

signos

L I T E R A R I O S

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

La prudencia y la libertad en dos fábulas de Samaniego

El personaje de la madre en *La mujer del César* de Pereda

Desequilibrio argumental en "La muerte tiene permiso"

La presencia del padre en una autobiografía hispanomexicana

Montaje y zozobra en *Autobiografía del cigodón* y *El invencible verano de Liñano*



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. 42, julio-diciembre 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: sll@xanum.uam.mx. Editora responsable: Mtra. Alma Mejía González. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2005-070509224700-102, ISSN: 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: 1 de julio de 2025. Tamaño del archivo: 926 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

•

•

•

•

•

42

julio-diciembre, 2025

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- 8 La prudencia y la libertad en dos fábulas de Félix María de Samaniego
PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES
- 46 El personaje de la madre en *La mujer del César* de Pereda
RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
- 62 Desequilibrio argumental en “La muerte tiene permiso” de Edmundo Valadés
GERARDO GUTIÉRREZ CHAM
- 86 La presencia del padre en una autobiografía hispanomexicana: *Cuando acabe la guerra* de Enrique de Rivas
PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
- 122 Montaje y zozobra en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza
LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO

RESEÑAS

- 150 D'Annunzio, Gabriele (2023), *Grotescos y arabescos*, traducción de Diego Mejía Estévez y Rodrigo Jardón, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 89 p.
RITA ASMARA GAY GÓMEZ
- 158 Muñoz Covarrubias, Pablo (2023), *Tres conversaciones en Nepantla: poesía, vida y exilio de españoles e hispanoamericanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Gedisa, 173 p.
JOSU ROLDÁN MALIACHI
- 166 Calvillo, Juan Carlos (2023), *Dickinson en nuestra lengua: una galería de retratos*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios-El Colegio de México, 199 p.
DIEGO ALCÁZAR DÍAZ
- 172 Munguía Zatarain, Martha Elena y Daniel Avechuco Cabrera (coords.) (2024), *Representaciones artísticas del indígena en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 222 p.
MARISSA GÁLVEZ CUEN
- 180 Normas editoriales

ARTÍCULOS

PRUDENCE AND FREEDOM IN TWO FABLES BY FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO

PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES

ORCID.ORG/0009-0000-3325-7329

Universidad Nacional Autónoma de México

pabvalflo@hotmail.com

Abstract: *In the present research I deal with two fables by Félix María de Samaniego, entitled “La Hormiga y la Cigarra” and “El Perro y el Lobo”. In those didactic-moral compositions I analyze two virtues weighted by classical thought, which represented a couple of recurring themes in the fabulous world: prudence and freedom. The objective is to reassess from a critical point of view the ethics of this genre, which is usually subject to children. In this way, I intend to recognize the ideological background of those fables, which, as suggested by Plato in his Republic or Jean-Jacques Rousseau in his Emilio o de l'Education, could produce in children's mentality a detachment from important values; among them prudence or freedom, and which ultimately leads to the normalization of cruel and individualistic behaviour.*

KEYWORDS: NEOCLASSICISM; MORALITY; DIDACTISM; CLARITY; CIVILITY

RECEPTION: 01/12/2024

ACCEPTANCE: 23/03/2025

LA PRUDENCIA Y LA LIBERTAD EN DOS FÁBULAS DE FÉLIX MARÍA DE SAMANIEGO

PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES

ORCID.ORG/0009-0000-3325-7329

Universidad Nacional Autónoma de México

pabvalflo@hotmail.com

Resumen: En la presente investigación analizo dos fábulas de Félix María de Samaniego, tituladas “La Hormiga y la Cigarra” y “El Perro y el Lobo”. En estas composiciones didáctico-morales examino dos virtudes ponderadas por el pensamiento clásico, que representaron un par de temas recurrentes en el mundo fabulístico: la prudencia y la libertad. El objetivo consiste en revalorar desde una mirada crítica la ética de dicho género supeditado habitualmente al público infantil. De tal modo, pretendo reconocer el trasfondo ideológico de aquellas fábulas, el cual —tal como sugería Platón en su *República* o Rousseau en su *Emilio o de la Educación*— podría producir en la mentalidad de los niños un distanciamiento de valores importantes, entre ellos, la prudencia o la libertad, y que conlleve a normalizar en ellos una conducta cruel e individualista.

PALABRAS CLAVE: NEOCLASICISMO; MORALIDAD; DIDACTISMO; CLARIDAD; CIVILIDAD

RECEPCIÓN: 01/12/2024

ACEPTACIÓN: 23/03/2025

INTRODUCCIÓN

Félix María Serafín Sánchez de Samaniego (1745-1801) ha adquirido fama literaria como el primer fabulista moderno en lengua castellana.¹ En 1781, bajo el encargo de su tío, Xavier María de Munibe e Idiáquez, X Conde de Peñafloreda, el autor vasco publicaría una compilación de 105 composiciones bajo el nombre de *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Bascongado*, inspiradas de manera particular en el poeta latino Fedro (ca. 14 a. C. - ca. 50 d. C.) y en el francés Jean de La Fontaine (1621-1695).² Dicho género didáctico y moralizador tuvo una importante reivindicación en España debido, en gran medida, a la publicación de Samaniego, la cual, además de otorgar autonomía a tal expresión literaria, exponía en su construcción métrica la tendiente estética del neoclasicismo o nuevo clasicismo, corriente teórico-crítica cuya esencia retoma algunos principios retóricos expuestos por Aristóteles y Horacio en sus poéticas, como la sencillez, el equilibrio, el orden y la claridad, y que, de acuerdo con Antonio Maravall, posee ciertas concomitancias y contraposiciones con el periodo cultural del Barroco.³

¹ En 1782, un año antes de que el madrileño Tomás de Iriarte publicara sus *Fábulas literarias*, Samaniego se autodeclara con cierta falsa modestia en el prólogo de su propia obra como “el primero en la nación que ha abierto el paso a esta carrera” (Samaniego, 2019: 156).

² El primer tomo abarcó cinco libros, que incluyeron 105 fábulas inspiradas en Fedro y La Fontaine. Posteriormente, en 1784 sale a la luz pública el segundo tomo de cuatro libros adicionales con 52 nuevas composiciones. Éstas mantienen una influencia de Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) y del inglés John Gay (1685-1732). Asimismo, hay 19 fábulas originales que componen el noveno y último libro.

³ Maravall reconoce un fuerte carácter conservador entre el Barroco y el Neoclasicismo. Respecto al primer concepto, tal autor toma en cuenta la presencia de una cultura “dirigida”, es decir, impulsada y controlada por las élites políticas y religiosas —representadas por la monarquía y la Iglesia católica—. Por otra parte, el Barroco, en comparación con el Neoclasicismo, se encuentra marcado por un profundo sentimiento de pesimismo, producto de las crisis de la época. Este pesimismo se refleja en tópicos como la fugacidad de la vida (*tempus fugit*), la vanidad de las glorias terrenales (*vanitas vanitatum*), el desprecio del mundo (*contemptu mundo*) y la inevitabilidad de la muerte (*memento mori*). Respecto al concepto de *sencillez*, aplicado en la poesía barroca de Francisco de Quevedo (1580-1645) o Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), el crítico declara: “El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer

Respecto a lo dicho, cabe reconocer en “La Cigarra y la Hormiga” y “El Perro y el Lobo” dos virtudes ponderadas por la tradición clásica que adquirieron alta resonancia en la España del siglo XVIII: la prudencia (en griego *φρόνησις*, *frónesis*) y la libertad (*ελευθερία*, *elefthería*). Aquellas cualidades ejemplificadas en la personificación de la Hormiga y el Lobo responden a un modelo ideológico-moral relacionado de forma íntima con la *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles (384 a. C. - 322 a. C.), cuyo enfoque teórico orientado en la virtud (*ἀρετή*, *areté*), la felicidad (*εὐδαιμονία*, *eudaimonía*) y la razón práctica (*λόγος*, *lógos*) se alineaba directamente con los ideales ilustrados de progreso social.⁴

En relación con lo anterior, debe considerarse que otro de los factores clave para la trascendencia de las *Fábulas en verso castellano...* reside en las posturas culturales y academicistas de la Ilustración, ya que traían consigo aquel progreso o modernidad, cuyo motor principal era la educación emancipadora y libertaria. Sobre ello, Marina Garcés cuestiona la narrativa hegemónica de aquel movimiento cultural usualmente asociado con el aparente progreso racionalista —plenamente patriarcal— y la emancipación humana, pero que internamente encubre una “servidumbre cultural” y una “inteligencia delgada”, debido a que aquellos ideales de justicia y libertad han sido cooptados por el imperante capitalismo y el colonialismo, perpetuando de tal manera formas exclusivas de dominación (Garcés, 2017: 40).⁵ Este detalle resulta relevante,

como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente” (Maravall, 1975: 153 y 319).

⁴ Durante el siglo XVIII, varios escritores españoles expresaron un didactismo moralizador característico del periodo ilustrado. Entre los más representativos se encuentran: Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), Gregorio Mayans (1699-1781), Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780), Ignacio López de Ayala (1739-1789), José Cadalso (1741-1782), Melchor Jovellanos (1744-1811), Tomás de Iriarte (1750-1791), Luciano Francisco Cinmella (1751-1812), Juan Meléndez Valdés (1754-1817), Gaspar Zavala y Zamora (1762-1813), entre otros.

⁵ Frente a esto, Garcés propone la presencia de una “Ilustración radical” que no se limite a repetir los postulados del siglo XVIII, sino que los reformule desde una perspectiva crítica y transformadora. Esta nueva Ilustración debe ser un proyecto colectivo que cuestione las estructuras de poder actuales y busque formas de vida más justas y equitativas. De tal manera, Garcés plantea que, con la Revolución científica durante los siglos XVI y XVIII,

pues deja ver una de las caras más impositivas del género fabulístico, la cual reside en el tendiente dominio del hombre sobre la bestia, así como la constante depredación del animal fuerte sobre el débil.

Por otro lado, vale agregar que, en España, antes del siglo XVIII —época donde convergen el Barroco y el Neoclasicismo—, ya había existido una valoración teórica sobre la perspectiva aristotélica y horaciana desde hace más de 200 años. En este sentido, abundan ejemplos de obras preceptistas anteriores a la de Luzán, publicada en 1737, como *El Arte poética española*, de Juan Díaz Rengifo, dada a conocer en 1592; La *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano, publicada en 1596; *El Libro de la erudición poética*, de Carrillo y Sotomayor, expuesta a luz pública en 1611, y *Las Tablas poéticas*, de Francisco Cascales, aparecida en 1617.⁶ Es necesario tener en cuenta que aquellas obras de tradición grecolatina adquirieron notable distinción; sin embargo, la *Poética* de Luzán alcanzó una mayor aceptación social porque supo adaptarse a las necesidades de su época, incorporando las ideas estéticas del neoclasicismo, así como el pensamiento didáctico y racionalista de la Ilustración, ofreciendo un enfoque pedagógico *más amplio* —a diferencia de las poéticas de Díaz, Pinciano, Carrillo y Cascales, que quedaron más anquilosadas en el contexto renacentista y barroco—, lo que la convirtió en un puente entre la tradición grecolatina y el pensamiento moderno.⁷ Desde el punto de vista literario, uno

Europa vive una eclosión de datos experimentales, técnicas y conocimientos. Ante ello, el acceso a “la educación se convierte, hasta nuestros días, en uno de los puntos principales de cualquier programa político o de signo emancipador guiado por las nociones de igualdad, de libertad y de justicia” (Garcés, 2017: 47).

⁶ No hay testimonio que asegure que Samaniego leyera la *Poética* de Luzán. Sobre tal detalle no mencionan nada sus distinguidos biógrafos Eustaquio Fernández de Navarrete o Emilio Palacios; pese a ello, resulta altamente probable que el fabulista haya conocido o leído dicho texto, ya que nació en 1745, ocho años después de publicarse la obra de Luzán en Zaragoza, España. Respecto a ello, Gabriela Makowiecka comenta que aquella manifestación preceptista se considera en la época de Samaniego “más revolucionaria para los escritores españoles que el manifiesto romántico años después” (Makowiecka, 1973: 19).

⁷ Los conceptos de *ilustración* y *neoclasicismo* se encuentran relacionados, ya que ambos surgieron en el siglo XVIII y compartieron ciertos principios, como la función didáctica y moral. Pese a ello, ambos términos —uno orientado al plano estético y el otro al ideológico— remiten a fenómenos distintos. El primero podría entenderse como un

de los aspectos más significativos de aquella obra —cuyos planteamientos retoman parte de la *Art poétique*, de Nicolás Boileau (1636-1711)— reconoce que todo texto artístico —incluyendo la fábula— debe ceñirse al menos a tres propósitos fundamentales: educar, moralizar y entretener.⁸ Estos objetivos permearon en el pensamiento de varios escritores ilustrados, incluyendo a nuestro autor, quien describió este género como “el primer pasto con que se debe nutrir el espíritu de los niños” (Samaniego, 2019: 156).

