de pensar en ellos. La primera aparición de los hongos está en la dimensión del recuerdo y éstos permanecen en el olvido hasta que la protagonista conoce a Laval y su música: “no volví a pensar en los hongos hasta que conocí a Philippe Laval” (2013: 85). Después de estar con él en Christiania, su imagen se le fija en la mente: “Los recuerdos seguían asaltándome pero logré controlarlos con cierta destreza hasta que, dos semanas después, Laval volvió a aparecer” (2013: 91). La relación que se establece al inicio del relato entre recuerdos y hongos regresará más adelante en la narración de una forma obsesiva: “el tiempo que antes dedicaba a dialogar con Laval lo invertí, durante esos días, en pensar en los hongos. Recordé el de mi madre, que había borrado casi por completo de mi memoria” (2013: 98). Este cambio tan radical, esta ocupación de los hongos en la memoria de la protagonista, resulta del carácter parasitario que caracteriza el idilio entre ambos personajes.

Recordemos que el primer acercamiento de la protagonista con Laval es a distancia, por medio de la música, y se manifiesta en el cuerpo. Cuando escucha el concierto de Beethoven, grabado en vivo años atrás en el Carnegie Hall, la narradora es invadida por una sensación que la descoloca y la induce a pensar constantemente en el concierto. Esa experiencia se narra como una reminiscencia, en la cual aparecen las siguientes descripciones: “Recuerdo la sensación de estupor que me produjo escucharlo. Hacía calor... la emoción me impidió respirar normalmente [...] sentí una mezcla de reverencia, de envidia y de agradecimiento. Lo escuché por lo menos tres veces y en todas se reprodujo el mismo escalofrío” (2013: 86). Las descripciones son sensoriales y tienen un efecto prolongado en la protagonista: “pensé en él en varias ocasiones” (2013: 86). Este primer contacto con Laval marca la relación que tendrá con ella en ambos espacios: el corporal y el mental.

Una vez en la residencia en Christiania, ambos caen en la tentación del enamoramiento, descrito por la narradora-protagonista como un “comportamiento adictivo” (2013: 88), que se relaciona con los hongos por su sentido de permanencia. Dicho de otro modo, al llamarlo comportamiento adictivo, la narradora ya nos está dando pistas de su condición invasiva, como se hace evidente cuando cada uno debe retomar su vida cotidiana:

[...] la forma de estar en mi casa y en todos los espacios, incluido mi propio cuerpo, se había transformado y, aunque entonces no fuera consciente de ello, resultaba imposible dar vuelta atrás. Los primeros días, seguía llevando conmigo el olor y los sabores de Philippe. Con una frecuencia mayor de la que hubiera deseado, se me venían encima como oleadas abrumadoras. A pesar de mis esfuerzos por mantener la templanza, hoy nada de esto me dejaba indiferente. Al acuse de las sensaciones descritas, seguía el sentimiento de pérdida, de añoranza y después la culpa por reaccionar así. (2013: 90)

La experiencia con Philippe marca emocionalmente a la narradora, por lo que sus olores, su sabor y su ausencia se le instalan en el cuerpo. El lenguaje para referirse a los efectos de aquel encuentro evoca una jerga médica: “Elegía eso y no los tsunamis sensoriales ni los recuerdos que, de haber podido, *habría erradicado* para siempre. Pero mi voluntad era un *antídoto insuficiente* contra la influencia de Philippe” (2013: 90; énfasis mío). Este mismo lenguaje se emplea para describir el primer reencuentro de los amantes, justamente dos semanas después, cuando Philippe le llama a su casa: “escucharlo tocar a miles de kilómetros, estando en mi propia casa, consiguió que lo que *empezaba a sanar* con tanto esfuerzo, *sufriera* un nuevo *desgarre*” (2013: 91; énfasis mío). A partir de ese momento, la presencia de Laval en la vida de la narradora confirma su naturaleza invasiva, la de ser un elemento ajeno: “Esa llamada, en apariencia inofensiva, consiguió introducir a Philippe en un espacio al que no pertenecía” (2013: 91).

Después de una breve separación, que aumenta la codependencia de la narradora, Laval restablece el contacto con ella; a partir de ese momento, ambos buscarán a toda costa permanecer en el cuerpo del otro: “lo pasábamos solos en su habitación, reconociendo, de todas las maneras imaginables, el cuerpo del otro, sus reacciones y sus humores, como quien vuelve a un territorio conocido *del que no quisiera salir jamás*” (2013: 94; énfasis mío). En efecto, su vínculo emocional se exterioriza en el cuerpo cuando los diagnostican con la misma enfermedad venérea:

Lo primero que sentí fue un ligero escozor en la entrepierna. Sin embargo, a pesar de que inspeccioné varias veces la zona, no pude encontrar nada visible y terminé por resignarme. Pasadas unas semanas, la comezón, al principio leve, casi imperceptible, se volvió intolerable. Sin importar la hora ni el lugar donde

me encontrara, sentía mi sexo y hacerlo implicaba inevitablemente pensar también en el de Philippe. Fue entonces cuando llegó su primer mensaje al respecto. Un correo, escueto y alarmado, en el que aseguraba haber contraído algo grave, probablemente un herpes, una sífilis o cualquier otra enfermedad venérea, y quería advertirme de ello para que tomara mis precauciones [...] No una enfermedad grave, como pensaba él, pero quizás sí una micosis. (2013: 96)

A diferencia de la micosis en el pulgar del pie izquierdo de su madre, los hongos aparecen por primera vez en los genitales de la protagonista. Su relación es directa con el aspecto sexual que se ha sugerido y concretado en el transcurso de la trama. Como señalé, el primer contacto con Philippe Laval es por medio de su música, y sus efectos se manifiestan en los espacios corporal y mental de la narradora, sea por medio de un estupor, de sentir calor, de no lograr respirar con facilidad o de escalofríos que recorren su cuerpo. Características, todas ellas, que también comparte un encuentro sexual. Los indicios del primer encuentro a distancia —que se concretan durante el idilio de ambos personajes— ahora no son más que un recuerdo encarnado en los genitales de la protagonista. La enfermedad funciona, así, como vínculo con Laval, como detonador del pensamiento obsesivo y como la materialización de la ausencia: “Los hongos me unieron aún más a Philippe [...] La comezón] me permitía sentir a Philippe en mi propio cuerpo e imaginar con mucha exactitud lo que pasaba en el suyo” (2013: 97).

La naturaleza invade el cuerpo para convertirlo en un organismo enfermo. Nettel nos muestra un lado oscuro del mundo natural (*dark nature*), ausente hasta ese momento en los relatos, y decide llevarlo hasta sus últimas consecuencias: vuelve la naturaleza invasiva un motivo de contemplación y de cuidado, que inversamente implica descuidarse: “Por eso me decidí no sólo a conservarlos, sino cuidar de ellos, de la misma manera en que otras personas cultivan un pequeño huerto” (2013: 97). La comparación con una actividad común en los seres humanos —“cuidar un huerto”— se torna extraña y desconcertante, pues los genitales de la protagonista y la piel alrededor de ellos se comparan con la tierra y son, por metonimia, fértiles, pero su fertilidad es adecuada sólo para cosechar una enfermedad. Los valores usualmente asignados a la tierra, a lo fértil y a la cosecha se invierten. Por una decisión que escapa de la racionalidad, la narradora cede el control a los procesos que

se desarrollan en su cuerpo y asume el papel de cuidadora, de alguien que cosecha y procura el crecimiento de un organismo parasitario.

El proceso de identificación en “Hongos” no se limita al nivel metafórico, sino que alcanza la dimensión literal, pues el cuerpo —como explica la narradora— se convierte en el territorio de los parásitos: “Vivir con un parásito es aceptar su ocupación” (2013: 100). En “Hongos”, atestigüamos el fetiche que despierta la descomposición de la naturaleza. La división antes clara entre un proceso de zoomorfismo y de antropomorfismo de los otros relatos, aquí se difumina: el hongo invade al huésped, y la propia protagonista duda sobre quién toma las decisiones. Esta confusión se resuelve, de cierta manera, en una simbiosis: ni la protagonista, ni el hongo mantienen su autonomía; en cambio, son un mismo cuerpo. Pero son un cuerpo compuesto, plural, como lo evidencia el cambio del singular al plural en la voz narrativa: “los parásitos —ahora lo sé— *somos* seres insatisfechos por naturaleza [...] hoy *vivimos* en un estado de constante tristeza” (2013: 100; énfasis mío).

El cambio de la primera persona del singular a la primera del plural en la voz narrativa no es la única huella que exterioriza la ocupación en el nivel estructural del relato, sino que también puede rastrearse en el espacio narrado. Primero, en un orden más general, está la presencia de dos realidades, en las cuales se reproduce una dinámica parasitaria: la vida cotidiana y de matrimonio que, hasta antes de conocer a Laval, llevaba la protagonista, se ve poco a poco invadida por esa otra realidad que crea con Philippe. El primer indicio es la mención a la escuela de verano: “Una escuela de verano es un lugar fuera de la realidad que nos deja dedicarnos a aquello que usualmente no nos permitimos” (2013: 87). La idea de una realidad alterna se refuerza con el lugar en el que transcurren las seis semanas de la estancia académica: la ciudad de Christiania, cuyo nombre completo es Ciudad Libre de Christiania, y que es un barrio autogobernado, antes un territorio militar que el ejército danés abandonó en 1971 tras la ocupación de PROVO, un grupo de contracultura holandesa que se dedicaba a atacar las estructuras del Estado. Aquí está el guiño que hace Nettel al escoger Christiania: un espacio antes dirigido por el máximo organismo encargado de establecer el orden es ahora el territorio de un grupo de resistencia y de un nuevo orden producido por una invasión.

La realidad que en esta ciudad comienza a gestarse está gobernada por una sensación de alegría excepcional, sin lugar para la culpa ni para el miedo, y parece transcurrir en un tiempo presente infinito: “No había otro tiempo

salvo el presente. Era como vivir en una dimensión paralela” (2013: 89). Esta realidad alterna —con un innegable sentido utópico que reside en su abstracción del tiempo y del espacio— comienza a invadir la realidad cotidiana de la protagonista a tal grado que termina por invertir más tiempo pensando en ella: “la dimensión paralela, que creía cancelada para siempre, no sólo se abrió de nuevo sino que empezó a volverse cotidiana, robándole espacio a la realidad tangible de mi vida, en la que cada vez yo estaba menos presente” (2013: 92). En ese momento, su matrimonio se desmorona y, con él, la realidad que la protagonista llamaba tangible: “La realidad, que ya no me interesaba sostener, comenzó a derrumbarse como un edificio abandonado” (2013: 95). El derrumbamiento de la realidad tangible —o, para decirlo en otros términos, la ocupación que lleva a cabo una realidad parasitaria— sucede a la par de un aumento de referencias que vinculan a la narradora y su comportamiento con actitudes parasitarias. Por ejemplo, cuando la palabra *contacto* y la forma en la que se enuncia sugieren el contagio de una sensación de inquietud: “hoy todas las personas que entraban en contacto conmigo empezaron a preocuparse” (2013: 92).