En otro aspecto, desde la concepción clásica, la prudencia y la libertad conservan una interrelación con otros conceptos, como la *bondad* y la *verdad*, los cuales sirven para comprender mejor la asimilación de la ética ilustrada en España. Por ello, Luzán reconoce que la belleza poética consiste en “la bondad unida con la verdad” (*Poética*, 2008: 221).⁹ Esta breve afirmación resulta pertinente, pues en la mayoría de las fábulas no existen tales elementos

movimiento intelectual y filosófico, cuyas características principales son: el racionalismo, la difusión del conocimiento y la crítica social. Por otra parte, el segundo término evoca una corriente artística y literaria que surge como reacción contra los excesos del Barroco y el Rococó. Asimismo, sus ideales buscaban recuperar la simplicidad, el equilibrio y la armonía de las obras clásicas. Respecto a ello, cabe reconocer un punto de unión entre ambos conceptos que oscila entre la razón y la sensibilidad. En tal sentido, Joaquín Álvarez Barrientos comenta: “La Ilustración, es por tanto razón más sentimiento o sensibilidad. El individuo se entiende como una mezcla de ambos, en la que, eso sí, el puesto dominante lo ocupa la razón, pero tanto ésta como la sensibilidad sirven para conocer la realidad y ejercer sobre ella cambios necesarios” (Álvarez Barrientos, 2005: 103).

⁸ Además de la *Art poétique*, de Boileau, publicada en 1634, parte de la obra de Luzán remite al pensamiento clásico de italianos como Ludovico Castelvetro (1505-1571), Francesco Robortello (1516-1567) o Julius Caesar Scaliger (1484-1558). En este sentido, tanto Luzán como Boileau continúan la reformulación de parámetros literarios por medio de una reinterpretación de los conceptos, pues, en realidad, no hacen aportaciones teóricas, sino más bien una síntesis de ideas afines a los principios del siglo XVIII.

⁹ El concepto de *virtud* (*ἀρετή*, *areté*) representa diversos aspectos relacionados con la verdad (*ἀλήθεια*, *alétheia*) y la sabiduría (*σοφία*, *sofía*), así como con la práctica de ciertos hábitos guiados por la razón (*λόγος*, *logos*). De acuerdo con ello, José Ferrater Mora menciona que la verdad se usa primariamente en un par de sentidos: “para referirse a una proposición y para referirse a una realidad. En el primer caso se dice de una proposición que es verdadera a diferencia de ‘falsa’. En el segundo caso se dice de una realidad que es verdadera a diferencia de ‘aparente’, ‘ilusoria’, ‘irreal’, ‘inexistente’, etc.” (Ferrater Mora, 1965: s. v. *verdad*).

de virtud, sino que predomina —al menos en varios títulos protagonizados por animales— la violencia, la depredación y la mentira o la astucia para engañar. Tal situación fue detectada por Juan Jacobo Rousseau (1712-1778) en *Emilio, o de la educación*, donde el autor asevera que los niños no son capaces de entender la retórica poética de la fábula clásica —en específico las de La Fontaine—, o, peor aún, que pueden desarrollar ideas erróneas sobre sus principios. Esto quiere decir que, siguiendo al filósofo ginebrino, optarán por tomar decisiones contrarias al concepto de *virtud* que los llevarían a adoptar conductas crueles y egoístas (*cf.* Rousseau, 2007: 155).

LA PRUDENCIA EN “LA CIGARRA Y LA HORMIGA”

En esta composición —a diferencia de otros títulos incluidos en el compendio fabulístico de Samaniego, como “El naufragio de Simónides” o “Los Gatos escrupulosos”—, el valor de la prudencia (*Φρόνησις*, *phronēsis*) no aparece literalmente en el texto; debido a ello, su alusión podría pasar desapercibida.¹⁰ Ante lo dicho, vale señalar que la fuente original, es decir, la atribuida a Esopo y escriturada por Demetrio Falero (*ca.* 350 a. C. - 280 a. C.) posee una variación —o *varatio*— de personajes, en donde en lugar de una cigarra —animal que representa comúnmente el vicio de la pereza— aparece un escarabajo. De tal forma, en los manuscritos recopilados por Falero, dicho tema era conocido en su origen como “La Hormiga y el Escarabajo”. Posteriormente, en el siglo I d. C., los fabulistas latinos —entre ellos Fedro, Babrio y Aviano— y sus seguidores europeos reemplazaron tal coleóptero por la cigarra, que también pasa el verano cantando y disfrutando, mientras la hormiga trabaja empeñadamente almacenando comida. Este hecho resulta

¹⁰ En “El naufragio de Simónides” —basado en la fábula de Fedro “Acerca de Simónides” (IV, 23)—, existe una asociación entre la prudencia y los conceptos *bien* y *ciencia*. Por otra parte, en “Los Gatos escrupulosos”, dicha virtud resalta a través del hecho de actuar de manera adecuada, evitando todo riesgo posible. De tal manera, en el primer título, Samaniego escribe: “Tu prudencia infinita/ busca el sólido bien y permanente/ en la virtud y ciencia solamente” (Samaniego, 2019: 422). Por otra parte, en “Los Gatos escrupulosos”, el autor dice: “Después de haberse lamido/ trataron en conferencia/ si obrarían con prudencia/ en comerse el asador” (Samaniego, 2019: 411).

coherente con el contexto cultural y geográfico de Esopo, donde el escarabajo era un insecto más familiar y simbólicamente más relevante que la cigarra.¹¹ Tal aspecto resulta importante, debido a que muestra la enorme tradición intertextual en torno al género fabulístico, la cual tiene sus orígenes en los textos hindús del *Panchatantra*, anteriores a las fábulas esópicas.¹² Al respecto, Alfredo Rodríguez López —quien lleva a cabo un análisis comparativo entre la composición de Samaniego y la de La Fontaine— comenta:

En la primera fábula, los 22 versos se reparten entre la voz narrativa que nos informa de la situación y los personajes y la resolución dialógica del conflicto en que la promesa inicial de pago hecha por la Cigarra se ve desarbolada por la incisiva y cruel observación de la Hormiga. La diferencia de tratamiento estético e ideológico se advierte al compararlo con la versión de Samaniego, que usa no menos de 14 versos para el discurso petionario de su cigarra frente a los 3 versos escuetos de la cigarra francesa. (2016: 10)

Ante tales observaciones, cabe tener en cuenta que el fabulista francés no sólo posee un estilo más descriptivo y extenso que su emulador español, sino que también recurre al uso frecuente de palabras agudas con rima consonante en cada uno de sus versos pareados, con la finalidad de alcanzar cierta cadencia y unidad rítmica. Por otro lado, el autor vasco utiliza predominantemente palabras graves, así como una que otra rima consonante en algunos versos intercalados, sin perder el ritmo ni la sonoridad.¹³ De igual manera, vale reconocer

¹¹ *Cfr.* Esopo, 1985: 72. Fedro tiene una fábula parecida titulada “La Hormiga y la Mosca”, la cual mantiene relación temática con la composición esópica, pero con un argumento totalmente diferente (*cfr.* Fedro, 2005: 163). Igualmente, Jean de La Fontaine reproduce “La Cigale et la Fourmi” (*cfr.* La Fontaine, 2016: 56).

¹² Antes de las fábulas esópicas —contextualizadas en el siglo VI a. C.—, el género ya existía en la tradición hindú a través del *Panchatantra*, una colección de fábulas escritas en sánscrito alrededor del siglo II a. C. Estas composiciones orientales escritas en prosa y verso también buscan criticar vicios y encomiar virtudes como la prudencia y la libertad, temas universales en la literatura moral.

¹³ Respecto a la influencia intertextual de Fedro en Samaniego, resulta relevante el artículo de Antonio Cascón Dorado “Fedro en Samaniego”, en el cual se expone que el escritor vasco tuvo una mayor influencia de Fedro que del fabulista francés. De tal forma, de los

las semejanzas entre “La Cigale et la Fourmi” y “La Cigarra y la Hormiga”; por ejemplo, que el mayor protagonismo —tal como advierten ambos títulos— lo posee la cigarra, cuya referencia aparece en los primeros versos:

*La Cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.
Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.* (La Fontaine, 2016: 56)

Cantando la cigarra
pasó el verano entero
sin hacer provisiones
allá para el invierno;
los fríos la obligaron
a guardar el silencio
y a acogerse al abrigo
de su estrecho aposento. (Samaniego, 2019: 165)

Cabe tener en cuenta que, pese a las diferencias rítmicas y silábicas en las estrofas de Samaniego y La Fontaine, ambas coinciden en el uso predominante de heptasílabos y uno que otro octosílabo, lo cual permite suponer que en las otras fábulas que componen la antología de aquellos autores existe cierta

94 relatos que conforman (o se conocen de) la obra fédrica, “Samaniego eligió 35 tal vez alguno más y hubo de rechazar muchos de los restantes por su carácter inadecuado para el público a quien se dirigía su obra; estamos pensando en los argumentos impúdicos o excesivamente cargados de contenido político-social” (Cascón Dorado, 1986: 270).

libertad al momento de escribir en verso. Tal detalle revela algunos aspectos clave de la estética neoclásica, uno de cuyos principales fines acústicos era la armonía. En tal sentido, Alejandro Higashi afirma que la mayoría de los autores líricos del siglo XVIII se valían de alternar diferentes estructuras métricas para transmitir dos elementos específicos: la claridad y la armonía (2007: 212). Este crítico toma como ejemplo las *Fábulas literarias*, de Tomás de Iriarte, quien —al igual que Samaniego— supo transmitir en su sociedad varios de los valores morales e intelectuales clásicos por medio de distintas formas estróficas. Este detalle resulta interesante, pues, a través de los diferentes modelos métricos usados en España durante aquella época, podría sugerirse una definición más precisa sobre el estilo de versificación neoclásica, en cuanto a los objetivos estéticos que promovían un lenguaje sencillo, libre de paradojas o cualquier artificio que alterara el nivel lógico del habla, todo con el objetivo de conseguir una sonoridad más clara y armónica.¹⁴

Por otro lado, resulta evidente que la prudencia simbolizada en la hormiga trae consigo otro tipo de valores necesarios para las relaciones humanas. Según apunta José Soto Vázquez, esta fábula —al igual que otras composiciones de animales humanizados— posee tintes biográficos que relacionan la esclavitud en la que vivió Esopo (Soto Vázquez y Pérez Parejo, 2011: 3). Entre tales cualidades destacan el esfuerzo y la responsabilidad, las cuales resaltan en contraposición con los vicios de la pereza y la falta de previsión. Es decir, la despreocupada cigarra pasa todo el verano cantando —hecho frecuente tanto en su naturaleza, como en otras composiciones fabulísticas—, mientras que su vecina trabaja sin descanso recolectando comida —granos de trigo, cebada, etc.—, con el propósito de sobrevivir durante el invierno.¹⁵ De tal modo, al

¹⁴ Higashi plantea una valoración sobre las formas métricas usadas por Iriarte (1750-1791) en sus *Fábulas literarias*. En ellas advierte el uso de las numerosas licencias y de estrofas, como la octava real con temas épicos o la silva con las meditaciones filosóficas (2007: 212).

¹⁵ En las fábulas esópicas, la cigarra actúa como un animal cantor y despreocupado. Dicho motivo orientado al tópico del *carpe diem* aparece en otras fábulas clásicas, como “El Burro y las Cigarras” y “La Cigarra y la Zorra” (*cf.* Esopo, 1985: 101 y 123). En la tradición latina, Fedro escribe que la cigarra molesta con su “canto estridente” (*cf.* “La Cigarra y la Lechuza”, en Fedro, 2005: 135). Por otra parte, existen otras fábulas de Esopo que evocan el comportamiento de la hormiga como un insecto codicioso (*cf.* “La Hormiga”, en Esopo, 1985: 93).

llegar la gélida estación, la cigarra hambrienta acude a su vecina para pedir auxilio, pero ésta sólo recibe burlas e inhospitalarias palabras. Al atenderse las versiones de La Fontaine y Samaniego, puede notarse que, en la parte final del texto, ambos autores reproducen en la voz de la hormiga la misma pregunta irónica, sólo que por medio de otras palabras:

“¡Hola! ¿con que cantabas
cuando yo andaba al remo?
Pues ahora, que yo como,
baila, pese a tu cuerpo” (Samaniego, 2019: 165)

"Vous chantiez? j'en suis fort aise
Eh bien! dansez maintenant” (La Fontaine, 2016: 56)

Ante lo dicho, ambos fabulistas recrean en sus protagonistas conductas opuestas, pero, a la vez, complementarias, que otorgan un sentido didáctico-moral al texto; por un lado, se encuentra un insecto trabajador y previsorio, y, por otro, uno holgazán e ingenuo.¹⁶ Visto desde el enfoque ético, la cigarra representaría el vicio o el defecto, pues goza su propio descanso sin pensar en las consecuencias a largo plazo —el hambre—; por su parte, la hormiga, asociada simbólicamente con la laboriosidad, representa la virtud de la pru-

¹⁶ Respecto a la personificación de la hormiga, Jean Chevalier, en su *Diccionario de los símbolos*, explica: “Es un símbolo de actividad industriosa, de vida organizada en sociedad, de previsión, que La Fontaine eleva hasta el egoísmo y la avaricia” (Chevalier, 1995: s. v. *hormiga*). Por otra parte, la cigarra representa un “[s]ímbolo de la pareja complementaria luz-obscuridad; por la alternancia de su silencio en la noche y sus chirridos al calor del Sol. En Grecia estaba consagrada a Apolo. Ha llegado a constituir el atributo de los malos poetas, cuya inspiración es intermitente. Se toma también por la imagen de la negligencia y la improvisación” (Chevalier, 1995: s. v. *cigarra*). De igual manera, en torno a la cigarra, Claudio Eliano expresa: “Se alimentan de rocío, están calladas desde el alba hasta el mediodía y, cuando el Sol está en todo lo alto lanzan su típica melopea —podría considerárselas como laboriosos coreutas— cantando sobre las cabezas de pastores, viandantes y segadores. Y este amor al canto es un don que la naturaleza otorgó a los machos. La cigarra hembra es muda y parece tan calladita como una muchacha pudorosa” (Eliano, 1984: 83).

dencia, es decir, un proceso racional donde interviene el discernimiento que reconoce lo bueno para uno mismo, en este caso, trabajar constantemente para no morir de hambre.¹⁷ En relación con esta composición, José Soto Vázquez y Ramón Pérez Parejo distinguen diferentes tópicos, entre ellos, el *carpe diem* proyectado en la cigarra feliz y relajada durante el verano, así como la *fortuna mutabile*, misma que resalta en el cambio de fortuna de aquel insecto que pasa de la alegría veraniega a la desdicha invernal (*cf.* Soto Vázquez y Pérez Parejo, 2011: 7-8).