Finalmente, hay dos aspectos más que contribuyen a exteriorizar la ocupación en el nivel estructural del relato. Por un lado, los hongos se describen en términos afectuosos e, incluso, maternales: “Lo primero que noté fueron unos puntos blancos que, alcanzada la fase de madurez, se convertían en pequeños bultos de consistencia suave y de una redondez perfecta. Llegué a tener decenas de aquellas cabecitas en mi cuerpo” (2013: 97). La reacción natural hacia una enfermedad como la micosis se altera y, en su lugar, se normaliza la presencia de los hongos, no sólo con las acciones de la protagonista, sino con los adjetivos que emplea para describirlos y las capacidades emocionales que les otorga: “Su hongo amaba su cuerpo y lo necesitaba de la misma manera en que el organismo que había brotado entre Laval y yo reclamaba el territorio faltante” (2013: 98).

Por otro lado, vale la pena enfatizar que la historia de “Hongos” está narrada en retrospectiva y pertenece a la dimensión del recuerdo. Leemos los recuerdos de la protagonista en el estado anímico y psicológico, tal como se nos muestra al final del relato, es decir, leemos a una mujer cuyo cuerpo está ocupado por el hongo, que vive “encerrada e inmóvil en [su] departamento” y que disfruta “la penumbra y la humedad de los muros” (2013: 102). En ese sentido, y dado que a lo largo del relato la protagonista le otorga al

hongo la capacidad de decisión, característica fundamentalmente humana, y deja entrever el dominio que tiene sobre su cuerpo, cabe preguntarse: ¿quién escribe?, ¿a qué organismo estamos realmente leyendo? Recordemos que uno de los intereses de Nettel gira en torno a la idea de ser habitado por otro. La autora lo explica del siguiente modo, a propósito de su novela *El huésped*, en la que desarrolla la idea más a fondo:

Es un tema muy antiguo y también muy popular. Un tema que encuentras en muchas culturas y por eso mi novela empieza haciendo alusión a las otras historias de desdoblamiento [...] está el doppelgänger en la cultura anglosajona, los gemelos del zodiaco, los Ibeyi yorubas y una lista larguísima. Creo que si el tema está tan presente en las literaturas de todo el mundo y de tan distintas épocas es porque está íntimamente vinculado a la condición humana. (Nettel *apud* Wolfenzon, 2014: s.p.)

¿Quién, entonces, narra la vida de la protagonista?, ¿acaso estamos frente a un proceso simbiótico? Existe un hongo llamado *Ophiocordyceps unilateralis*, que se aloja en animales vivos hasta ganar control sobre ellos: no sólo invade el cuerpo del huésped, sino que le impide tener control sobre sus movimientos e impulsos. Este hongo es mortífero y se parece muy poco al hongo del relato. Después de todo, la protagonista no muere, al menos no literalmente. Pero, tal vez, no es del todo descabellado sugerir que, gracias a su condición parasitaria expansiva, el hongo en el relato es un ente que no sólo ocupa, sino que también desdobla el cuerpo de la protagonista.

CONCLUSIONES

En distintas entrevistas (Wolfenzon, 2014; Frieria, 2014; Grosso, 2021), Nettel explica que en *El matrimonio de los peces rojos* le interesaba mostrar a los seres humanos no sólo como parte del reino animal, sino en toda su bestialidad, tal como sugiere uno de los epígrafes del libro que retoma del escritor chino Gao Xingjian: “El hombre pertenece a esas especies animales que, cuando están heridas, pueden volverse particularmente feroces”. Es más que evidente que *El matrimonio de los peces rojos* responde al giro cultural de la literatura sobre animales, y que, del mismo que en los *animal studies*, para la escritora la búsqueda de la animalidad es también una indagación de lo humano, como

menciona Cary Wolfe a propósito de los *animal studies*: “Se trata, pues, de encontrar al animal de los estudios sobre animales y su cuestionamiento de los modos humanistas de lectura, interpretación y pensamiento crítico no sólo ‘allá afuera’, entre los pájaros y las bestias, sino también ‘aquí dentro’, en el corazón de esto que llamamos humano” (2009: 572).⁸

En ese sentido, Nettel buscaba evidenciar la pérdida de la intuición animal, “esa sabiduría tan básica que los animales poseen y nosotros hemos enterrado bajo una maraña de pensamientos especulativos y dudas” (Grosso, 2021: s.p.), como sugiere el segundo epígrafe del libro, y que la escritora retoma del naturalista romano Plinio el Viejo: “Todos los animales saben lo que necesitan, excepto el hombre”. De ahí que los seres humanos —concluye— tenemos dificultades para decidir en los momentos claves de nuestra vida y, de ahí también, que nuestro proceso de decisiones es subterráneo y se fragua en las honduras de la conciencia sin que lo notemos (Nettel *apud* Wolfenzon, 2014).

El proceso subterráneo al que se refiere Nettel —una forma simbólica de ceguera compartida por los cinco protagonistas de los relatos— termina por llevar a la superficie la otra naturaleza de los personajes, sus manías y sus obsesiones, y, sólo por medio de una relación especular con los seres no humanos, los personajes y —por extensión— los lectores logran percibir su condición. Así, la brutalidad del ser humano queda expuesta, sea en sus comportamientos, sea en sus relaciones o en la piel. ¿Resulta productivo pensar en el vínculo entre humanos y otros seres vivos de una manera tan reiterada como lo hace Guadalupe Nettel? Me parece que sí, y sólo porque —como sugiere Kari Weil— “el giro hacia los animales [y yo lo extendería hacia todos los seres vivos] en el arte al igual que en la teoría es un intento de imaginar un conocimiento diferente al de los humanos y, de esta manera, agrandar o cambiar las posibilidades de aquello en lo que podemos pensar y lo que podemos hacer en el mundo” (Weil *apud* Lámbarry, 2015: 88).

⁸ “It is a matter, then, of locating the animal of animal studies and its challenge to humanist modes of reading, interpretation, and critical thought not just ‘out there’, among the birds and beasts, but ‘in here’ as well, at the heart of this thing we call human.”

BIBLIOGRAFÍA

- Alaimo, Stacy (2016), “Animal”, en Joni Adamson, William Gleason y David Pellow (eds.), *Keywords for Environmental Studies*, Nueva York, New York University Press, pp. 9-13.
- Carrillo Juárez, Carmen Dolores (2020), “El espejo de la modernidad líquida: relaciones humano-animales en *El matrimonio de los peces rojos*”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.), *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp. 119-134.
- Ferrero Cándenas, Inés (ed.) (2020), *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- Friera, Silvina (2014), “Busco nuestro animal interior”, *Página 12*, 7 de enero, s. p. disponible en [<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-31003-2014-01-07.html>], consultado: 17 de noviembre de 2023.
- Grosso, Julieta (2021), “Guadalupe Nettel: ‘Los seres humanos somos depredadores’”, *Hoy Día Córdoba*, 17 de noviembre, disponible en [<https://hoydia.com.ar/cultura/guadalupe-nettel-los-seres-humanos-somos-depredadores/>], consultado: 16 de noviembre de 2023.
- Hernández, Francisco (2017), “*El matrimonio de los peces rojos*: el vínculo humano animal”, *Graffylia*, vol. xv, núm. 24, pp. 71-78.
- Lámbarry, Alejandro (2015), *El otro radical: la voz animal en la literatura hispanoamericana*, Puebla, Universidad Iberoamericana, Puebla.
- Licata, Nicolas, Yanna Hadatty Mora y Kristine Vanden Berghe (2023), *Tradición y transgresión. Ensayos críticos sobre la obra de Guadalupe Nettel*, Lieja, Presses Universitaires de Liège.
- Matschke, Milena (2017), “El animal en mí, yo animal: estudio de *El matrimonio de los peces rojos* y *El animal sobre la piedra*”, en *I Jornadas Internacionales “Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas”*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Buenos Aires, 2-4 de agosto, disponible en [<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/cuerpoyviolencia/2017/paper/viewFile/865/182>], consultado: 18 de noviembre de 2023.
- Medel Villar, Mara Itzel (2020), “‘Felina’: gatos y otras maternidades”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.), *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp. 153-170.
- Nettel, Guadalupe (2013), *El matrimonio de los peces rojos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Nettel, Guadalupe (2008), *Pétalos y otras historias incómodas*, Barcelona, Anagrama.

- Nettel, Guadalupe (2006), *El huésped*, Barcelona, Anagrama.
- Sánchez, José (2011), “Textos mutantes: el itinerario genérico. De las colecciones de relatos integrados”, *Materiales de Divulgación del Repositorio Institucional de la Universidad Iberoamericana*, Puebla, pp. 1-12, disponible en [<chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://repositorio.iberopuebla.mx/bitstream/handle/20.500.11777/4086/2011%20Textos%20mutantes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>], consultado: 10 de diciembre de 2024.
- Schneider, Richard (2016), “Introduction”, en Richard Schneider (ed.), *Dark Nature: Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture*, Londres, Lexington Books, pp. vii-xix.
- Tapia Vázquez, Jazmín G. (2020), “Una historia natural sobre la animalidad: ‘La serpiente de Beijín’, de Guadalupe Nettel”, en Inés Ferrero Cándenas (ed.), *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp. 135-152.
- Wentworth, Isabelle (2021), “Embodiment and the animal in Guadalupe Nettel’s *El matrimonio de los peces rojos*”, *Catedral Tomada*, vol. ix, núm. 16, pp. 239-277.
- Wolfe, Cary (2009), “Human, all too human: ‘Animal studies’ and the humanities”, *Publications of the Modern Language Association*, vol. cxxiv, núm. 2, pp. 564-575.
- Wolfenzon, Carolyn (2014), “Guadalupe Nettel: ‘Me gusta ser vista como una escritora inclasificable’”, *Buensalvaje. Desvíos para Lectores de A Pie*, 17 de julio, s. p., disponible en [<https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/07/17/guadalupe-nettel-me-gusta-ser-vista-como-una-escritora-inclasificable/>], consultado: 15 de noviembre de 2023.

DANIEL CASADO GALLEGOS: Es licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestro en Traducción por El Colegio de México. Colaboraciones suyas —ya sea de creación o traducción literaria— han aparecido en *Otros Diálogos*, *La Colmena*, *Punto en Línea* y *Pereza. Antología de cuento breve*. Fue parte del Consejo Directivo de la Asociación Mexicana de Traductores Literarios (Ametli). Sus líneas de investigación versan sobre la literatura de lo extraño, la traducción de ensayo originalmente escrito en lengua inglesa, y los vínculos entre las poéticas de traducción y las autorales en la literatura hispanoamericana del siglo xx.

D. R. © Daniel Casado Gallegos, Ciudad de México, enero-junio, 2025.

RESEÑAS

ROMANO HURTADO, BERENICE (2020), *EL RETRATO LITERARIO ESPAÑOL DEL SIGLO XV COMO PARTE DE LA REPRESENTACIÓN FUNERARIA*, MÉXICO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO/ALDUS, 276 P.

La reflexión entre literatura e historia, ficción y verdad teje el hilo conductor del trabajo de Berenice Romano Hurtado, *El retrato literario español del siglo XV como parte de la representación funeraria*, en donde, en contraposición con las afirmaciones de Mitre Fernández y Domínguez Bordona, propone el estudio del retrato literario como género. Con una introducción a cargo de Sonja Stajnfeld —presentación que sintetiza los puntos clave del ensayo, aunque erróneamente atribuya el interés por la muerte a razones personales y no como parte esencial del género estudiado—, el libro se divide en el prólogo, el estado de la cuestión y cinco partes que resaltan los puntos de unión entre el estilo y las fuentes de los géneros historiográficos con los literarios. La propuesta señala que la importancia del análisis no está en develar la veracidad de los textos, sino en señalar cómo se construye a los personajes —históricos o literarios— y la forma en que éstos responden a un sistema ideológico.

Luego de referir la poca atención que la crítica ha dado al retrato literario —género marginal o incluso no considerado como tal— y sus relaciones con la biografía, en la primera parte, la investigadora establece bases para su estudio: modelos clásicos que sigue, objetivo, función, recursos retóricos, fórmulas, orden, así como selección de las características y los hechos narrados, y la fisonomía como base para el estudio del retrato literario. Asimismo, evidencia su relación con la épica —el modelo literario— y la crónica —el modelo historiográfico—, enfatizando el entrelazamiento de estos dos géneros, lo que manifiesta el carácter doble del retrato literario. El último aspecto es fundamental para Romano Hurtado, pues muestra la forma en que, durante la Edad Media, ambos géneros compartían estrategias narrativas e ideológicas. De las primeras, destaca aquellas propias para caracterizar a los personajes y la función de éstos como modelos de conducta y reflejo de la ideología de la época; para ello, analiza la construcción de personajes en dos poemas épicos —*Los siete infantes de Lara* y el *Poema de Fernán González*—, comparándolos con los de la *Primera Crónica General*, de los que ofrece sucintas notas sobre su transmisión textual y características generales.

De su análisis focalizado en la descripción del personaje —el caballero ideal, el héroe épico—, es destacable la relación que establece tanto entre los dos géneros señalados, como con el romance y el epitafio, por un lado, y con la pintura y la escultura funeraria, por otro, para definir el tópico de la muerte que prima en éstos y en el retrato literario, así como sus temas principales: la buena fama, la memoria y el linaje, que señalan la responsabilidad del individuo de honrar a sus antepasados y de dejar ejemplo a sus sucesores. De la misma manera, anota los esquemas literarios que se repiten en las obras y el sistema de valores que comparten. Cabe aclarar que las referencias al romance y a la iconografía están únicamente señaladas; además, como la misma autora indica, la relación de los poemas revisados con una sola crónica responde a cuestiones prácticas, por lo que quedarían ulteriores análisis que consideren la caracterización de un personaje histórico en diferentes testimonios y géneros.

La segunda parte se centra en la construcción de personajes en la crónica de Fernando del Pulgar —*Crónica de los Reyes Católicos*—, autor también de retratos literarios —*Generaciones y semblanzas*—, de aquí el interés de Romano Hurtado por establecer generalidades sobre su estilo y la manera en que narran los hechos y los personajes históricos. Para conseguirlo, destaca la importancia de la historiografía alfonsí y la idea que Pulgar tenía de la crónica, sus modelos clásicos, los temas principales —siempre con énfasis en el linaje—, sus fuentes, el sistema de valores que transmiten y aspectos estilísticos —el uso de diálogos, por ejemplo—. En un apartado más breve, la investigadora presenta a Fernán Pérez de Guzmán, otro autor de retratos literarios, cuya obra se integró a la *Refundición de la Crónica del Halconero*, de Lope de Barrientos. Son de interés tanto la crítica que Romano Hurtado hace a la etiqueta que usa Sánchez Alonso para referirse a *Generaciones y semblanzas*, de Pérez de Guzmán, como a la supuesta crónica que éste habría escrito.

La tercera parte versa sobre la iconografía en torno a la muerte medieval y sus repercusiones en la caracterización de los individuos en el retrato literario. Con base en las reflexiones de críticos como Mitre Fernández, Ariès y Edgar Morín, la autora recupera tres grabados presentes en el *Arte de bien morir y Breve confesionario* de finales del siglo xv, para enfatizar la manera en la que, entre los siglos xiv y xv, el individuo había adquirido una conciencia sobre la muerte individual y, en consecuencia, el deseo de preparar una muerte que le asegurara una buena fama entre los vivos. De esta forma, reitera y ahonda en la importancia del retrato literario,

el epitafio y el testamento, así como su relación con artes iconográficas como la escultura y pintura, cuya función principal —en tanto formas de representación de la buena muerte— es la construcción de la imagen —el *alter ego*— de un individuo histórico, que debe perdurar en el tiempo; es decir, permitir la trascendencia del sujeto en la justa medida de su linaje. Ahora bien, pese a ser útiles las precisiones conceptuales de la investigadora sobre el epitafio o las *artes moriendi*, al tratarse de un capítulo dedicado a la iconografía se resiente bastante la ausencia de ejemplos puntuales, acompañados quizá de imágenes, pues el análisis se encuentra ilustrado sólo por las tres laminillas referidas.

El análisis del retrato literario en su carácter doble —historiográfico y literario—, en *Generaciones y semblanzas*, de Fernán Pérez de Guzmán, y *Claros varones de Castilla*, de Fernando del Pulgar, constituye la cuarta parte del trabajo. Ambas obras dan cuenta de momentos críticos en la política del siglo xv —del reinado de Enrique III al de Enrique IV—, por medio de una selección de personalidades que obedece tanto a los intereses de una élite política y religiosa, como a los motivos personales de cada autor. Además de los sucintos análisis a fragmentos de algunos retratos paradigmáticos que permiten destacar algunos elementos estructurales y temáticos del retrato literario del siglo xv, Romano Hurtado observa particularidades en cada uno de los autores. Para la autora, mientras Pérez de Guzmán posee una visión crítica del gobierno, Pulgar centra el objetivo de sus retratos en su función ejemplarizante y de trascendencia, promocionando la cultura cortesana en la que se encontraba inmerso.

La última parte consiste en una síntesis de los principales temas tratados por el retrato literario: el linaje, la buena muerte, la fama y la memoria. La presencia de estos tópicos se advierte en géneros como la poesía del siglo xv o la literatura ejemplar y en la obra de Pérez de Guzmán y Pulgar, enfatizando el término de la apariencia, pues la construcción de los individuos en las representaciones no debe ser verdadera, sino verosímil. Se verifica entonces que comparten y transmiten el mismo sistema de valores y la forma en que la idea de la muerte —en tanto hecho individual— se manifiesta en la construcción del héroe en la literatura hispánica de finales del siglo xiv y a lo largo del xv.

Si bien el volumen abre caminos al estudio del retrato literario como género y establece una base importante de conceptos, estructuras estilísticas, temas para su estudio y su relación con otros géneros escritos e iconográficos, hay cuestiones de las cuales adolece la investigación. La obra consiste en la edición de la tesis doctoral que Romano Hurtado defendió en 2006 —*Iconografía, historia y literatura de linaje*

del siglo xv español: elementos literarios de la muerte medieval—, y es evidente que no llevó a cabo una actualización bibliográfica, pues faltan textos como el de Víctor García de la Concha —“El retrato literario en el Renacimiento” (2000)—, algunos de los presentes en las actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, coordinadas por Pablo Luis Zambrano Carballo, Miguel Ángel Márquez Guerrero y Antonio Ramírez de Verger Jaén —*El retrato literario, tempestades y naufragios, escritura y reelaboración* (2000)— o el de Margarita Iriarte López —*El retrato literario* (2004)—, sólo por mencionar algunos. Asimismo, tampoco actualiza la bibliografía para los textos que analiza de Pérez de Guzmán y Pulgar, de quienes, además de obviar su tradición textual —ya estudiada por Vicente Beltrán y por María Isabel de Páiz Hernández, respectivamente—, utiliza sin argumentar por qué eligió las ediciones de Jesús Domínguez Bordona y no la de José Antonio Barrio de 1998 o la de Miguel Ángel Pérez Priego de 2007, por no mencionar que ni siquiera cita sus estudios introductorios o ensayos dedicados a dichas obras, como el de Pérez Priego —“El retrato historiográfico de Fernando de Pulgar” (2005).

En cuanto a su metodología, algunos conceptos presentes en *El retrato literario español del siglo xv* son utilizados de manera anacrónica. Así, Berenice Hurtado refiere constantemente el término *nacionalismo* para explicar la construcción de la hegemonía ideológica política de los reinos ibéricos en el siglo xv o bien identifica el edificio propuesto en el *De re aedificatoria* de Alberti exclusivamente con el pensamiento medieval, sin señalar la tradición humanística de la cual bebe el autor italiano. Valdría, además, ahondar en el estudio literario y retórico de las *Generaciones y semblanzas* y de los *Claros varones de Castilla* —y del retrato literario en general—, pues el propuesto por la autora no profundiza en éstos; de hecho, menciona brevemente la *descriptio* y, aunque no se trate de un estudio retórico, es innegable que se trata de un elemento clave de la parte literaria del género estudiado. De éste, por otra parte, haría falta una definición puntual —incluso una que considerara las reflexiones de cronistas, biógrafos y retratistas del siglo xv—, pues se encuentra dispersa a lo largo del análisis.

En otro orden de ideas, la presentación de la información suele ser redundante y se puede mejorar el orden; por ejemplo, podría posponerse la segunda parte a la tercera, pues esta última sigue considerando características y temáticas presentes en el retrato. Aunado a esto, en caso de reeditar el libro, serviría una edición cuidadosa del texto, ya que hay erratas importantes que parten de la adaptación del formato de tesis a libro; entre ellas se encuentran los constantes envíos equívocos a otras partes

del texto —mencionar el capítulo vi, inexistente *de facto*, al final de la cuarta parte, es uno de los tantos casos— y, aun más vistoso, la investigadora afirma que se revisaron los modelos antiguos, en especial Suetonio y Plutarco, pero tal información, presente en el primer capítulo de su tesis, no está desarrollada en el libro. Finalmente, a la par de revisar algunas erratas en las citas, sería conveniente que, en la bibliografía, se citara por el autor de los textos y no por su editor, como hace con *Generaciones y semblanzas* y *Claros varones de Castilla*, los cuales están consignados bajo el apellido del editor, Domínguez Bordona.

Reitero que la obra se trata de una primera referencia para quien desee profundizar en el retrato literario no sólo del siglo xv, sino también de diferentes épocas en la tradición hispánica. El libro ofrece también definiciones sobre otros géneros, lineamientos para el análisis de la muerte como tópico medieval y líneas de trabajo que aún pueden explorarse. De la misma manera, considero valioso su énfasis en el carácter doble —historiográfico y literario— del retrato literario y de otros géneros, pues indica un método de lectura e interpretación.