Por otra parte, es necesario notar que la indiferencia de la hormiga representa una cara opuesta a valores clásicos como: la amabilidad (*χρηστότης, chrēstós*), la liberalidad (*φιλανθρωπία, philanthropia*), la amistad (*φιλία, filía*) y el respeto (*αἰδώς, aidōs*), que, de acuerdo con Joaquín Arce, anunciaban la estimación académica “por aquellos que se consideran maestros o iniciadores del saber y del noble actuar” (Arce, 1981: 331). Pese a ello, tales conceptos rara vez existen en el género fabulístico, donde prevalece el hambre y la imposición del más fuerte sobre el débil. En este sentido, cabe añadir que las críticas antipedagógicas de Platón replanteadas más tarde por Rousseau reconocían un aspecto controversial tanto en la didáctica de aquellas narraciones ficcionales (o *μῦθος, mýthos*), como en las diversas personificaciones simbólicas que las componen. En el caso particular de la hormiga, el filósofo francés omite las cualidades positivas de tal insecto —como la constancia y el esfuerzo—; en cambio, resalta sus atributos negativos, como la avaricia, la altanería y el egoísmo. Aquel hecho revela un doble enfoque en dicha fábula. El primero sería el del animal trabajador, ejemplo de virtud, y, por tanto, de lo bueno y lo verdadero, mientras que el segundo corresponde al insecto perezoso, distintivo del vicio y, por ende, lo malo y lo falso. En tal contexto, la crítica de Rousseau sobre esta composición resulta pertinente:

¹⁷ La prudencia (en griego *φρόνησις, phrónēsis*) es entendida como una actitud de cautela que antecede a discernir y distinguir lo que es bueno o malo para uno mismo. En tal contexto, Aristóteles, quien analizó cada uno de aquellos conceptos expuestos por su mentor Platón, reconoce en el hombre prudente la capacidad de “deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, por ejemplo, para la salud, para la fuerza, sino para vivir bien en general” (*Ética Nicomáquea*, 1140b, 275).

Creéis darle a la cigarra por ejemplo; nada de eso: elegirán la hormiga. A nadie le gusta humillarse: siempre adoptarán el papel bueno; es lo que elige el amor propio, y es una elección muy natural. Y ¡qué horrible lección para la infancia! El más odioso de todos los monstruos sería un niño avaro y duro que supiese lo que se le pide y lo que él niega. La hormiga hace más todavía, le enseña a burlarse de sus negativas. (Rousseau, 2007: 160)

Aquellas afirmaciones cuestionan la efectividad pedagógica de la fábula, debido a que —según creía el pensador ginebrino— normaliza el engaño y la indiferencia en la mentalidad de los niños, en lugar de promover los principios morales y humanistas de la Ilustración. Tal creencia resulta relevante, pues, desde la perspectiva clásica, el comportamiento laborioso y previsorio de la hormiga se considera moralmente “bueno”, en cuanto a su relación implícita con el concepto de *prudencia*, donde interviene un proceso de discernimiento sobre lo conveniente para uno mismo, no en un sentido parcial, sino general.¹⁸ En este sentido, tal virtud muestra el trabajo arduo de aquel animal, cuya descripción recibe un único epíteto: *codiciosa*.¹⁹ Ante lo dicho, aquel concepto —relacionado con la avaricia— evoca un desmesurado deseo de riqueza o bienes materiales; pese a ello, en el caso particular de la hormiga, ésta no acumula alimento por ambición, sino por un instinto de supervivencia. En este sentido, pese a que tal criatura himenóptera es descrita por Samaniego como *codiciosa*, no habría que dejar de lado su carácter previsorio, su constancia y, sobre todo, su imparable productividad.²⁰ Igualmente, cabe tener en cuenta

¹⁸ Aristóteles reconoce en el hombre prudente la capacidad de deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para sí mismo, no en un sentido parcial, sino para vivir bien en general (*Ética Nicomáquea*, 1140b, 275).

¹⁹ Desde la perspectiva aristotélica, el concepto de *codicia* o *avaricia* representa el extremo de la liberalidad, misma que refiere a aquella virtud de distribuir bienes sin esperar recompensa. En tal sentido, el antiguo filósofo griego expresa: “En relación con el dar y recibir dinero, el término medio es la *liberalidad*, el exceso y el defecto son, respectivamente, la prodigalidad y la tacañería. En estos dos vicios, el exceso y el defecto se presentan de manera contraria: el pródigo se excede en gastarlo, y se queda atrás en adquirirlo; el tacaño se excede en la adquisición, y es parco en el desprendimiento” (*Ética Nicomáquea*, 1107b, 171).

²⁰ Ciertas fábulas esópicas como “El cobarde que se encontró un León de oro” y “El Avaro” ridiculizan aquel arquetipo que centra su amor en la riqueza (*cf.* Samaniego, 2019: 54)

que, además de su codicia, la hormiga muestra una total desconfianza ante la cigarra, pese a que aquella promete retribuir el favor con ganancias. Tal aspecto revela la importancia de ofrecer la palabra a modo de juramento o garantía. Pareciera que aquel insecto pretende conservar su dignidad, ya que manifiesta una intención de no pedir favores gratuitos, sino de retribuir mediante una promesa de pago. De tal forma, tanto Samaniego como La Fontaine reproducen este hecho, el cual también podría interpretarse como una prueba de amistad o de confianza que no es aceptada:

“No dudéis en prestarme;
que fielmente prometo
pagaros con ganancias,
por el nombre que tengo.” (Samaniego, 2019: 165)

*“Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l’Oût, foi d’animal,
Intérêt et principal.”* (La Fontaine, 2016: 56)

Considerando lo anterior, cabe añadir que el acto de pedir auxilio representa un motivo recurrente en la tradición esópica, el cual, pese a recrearse en espacios distintos, así como con otras personificaciones, expresa fundamentalmente un tema semejante. Este hecho destaca cuando la presa suplica a su captor devolver su libertad luego de ser capturada, con el fin de representarle mayor provecho en un futuro, cuando, en realidad, la intención de la criatura vulnerable consiste en prolongar su vida.²¹ Pese a lo comentado, vale aclarar

y 116). Asimismo, la personificación de dicho vicio fue satirizada por el dramaturgo y humorista Jean-Baptiste Molière —contemporáneo de La Fontaine— en su comedia *L’Avaro* —*El avaro*—. Tal asociación resulta relevante, ya que retoma parte de la influencia neoclásica en España por medio de dicho arquetipo social.

²¹ Tal circunstancia puede apreciarse en distintos títulos esópicas, por ejemplo: “El Pescador y el Boquerón” y “El Perro dormido y el Lobo” (1985: 32 y 80). Igualmente, Samaniego reproduce dichos temas en: “El Pescador y el Pez” y “El Lobo y el Perro flaco” (2019: 217 y 354). Tal recurrencia de fábulas permite suponer una clasificación basada en dicho motivo

que la necesidad de la cigarra no tiene el mismo nivel de gravedad que una criatura vulnerable ante su depredador, tal como sucede en “El Halcón y el Gorrión”, de Hesíodo, o en “El Ruiseñor y el Gavilán”, de Esopo.²² En el caso particular de la fábula de Samaniego, la cigarra busca sobrevivir, no por causa de algún captor, sino por el hambre que la oprime. En este sentido, puede suponerse que el sufrimiento del animal necesitado —a comparación del gorrión o el ruiseñor que presentan Hesíodo y Esopo— resulta menos fatídico, pero a la vez más desolador, debido a que, aunque no aparezca textualmente, cabe suponer que la ignorada cigarra muere de inanición. Ante este hecho, resulta pertinente recordar la opinión de Rousseau para cuestionarse: ¿la hormiga —que tenía abundancia de comida— actuó de manera prudente al no ayudar a la cigarra? Indudablemente, la criatura cantora debía asumir cierta responsabilidad por su desidia y pereza —ya que en eso reside la lección moral—, pero, ¿era realmente conveniente o necesario que el insecto trabajador se negara también a aceptar su promesa de pago?

Retomando lo anterior, en dicha composición destaca la ausencia de ciertos valores morales, tales como la amabilidad o la amistad, que, desde el enfoque del siglo XVIII, resultan más un afecto de empatía intelectual, que una natural solidaridad fraterna. En dicho contexto, la hormiga demuestra una total antipatía ante la petición de auxilio y la promesa de pago. De tal forma, en la

clásico. Sobre ello, hay numerosos ejemplos fabulísticos donde entra en juego el motivo de la ayuda solicitada de un animal a otro, entre ellos: “El Lobo y la Cigüeña” o “El León y el Ratón” —ambos de tradición esópica y reproducidos por nuestro autor (2019: 212 y 293)—. Ante ello, el caso de “La Hormiga y la Cigarra” resulta particular, pues describe una petición por causa del hambre, no por el riesgo a perder la vida ante algún depredador.

²² Estos dos títulos reflejan el mundo cruel y salvaje del género fabulístico, en donde un animal vulnerable suplica a su captor que lo libere. De tal manera, cabe recordar la descripción de Hesíodo, en *Los trabajos y los días*: “Ahora narraré un cuento a los reyes, aunque ellos sean sabios. Así un gavilán habló a un ruiseñor de polícromo cuello alto asaz en las nubes llevándolo, aferrado en las uñas, y éste, lastimeramente, por las corvas uñas pasado, gemía; mas aquél, con prepotencia, palabra le dijo: ‘Miserero, ¿qué lloras?, te tiene, sí, uno mucho más fuerte, y allí irás, doquier yo te lleve, por buen cantor que tú seas, y te haré mi comida, si quiero, o te soltaré’” (Hesíodo, 1979: 7). Aunado a ello, la fábula de Esopo “El Ruiseñor y el Gavilán” recrea un tema similar, pero con una variación (*variatio*) de personajes, en donde ambos animales protagónicos son sustituidos por un ruiseñor y un gavilán (*cf.* Esopo, 1985: 25).

irónica respuesta del insecto trabajador se muestra parte de su mezquindad, cuyo énfasis aumenta —siguiendo la versión de nuestro autor— al esconder tras su espalda las llaves del granero, el lugar donde guarda su alimento.²³ Referente a ello, Mireya Camurati propone una terminología respecto a los mecanismos de personificación, en la cual reconoce la *acción*, el *pensamiento* y la *expresión*, para definir no sólo el comportamiento prudente de la hormiga, sino el de la mayoría de los animales que cargan un referente simbólico, como la astucia con el zorro, la violencia con el lobo o la pereza con la tortuga (Camurati, 1978: 18).²⁴ En este sentido, puede notarse la confluencia de distintas acciones realizadas por el animal trabajador, en donde resalta su dinamismo por acumular comida. De igual modo, se hace presente el mecanismo de la *expresión*, por medio de los movimientos corporales realizados por la hormiga al ocultar las llaves del granero.²⁵ Ante lo dicho, ambos extremos repercuten

²³ Sobre las marcas visuales de la hormiga, resaltan distintos gestos y movimientos que exhiben aún más su codicia. Ante lo dicho, Soto Vázquez reconoce el tópico del *exclusus amator* en el momento en que la hormiga cierra la puerta frente a la cigarra. Respecto a ello, tal crítico comenta: “Podemos deducir una revisión, un tanto arriesgada y propia, del tópico del *exclusus amator* —*paraclausithyron*— que realiza la hormiga ante la cigarra al cerrarle la puerta de su casa e impedirle que entre a gozar con ella, como si de enamorados se tratase” (Soto Vázquez y Pérez Parejo, 2011: 9).