SHARON SUÁREZ LARIOS

ORCID.ORG/0000-0002-0502-7961

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

shuarezl@live.com.mx

BARRAGÁN AROCHE, RAQUEL (2020), *OVIDIO Y MARCIAL EN LA RISA DE LA POESÍA BURLESCA DEL SIGLO DE ORO: PRECEPTIVA, ESTILOS Y MOTIVOS*, MÉXICO: COORDINACIÓN DE HUMANIDADES-DIRECCIÓN GENERAL DE DIVULGACIÓN DE LAS HUMANIDADES-UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 447 P.

Raquel Barragán Aroche dirige este nuevo esfuerzo en su biografía libresca para indagar acerca de qué huellas y lecciones de Ovidio y Marcial pueden rastreadse en la obra de los poetas del Siglo de Oro. Ha decidido averiguarlas deteniéndose en seis autores que constituyen, a su parecer, hitos en la transformación del género de las burlas en la literatura áurea. Los primeros tres poetas en los que abreva son Diego Hurtado de Mendoza, Luis de Góngora y Jacinto Polo de Medina, quienes se transforman en piedra de toque para la búsqueda de la materia ovidiana empleada en urdir burlas. Los otros tres —Baltasar del Alcázar, Francisco de Quevedo y Pedro Méndez de Loyola— son examinados a contraluz de los epigramas de Marcial traducidos, amplificados, reescritos. Sin embargo, antes del análisis, Barragán Aroche presenta un panorama teórico que servirá de brújula para cartografiar las burlas en el océano del prestigio literario.

El primer capítulo constituye, de esa manera, un trabajo de clara síntesis sobre la teoría y las consideraciones generales de la risa y lo ridículo en los tratadistas que conforman la fibra de la preceptiva hispánica, desde Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, pasando por Castiglione, Vincenzo Maggi, Alonso López Pinciano, hasta Francisco Cascales y otros. Barragán Aroche no se detiene en hacer un compendio de las ideas sobre la risa, sino que concatena explicaciones sobre por qué algunas ideas pasaron con mayor fortuna que otras o por qué en el ejercicio de traducción del italiano al español se omitieron algunos chistes delicados para la comunidad hispana. En este capítulo, también brinda una útil tipología de la risa que tendremos presente a lo largo del libro, desde las diferencias de intensidad entre la sonrisa, la risa y la carcajada, hasta la consolidación de la risa eutrapélica.

Acerca de lo burlesco, muestra que existió un caleidoscopio de aproximaciones, desde quienes consideraban en la burla la existencia sólo del arte, hasta aquellos que la estimaban como fruto sólo del ingenio, o quienes aseguraban que tales nociones, después del Renacimiento, quedaron fundidas o no bien distintas, tal como sucede

con Castiglione, que “proyecta con poco contraste la dupla clásica (*ars/ingenium*), que tendrá gran relevancia en el Barroco no sólo en las veras, sino también en las burlas, pues más allá de ser dos aspectos antagónicos, se llegarán a fundir ambos conceptos en el *ingenium*” (p. 50). El ingenio fue un concepto de gran peso entre los escritores áureos, y mediante su llave —pulida por los entronques clásicos— pudieron abrirse las puertas de la poesía burlesca, primero tímidamente, después con amplitud. La poesía burlesca entre los poetas del Siglo de Oro no estuvo en la cúspide de la valoración literaria; sin embargo, la autora evidencia que el hecho de que se practicara era un síntoma de que se veía en ella la oportunidad de desplegar el ingenio. Para legitimar su ejercicio, la inclusión de Ovidio y Marcial desempeñó un papel clave: aportaron argumentos, formas, temas y estrategias discursivas que permitían sortear el peligro de los señalamientos por la baja del género.

Precisamente por ese supuesto peligro de la poesía burlesca de rebajar el prestigio de un escritor —explica Barragán Aroche—, el antiguo editor de Diego Hurtado de Mendoza decidió no incluir entre sus obras completas los epigramas más salaces. La razón que esgrimió fue la de no manchar con tal género el elevado tono del resto de su poesía. Sin embargo, tanto él como muchos de los autores del Siglo de Oro tuvieron una postura ambigua frente a la práctica de la poesía burlesca, pero se valieron de la apelación a los temas ovidianos y a las estructuras epigramáticas traídas fundamentalmente desde Marcial para legitimar su escritura burlesca.

En el segundo capítulo, Barragán Aroche estudia a tres poetas con diferentes estilos poéticos y que trabajan con la mitología ovidiana: Diego Hurtado de Mendoza, Luis de Góngora y Jacinto Polo de Medina. La investigadora hace una cala en los criterios de selección: “Pese a que se cuenta con un gran número de epilios mitológicos, he optado por dar prioridad a esta triada, que presenta no sólo una forma de enunciación distinta, sino también diferentes vehículos rítmicos” (p. 125). A mi parecer, un aparato mayor sobre los criterios de selección haría más sólido lo significativo de la muestra, pero es encomiable el juicio en la selección entre la ingente cantidad de poemas y poetas que podrían haberse estudiado. Además, uno de los criterios es el desarrollo y la variedad de los “vehículos métricos”; sin embargo, aunque a lo largo del libro sí existen las reflexiones sobre este aspecto, sería muy interesante (quizás es ya una curiosidad personal) desarrollar algo más cuando las composiciones estudiadas poseen versos irregulares, acentuaciones discordes o lecciones que cambian la escansión del verso y que, en conjunto, revelan algo de la pericia del escritor en el arte de componer.

El primer apartado lo dedica a Diego Hurtado de Mendoza y hace, además, algunas anotaciones previas importantes: que la recepción de las *Metamorfosis* de Ovidio, entre los escritores áureos hispanos, comenzó en un tono serio, aunque no exento de breves intermisiones burlescas, y que, luego, evidenciando su desgaste y su consecuente censura en las preceptivas, fue asimilado de lleno en la escritura jocosa. La investigadora deja en claro que, si bien Luis de Góngora fue el modelo de la escritura de fábulas mitológicas jocosas, no fue el precursor, sino que, antes de él, ya otros autores como Juan de la Cueva, Baltasar del Alcázar o Diego Hurtado de Mendoza habían ensayado el tratamiento de temas mitológicos bordeando las burlas. Los escritores áureos retomaron de Marcial la estrategia perenne en la escritura del epigrama de escribir un cierre fulminante —el *fulmen in clausula*— en uno o dos versos finales, y Hurtado de Mendoza, en sus sonetos epigramáticos, se vale de esta estrategia para desplegar la risa en los motivos mitológicos. En la exposición, Barragán Aroche acierta en ir destejando cada uno de los motivos literarios y las estrategias burlescas relacionados con los sonetos que estudia: la imprecación a los dioses, tratarlos como inferiores y calificarlos como poco virtuosos; los equívocos; las oscilaciones entre lo culto y lo popular; la parodia petrarquista o la “degradación léxica” (p. 150); en suma, marca una tendencia hacia un estilo cargado de virulencia.

El segundo apartado —el relativo a Luis de Góngora— está dedicado a analizar el estilo híbrido de la “Fábula de Píramo y Tisbe”, entre humilde y sublime. Góngora le prodigó a esta obra —importante por ser un modelo de la fábula burlesca— un cariño especial; era, según él, la obra a la que más primores le concedió y más satisfacciones le dio, aunque no la más repasada y mejor valorada entre los estudiosos de hoy. En el análisis detenido que lleva a cabo la autora se hallan aclaraciones importantes para los estudios gongorinos; por ejemplo, contradice al antiguo comentarista Cristóbal Salazar Mardones, quien sostuvo, en relación con los versos “citarista dulce, hija / del Archipoeta rubio”, que se trataba de la musa Clío. La autora propone, en cambio, que la citarista es Terpsícore. Entre los estudiosos de Góngora, las interpretaciones acerca de este asunto son variadas: algunos afirman o ensayan que se trataba de Erató, musa de la poesía erótica, representada también con una cítara, y quizá con buenas razones, pues una apuesta central del poema son los amores de Píramo y Tisbe; algunos otros consideran que pudo haber sido alguna de las musas apoloides, que personificaban cada una las cuerdas o notas de la cítara de Apolo: Hípate, la cuerda alta; Apolonis, la cuerda media, y Cefiso, la cuerda baja. Los argumentos de Barragán Aroche son convincentes en este punto, pero, incluso si no lo fueran, poco cambiaría el curso del libro, ya que las conclusiones son firmes: la construcción del estilo heroicómico

de Góngora en esta fábula está caracterizada por su precisión y riqueza conceptual, la mezcla de tonos o el uso de la oscuridad para aparentar inocuidad de la burla.

Aún más, este apartado sobre Góngora constituye una verdadera y sólida aportación a la tradición de interpretaciones de la “Fábula de Píramo y Tisbe”. Cuando analiza el “barco de vistas”, Barragán Aroche explica —con la rigurosidad del detalle— cómo se imbrican tres sentidos en el concepto: uno marítimo, uno amoroso y otro legal que no se había detectado hasta ahora. Ya en un artículo de hace más de treinta años, Antonio Pérez Lasheras, entre los pocos que se habían detenido en el tema, evidenció detenidamente la relación que establece Góngora con el Derecho y con las estrategias burlescas en esta fábula, pero dejó muchos pasajes fuera. El uso de terminología jurídica en el desarrollo de la poesía burlesca tiene una importancia innegable, y en Góngora el uso no se limita a los socorridos “proveídos” y a las frecuentes “cámaras”, sino que constituye un tejido de conceptos más complejos que revelan su destreza poética. Tal aspecto jurídico de la obra de Góngora —tarde, mal o nunca atendido por el gremio filológico— constituye aquí un motivo para demostrar la capacidad creativa del poeta granadino en tejer burlas y veras, así como para subrayar la capacidad analítica de la autora.

El tercer apartado estudia finamente a Jacinto Polo de Medina. Conocido por ser un poeta homenajeado por Sor Juana, también se halla en este engarce de poetas burlescos que propone la autora, por fundar una estela de imitadores de su fórmula burlesca: Miguel de Barrios, Gabriel del Corral, fray Gonzalo de San Miguel, Antonio de Solís, entre otros. Algunos autores han considerado a Polo de Medina como un imitador de Góngora y de Quevedo; sin embargo, son rastreables sus propias direcciones y su habilidad en estrategias retóricas como la epanortosis, la erotema o las marcas metapoéticas y metaestilísticas. Aunque tiene composiciones de orden serio que recuperan mitos clásicos, abreva en la escritura de poesía burlesca mediando la parodia o la imitación de modelos como el petrarquismo y el gongorismo o poniendo en marcha las desviaciones de los mitos ovidianos. Al respecto, Barragán Aroche anota que “[a]unque como poeta es mediano, se convierte en el modelo” (p. 236) gracias a esos juegos metapoéticos que se alejan de las convenciones hipernormadas, que en lugar de describir unos ojos como auroras dirá que son simplemente de color negro o que para describir las mejillas evitará usar las rosas, evidenciando y haciendo mofa de las convenciones poéticas y del trabajo artístico. El segundo capítulo termina con un epílogo que recoge concomitancias de los tres estilos, y en el que se remarca el hecho de que aparezca una voz poética ficticia cada vez más audible y que busque dialogar con su audiencia.

En el tercer capítulo, “Marcial: pérdida del decoro”, pasa examen a otros tres autores: Baltasar del Alcázar, Francisco de Quevedo y Pedro Méndez de Loyola, y finalmente estudia a detalle un motivo literario frecuente en burlas: el de la negra-blanca. Marcial es el eje conductor ahora, un poeta que para los autores estudiados abasteció de herramientas legitimadoras de la poesía burlesca y que afirmaba en el epigrama XLIX del libro IV que los grandes lectores alababan las tragedias, pero leían las composiciones burlescas. En la escritura epigramática, Marcial reafirmaba, además, su capacidad de acercarse a los lectores por su sencillez y brevedad punzante, o, dicho de otro modo, con poemas con una narración breve y un cierre aguzado (el *fulmen in clausula*), a los que se adicionaba el lenguaje lascivo. Éste será un punto también discutido por Barragán Aroche, ya que los autores áureos recuperaban la justificación de Marcial para el uso del léxico lascivo mediante el tópico de la *vita proba*: “*lasciva es nobis pagina, vita proba*” (nuestra obra es lasciva, mas nuestra vida es proba). El recurso —enseñanza del poeta bilbilitano— fue la oscuridad del equívoco y el doble sentido para que el lector se quedara con la parte deshonesto y el autor no fuera manchado por el señalamiento inmoral. De ese modo, Marcial fue adquiriendo una paulatina aceptación y legitimación entre los poetas españoles —en gran medida y como se demuestra en este estudio— por el papel desempeñado por las academias literarias donde se le daba revuelo mediante su constante reescritura.

En cuanto al primer poeta, Baltasar del Alcázar —heredero de Diego Hurtado de Mendoza y Sebastián de Horozco—, Barragán Aroche observa su trabajo en la recepción por medio de la traducción y *amplificatio* del modelo. Por ejemplo, en el poema de Marcial sobre la tuerta Filis, el autor sevillano lo traduce cambiándole el nombre por Catalina y agregando detalles, ausentes en el original. En su ejercicio como traductor, aprovecha la materia y las posibilidades léxicas de Marcial, nutre sus epigramas con el ejército de personajes típicos (el impotente, la prostituta, la vieja hetera, la tuerta, la casta), con equívocos (puerta, pie, boca, dedo, jugar, etc.) o con juegos de palabras (*oculus/culus*). Los elementos expuestos sirven de apoyo para la interpretación que la investigadora hace del poema “Magdalena me picó / con un alfiler el dedo”, donde explicita la vinculación con las dilogías que empleaba Marcial: *dedo*, *picar* y *chupar*, y que para la crítica de Francisco Rico y algunos otros editores pasó —a su juicio— desapercibida. Finalmente, extrae de Baltasar del Alcázar una micropoética del epigrama claramente tomada de Marcial: si los epigramas no pican o excitan, no gustan.

En la poesía de Francisco de Quevedo —el segundo poeta analizado en este capítulo—, la traducción de Marcial también tuvo su lugar, pero en su caso fue una

operación distinta a la de Baltasar del Alcázar. Quevedo se valió sistemáticamente de eufemismos y equívocos a la hora de traducir a Marcial, y lo que en éste resultaba una explícita proposición sexual, en la traducción de Quevedo se presentaba con frases cercanas o periféricas; por ejemplo, en lugar de *verga*, elige poner *pieza*. Barragán Aroche sostiene que Quevedo elabora “una variante especular de los epigramas de Marcial” (p. 330), pero que se modifica de manera anamórfica —propuesta terminológica de la autora—, ya que se deforma según donde se halle el dechado o el lector.

El último poeta que se analiza en este capítulo es Pedro Méndez de Loyola, otro participante asiduo de las academias literarias y cuya producción epigramática responde a esa necesidad del ingenio. En algunas de las composiciones que aquí se estudian son patentes los motivos tomados de Marcial. En este caso, la autora apela a testimonios documentales que se produjeron en el seno de tertulias donde Méndez de Loyola estuvo presente y cuyo punto de partida para el ejercicio poético fue Marcial. El poeta se vale también de estrategias similares a sus pares: los equívocos, las amplificaciones, la dificultad o la oscuridad del doble sentido; sin embargo, algunos de sus temas o motivos son originales: no los toma ni de Marcial ni de Catulo, que constituyeron la fuente principal. Finalmente, Barragán Aroche se detiene en problematizar el recurso al enigma epigramático, por el que “se aludía mediante juegos de palabras, el significado salaz” (p. 348). En la convergencia de los tres autores, la investigadora distingue algunas características, como el hecho de que se valen de equívocos de una manera mucho más velada que en Marcial, que opera un oscurecimiento del léxico lascivo, que las traducciones del poeta bilbilitano poseen cierta “pátina de pudor” (p. 350).

Para rematar el capítulo, la autora se detiene en el motivo de la negra-blanca, desde Marcial hasta los autores del Siglo de Oro. En este sentido, rastrea también algunos momentos de uso del motivo de la negra que quiso ser blanca entre los poetas italianos, como Francesco Berni, cuyo soneto, “Alla sua donna” se torna “paradigma para algunos poetas españoles” (p. 354). En el motivo se conjugaron algunos elementos como la burla de su color como rasgo de fealdad, el escarnio por su intención de querer ser blanca o como un pretexto para construir una parodia al petrarquismo. El motivo de la negra —sigue Barragán Aroche— fue un elemento que apareció inicialmente en el teatro, tanto con connotaciones negativas como positivas. También señala que en la poesía —sobre todo en el ámbito burlesco— surge la negra considerada fea y moralmente cuestionable, la cual es nombrada con los términos *carbón*, *escoria* o *perra*, tal como sucede con Alonso del Castillo Solórzano en los *Donayres del parnaso*. En la *Boda de negros*, de Francisco de Quevedo, el motivo

también se alza negativamente: “tan pobres son que una blanca / no se halla entre todos ellos”, donde la dilogía *blanca* tiene el sentido de mujer blanca y el de moneda de vellón. Quevedo abreva en las estrategias comunes para urdir la burla: referirse a su esclavitud, a su pobreza y a su hipersexualización. En la antípoda, las consideraciones positivas también corren por la vía de los motivos tomados de las burlas. Barragán Aroche sostiene que los términos usados en las burlas se reutilizan para la reivindicación; en otras palabras, este ejercicio constituye una valoración paradójica, pues se valora positivamente por medio de adjetivos negativos.

En términos generales, en esta obra se echa de menos que la autora se detenga en los diferentes problemas de edición en los poemas que analiza, ya que, en algunos casos, éstos son de atribución dudosa o han sido objeto de polémicas sobre el asunto. Por ejemplo, el enigma “Las dos somos hermanas producidas”, atribuido a Quevedo, también se le ha arrojado a Pedro Méndez de Noyola. Entre quienes asumen la autoría de Loyola está Kenneth Brown —el editor al que recurre Barragán Aroche—, quien sostiene la autoría de Loyola basándose en “el estilo”. Sin embargo, quizás esta aproximación a las lecturas formativas de Marcial o de Ovidio pueda significar la conformación de una

herramienta más para la determinación de la autoría, discutida —por cierto— por Fernando Plata Parga, quien muestra lo poco sólido de los argumentos de Brown.

Por último, cabe señalar también que las diversas informaciones periféricas y las notas que ha agregado la autora a pie de página hacen más delectable el recorrido por la obra de los poetas que ilustran el esfuerzo central del libro. Si bien en esta reseña poco se puede dar cuenta de la inmensa riqueza de terminología y de conceptos valiosos para los estudios sobre la risa, así como de las aportaciones que ofrece para cada autor estudiado, quiero pensar que sí invita a leer y releer el libro con el gozo del que participé mientras repasaba cada uno de los poemas y los estudios de la autora. Este tomo es un valioso fruto de largos años de recorrer la poesía burlesca áurea y de mantenerse atenta —como pocos— a las vetas formidables de Marcial y Ovidio.

JOSÉ DE JESÚS PALACIOS SERRATO

ORCID.ORG/0000-0002-4519-6786

El Colegio de México

jjpalacios@colmex.mx

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA (2023), *GÉNEROS Y CONSTRUCCIÓN LITERARIA EN EL SIGLO DE ORO, MADRID, IBEROAMERICANA/VERVUERT*, 291 P.

El Dr. Fernández Mosquera, catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela, ofrece en este libro una mirada profunda sobre la influencia que tiene el género en la elaboración literaria. Aunque la mayor parte de los textos reunidos —trece en total— tiene como eje la obra de Calderón, el estudio en su conjunto es una herramienta que aporta una perspectiva con rigor filológico para comprender la literatura áurea, pues en el siglo XVII —como señala el autor— la escritura literaria no se reduce a la imitación de los autores clásicos y modernos, sino que también el género es motivo de reelaboraciones. Pero la imitación no implica mera repetición: “el género porta en sí mismo ciertos elementos flexibles que facilitan su transformación” (p. 10). Al imitar, se pone en práctica el desarrollo y la evolución del género, pero también se apela el horizonte de expectativas del lector, sin que ello implique romper con aquello que el receptor conoce y ansía que llegue.

Fernández Mosquera señala que el tema tratado es un aspecto de carácter estructural y también constructivo, pues, a pesar de que el género no determina ni la construcción ni el significado de la obra, “al menos inclina su desarrollo hacia un camino de integración entre piezas y escritos que imitan un modelo común al que desean adscribirse y pertenecer” (p. 14).

Cada uno de los estudios se centra en una o varias obras para atender un aspecto genérico. De esta manera, el análisis arroja luz para la comprensión del significado de la obra y de su construcción. Los estudios que Mosquera ofrece han visto la luz en diversas publicaciones y han sido adaptados para la composición de este libro, por lo que puede considerarse un estudio monográfico sobre el género literario, que centra su atención en la literatura dramática áurea, principalmente.

En el estudio inicial, “La desdramatización de la jácara: Quevedo reformado por Calderón”, el estudioso entra en discusión con algunas visiones en torno a lo dramático en las jácaras de Quevedo. Su aporte radica en demostrar fehacientemente que la inclusión de las jácaras en obras de teatro no es garantía de que Quevedo haya intentado dramatizarlas; ni siquiera lo es el hecho de haber agregado el elemento dialógico y de haberse valido de aspectos retóricos y dramáticos para que la inserción

del género en el drama fuera factible, pues, entre otros aspectos, puntualiza que no hay una compatibilidad entre la densidad léxica y conceptual de la jácara y la fluidez del ritmo dramático. Explica que la independencia genérica de la jácara facilita su inserción en otras obras; el lector descubrirá en el estudio la manera en la que Calderón se valió de estas composiciones para darles cabida en el ámbito dramático.