²⁴ Mireya Camurati retoma el concepto *tipo* del crítico literario Herbert Thompson Archibald (1874-1917), quien, en su obra *The Fable as a Stylistic Test in Classical Greek Literature*, reconoce la personificación de modelos (*types*), cuyo objetivo consiste en decir o hacer algo para que la acción del relato logre desarrollarse. En el caso de las composiciones animalizadas, la tipificación permite asociar una conducta distintiva en cada *tipo* directamente con algún vicio o virtud propia del ser humano (*cfr.* Camurati, 1978: 166). Aunado a ello, Emilio Palacios Fernández realiza una distinción sobre la caracterización de los animales en varias de las fábulas del escritor vasco, en donde percibe cualidades que denomina *parafísicas* y *psíquicas*, mismas que, a su vez, involucran la manera de actuar y de pensar de los personajes, cuyo patrón de comportamiento permanece constante en otras readaptaciones de tradición clásica. De acuerdo con Palacios Fernández, la cualidad denominada *parafísica* sirve para destacar la ligereza o rapidez de ciertos animales, tales como el perro, la liebre o el ciervo (2004: 195).

²⁵ Esta fábula no posee marcas textuales que indiquen el pensamiento o las gesticulaciones de los distintos personajes; por tanto, el juicio moral recae solamente en sus expresiones y acciones.

de manera negativa en la conducta humana; en el primer caso, la excesiva laboriosidad desarrolla un instinto de individualismo e inclemencia ante el sufrimiento ajeno, mientras que el desmedido descanso podría encauzar a un comportamiento holgazán y desprevenido. Por tanto, resulta necesario identificar en la personificación de ambos protagonistas el concepto aristotélico del *término medio*, el cual ayude a delimitar un equilibrio entre el trabajo excesivo y la relajación.²⁶

Por otra parte, resulta interesante cómo las nuevas ediciones de esta composición llegan a modificar el final esópico, debido a que el mensaje moral no resulta apto para la sensibilidad infantil. Este hecho que depende de factores externos al plano literario escinde completamente el motivo de la supervivencia de dicho género didáctico, en donde la depredación resulta una actividad constante; pese a ello, aquellos cambios textuales de alguna manera compensan las críticas de Platón y Rousseau, pues muestran una versión más compasiva del conflicto en cuestión, tal como Carlos García Gual plantea: “De modo semejante, en versiones modernas para niños de la cigarra y la hormiga ésta acaba compadeciéndose de la holgazana cantora y le da cobijo y comida, mientras aquélla ameniza con sus cantos la rutinaria faena del hormiguero. Así se dulcifica la lógica y cruel conclusión del relato” (García Gual, 1978: 23).

Al considerar lo anterior, emerge la posibilidad de nuevos desenlaces en ésta y otras composiciones esópicas, cuya readaptación muestre una mirada más fraternal, en contraposición con la moral clásica, donde impera el instinto de supervivencia, y en la cual necesariamente la virtud resulta recompensada, mientras el vicio o el defecto deben castigarse. Ante ello, vale enfatizar el comportamiento egoísta de la hormiga, debido a que esto denuncia una posible crítica hacia el individualismo del hombre ilustrado. Igualmente, es necesario notar una posible crítica hacia la modernización colectiva, así como al capitalismo incipiente en España, promovido, en gran medida, por la Sociedad

²⁶ La expresión latina *aurea mediocritas* se traduce como “dorada medianía”. De tal forma, el *término medio* se expresa a través de la noción de la virtud como un equilibrio entre dos placeres o extremos. Cabe añadir que este concepto resulta central en la *Ética Nicomáquea*, de Aristóteles. De acuerdo con Emilio Lledó Íñigo: “La expresión latina *in medio virtus* ha trivializado aquella teoría aristotélica que constituye una de las piezas fundamentales de la ética” (Lledó Íñigo, 1985: 103).

Bascongada de Amigos del País, cuyo aporte educativo favoreció enormemente la difusión de varios de los valores morales e intelectuales.²⁷ Igualmente, la influencia de estos grupos académicos respaldados por el Estado ayudó a impulsar la conciencia cívica como una herramienta útil para mejorar la calidad de vida entre la sociedad.

En tal sentido, la intención de Samaniego no es renovar ni alterar la fábula original, sino dar continuidad al modelo tradicional de Fedro, emulando en constantes ocasiones elementos acústicos de La Fontaine, como la armonía y el estilo sonoro; por tanto, el individualismo de la hormiga retratado por nuestro autor plasma fielmente una forma de trabajo desmedido y excesivo que cae en la propia avaricia, ya que dicho insecto labora para mantenerse a sí mismo y a nadie más. Sobre aquello, cabe suponer que en ésta y otras composiciones protagonizadas por animales no podría esperarse un final solidario ni alegre, sino, más bien, una sensación de zozobra, desconfianza y temor, en donde resaltan los temas de la astucia para engañar, así como el de la supervivencia y la depredación del más fuerte sobre el débil.

LA LIBERTAD EN “EL PERRO Y EL LOBO”

Luego de verificar el valor de la prudencia en “La Hormiga y la Cigarra”, debe considerarse ahora el concepto de *libertad* (*ελευθερία, elefthería*), cuya personificación reside en el lobo.²⁸ Cascón Dorado reconoce en esta fábula una relación directa con Fedro y Esopo. Respecto a ello, dicho crítico menciona:

²⁷ Desde tal enfoque, vale distinguir los dos tipos de virtudes aristotélicas: las *éticas* y las *dianoéticas* (también morales e intelectuales). Las primeras se producen de manera natural y son las que incitan al ser humano a controlar sus pasiones: “ninguna cosa que existe por naturaleza se modifica por costumbre” (*Ética*. 1107a, 171). Por otro lado, la segunda clasificación refiere al carácter racional, el cual transmite un aspecto de bondad innata y natural: “todo arte y toda investigación e, igualmente, toda acción y libre elección parecen tender a algún bien; por esto se ha manifestado, con razón, que el bien es aquello hacia lo que todas las cosas tienden” (*Ética*. 1107a, 171).

²⁸ Este título guarda similitud con una fábula de Esopo titulada “El Asno salvaje y el doméstico” (1985: 101). De igual modo, el tema aparece en Fedro (*cf.* “Un Perro a un Lobo”, en Fedro, 2005: 125). Dicha composición se encuentra en La Fontaine (v, 1) “Le

La versión esópica es notablemente distinta a la de los demás fabulistas. Se halla protagonizada por un asno salvaje y otro doméstico y, aunque la intención del relato es similar, el desarrollo argumental es muy distinto al que apreciamos en Fedro, en quien, sin duda, se basan tanto La Fontaine como Samaniego. (1986: 266)

Resulta preciso aclarar que, tanto en el mundo natural, como en el canon fabulístico, el lobo —animal indómito— destaca por su convicción de no someterse al dominio del hombre. En tal enfoque, la tradición clásica lo ha desprestigiado asociándolo únicamente con el hurto, la violencia, el engaño y otro tipo de cualidades negativas. Pese a ello, en esta fábula reproducida por nuestro autor —la cual retoma la versión de “Le Loup et le Chien”, de La Fontaine—, resalta un rasgo positivo reivindicado en el contexto neoclásico: el espíritu de libertad.²⁹ Aunado a ello, merece la pena agregar que Samaniego continúa aquella línea tradicional que distingue a tal criatura —al igual que la víbora o la serpiente— como un ser malévolo que perjudica directa o indirectamente al ser humano.³⁰ Retomando lo anterior, el contexto de la

Loup et le Chien” (2016: 61). Samaniego también reproduce el título del autor francés (*cf.* “El Lobo y el Perro”, en Samaniego, 2019: 363).

²⁹ Existen varios ejemplos esópicos en los cuales se presenta al lobo como un ser malvado. Algunos títulos son: “El Labrador y el Lobo”, “Los Lobos y las Ovejas”, “El Lobo y el Caballo”, “El Lobo y el Cordero”, “El Lobo y la Garza”, “El Lobo y la Cabra”, “El Lobo y la Oveja”, “El Lobo y el Cordero” (*cf.* Esopo, 1985: 59, 109, 110, 111, 112 y 156). También: “El Lobo y el Cordero”, “El Lobo y la Grulla”, “La Oveja, el Ciervo y el Lobo”, “La Oveja, el Perro y el Lobo” y “La Nodriza y el niño” (*cf.* Fedro, 2005: 82, 88, 95, 96 y 247).

³⁰ Hay casos donde el hombre llega a confiar en animales malvados —como el lobo o la serpiente—, con resultados funestos para él. Prueba de ello tenemos en varios títulos de Esopo, como: “El Lobo y el Pastor” y “El Pastor y el Lobo criado con perros” (1985: 120 y 133). Sucede lo mismo con la serpiente. En este sentido, hay textos esópicos que muestran la muerte del hombre por cuidar de tal animal rastrero o simplemente por tener contacto directo con él (*cf.* “El Pajarero y el Áspid” y “El Caminante y la Víbora”, en Esopo, 1985: 73 y 98). Igualmente, Fedro compone “La Serpiente que mató al hombre misericordioso” (2005: 159). De igual manera, La Fontaine (x, 1) escribe “*L’Homme et la couleuvre*” (2016: 589-594). Y dicho tema es literalmente reproducido por nuestro autor en “El hombre y la culebra” (Samaniego, 2019: 215).

fábula es el siguiente: un lobo “muy flaco y muy hambriento” se encuentra con un perro doméstico y bien alimentado. Ante el reconocimiento, la criatura famélica pregunta a dicho can cómo puede verse “tan relleno, tan lucio, sano y bueno”, a lo cual, el animal responde que esto se debe a que goza de alimentación regular y protección humana. De tal manera, el perro invita al lobo a abandonar la vida salvaje y ofrecer su servicio al hombre, para que pueda cubrir su necesidad de alimento:

El Perro respondió: “Sin duda alguna
lograrás, si tú quieres, mi fortuna.
Deja el bosque y el prado;
retírate al poblado;
servirás de portero
a un rico caballero,
sin otro afán ni más ocupaciones
que defender la casa de ladrones”. (Samaniego, 2019: 363)

Ante lo mencionado, cabe establecer un paralelismo entre la tradición fabulística y las antiguas lecturas bíblicas judeocristianas, pues en ambas se justifica, de cierta forma, el dominio del hombre —e implícitamente de la mujer— sobre todos y cada uno de los animales, hecho que expone un motivo recurrente dentro de la literatura didáctica protagonizada por criaturas u objetos parlantes.³¹ Retomando el hilo textual, merece destacarse que el

³¹ Varios temas esópicos tratan un maltrato normalizado del hombre hacia las bestias de carga, tales como el burro o la mula. Prueba de ello se encuentra en varios títulos, como: “El Burro jugueteón y su amo”, “El Burro y el jardinero”, “El Burro y la Mula”, “El Burro que llevaba una estatua”, “El Burro y el arriero” y “El Burro, el Cuervo y el Lobo” (cfr. Esopo, 1985: 63, 99, 100, 101, 102 y 103). De igual manera, Samaniego reproduce aquella crueldad hacia el asno en composiciones como: “El Asno y el Cochino”, “El Asno sesudo”, “El Asno y el Caballo”, “El Asno y las Ranas”, “El Asno y Júpiter” y “El Asno infeliz” (cfr. Samaniego, 2019: 161-163, 207, 232, 262, 275 y 358). En algunos libros tanto del Antiguo, como del Nuevo Testamento se encuentran distintas referencias respecto al dominio del hombre sobre la bestia. De tal manera, puede leerse: “Dominen sobre los peces del mar, las aves del cielo y todos los animales que se mueven por la tierra” (*Gen* 1:27); “Todos los animales de la tierra los temerán y respetarán: las aves del cielo, los reptiles del suelo y los

lobo acepta honestamente —es decir, libre de hipocresía o cualquier tipo de engaño— la propuesta del perro; sin embargo, tras observar el pescuezo descarapelado del animal manso, éste descubre que el resto del tiempo se halla preso y encadenado. En tal sentido, vale advertir que, aunque el cánido doméstico tiene alimento garantizado —así como un lugar cómodo y seguro donde pernoctar—, prefiere vivir libre en la naturaleza, aunque esto signifique afrontar diversas dificultades, como el hambre y las inclemencias de la intemperie.³² Sobre ello, puede notarse que, al final de dicha composición, tanto la versión de La Fontaine como la de Samaniego dan protagonismo al lobo, cuya presencia en el texto aparece desde los primeros versos, y, de igual modo, en la voz del argumento final:

“Es así”. “Pues, amigo,
la amada libertad que yo consigo

no he de trocarla de manera alguna
por tu abundante y próspera fortuna.
Marcha, marcha a vivir encarcelado;
no serás envidiado
de quien pasea el campo libremente,

peces del mar están puestos bajo su poder. Todo lo que tiene vida y se mueve les servirá de alimento, lo mismo que los vegetales” (*Gen* 9:2), o bien: “El justo está cuidando del alma de su animal doméstico” (*Proverbios* 12:10).