En “La paradoja del monólogo en el Siglo de Oro: Cervantes y Calderón”, ofrece el autor las razones por las cuales el monólogo no debe considerarse como un discurso ajeno al género dramático, sino como uno de sus pilares. Olvidaba decir que, previamente, ofrece un enriquecedor acercamiento teórico al monólogo; aunque el acercamiento no pretende ser exhaustivo, sí hubiera sido conveniente un diálogo con el estudio de Clotilde Thouret, *Seul en scène*. En un primer momento, lleva a cabo una revisión de la *Numancia*, obra en la que observa un recurso a la manera de la tragedia del siglo XVI: se suspende la acción y se hace más lenta; en la obra, el discurso adquiere su forma más tradicional: Cervantes ofrece un diálogo sin interlocutor. Al analizar el recurso en Calderón, muestra que este autor no cae en los peligros del uso arcaico del monólogo, pues los integra al *tempo* dramático; así, el ritmo de las acciones no se suspende y se vuelve más ágil. Destaca que, a diferencia de los autores del XVI, Calderón reserva el monólogo para una situación más reflexiva e íntima. Finalmente, el estudioso demuestra que Calderón, a diferencia de lo que pudiera pensarse, no abusa del recurso; por el contrario, se inclina por hacer que el monólogo se convierta en diálogo; de esta manera, logra sumar verosimilitud a sus obras.

En “El vicio de la virtud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, el crítico plantea la relación de la novela cervantina con el género al que pertenece: la narración bizantina. Por un lado, muestra que Cervantes supera el modelo plano de la épica clásica y de la novela bizantina: cervantinamente, el lector es quien puede construir una visión fiel a partir de las perspectivas afectadas por el punto de vista de quien narra. Por otro, da tratamiento a la belleza y su vínculo con la ironía: al igual que la primera parte de este estudio había minado la heroicidad, ahora la belleza es cuestionada. El autor muestra que la mucha virtud se convierte en vicio; ante él, Cervantes responde con la ironía, con el distanciamiento.

El estudio “La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural” comienza resaltando la importancia del espacio como un elemento estructural. Muestra el autor que la presencia de tormentas y naufragios en el *Persiles* es escasa; el uso del término *tormenta* (así como del naufragio) es más bien moral o simbólico:

tormentas interiores. Resalta que en la obra hay una inclinación por el deleite: el narrador se luce con su técnica narrativa y destreza poética. Y es que Cervantes (a diferencia de lo que hace Fernández de Queirós en *Descubrimiento de las regiones austriales*) no busca la verdad, sino la verosimilitud y el entretenimiento, la maravilla y la deleitación. El estudio ofrece las razones que hacen del tópico de la tormenta un principio narrativo funcional y estructural que impulsa la narración y cambia el paradigma del relato.

Volviendo al teatro, en “El espacio experimental en la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios* de Calderón”, señala la importancia de la dimensión espacial, pero aclara que el dramaturgo no atribuye una actividad especial, ya que se trata de un elemento inherente al género. Aquí el lector encuentra una reflexión sobre el carácter único de las obras mitológicas: Calderón no basa su éxito en la rentabilidad de la producción teatral, sino en su carácter único. Las representaciones posteriores de *El mayor encanto, amor* fueron similares a la del estreno en el Buen Retiro, pero no sucedió lo mismo con *Los tres mayores prodigios*, en virtud de que no se pudo conseguir repetir la escenificación del estreno por el esfuerzo que éste implicó, pues la ostentación en la obra tenía sesgo político: la propaganda de la monarquía. Dicha representación efímera exigía un espectador que concordara con los intereses políticos del régimen.

“Secretos y mentiras: fundamentos del enredo calderoniano en *El astrólogo fingido*” muestra la importancia de la mentira como el motor de la acción y el secreto como el combustible de la intriga en la comedia de capa y espada. Mediante el análisis detallado y convincente sobre el uso de estos recursos en *El astrólogo fingido*, Fernández Mosquera considera que la comedia es el paradigma del género de capa y espada en virtud de que el enredo se basa en la mentira y el secreto. Deja abierta la cuestión de atribuir una trascendencia ideológica o un valor estrictamente dramático a los recursos.

En “El enredo inverosímil: la comicidad difusa de *Las manos blancas no ofenden*”, ofrece un concepto de sumo interés: la *comicidad difusa* o *latente*, aquella que “no se verbaliza explícitamente, ni está marcada por el texto espectacular” (p. 110). Se trata de la producción de una atmósfera lúdica sin que exista un procedimiento cómico en particular. El estudioso de la Universidad de Santiago de Compostela señala que el arbitrio del director es indispensable para activar o desactivar la comicidad latente. Este tipo de recurso se ubica en las referencias metaliterarias del gracioso; en su ingenioso juego ingenioso; en su antifeminismo ancestral, y en su cobardía. Es un estudio sumamente interesante porque muestra una particularidad del género dramático: la

comicidad difusa sólo puede entenderse si se piensa en la representación de la obra, no en su simple lectura.

En “Calderón y sus desengaños. El desengaño en su vida y obra”, Fernández Mosquera asegura que el desarrollo del tema en las obras no es paralelo a la evolución vital de Calderón ni está relacionado con el ambiente de disgusto de una época, “sino que el tratamiento del concepto tiene más relación con el género dramático y, sobre todo, con la funcionalidad del concepto en cada obra concreta” (p. 134). Muestra que, si bien en *La vida es sueño* y en los autos sacramentales el desengaño equivale al valor de la verdad a nivel simbólico —un valor existencial con una solución cristiana—, la interpretación del término debe tomar en cuenta el contexto y la naturaleza del género y no se debe caer en la idea de que sólo tiene un significado serio y trascendente en correspondencia con el desengaño como visión barroca del mundo.

La revisión de una de las nociones más importantes del Siglo de Oro se presenta en “El concepto del decoro en Calderón y en su obra”, en donde Fernández Mosquera plantea que este término en España es un principio estético, pero también ético, que se entiende como el respeto al modelo literario y al modelo social. Observa que, además, ese valor está vinculado en las obras de Calderón con la propia personalidad de los personajes y con el respeto al espectador que asiste a su representación. El autor se pregunta si se puede guardar el decoro y, al mismo tiempo, llevar a cabo críticas sociales, políticas y literarias. Aquí, el lector se entera de los motivos por los cuales el dramaturgo daba tanta importancia a este concepto en sus obras; de esta manera, comprende la fuerza de este valor que impide a Calderón romper el decoro mediante la crítica a la monarquía. No obstante, el estudioso no niega del todo la existencia de la crítica sobre aspectos de la vida social y política.

El concepto analizado en el estudio anterior aparece de nuevo en “Decoro, censura y género literario en los *Sueños* de Quevedo”. Aquí se señala que es necesario tomar en cuenta el vínculo entre el género literario y el decoro en los *Sueños* para poder comprender el significado de la obra en el momento de su concepción. Muestra que Quevedo no trasgrede el género de la sátira, pero sí lo supera en algunos aspectos. Considera que el autor áureo respeta el decoro genérico, pues observa una adecuación, una coherencia genérica en la obra con la sátira, en virtud de que acomoda prudentemente sus comentarios a las circunstancias sociales, políticas, ideológicas y personales. Al comparar los impresos con los manuscritos, da a conocer que éstos se encuentran menos atados a compromisos políticos, morales o religiosos. Mediante la ecdótica, observa que la huella de la censura en los impresos denota que se juzga mediante argumentos teológicos la burla grotesca; así, observa un desprecio por el

género literario que está fuera de contexto. El estudio muestra un vínculo entre el decoro, la censura y la elaboración literaria en los *Sueños*: Quevedo ha sido tachado de indecoroso, lo que ha influido en la historia textual de la obra: correcciones, enmiendas, variantes del autor, reescrituras ajenas y propias.

En “Calderón y el deporte sacramental: la *Loa del juego de la pelota*”, el autor comienza señalando la presencia de dos tipos de teatro en la loa: el espiritual y el humano. En la primera parte del estudio ofrece una explicación del desarrollo del juego alegórico con el apoyo de diferentes fuentes. En la segunda, brinda la aclaración alegórica y la presentación del auto. Advierte que la actividad de carácter lúdico y deportivo —el juego de pelota que se practicaba a mediados del siglo xvii— sirve de base a Calderón para la loa y como metáfora alegórica para el auto sacramental, lo que demuestra el deseo del dramaturgo de combinar lo más común y trivial con la enseñanza doctrinal más seria. En este texto, el lector puede apreciar no sólo que Calderón enriquece el ámbito artístico al integrar un juego dentro del texto literario aquí analizado, sino que también se percatará de “la ductilidad del género loa, su valor circunstancial y su capacidad de adaptación alegórica para los autos que introduce” (p. 237).

En “Comercio, mercaderes y dinero en la obra de Calderón”, se explica que el dramaturgo da poca importancia a cuestiones como el comercio o el dinero, ya que utiliza estos temas sólo para la caracterización de ciertos personajes. No obstante, en este estudio el lector encuentra los elementos por los cuales el dinero se convierte en “un eje constructivo dramático principal” (p. 243) en *El gran mercado del mundo* y en *El hombre pobre todo es traza*. También señala que los asuntos comerciales tienen cabida en un género apropiado: el entremés. Así se aprecia en *Don Pegote*, en *La plazuela de Santa Cruz* y en *La pedidora*. Aunque Calderón es más prudente en el

uso del tema que Quevedo, sí aparecen las alusiones al comercio, a la economía, al mercado y al dinero en el auto, género que permite el aprovechamiento moral y religioso del tema.

En el último apartado, “Los otros rostros de la comedia: el negro y el indio en *Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea* de Calderón”, el estudioso sostiene que en la comedia áurea el *otro* (el indio, el moro, el negro) carece de una caracterización concreta: se trata sólo de máscaras, pues “nada aportan en su comportamiento a la acción o al significado de la trama” (p. 255). Muestra de ello la encuentra el lector en el hecho de que los negros no piensan como negros e, incluso, llegan a ser racistas en *Los hijos de la fortuna*. Fernández Mosquera muestra de qué manera *el otro* (negros, etíopes, indios y gitanos) aparecen en la obra con la finalidad de conseguir el espectáculo, según lo exige el género: una comedia de aventuras bizantinas.

De esta manera, Fernández Mosquera ofrece en cada estudio una muestra convincente de que el factor genérico influye significativamente en la construcción literaria. Sin duda, es una obra de gran utilidad para enriquecer el ámbito de la investigación y la docencia, por ofrecer un tratamiento inteligente a temas que necesitaban un acercamiento con el rigor filológico que siempre ha caracterizado al catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela.

EMILIANO GOPAR OSORIO

ORCID.ORG/0000-0002-6039-1598

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

goparemilio@yahoo.com.mx

**ESCALANTE, EVODIO (2023), ¡VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE!
NUEVOS ASEDIOS AL ESTRIDENTISMO, PRESENTACIÓN DE KATIA
IRINA IBARRA GUERRERO, MÉXICO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA, 268 P.**

La edición del volumen *¡Viva el mole de guajolote! Nuevos asedios al estridentismo*, de Evodio Escalante, ocurre en el contexto del centenario de la irrupción del movimiento vanguardista en los últimos días de 1921 y que comienza a desarrollarse en 1922, durante el llamado *annus mirabilis* de las vanguardias latinoamericanas, centenario que aparentemente pasó inadvertido para las máximas instituciones culturales de México.¹

A propósito del abandono que durante décadas sufrió la vanguardia mexicana, Germán List Arzubide, a sus 97 años, sostenía que, a pesar del olvido institucional hacia el estridentismo, para “un buen número de poetas investigadores y exégetas, el estridentismo es pasión”, gracias a lo cual se dieron los tres factores que habían salvado al grupo del olvido: “la publicación del libro de Luis Mario Schneider, mi pervivencia fisiológica y la invención de la fotocopidora” (Alcántar Flores, 1995: 7-B).

No le faltaba razón a List Arzubide sobre el papel que desempeñó la admiración de ciertos poetas para la persistencia del estridentismo en la memoria literaria. Destacan en este punto —por extraño que pudiera parecer— las contadas, pero significativas, menciones que del grupo hizo Octavio Paz. Décadas más tarde, resalta el prólogo que Sergio Mondragón escribiera para el volumen que recogía la poesía estridentista de Germán List Arzubide en edición de 1986.

¹ No obstante, al momento de escribir estas líneas, la omisión parece será resarcida con la inminente apertura en el Museo Nacional de Arte, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, de la exposición “Germán List Arzubide (1898-1998) En las letras está la vida”, a partir de julio de 2024. Por otro lado, cabe destacar que la efeméride vanguardista fue honrada oportunamente por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), pues, además del volumen objeto de esta reseña, la unidad Azcapotzalco editó en 2021 el libro colectivo *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina*, coordinado por Cecilia Eraso. De igual manera, en la UAM-Azcapotzalco se efectuó el Coloquio Cien Años de Vanguardia en América latina: Memoria y Presencia, del 17 al 19 de agosto de 2022.

En cuanto a la labor que la investigación académica desempeñó para sacar del ostracismo al grupo de la vanguardia mexicana, también tenía razón List Arzubide sobre la importancia de la obra señera de Luis Mario Schneider, referente siempre obligado en los estudios sobre el grupo. Sin embargo, un balance al respecto debe incluir el trabajo que, a partir de la década de 1990, Evodio Escalante ha dedicado desde el periodismo y la crítica académica a reivindicar y visibilizar al estridentismo.

Como muestra de esta labor temprana se puede citar la columna *Voluptemas*, que Escalante mantenía en el diario *El Financiero*, y que, en su edición del 18 de octubre de 1993, con el título “Germán List. Postergado”, censuraba el olvido al que se tenía condenado al poeta. En su texto, Escalante también denunciaba que la entonces Dirección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes se hubiera arrepentido de llevar a cabo el homenaje que se había programado, además de reclamar que a este monumento vivo de la vanguardia no se le hubiera otorgado el honor del Premio Nacional de Literatura y Lingüística (1993). Cabría agregar que, finalmente, tal reconocimiento le fue entregado a List Arzubide en 1997, decisión en la que, sin duda, incidieron columnas como la de Escalante, a pesar de la declarada oposición de buena parte de la intelectualidad nacional.

Desde aquella lejana década de 1990, Evodio Escalante ha dedicado al estridentismo una parte sustantiva de su rigurosa producción como crítico y estudioso de la literatura, producción que incluye su libro —ya indispensable en los estudios sobre la vanguardia mexicana— *Elevación y caída del estridentismo* (2003). Sin embargo, el profuso trabajo que Escalante ha dedicado a la vanguardia mexicana se encontraba disperso en decenas de artículos en revistas o capítulos de libros, lo que hacía difícil su acceso. En este contexto es de celebrarse la iniciativa de la Universidad Autónoma Metropolitana, a través del área editorial de su Rectoría general, para reunir en un volumen una parte importante de los textos de Escalante sobre el grupo estridentista.

Sobre los diferentes ensayos que componen el volumen, en principio cabría aclarar que, aunque el título habla de “nuevos asedios”, en realidad se trata de una colección de artículos previamente publicados, como lo advierte el propio autor en la “Introducción” que abre el libro. Por ejemplo, el capítulo “El descubrimiento de *Irradiador*. Nueva luz sobre el estridentismo”, se publicó originalmente como presentación de la edición facsimilar de la revista *Irradiador*, por parte de la UAM Iztapalapa, en 2012, mientras que el capítulo “Germán Cueto, un ensayo de restitución”, se edita inicialmente como parte del catálogo de la exposición retrospectiva que el Museo Carrillo

Gil dedica al artista estridentista en 2006. Proporcionar la datación de los textos y su origen permitiría al lector especializado hacerse de un panorama del devenir de los juicios y perspectivas que el crítico ha construido sobre la vanguardia mexicana a lo largo de las décadas.

Lo anterior no opaca el hecho de que la oportunidad de consultar el conjunto de estos textos ofrece al lector un panorama del desarrollo del estridentismo en sus facetas literaria y plástica (se extrañaría, acaso, un ensayo sobre la música de Silvestre Revueltas y las incursiones en la radio del grupo a través de la obra *Troka, El poderoso*, desarrollada en colaboración con el poeta Germán List Arzubide).

Reunir en un volumen diferentes textos publicados a lo largo de un tiempo más o menos dilatado implica la decisión autoral y editorial de definir el orden en que serán presentados al nuevo lector. Una posibilidad sería optar por la ordenación cronológica; sin embargo, en el volumen se dejó de lado esta posibilidad y se entiende que se prefirió establecer una serie que proporcionara una imagen general y hasta didáctica del grupo, con la finalidad de informar de su génesis, sus relaciones con otros agentes del campo cultural, sus revistas y su ascendente sobre otros autores, así como sus ramificaciones hacia la plástica.

Si el objetivo de la compilación es proporcionar una caracterización del significado del movimiento estridentista en el campo cultural del México posrevolucionario, resulta sin duda un gran acierto iniciar con el texto “*Arrieros somos y en el camino andamos*”. Coincidencias y divergencias en nuestro movimiento de vanguardia”, ensayo publicado inicialmente en el volumen *Los Contemporáneos y su tiempo*, de 2016. En este texto, Escalante advierte contra la falacia crítica e historiográfica que postula a estridentistas y Contemporáneos como facciones enemigas y excluyentes. En cambio, el autor se pronuncia por una lectura dinámica de la relación entre ambos colectivos, atendiendo al contexto social y político. Fiel a su formación filosófica, el autor percibe con lucidez la dialéctica implicada en la relación de ambos grupos, para proporcionar una visión mucho más compleja:

Los estridentistas y los Contemporáneos, más allá de lo que pueda decir la leyenda urbana, resultan ser, a la vez, hermanos gemelos y enemigos. En sus variados distanciamientos, están obligados a encontrarse; cuando se encuentran, a distanciarse de nuevo. Son gemelos porque, en realidad, aunque esto suelen perderlo de vista incluso los expertos en el asunto, son parte de una misma generación... (p. 21)

Este punto de partida establece coordenadas precisas para iniciar el recorrido por el devenir estridentista que propone el libro, es decir, una lectura opuesta a los caminos trillados y prejuicios que por décadas han persistido sobre el grupo. En este contexto, también en fidelidad a su espíritu polemista, Escalante inserta en este volumen tres textos que, sin duda, provocan a la reflexión y discusión a partir de hipótesis de trabajo singulares. El primero de ellos es el capítulo “Diego Rivera y Ramón López Velarde, *padrinos* del estridentismo”, en el cual el crítico recupera la impronta que el muralista tuvo en el joven Manuel Maples Arce para la construcción del movimiento, una relación que era bien conocida desde los años de actividad del grupo vanguardista. Sin embargo, la posibilidad de asociar la figura del autor de *La Suave Patria* en la génesis vanguardista constituye un hallazgo al cual Escalante llega a partir de examinar la amistad del joven Maples Arce con el vate zacatecano. En su lectura, el autor rastrea algunas incidencias del estilo velardiano en la selección léxica que aparece en los poemas de Maples Arce. Adicionalmente, el crítico formula que en la solidaridad del joven Maples Arce hacia su maestro Velarde estaría la razón del encono que muestra el *Comprimido estridentista* —primer manifiesto del grupo vanguardista— en contra del entonces endiosado Enrique González Martínez. Para ello, Escalante recuerda las agrias críticas de González Martínez a *Zozobra* (1921), las cuales habrían lastimado severamente a Velarde, quien, a su vez, habría transmitido este resentimiento a su joven amigo veracruzano. Así concluye el autor esta indagación:

Lo que yo me pregunto es: ¿No quedaría “resentido” López Velarde con su maestro González Martínez? Y, en sus charlas “camineras” con Maples Arce, ¿no le habría transmitido a éste su desconcierto, e incluso, su coraje o su rabia ante lo que él podría juzgar críticas injustas del vate modernista? Mi respuesta sería afirmativa. Y me parece que esto es lo que explica la inusitada violencia con que Maples se refiere a las *menstruaciones intelectuales* del poeta del Búho. (p. 61)

Como comentario adicional, es necesario informar que este capítulo se publicó previamente en el número 159 de la revista *Generación*, con fecha de diciembre de 2021, dedicado a los cien años del estridentismo, precisamente.

Los otros dos capítulos que merecen particular atención y que comparten títulos similares son “Mariano Azuela como vanguardista” y “Alfonso Reyes como vanguardista”. A partir del título se infiere claramente la intención de ambos textos de postular que estos dos pilares del canon de la literatura mexicana no fueron inmunes a la marejada vanguardista de inicios de siglo, afirmación que atrae nuevas

luces sobre la obra de ambos autores y que bien podría abrir vías novedosas para el estudio de tales figuras.

En el caso de Reyes, Escalante propone una “lectura contemporánea” de la colección de textos que el regiomontano publica en 1917 bajo el título de *Cartones de Madrid*. En principio, la lectura de Escalante propone no ceder a la tentación de ver en este conjunto de textos un divertimento ligero y meramente sensorial, sino que, afirma, se trata de textos de difícil ubicación genérica y de una profunda orientación intelectual, que revelan en Reyes a un crítico bien informado y sensible a la vanguardia.

Como elementos que indican la vena vanguardista de los *Cartones de Madrid*, Escalante destaca el hecho de que los textos que lo componen aparecen, en principio, como crónicas, pero rápidamente desbordan las barreras genéricas y se muestran en momentos como retratos, ensayos o incluso como una reflexión filosófica que llega a formular una crítica del estatuto de la obra de arte, preocupación —como se sabe— netamente vanguardista. El humor negro, el punto de vista enunciativo que se coloca como un *flâneur*, así como la elección de los temas del pícaro, la carnavalización y las muchedumbres ciudadinas son otras de las evidencias que exhibe el autor como trazas del vanguardismo de Reyes.