³² Vale tener en cuenta las diferencias estructurales, métricas y retóricas entre las versiones del fabulista francés y del español, tal como sucede en “La Cigale et la Fourmi” y “La Cigarra y la Hormiga”. En esta composición, el número de versos usados por La Fontaine es de 41, mientras que Samaniego utiliza 64. Esto quiere decir que no siempre las fábulas del primer autor son más extensas y descriptivas que las de su homólogo. Adicionalmente, La Fontaine ha añadido al carácter descriptivo del lobo el epíteto de *maestro* (*maitre*), con lo que lo dota de un mayor grado de estimación. Asimismo, vale notar que ambos fabulistas recurren al uso del heptasílabo, el octosílabo y el endecasílabo. Sin embargo, La Fontaine apela a la secuencia de rima alternada, así como al uso de pareados de rima consonante; en cambio, Samaniego utiliza una serie de pareados, hecho que ofrece una mayor unidad rítmica.

aunque tú comas tan glotonamente
pan, tajadas, y huesos; porque al cabo,
no hay bocado en sazón para un esclavo”. (Samaniego, 2019: 363)

*Attaché? dit le Loup: vous ne courez donc pas
Où vous voulez? Pas toujours, mais qu'importe?
Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor.
Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor.* (La Fontaine, 2016: 61)

En esta fábula, el concepto de *libertad* reluce de forma indirecta por medio del símbolo de la cadena en el cuello del perro, cuyo matiz semántico alude a una forma de opresión y esclavitud impuesta por el hombre.³³ En tal sentido, merece tenerse en cuenta que, en el periodo ilustrado, dicho término era concebido como un principio de transformación social que desafió las estructuras tradicionales y sentó las bases para las revoluciones democráticas modernas. De tal modo, Jonathan Israel sostiene que la Ilustración posee un radicalismo que busca reinstaurar el pensamiento autoritario y convencional. Por ello, para tal crítico, la libertad puede entenderse desde distintos ángulos, por ejemplo, como una forma de autonomía individual, como una clara defensa frente a la opresión política o religiosa, o también como un derecho expresivo que

³³ Desde el enfoque simbólico, la cadena —objeto reproducido por La Fontaine y Samaniego— posee distintas connotaciones semánticas que la relacionan no sólo con la esclavitud, sino también con la divinidad. Respecto a ello, Chevalier comenta que tal objeto representa un “símbolo de los lazos y las relaciones entre el cielo y la tierra, y de modo general entre dos extremos o dos seres. Platón alude a la cuerda luminosa que encadena el universo. Cumple a tal cadena ligar el Cielo a la Tierra. [...] Debe también recordarse a propósito de este símbolo las cadenas que atan a los mortales en la caverna platónica. Éstas aluden al enganche de la mente respecto del mundo fenoménico, mundo de sombras reflejadas en la pared del oscuro antro. Las cadenas impiden aquí a los prisioneros percatarse de la vanidad de las sombras, descubrir los modelos vivientes que a éstas dan forma, ver la hoguera central que ilumina el conjunto, y ascender desde ella a la luz del día por la rendija que se abre en la sumidad de la cueva” (Chevalier, 1995: s. v. *cadena*).

conlleva a una “libertad de filosofar” (Israel, 2012: 57).³⁴ En este aspecto, la conexión directa entre dicho movimiento intelectual y el género fabulístico crea cierta ambigüedad en su espíritu didáctico, pues, por un lado, la ideología ilustrada propone la búsqueda de la verdad, mientras que, por otro, el género fabulístico —recreado con un lenguaje ficcional y alegorizado— encumbra en su discurso retórico un dejo de falsedad o alejamiento del concepto de *verosimilitud*.³⁵ Esta idea va de la mano con la crítica hecha por Rousseau —planteada siglos antes por Platón en su *República*—, la cual sostiene que algunas fábulas (*μῦθος*, *mythos*) son antipedagógicas para la mentalidad de los niños, ya que, en lugar de fomentar valores acercados a la virtud, los aleja de ella y los conduce a conductas opuestas.³⁶

Retomando el texto recreado por nuestro autor, el lobo —quien se niega rotundamente a soportar el objeto férreo sobre su cuello a cambio de una aparente seguridad y buen trato— representa una genuina figura de libertad que resalta portentosamente sobre otro tipo de criaturas sometidas —voluntaria o involuntariamente— al hombre. En tal contexto, Juan Eduardo Cirlot identifica a aquel animal indómito de la siguiente manera: “Símbolo del valor entre los egipcios y romanos. Aparece también como guardián en gran número de monumentos. En la mitología nórdica hace su aparición un

³⁴ El autor retoma la expresión de la “libertad de filosofar” basándose en el concepto filosófico del neerlandés Baruch Spinoza (1632-1677). De igual modo, recurre a otro tipo de pensadores, como Denis Diderot (1713-1784), Pierre Bayle (1647-1706) y el propio Rousseau (1712-1778). Según el crítico: “La historia de la censura europea entre 1650 y 1750 demuestra claramente que la Ilustración moderada, por muy de largo alcance que fueran los cambios institucionales e intelectuales que trajo consigo, en buena medida rechazaba la libertad de pensamiento, el principio de *libertas philosophandi*” (Israel, 2012: 145).

³⁵ Según una definición actual, la fábula “[s]e toma también por ficción artificiosa, con que se procura encubrir o disimular alguna verdad filosófica o moral” (RAE, 2024: *s. v. fábula*, en línea).

³⁶ En tal contexto, la primera crítica filosófica hacia los textos fabulísticos se atribuye a Platón, quien mantenía una postura en contra de enseñar algunos mitos a los niños, pues creía que los alejaba del sentido de la verdad (*ἀλήθεια*, *alétheia*): “¿Hemos de permitir que los niños escuchen con tanta facilidad mitos cualesquiera forjados por cualesquiera autores, y que en sus almas reciban opiniones en su mayor parte opuestas a aquellas que pensamos deberían tener al llegar a grandes? (*República*, 376a, 89-90).

lobo monstruoso, Fenris, que destruía las cadenas de hierro y las prisiones, siendo por fin recluido en el interior de la tierra” (Cirlot, 1992: *s. v. lobo*).

Al notar la personificación simbólica del lobo resalta un instinto de autonomía relacionado con la individualidad del hombre ilustrado. Respecto a ello, el concepto de *libertad* contextualizado en aquella época —tal como enfatiza Jonathan Israel— parecía centrarse más en abolir cualquier tipo de freno contra la libre expresión o el libre pensamiento. Sobre lo dicho, Antonio Maravall reconoce la existencia de varias “libertades individuales integradas en el haz de la libertad política”, entre ellas, la libertad de pensamiento (o de expresión del pensamiento), la libertad de reunión y la libertad de imprenta (Maravall, 1984: 37). Ante ello, vale la pena recordar que este concepto posee un trasfondo que en el contexto ilustrado de Samaniego podría entenderse desde diversos ángulos. Así, en parte, valdría la pena entenderlo tal como sugiere Rousseau —pues Samaniego reconoce haberlo leído en su prólogo—, quien considera que aquel concepto involucra una cuestión política sustentada en el obedecimiento de las leyes. Por ello, para el filósofo francés, la libertad representa un valor inherente al ser humano, pero su ejercicio sólo puede producirse en un marco social que garantice la justicia y el bien colectivo.³⁷

Por otra parte, “El Perro y el Lobo” posee cierta similitud con otra composición esópica titulada “El Lobo flaco y el Perro gordo”.³⁸ En dicho texto, el tema específico no consiste en la libertad, sino en la astucia del animal débil

³⁷ El concepto de *libertad* aparece planteado en varias obras de Rousseau, como *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*), así como *El contrato social: o los principios del derecho político* (*Du contrat social ou Principes du droit politique*). El primero, publicado en 1754, y el segundo, en 1762. Respecto a ello, dice Rousseau: “El hombre ha nacido libre, y por doquiera está encadenado. Hay quien se cree amo de los demás, cuando no deja de ser más esclavo que ellos [...] Mientras un pueblo esté obligado a obedecer y obedezca, hace bien; tan pronto como pueda sacudir el yugo y lo sacuda, hace aún mejor; porque al recobrar su libertad por el mismo derecho que se la arrebató, o tiene razón al recuperarla, o no la tenían en quitársela” (Rousseau, 2007: 10).

³⁸ El título original de Esopo aparece con el nombre “El Perro dormido y el Lobo” (*cfr.* Esopo, 1985: 80). Por su parte, La Fontaine (ix,10) escribe “*Le Loup et le Chien maigre*” (*cfr.* La Fontaine, 2016: 549), y Samaniego reproduce “El Lobo y el Perro flaco” (*cfr.* Samaniego, 2019: 354).

y vulnerable para engañar a su depredador. Pese a ello, dicha composición reproduce el mismo motivo del hambre que atormenta al cánido salvaje —tal como sucede al insecto famélico de “La Hormiga y la Cigarra”—, cuya necesidad sólo parece cubrirse ante la sumisión hacia el humano. En ambas composiciones la personificación del perro posee una conducta ambivalente, pues su servilismo puede considerarse un aspecto de resignación o conformismo; sin embargo, también podría interpretarse el valor de la lealtad, así como las virtudes de la mansedumbre (*πραΰτης*, *prautés*) y la amabilidad (*χρηστότης*, *chrēstós*) que demuestra dicho cánido amansado al querer socorrer al lobo.³⁹ Respecto a ello, Rousseau comenta:

En la fábula del “Lobo flaco y del perro gordo”, en vez de la lección de moderación que se le pretende dar, toma una de licencia. Jamás olvidaré haber visto llorar mucho a una niñita a la que habían desolado con esa fábula a la vez que le predicaban docilidad. Que costó mucho saber la causa de su llanto, por fin se supo. La pobre niña se enojaba por hallarse encadenada: sentía su cuello pelado; lloraba por no ser lobo. (Rousseau, 2007: 161)

Al considerar tal anécdota —sea verdadera o no—, cabe replantearse la valoración pedagógica de la libertad en la fábula reproducida por nuestro autor, ya que, por un lado —tal como plantea el texto de Samaniego—, tal valor implica dificultades y riesgos; sin embargo, resulta preferible afrontar aquella circunstancia de responsabilidad propia, a optar por una seguridad lograda a expensas de perder la independencia y la autonomía. Asimismo,

³⁹ Existen títulos de Esopo donde la fidelidad de dicho cánido se respalda por el alimento que recibe del hombre (*cf.* “El Pastor y el Perro”, en Esopo, 1985: 109). También hay excepciones, donde el perro decide abandonar a su amo, pero no por deslealtad, sino por defender su propia vida (*cf.* “El Labrador y los Perros”, en Esopo, 1985: 47). Por otra parte, Fedro retoma dicha cualidad en “El Perro leal” (*cf.* Fedro, 2005: 99). Igualmente, Claudio Eliano documenta en su perspectiva zoológica: “Todo perro experto en la caza se complace en coger por sí mismo la salvajina, y considera a su presa como un premio siempre que el amo consienta en dársela. Pero si no es así, la conserva viva hasta que llegue el cazador y decide lo que quiere que se haga con ella. Si encuentra el perro una liebre o un jabalí muertos, no los tocará porque no quiere adjudicarse méritos ajenos y porque rehúsa apropiarse de lo que no le pertenece” (Eliano, 1984: 346).

resulta pertinente señalar que Rousseau menciona la fábula de “El Lobo flaco y el Perro gordo”, la cual —al igual que “El Perro y el Lobo”— podría transmitir la moderación y conformidad; sin embargo, aquella niña no interpreta el mensaje como tradicionalmente se espera, pues, en lugar de comprender o aceptar la mansedumbre y sumisión del perro, ella se identifica más con el lobo, a pesar de su difícil condición de enflaquecimiento. De tal modo, la pequeña llora porque se siente “encadenada” y desea la libertad que representa el animal salvaje, en contraste con la vida cómoda, pero sometida, del doméstico. Este detalle —aparentemente superfluo— parece proyectar una condición normalizada sobre el papel de la mujer en la época ilustrada, cuyo enfoque estaba cimentado en los estereotipos subordinados al hombre.⁴⁰

En tal sentido, vale recordar que, en el mismo tratado educativo de Rousseau, la compañera ideal de Emilio, llamada Sofía —*sabiduría*, en griego—, propone una formación femenina basada en un papel complementario y de dependencia hacia el varón (*cf.* Rousseau, 2007: 249). Tal aseveración revela que, en el contexto de Samaniego, las mujeres no necesitaban ceñirse a un conocimiento profundo en las ciencias o la filosofía, pues su función social no lo requería; sin embargo, es necesario admitir que, en aquel periodo de esplendor ilustrado, varias de ellas —por lo general, cercanas al ambiente aristocrático— alcanzaron una mayor posición en la escala jerárquica por sus méritos artísticos e intelectuales. Al respecto, Jonathan Israel expone lo siguiente:

El giro del debate intelectual en Europa, del latín al francés y de los círculos académicos de las cortes a los cafés, clubes y salones, le permitió a algunas mujeres, especialmente de la nobleza, acompañadas de algunas monjas fugadas, actrices, cantantes, cortesanas y otras que estaban relativamente bien educadas, descubrir la nueva filosofía y la ciencia, y por medio de la “ilustración” intelectual transformar su perspectiva de la vida y sus vidas mismas. (Israel, 2012: 107)

⁴⁰ En aquella época, según Jonathan Israel, “[i]ntelectualmente, las mujeres por primera vez se convirtieron en un público y una presencia activa. [...] no sólo busca *el espíritu masculino* educar a las mujeres en la ciencia, sino también ‘ilustrarlas’ y por este medio convertirlas en sujetos activos de la sociedad” (Israel, 2012: 107; énfasis mío).

Vale reconocer que, en la época de nuestro autor, la participación política y educativa del género femenino era casi nula. Por ello, la mujer permanecía comúnmente relegada al papel de esposa y madre, responsable del hogar y la crianza de los hijos.⁴¹ Considerando lo dicho, resulta interesante que en el compendio fabulístico de Samaniego —donde predomina la personificación animalística— los personajes femeninos únicamente aparecen en un par de títulos.⁴² Asimismo, su descripción no resalta algún tipo de virtud moral o intelectual, sino que más bien transmite una visión tradicionalista y estereotípica —aunque no necesariamente machista—. En este sentido, en tales composiciones aparece una mujer vulnerable a padecer el hurto —como sucede a Juana, en “El raposo, la mujer y el gallo”— o en una joven vanidosa, cuyos principales atributos son su belleza y lozanía —como pasa con Anarda en “La hermosa y el espejo”—. De tal modo, al recordar la imagen de la niña llorando por su condición social, parece proyectarse un problema de género —mitigado tanto por Rousseau como por Samaniego— que remite al contexto dieciochesco español, donde la libertad y autonomía de la mujer —hablando en un sentido mayoritario— todavía se hallaban convencionalmente sujetas a la autoridad racional masculina.

Retomando la composición de “El Perro y el Lobo”, cabe señalar que la personificación del animal salvaje quizá no proyecte virtudes aristotélicas, como la mansedumbre (*πραΰτης*, *prautés*); sin embargo, relucen en él otro tipo de cualidades, como la sinceridad (*ειλικρίνεια*, *eilikríneia*), la prudencia (*φρόνησις*, *frónesis*) e, incluso, la valentía (*ἀνδρεία*, *andréia*).⁴³ En este contexto, aquella criatura muestra una conducta sincera, ya que reconoce su

⁴¹ Pese a ello, cabe reconocer a varias autoras españolas que dejaron un legado significativo en las letras ibéricas. Por ejemplo, las dramaturgas María Rosa de Gálvez (1768-1806) y Lorenza de los Ríos (1761-1821), así como las poetisas Josefa de Jovellanos y Jove Ramírez (1745-1807) y Gertrudis de Hore (1742-1801).

⁴² *Cfr.* “El raposo, la mujer y el gallo” y “La hermosa y el espejo”, en Samaniego, 2019: 377-378 y 453-454.

⁴³ Aristóteles distingue en el concepto de *sinceridad* un “punto medio” entre los conceptos de la *jactancia* y la *ironía*. Acerca de ello, el filósofo comenta: “Pues bien, el jactancioso se cree que es el que pretende reputación en cosas que no le pertenecen, o en mayor medida de lo que le pertenece, mientras que el irónico niega lo que le pertenece o le quita importancia. El término medio, contemplando la situación como es, parece ser un hombre sincero,

propia naturaleza indómita y, por tanto, decide expresarse ante el perro de manera franca y honesta. De igual modo, puede interpretarse que dicho animal actúa de forma prudente, pues, tras comparar su condición con la del perro, sabe inmediatamente lo que es bueno para sí mismo, en este caso, preservar su hambre ocasional y su estado de salvajismo que son el precio de su libertad.

En este título, aquel cánido resulta un personaje complejo, en comparación con otros animales —denominados por Forster como *básicos* o *planos*—. Tal razón se sustenta cuando el lobo cambia de opinión, ya que no desea subyugarse a cambio de alimento.⁴⁴ De tal modo, tras un proceso de discernimiento, aquel animal —a diferencia del perro manso— ejerce su propia libertad, cuya consabida consecuencia consiste en enfrentar diversas vicisitudes que incluyen hambre, peligros, etc. Ante lo dicho, el género fabulístico contribuyó también a fomentar varias asociaciones negativas hacia dicha criatura; sin embargo, cabe advertir que aquella percepción ampliamente difundida en el territorio occidental no resulta precisa. En tal aspecto, Félix Rodríguez de la Fuente explica:

Desde tiempos inmemorables, los seres humanos han acostumbrado a depositar en ciertos animales virtudes o vicios que, realmente, sólo a nuestra propia especie pertenecen. El águila real ha sido siempre el símbolo de la nobleza,

tanto en su vida como en sus palabras, que reconoce que posee lo que tiene, ni más ni menos” (*Ética Nicomáquea*, 1127a, 230).

⁴⁴ Este hecho expone que en varias composiciones fabulísticas se haya la presencia implícita de un narrador omnisciente, así como de una determinada clasificación de personajes, los cuales —según E. M. Forster— pueden organizarse según su evolución, su imagen simbólica o su narración en la historia. Aunque las observaciones de Forster aplican específicamente al género novelístico, no por ello resultan irrelevantes para el estudio de las fábulas. En tal sentido, debe aceptarse que la totalidad de los protagonistas fabulados —siguiendo a dicho crítico— son “planos”, pues carecen de descripción evolutiva. Forster comenta sobre aquellos personajes: “Se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparezcan. Son reconocidos por el ojo emocional del lector, no por el ojo visual que meramente toma nota de la recurrencia de un nombre propio. [...] una segunda ventaja para lectores que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no cambian; se deslizan inconmovibles a través de éstas y ello les confiere en retrospectiva un carácter tranquilizador y los mantiene cuando el libro que lo sustenta parece decaer” (Forster, 1900: 74).

aunque objetivamente esta rapaz no sea más noble ni más villana que el cuervo o el halcón. [...] Esta línea de etiquetar la fauna con matices del comportamiento humano ha venido tildando al lobo de cruel durante siglos. Todo lo abominable, como la sed de sangre, la traición, la cobardía, se ha atribuido al lobo por la mente popular. Sin embargo, este cánido salvaje, por ser un animal social, resulta sumamente cooperativo, rígidamente jerarquizado y con una inteligencia que lo supera, seguramente, a la de cualquier otro carnívoro salvaje. (1980: 199)

El comentario anterior resulta relevante, ya que muestra algunos de los grandes equívocos literarios que pueden perdurar en la crítica actual. Por tanto, debe tenerse en cuenta que las asociaciones simbólicas de ciertos animales fabulados no dependen del todo de su equivalencia natural. En torno a lo dicho, resulta interesante que, desde la visión grecolatina, el lobo fue relegado a un arquetipo cruel y sanguinario; pese a ello, la perspectiva oriental rescata un caso en particular en donde dicha criatura es mansa y pacífica.⁴⁵ Fuera de aquella y otras posibles excepciones, la cultura occidental relaciona generalmente a tal criatura con la maldad, dada su violencia intempestiva. Siguiendo la perspectiva aristotélica, el distanciamiento de aquel cánido indómito evoca de forma alegórica un alejamiento de la ciudad (*πόλις, polis*), lo cual denota un estado proscrito de las leyes sociales. Aunado a ello, cabe tener en cuenta el término clásico de *animal político* (*ζῷον πολιτικόν, zoon politikon*), el cual refiere a una tendencia humana de vivir en comunidades políticas y participar en actividades sociales. De tal modo, Rodríguez de la Fuente enfatiza: “En fábulas, en relatos literarios y hasta en escritos científicos se pintó al tigre, al león, al lobo o al águila como fríos y perversos asesinos, sedientos de sangre, mientras que la gacela, el corzo, el cordero o la paloma eran símbolos de la bondad y la inocencia” (1980: 46).

⁴⁵ Un caso particular aparece en uno de los capítulos del *Calila et Dimna*, a través de título “Del León et del anaxhar religioso”. De tal modo, en dicha obra puede leerse: “Et dixo el filósofo: — Dizen que en tierra de India avía un lobo çerval, et fazía vida de religioso et de casto. Et en biviendo con los otros lobos çervales et con las gulpejas, non fazía lo que ellos fazían, nin robava, así commo ellos robavan, nin vertía sangre, nin comía carne” (Anónimo, 1984: 306).

Al considerar lo anterior, resulta peculiar la conducta ambivalente del lobo, ya que, por un lado, posee una fama de violencia, mitomanía y cleptomanía, pero, por otro, una reputación de coraje y autonomía que lo distingue de otros animales subordinados al hombre. En tal sentido, la representación humana permanece implícita en el texto; pese a ello, su referencia evoca aquel atávico sistema clásico basado en la correlación de amo/esclavo. Esta razón permite afirmar que uno de los motivos más resaltables de dicho género literario —además del hambre, la depredación y la supervivencia— consiste en la imposición humana sobre la bestia. Igualmente, cabe señalar que el concepto de *libertad* implica un deseo de autonomía e independencia, así como de liberación, lo cual podría interpretarse desde diferentes sentidos literarios (*cf.* Arce, 1981: 52). Aunado a ello, parece un hecho consumado que ésta y otras fábulas de Samaniego —así como sus diferentes reproducciones— suponen la presencia de variaciones, en cuanto a su construcción métrica, su personificación y su desenlace. Aquel hecho deja entrever —no sólo en tales títulos aludidos, sino por extensión en el género fabulístico— un amplio estudio investigativo sobre la influencia intertextual, así como de literatura comparada, que merece la pena analizarse.⁴⁶

CONCLUSIONES

Las fábulas analizadas responden a tópicos, motivos y figuras orientadas a la sencillez, la claridad y la armonía, pero también al didactismo, al deleite y, sobre todo, a la utilidad social. Tales cuestiones ayudan a suponer que Samaniego recurriera a tal género no sólo para buscar el entretenimiento

⁴⁶ Sobre las distintas variaciones de dicha composición, Cascón Dorado comenta: “La fábula de Fedro en la que se narra cómo el lobo prefiere la libertad a las comodidades del perro guardián (III, 7) se separa considerablemente de la versión de Babrio. Sobre el mismo argumento, Fedro hace un canto a la libertad, enfatizando el desprecio de los bienes materiales que encadenan al hombre; Babrio, en cambio, lo cuenta como una chanza, una broma en la que no hay moraleja. El relato es un buen exponente de las distintas concepciones que tienen ambos autores sobre el género fabulístico: uno, empeñado en extraer el mayor contenido ético-ideológico de cada narración, el otro, interesado, por lo general, en narrar con gracia, dejando al lector la oportunidad de descubrir las ideas encerradas en sus apólogos” (2005: 48).

de sus lectores, sino también para promover virtudes como la prudencia y la libertad de una sociedad más docta e ilustrada. En tal contexto, aquellas composiciones transmiten un trasfondo de convivencia política en España, cuyo fin esencial pretende establecer un orden civilizador sustentado en una jerarquía aristocratizada. Considerando lo anterior, puede concluirse que la trascendencia de Samaniego en las letras españolas se debió al menos a tres razones significativas:

1. Por ser el primer autor español en otorgar autonomía e independencia al género fabulístico, ya que antes del siglo XVIII la fábula seguía formando parte de un texto complementario a otro principal.
2. Por reivindicar el género fabulístico entre los círculos académicos, desde un enfoque moralizador y didáctico que permitió el desarrollo del humanismo ilustrado.
3. Por el propio ingenio del escritor, quien supo cumplir con precisión la exigencia estética e ideológica del Neoclasicismo, cuyo enfoque implicaba, por un lado, cuestiones de estructura y sonoridad de cada texto, y, por otro, reflexiones políticas y filosóficas orientadas a la educación lógica, académica y científicista. De tal modo, al emular las fábulas esópicas transmitidas por Fedro y La Fontaine, Samaniego logra, a través de una versificación armónica, amena, sencilla y humorística, que cada una de sus creaciones resulten accesibles a un público amplio, incluyendo a lectores no especializados de la literatura clásica. De esta manera, el autor vasco representa un vehículo que ayuda a democratizar el pensamiento racional, en especial de las nuevas generaciones, conscientes de la modernización de su país.