Escalante refiere que la vena vanguardista del regiomontano fue claramente identificada por algunos de sus contemporáneos, lo cual explicaría la presencia del nombre de Alfonso Reyes en el célebre “Directorio de vanguardia” con el que Manuel Maples Arce cierra su *Comprimido estridentista*. No obstante, puntualiza Escalante que la adscripción vanguardista de Reyes debería acotarse en tres ejes. En primer lugar, en el tiempo, pues el Reyes “vanguardista” se limitará a las obras publicadas entre 1914 y 1924. En segundo lugar, aclara que debería pensarse en un Reyes vanguardista, pero individualista y sin las “vociferaciones” propias de los colectivos de la vanguardia. Por último, señala el autor que el vanguardismo de Reyes se limita al terreno de la ensayística y la narrativa.

En “Mariano Azuela como vanguardista”, Escalante desarrolla una ponencia presentada en el II Coloquio Internacional la Novela Corta en México 1922-2012, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2012. En este capítulo, el crítico examina la novela *La Malhora* que Mariano Azuela publica en 1923. En principio, Escalante identifica dos elementos de ruptura en esta obra de Azuela: por un lado, la apropiación de temas, léxico y técnicas narrativas que lo alejan de sus obras precedentes, y, por otro, un alegato contra el naturalismo y el positivismo imperantes aún en la sociedad. Sin embargo, el autor apunta que este giro vanguardista de Azuela, anómalo en el conjunto de su obra, más que el resultado de un interés

genuino del autor de *Los de abajo* por emprender una búsqueda estética, se trata de una acción casi desesperada del escritor por obtener el reconocimiento, pues para 1923 está lejos de ser el autor emblemático de la llamada *novela de la Revolución*, ya que, por el contrario, era casi un desconocido. Considera Escalante que, en *La Malhora*, Azuela, al echar mano de técnicas narrativas experimentales, con maestría logra provocar el efecto de desautomatización de la percepción de la realidad que buscaban las vanguardias.

Para entender esta incursión vanguardista de Azuela, Escalante señala la necesidad de entender el contexto de medio literario en la capital del país para 1923 y la atención pública que había ganado el estridentismo gracias a *El Universal Ilustrado*, revista que, en 1922, en su serie La Novela Semanal, incluso había publicado *La señorita etcétera*, del joven Arqueles Vela. En este sentido, el crítico identifica la presencia de elementos propios de la estética estridentista en la prosa experimental de Azuela, e incluso sostiene que el novelista habría leído y llevado a la práctica los postulados de Arqueles Vela vertidos en el artículo “El estridentismo y la teoría abstraccionista”, publicado en el número 2 de la revista *Irradiador*.

Sin duda, los apuntes de Escalante resultan provocativos para acercarse con ánimos renovados a esta obra de Azuela poco atendida por la crítica; sin embargo, queda la sensación de que la pesquisa resulta incompleta en relación con la hipótesis de trabajo que la motiva. La pregunta que queda en el aire es saber si, en efecto, con *La Malhora*, Azuela ganó el ansiado reconocimiento mediático. Se extraña, pues, una revisión hemerográfica para conocer cuál fue el recibimiento de la crítica de la época de esta obra.

Completan el volumen los capítulos “La revista *Irradiador* y la consolidación del estridentismo”, que formó parte del volumen *Nuevas vistas y visitas al estridentismo*, editado por la Universidad Autónoma del Estado de México, en 2014; “El sistema literario de Arqueles Vela”, publicado inicialmente en el volumen *Doscientos años de narrativa mexicana: siglo XX*, editado por El Colegio de México, en 2010, y “Los Contemporáneos en las publicaciones de izquierda en México”, del cual no tengo noticia si había sido publicado previamente.

Cierra el volumen el capítulo “Hacia una teoría del manifiesto como género” —publicado inicialmente en la revista *Casa del Tiempo*, en 2022—, sobre el cual vale la pena un breve comentario. Se trata de un ensayo que se inserta y dialoga con una importante línea de la crítica de las vanguardias, la cual ha reflexionado sobre el papel de los manifiestos en las configuraciones de los movimientos; menciono sólo

como un ejemplo reciente el título *Manifiestos... de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, coordinado por Osmar Sánchez Aguilera y editado en 2017. En el contexto de estas indagaciones, el texto de Escalante destaca por remitirse a la raíz etimológica del término y sacar a la luz sus resonancias “más elementales”, a partir de una cita de Heidegger. Tal exploración lleva al crítico a la siguiente conclusión:

La palabra manifiesto, según esta rápida exploración, ya no tiene sólo que ver con la simple “declaración” o “puesta en evidencia” de algo, a través de enunciados, sino con un ejercicio de la fuerza (o de la expresividad) que reúne al mismo tiempo a la manada (sea ésta la multitud o bien la masa) con la manotada o el manotazo que al tener lugar en un espacio público producen una fuerte impresión en el rebaño, en la horda o en la muchedumbre de que se trate. (p. 256)

De ahí, pues, el carácter profundamente performático de las vanguardias, concluye Escalante. Por mi parte, agregaría que este llamado a la acción —a salir de la pasividad— es la clave para comprender la capacidad de renovación perenne de las vanguardias, renovación que despierta el interés del público de manera cíclica. En ello radica la necesidad de un ejercicio crítico que sepa dialogar con tales objetos vanguardistas en sus propios términos. El presente volumen sin duda contribuye significativamente a esta tarea.

Una nota final merece la prosa de Escalante, gracias a la cual la escritura crítica se eleva como un ejercicio de estilo y creación en sí misma. El estilo ensayístico de los textos reunidos en *¡Viva el mole de Guajolote! Nuevos asedios al estridentismo* ofrece al lector un desplante creativo que construye en cada texto un hilo narrativo sabrosamente lúdico y, por momentos, incluso socarrón.

Como muestra, remito al capítulo de apertura del volumen: “*Arrieros somos y en el camino andamos*”. Coincidencias y divergencias en nuestro movimiento de vanguardia”. Como ya se dijo, en este apartado, Escalante recapitula sobre la relación de estridentistas y Contemporáneos. Al referirse al pleito suscitado por la *Antología de la poesía mexicana moderna*, específicamente a la presentación de Manuel Maples Arce en la misma, Escalante recrea el suceso a la manera de una crónica deportiva y escribe:

[En el comentario sobre Maples Arce]... Acaso reaccionando a la inclusión de Maples en el *Índice de la nueva poesía americana* (1926), que publicaron Alberto Hidalgo y

Jorge Luis Borges en Buenos Aires, el autor de la nota de presentación reconoce: “Entre cierta porción de la actual literatura hispanoamericana, Maples Arce representa una de las conquistas de la vanguardia”. *Después del elogio, el gancho al hígado*: se le acusa a (Maples Arce) de aprovecharse de la ideología socialista, entonces en boga. Tal cual: “El marco de socialismo político en que ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad”. (p. 23; énfasis mío)

Más adelante, Escalante alude a las *fintas y contra fintas* de los rivales en el cuadrilátero que era por entonces el campo cultural mexicano, para mantener a lo largo del texto el dinámico estilo de la crónica pugilística.

También destaca la capacidad del crítico para asumir un estilo en consonancia con el objeto vanguardista motivo de su prosa y hace gala de una adjetivación *ad hoc*. Como si quisiera compartir la temperatura de la pirotecnia verbal estridentista, Escalante escribe:

Estimo que algo de razón ha de tener Villaurrutia cuando señala que los “prosélitos” de Maples Arce, en especial en el terreno de la poesía, se le parecen demasiado, aunque Salvador Gallardo y sobre todo el aeronáutico Kyn Taniya despliegan desde sus primeros textos una personalidad distintiva. Con todo, la referencia al desequilibrado producto europeo de los “ismos”, que *Maples Arce habría sabido inyectarse, como si se tratara de un “shot” de heroína*, permite entrever el tono desquiciado que caracteriza su relación, *siempre erizada de dificultades*. (pp. 25-26; énfasis mío)

Más adelante, en el artículo “Mariano Azuela como vanguardista”, el crítico echa mano de la figura del zombie, propia de la cultura de masas, con la finalidad de ilustrar el procedimiento de desautomatización que opera la prosa vanguardista. El resultado es un estilo ágil y provocativo que sin empacho mezcla la cultura pop con las categorías de la más rancia filosofía:

¿Para qué sirve el arte? El arte y la poesía existen para despertar al zombie que todos llevamos dentro y para devolvernos la percepción prístina de los objetos que nos rodean, para restaurar, en suma, por decirlo así, el pasmo de la experiencia primordial. (p. 117)

Sirva, pues, este ejemplo como invitación a conocer este conjunto de textos que celebran el centenario vanguardista en México, una lectura que —creo— permitirá a lectoras y lectores recuperar “la experiencia primordial” del estridentismo.

Es necesario felicitar al equipo editorial de la UAM, por esta iniciativa de reunir en un volumen la obra crítica que Escalante ha dedicado al estridentismo y que estaba dispersa en libros y revistas. El exhorto es a continuar esta tarea, debido a que Evodio Escalante ha dedicado su ojo crítico no sólo al estridentismo, sino a las más diversas expresiones de la literatura mexicana del siglo xx. Los Contemporáneos, José Revueltas, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Rubén Bonifaz Nuño, entre muchas otras figuras de la literatura nacional, han pasado a examen por la lúcida mirada de Escalante. Textos que, de igual manera, sería deseable reunir en diversos volúmenes que faciliten el acceso a lectores más jóvenes, pero que, además, permitan aquilatar las aportaciones de este intelectual y docente emblemático de la UAM.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántar Flores, Arturo (1995), “El juicio del Estridentismo, en el siglo xx: List”, *Excélsior*, 13 de mayo, p. 7-B.
- Eraso, Cecilia (ed.) (2021), *Ecos críticos de las vanguardias en América Latina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Nómada.
- Escalante, Evodio (2022), “Hacia una teoría del manifiesto como género”, *Casa del Tiempo*, época vi, vol. 1, núm. 5, octubre-noviembre, s. p.
- Escalante, Evodio (2016), “Coincidencias y divergencias en nuestro movimiento de vanguardia”, en Rafael Vargas (ed.), *Los Contemporáneos y su tiempo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes /Secretaría de Cultura, pp. 342-371.

- Escalante, Evodio (2012), “El descubrimiento de *Irradiador*. Nueva luz sobre el estridentismo”, en *Irradiador. Revista de Vanguardia*, edición facsimilar, presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 11-44.
- Escalante, Evodio (2010), “El sistema literario de Arqueles Vela”, en Rafael Olea Franco y Laura Angélica de la Torre (eds.), *Doscientos años de narrativa mexicana: siglo XX*, México, El Colegio de México, pp. 117-134.
- Escalante, Evodio (2006), “Germán Cueto, un ensayo de restitución”, en *Germán Cueto*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 49-65.
- Escalante, Evodio (2003), *Elevación y caída del estridentismo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Ediciones Sin Nombre.
- Escalante, Evodio (1993), “Germán List. Postergado”, *El Financiero*, 18 de octubre, s. p.
- Sánchez Aguilera, Osmar (ed.) (2017), *Manifiestos... de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

ALBERTO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

ORCID.ORG/0000-0002-2899-3740

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

alberto011922@gmail.com

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 Ibargüengoitia*, 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.