Igualmente, en el género fabulístico, tanto la virtud como el vicio poseen una perspectiva un tanto maniquea, ya que en ambas siempre se presenta una relación indirecta con los conceptos de lo *bueno* y lo *malo*, no tanto en términos religiosos, sino políticos e intelectuales, los cuales evocan aquel estado de orden civilizador. Ante ello, pese a la supuesta simpleza de estos personajes, en su construcción prototípica es necesario notar un doble enfoque interpretativo, el cual permite suponer que detrás de una aparente virtud se esconde una conducta contradictoria con el humanismo ilustrado. Por ejemplo, en “La Cigarra y la Hormiga” no sólo resalta la prudencia del insecto trabajador,

sino también su avaricia y egoísmo, cuya alegoría muestra el individualismo de una sociedad capitalista en favor de la explotación y la acumulación de riqueza. De igual modo, en “El Perro y el Lobo”, la facultad de la libertad es también comprendida como un valor implícito que subyace en el ideal de justicia y racionalidad, pues dicho animal considera que la autonomía vale más que cualquier bien material que pudiera obtener renunciando a ella —en este caso, la seguridad de alimento y protección, a cambio de sometimiento al hombre—. Ante lo dicho, vale notar que este mensaje se inscribe en un contexto ilustrado, donde la libertad individual y la autonomía eran valores fundamentales. De tal modo, aquel concepto resulta necesario para que los individuos actúen conforme a su razón y sus principios morales. Por ello, Samaniego, al defender dicha facultad como una virtud, también expresa una crítica implícita hacia las jerarquías y estructuras de poder de su tiempo. De tal modo, esta composición deja ver tres temas centrales del género fabulístico que merece la pena considerar: el hambre, la supervivencia y la dominación del hombre sobre la bestia.

Lejos de cuestionar la calidad estética, así como la congruencia moral de las *Fábulas en verso castellano...*, cabe tener en cuenta una aparente falta de humanismo en varios títulos, en los que se deprecian virtudes como la amistad y la hospitalidad, las cuales no eran para nada ajenas a la antigua cultura clásica. Aquellos aspectos —meditados por Platón y reivindicados por Rousseau— denuncian la violencia del mundo hostil y bestial que alegóricamente representa la sociedad humana, donde muchas veces imperan el hambre, el engaño y la depredación. Dicha circunstancia propone una crítica de ciertas virtudes personificadas, como la prudencia de la hormiga o la libertad del lobo, mismas que poseen una doble cara interpretativa que expone, por un lado, las cualidades más dignas del ser humano, y, por otro, algunas de sus conductas más crueles e indiferentes. Ante este hecho, vale notar una posible reconsideración del género fabulístico en cuanto a su reconocimiento como texto exclusivo para niños, así como su efectividad pedagógica y humanística en las escuelas de formación elemental, lo cual deja abierto un panorama de discusión en torno a la didáctica escolar.

APÉNDICE

“La Cigarra y la Hormiga”

Cantando la cigarra
pasó el verano entero
sin hacer provisiones
allá para el invierno;
los fríos la obligaron
a guardar el silencio
y a acogerse al abrigo
de su estrecho aposento.
Viose desproveída
del precioso sustento:
sin mosca, sin gusano,
sin trigo y sin centeno.
Habitaba la hormiga
allí tabique en medio,
y con mil expresiones
de atención y respeto
la dijo: “Doña hormiga,
pues que en vuestro granero
sobran las provisiones
para vuestro alimento,
prestad alguna cosa
con que viva este invierno
esta triste cigarra,
que, alegre en otro tiempo,
nunca conoció el daño,
nunca supo temerlo.
No dudéis en prestarme,
que fielmente prometo
pagaros con ganancias,
por el nombre que tengo”.
La codiciosa hormiga
respondió con denuedo,
ocultando a la espalda

las llaves del granero:
“¡Yo prestar lo que gano
con un trabajo inmenso!
Dime, pues, holgazana,
¿qué has hecho en el buen tiempo?”.
“Yo”, dijo la cigarra,
“a todo pasajero
cantaba alegremente,
sin cesar ni un momento”.
“¡Hola! ¿con que cantabas
cuando yo andaba al remo?
Pues ahora, que yo como,
baila, pese a tu cuerpo”.

“El Lobo y el Perro”

En busca de alimento
iba un Lobo muy flaco y muy hambriento.
Encontró con un Perro tan relleno,
tan lucio, sano y bueno,
que le dijo: “Yo extraño
que estés de tan buen año
como se deja ver por tu semblante,
cuando a mí, más pujante,
más osado y sagaz, mi triste suerte
me tiene hecho retrato de la muerte”.
El Perro respondió: “Sin duda alguna
lograrás, si tú quieres, mi fortuna.
Deja el bosque y el prado;
retírate a poblado;
servirás de portero
a un rico caballero,
sin otro afán ni más ocupaciones
que defender la casa de ladrones”.
“Acepto desde luego tu partido,
que para mucho más estoy curtido.

Así me libraré de la fatiga,
a que el hambre me obliga
de andar por montes sendereando peñas,
trepando riscos y rompiendo breñas,
sufriendo de los tiempos los rigores,
lluvias, nieves, escarchas y calores”.
A paso diligente
marchando juntos amigablemente,
varios puntos tratando en confianza,
pertenecientes a llenar la panza.
En esto el Lobo, por algún recelo,
que comenzó a turbarle su consuelo,
mirando al Perro, le dijo: “He reparado
que tienes el pescuezo algo pelado.
Dime: ¿Qué es eso?” “Nada”.
“Dímelo, por tu vida, camarada”.
“No es más que la señal de la cadena;
pero no me da pena,
pues aunque por inquieto
a ella estoy sujeto,
me sueltan cuando comen mis señores,
recíbenme a sus pies con mil amores:
ya me tiran el pan, ya la tajada,
y todo aquello que les desagrada;
éste lo mal asado,
aquél un hueso poco descarnado;
y aún un glotón, que todo se lo traga,
a lo menos me halaga,
pasándome la mano por el lomo;
yo meneo la cola, callo y como”.
“Todo eso es bueno, yo te lo confieso;
pero por fin y postre tú estás preso:
jamás sales de casa,
ni puedes ver lo que en el pueblo pasa”.
“Es así” “Pues, amigo,
la amada libertad que yo consigo

no he de trocarla de manera alguna
por tu abundante y próspera fortuna.
Marcha, marcha a vivir encarcelado;
no serás envidiado
de quien pasea el campo libremente,
aunque tú comas tan glotonamente
pan, tajadas, y huesos; porque al cabo,
no hay bocado en sazón para un esclavo”.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2005), *Ilustración y neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.
- Anónimo (1984), *Calila et Dimna*, Madrid, Castalia.
- Arce, Joaquín (1981), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- Aristóteles (1990), *Historia de los animales*, Madrid, Akal.
- Aristóteles (1985), *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos.
- Biblia de América* (1994), Madrid, La Casa de la Biblia.
- Camurati, Mireya (1978), *La fábula en Hispanoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cascón Dorado, Antonio (2005), “La fortuna de Fedro”, en Fedro, *Fábulas*, Madrid, Gredos, pp. 9-72.
- Cascón Dorado, Antonio (1986), “Fedro en Samaniego”, *Revista de Filología Románica*, núm. 4, pp. 249-270.
- Chevalier, Jean (1995), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Eliano, Claudio (1984), *Historia de los animales*, Madrid, Gredos.
- Esopo (1985), *Fábulas de Esopo / Vida de Esopo / Vida de Babrio*, Madrid, Gredos.
- Fedro (2005), *Fábulas*, Madrid, Gredos.
- Ferrater Mora, José (1965), *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Fontaine, Jean de la (2016), *Fábulas*, Madrid, Cátedra.
- Forster, Edward Morgan (1900), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- Garcés, Marina (2017), *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.

- García Gual, Carlos (1978), “Acerca de las fábulas griegas como género literario”, en Esopo, *Fábulas de Esopo / Vida de Esopo / Fábulas de Babrio*, Madrid, Gredos, pp. 7-188.
- Hesíodo (1979), *Trabajos y días*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Higashi, Alejandro (2007) “Neoclasicismo y romanticismo: dos gustos y una métrica”, en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega Ortiz y Martha Lilia Tenorio (eds.), *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, México, El Colegio de México, pp. 207-224.
- Israel, Jonathan (2012), *La Ilustración radical: la filosofía y la construcción de la modernidad, 1650-1750*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lledó Íñigo, Emilio (1985), “La escritura de Aristóteles”, en Aristóteles, *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid, Gredos, pp. 7-119.
- Luzán, Ignacio de (2008), *La poética*, Madrid, Cátedra.
- Makowiecka, Gabriela (1973), *Luzán y su poética*, Barcelona, Planeta.
- Maravall, Antonio (1984), “Notas sobre la libertad de pensamiento en España durante el siglo de la Ilustración”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. xxxiii, núm. 1, pp. 34-58.
- Maravall, Antonio (1975), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- Palacios Fernández, Emilio (2004), “Vida y obra de Samaniego”, en *El jardín de Venus*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 9-91.
- Platón (1986), *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos.
- Real Academia Española (RAE) (2024), *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª ed., disponible en [<https://dle.rae.es/>], consultado: 23 de marzo de 2025.
- Rodríguez de la Fuente, Félix (1980), *Enciclopedia Salvat de la Fauna*, tomo I, Pamplona, Arrieta.
- Rodríguez López, Alfredo (2016), “Introducción”, en Jean de La Fontaine, *Fábulas*, Madrid, Cátedra, pp. 9-47.

- Rousseau, Juan Jacobo (2007), *Emilio, o de la educación*, Madrid, Alianza.
- Rousseau, Juan Jacobo (1991), *Del contrato social*, Madrid, Alianza.
- Samaniego, Félix María de (2019), *Fábulas*, Madrid, Cátedra.
- Soto Vázquez, José y Ramón Pérez Parejo (2011), “Posibilidades didácticas de *La cigarra y la hormiga*. Una (re)lectura”, *Álabe. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, núm. 3, enero-junio, pp. 1-17.

PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES: Ha participado con varias ponencias en diversos congresos, organizados por distintas instituciones nacionales, entre ellas la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I), el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma de Guadalajara. En 2023, formó parte del comité organizador del primer Congreso de Investigación Filológica, Académica y Retórica (CIFAR) en la UAM-I, que permanece como una continuidad entre las futuras generaciones de alumnos de filología hispánica. Actualmente, el maestrante cuenta con un artículo publicado en *Argos*, la revista digital de la Universidad de Guadalajara. Su línea de investigación se centra en el análisis retórico e intertextual del género fabulístico en distintos autores del siglo XVIII.

D. R. © Pablo Esteban Valdés Flores, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.

THE CHARACTER OF THE MOTHER IN LA MUJER DEL CÉSAR BY PEREDA

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
ORCID.ORG/0000-0002-1170-6098
Universidad de Cantabria
Departamento de Filología
gsebastianr@unican.es

Abstract: *The aim of this paper is to study the female characters, particularly the maternal figures (portrayed negatively and positively) that appear in José María de Pereda's short novel La mujer del César (1876). This work, which was first published in the press and later integrated a volume with two other stories under the title of Bocetos al temple, is a text scarcely studied by previous critics and was one of the first stories of a certain length written by the Spanish novelist of conservative ideology José María de Pereda. The article attempts to demonstrate how the presentation of positive and feminine images of mothers, particularly those belonging to the aristocratic class, is essential in the moral approach of the novel of religious thesis cultivated by Pereda, among others.*

KEYWORDS: ARISTOCRACY; THESIS; CONSERVATISM; STEREOTYPES; MORALITY

RECEPTION: 03/02/2025

ACCEPTANCE: 17/03/2025

EL PERSONAJE DE LA MADRE EN LA MUJER DEL CÉSAR DE PEREDA

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
ORCID.ORG/0000-0002-1170-6098
Universidad de Cantabria
Departamento de Filología
gsebastianr@unican.es

Resumen: El objetivo de este texto es estudiar los personajes femeninos, particularmente las figuras maternas (negativa y positivamente retratadas), que aparecen en la novela corta de José María de Pereda *La mujer del César* (1876). Esta obra —que primero fue publicada en la prensa y después integró un volumen con otros dos relatos bajo el título de *Bocetos al temple*— es un texto escasamente estudiado por la crítica anterior y fue una de las primeras narraciones de cierta extensión del novelista regionalista español de ideología conservadora José María de Pereda. Se intenta demostrar en el artículo cómo la presentación de las imágenes positivas y femeninas de las madres —en particular las pertenecientes a la clase aristocrática— es esencial en el planteamiento moral de la novela de tesis religiosa cultivada, entre otros, por Pereda.

PALABRAS CLAVE: ARISTOCRACIA; TESIS; CONSERVADURISMO; ESTEREOTIPOS; MORALIDAD

RECEPCIÓN: 03/02/2025

ACEPTACIÓN: 17/03/2025

Es un lugar común afirmar la diversidad de fórmulas narrativas que aparecen en el complejo y apasionante panorama de la literatura española del último tercio del siglo XIX e indudablemente una de esas fórmulas es la novela de tesis. Estudios ya clásicos como los de Joan Oleza han demostrado la trascendencia y características de un modelo narrativo que tiene como finalidad esencial la educación moral y el fomento de las buenas costumbres. Recordando las palabras del gran estudioso de la novela decimonónica José F. Montesinos, explicaba Oleza que al desprecio de la novela por parte de los neoclásicos por su carácter ficcional se unió la exigencia de la honorabilidad moral en el género (Oleza, 1998: 410).¹

Este menosprecio de la novela como género que indicaba Montesinos y el peligro que conllevaba la pintura de los vicios sociales en ella estuvieron en la raíz de muchas polémicas literarias del siglo XIX, las cuales indudablemente influyeron en la construcción de la novela de tesis.

Una de las más relevantes fue la protagonizada por el político carlista Cándido Nocedal, que dedicó su *Discurso de Ingreso en la RAE* (pronunciado el 15 de mayo de 1860), al género novelesco. Destacaba Nocedal en su intervención la perniciosa influencia moral del género narrativo y advertía acerca de los peligros ideológicos que con la novela surgían. En esta disertación cargó las tintas contra un tipo de novelas: las que pretendían adoctrinar con causas “falsas”, las que hablaban de la libertad de la mujer, las que criticaban la institución del matrimonio, las que presentaban modelos femeninos desviados o ponían en evidencia la lucha entre pobres y ricos: “las novelas, como todos los demás géneros de literatura, van hoy fuera de su carril, porque se proponen

¹ José F. Montesinos (1955) diagnosticó las causas más específicamente literarias en las que vino a concretarse la frustración de nuestra modernidad: el desprestigio de la novela en la poética del neoclasicismo —menospreciada como género literario por su falta de alcurnia clásica— sería la primera de estas causas; el prejuicio atávico contra la ficción (que provenía de las poéticas medievales), entendida como mentira, ilusión peligrosa, así como otro prejuicio —si más moderno, no menos operante—: el de que la novela —espejo de costumbres y pintura de la sociedad—, al retratar los vicios de ésta, incitaba a practicarlos, sumaron sus esfuerzos para producir una segunda causa no menos efectiva que la primera, a la que Montesinos tildó de manía moralizadora, esto es, la exigencia de una honorabilidad moral que la novela debía ostentar como forma de pago de su incorporación a la práctica literaria institucionalizada (Oleza, 1998: 410).

indignamente atacar la organización social, y tender el vuelo por los nebulosos espacios de la ciencia política para destruir el principio de autoridad” (Nocedal, 1860: 386).

A renglón seguido de estas proclamas moralistas, proponía como plan para combatir este influjo de inmoralidad la creación de novelas en las que se defendieran los rectos ideales, como las obras de Fernán Caballero, que para Nocedal constituían el modelo que debía seguirse. Asimismo, censuraba el número excesivo de traducciones de novelas francesas y la publicación de folletines, elementos que dificultaban la creación de una novela española. Moralidad y casticismo, pues, como consignas en esa hoja de ruta que pretendió marcar el político conservador metido a académico.

La contestación a Nocedal corrió a cargo de Ángel de Saavedra, el Duque de Rivas, que insiste también en el hecho de que la novela es el género más importante del momento y que ha desbancado a los demás, ahonda en el fin moral de este tipo de obras y va más allá que el propio Nocedal, cuando señala el daño que está causando la lectura de novelas en la mujer, ser de naturaleza más flaca e impresionable que el hombre, corrompida moralmente por sus lecturas narrativas:

Y en novelas predicán su doctrina los partidos encontrados, y en novelas inculcan las más erróneas ideas, y en novelas las esparcen por la redondez de la tierra, haciendo de lo que debiera ser un entretenimiento inocente del género humano, la lectura más peligrosa y envenenada y el más seguro medio de corrupción y de trastornos. (Duque de Rivas, 1860: 40)

Estas consideraciones —unidas a las de amplios sectores de la Iglesia católica— calaron muy hondo en los pensadores y literatos conservadores de la época, y, en cierto modo, los indujeron a llevarlas a la práctica a través de la creación de novelas de tesis en el ámbito conservador, las cuales fueron contestadas con otras narraciones de signo contrario por parte de los novelistas liberales, en ese gran campo de batalla ideológica que fue la literatura del siglo XIX español.

Por sus temas y por la fidelidad de las lectoras al género narrativo, la mujer como personaje y como lectora fue esencial en la novela de tesis religiosa (empleo este término para referirme a las novelas escritas por autores de ideología conservadora). Para cumplir ese programa de educación moral femenina a

través de la narrativa, los autores conservadores y también los liberales emplearon los personajes femeninos, usados como modelos o contramodelos. Y entre esos personajes, las figuras de las madres fueron esenciales en el intento de adoctrinar con las narraciones, que fue la tarea central de los novelistas de tesis, labor que tuvo entre sus iniciadores a Pedro Antonio de Alarcón, quien en 1875 publicó *El escándalo*, una obra que no fue del gusto de la crítica, pero que resultó un hito en el desarrollo de este tipo de narraciones. Desde la década de 1870 hasta finales del XIX, las novelas de tesis o novelas ideológicas de signo ultramontano o liberal menudean en los escaparates de las librerías.

En estas novelas de tesis, la imagen de la madre como modelo o antimodelo fue un elemento muy interesante. Las madres sublimadas, ángeles del hogar y dignas educadoras de sus hijos en la fe católica eran pintadas en contraposición a las madres desnaturalizadas, desapegadas del hogar y de la prole, en un despliegue de modelos o antimodelos reiterados en las novelas del último tercio del siglo XIX.

Esta fórmula dicotómica buena/mala madre tuvo un desarrollo particular en un tipo de obras de esos años, las novelas de la aristocracia, particularmente las de la aristocracia madrileña. En ellas se presentaba a la mujer aristócrata como frívola, inmoral y escasamente dedicada a la crianza y educación de sus hijos, a los que a menudo dejaba en manos de las amas de cría o de las criadas del servicio, y cuyo cuidado desatendía para acudir a las fiestas de sociedad o a eventos benéficos en los que procuraba el bienestar de niños pobres y enfermos. Aunque Pérez Galdós, en el personaje de Guillermina Pacheco de su novela *Fortunata y Jacinta*, presenta a una aristócrata que se desvive por los huérfanos empleando sus contactos con personas de la buena sociedad para lograr dinero y sufragar sus obras benéficas, esta imagen de la aristócrata presentada como solícita benefactora no era la habitual en la narrativa de la Restauración.

Las duquesas, marquesas y condesas que protagonizaron muchas novelas de ese período fueron presentadas como mujeres alejadas de la recta moral, de costumbres depravadas que se desarrollaban a su sazón en el ambiente obscuro de la capital de España, ciénaga de perversas costumbres para los novelistas de tesis y, en especial, para los regionalistas, y cuya maldad se hacía presente —en algunos casos— en la desafección y el escaso cariño que dedicaban a sus hijos, en el deseo de no tener vástagos —en otros— o, en el hecho de ser mujeres casadas que no se planteaban cumplir su papel esencial en la familia:

ser madres, lo que les ocasionaba problemas conyugales, y a menudo conllevaba un castigo moral por parte de sus creadores literarios.

En este vasto panorama de la novela de tesis y, en particular, de las novelas sobre la aristocracia, el papel de un escritor como José María de Pereda (1833-1906) no ha sido tratado con la intensidad que merece su producción narrativa. Se han analizado algunas de sus novelas de tesis, pero no se ha estudiado cuál es la contribución de este autor a la novela ideológica desde los inicios de su andadura literaria, ni tampoco se ha examinado —más que de modo parcial— el estudio de las figuras maternas que aparecen en sus primeros relatos (Blanco de la Lama, 1995). En estos aspectos me enfocaré con cierto detenimiento.

Pereda inicia su andadura como escritor con la elaboración de fallidas obras dramáticas, posteriormente recopiladas por su autor en el volumen *Ensayos dramáticos* (1869), así como con la publicación de multitud de artículos de prensa en periódicos políticos, redactados y publicados en la década de 1860, en los cuales el autor defendía la ideología conservadora y los postulados del carlismo (García Castañeda, 2000, 2004; Gutiérrez Sebastián, 2012, 2021). A mediados de esa década, en 1864, Pereda publicaba su primer libro de artículos de costumbres, *Escenas montańesas*, en el que compiló artículos aparecidos con anterioridad en la prensa santanderina, y unos años más tarde, en 1871, salió a la luz la obra *Tipos y paisajes*, colección también de artículos costumbristas publicados previamente en *Revista de España*.

En la década de 1870, decide adentrarse en el terreno de lo que hoy llamaríamos *novela corta* y escribe tres textos: *La mujer del César*, *Los hombres de pro* y *Oros son triunfos*, narraciones publicadas en la prensa (las dos primeras) y posteriormente compiladas en el libro *Bocetos al temple*.

La primera, *La mujer del César*, vio la luz en la *Revista de España* entre noviembre y diciembre de 1870 (tomo xvii, número 65, 10-xi-1870, pp. 18-39; número 66, 25-xi-1870, pp. 180-199 y número 68, 25-xii-1870, pp. 556-597); la segunda, *Los hombres de pro*, conoció tres ediciones en vida de Pereda.² El tercero de esos relatos, *Oros son triunfos*, apareció directamente en el libro en el que Pereda recopiló las otras dos, como acabo de indicar, en 1876.

² La primera apareció en el folletín de *La Reconquista*, a partir de marzo de 1872; la segunda es la recogida en el volumen de *Bocetos al temple*, en 1876, y la tercera, la que se publica

Considero que, en el camino de Pereda hacia la novela de tesis —que cultivó con éxito desigual en obras como *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879) o *De tal palo, tal astilla* (1880)—, estas novelas breves de contenido moral en las que arremetía contra algunos problemas sociales y morales de su momento, como la depravación de la aristocracia o las “malas madres”, constituyen un elemento esencial. Sabemos de la admiración del novelista por Cervantes (García Castañeda, 2005) y no es descabellado, a mi juicio, pensar que el novelista tuvo en cuenta la tradición cervantina del didactismo de las novelas cortas presente en las *Novelas ejemplares*.³

Este intento de mezclar enseñanza y amenidad —siguiendo el modelo de prosa cervantina que tanto admiró Pereda— hace que podamos aplicar el marbete “novela ejemplar” a esos textos, más complejos que los artículos de costumbres y menos que una novela. Como se ha venido reiterando, la finalidad de estos relatos es eminentemente moralizante, pues, con su publicación, su autor pretendía salir a la palestra literaria para combatir la inmoralidad de las mujeres de la alta sociedad o las sospechas que podrían recaer sobre ellas cuando no mostraban el comportamiento adecuado, asunto que presenta en *La mujer del César*; la corrupción política y su descreimiento en el sistema parlamentario, en *Los hombres de pro*, novela en la que el tabernero Simón Cerojo llega a ser un ilustre diputado, o la crítica a los indianos y a su desmedido afán de ascenso social, presentada en la tercera de las novelitas, *Oros son triunfos*. Con la mera enunciación de los asuntos de las novelas cortas incluidas en el volumen que acabo de hacer en el párrafo precedente, podemos darnos cuenta de que, con su escritura, José María de Pereda pretendía alertar sobre algunos de los que él consideraba males de la sociedad de su época.

en el primer tomo de las *Obras completas* de Pereda, con prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, en 1888.

³ Puede aducirse también la tradición didáctica del género de la novela corta, emparentada con el *exemplum* medieval, un aspecto que estudió Walter Pabst en su conocida monografía sobre la novela corta: “Las novelas cortas sobre las que recibimos las primeras noticias por vía teórico-literaria fueron fruto y obra del deseo de envolver en forma más amena y placentera la enseñanza que contenían, y a la que servía a la sazón toda la creación literaria” (Pabst, 1972: 64).

En la primera de estas novelas breves, *La mujer del César*, las consideraciones y prevenciones morales se refieren esencialmente al culto a las apariencias y al buen parecer que debe presidir todas las actuaciones de las mujeres que quieren ser y parecer honradas, dentro del modelo femenino del ángel del hogar:⁴ sumisa esposa y abnegada madre. Asimismo, se alude en el relato a los principales problemas asociados a las malas costumbres de las mujeres aristócratas: el culto a la ostentación y el excesivo lujo, así como la supuesta debilidad moral femenina, aspectos que ejemplifica Isabel, la protagonista de este relato, como representante de la mujer de clase alta que, contaminada por el ambiente, el “lodazal” madrileño, la “ciénaga” de la moralidad, abandona las buenas costumbres (Gutiérrez Sebastián, 1999, 2012). Este asunto será reiterado en varios relatos de Pereda y especialmente en su novela *La Montalvez* (1888), tal como ha estudiado Laureano Bonet en su edición de esta obra (Bonet, 1996).

En lo referente a la segunda de las novelas breves, *Los hombres de pro*, el tema político se convierte en el punto sobre el que el novelista pretende ejercer también su labor moralizante, junto con la crítica a una madre que pretende el ascenso social con el casamiento de su hija (Gutiérrez Sebastián, 2019), y, en el tercero de los *Bocetos*, *Oros son triunfos*, el novelista arremete contra una de las figuras que se reiterará en su narrativa: la del indiano, emigrante a las Américas que regresa a su tierra las más de las veces sin fortuna o con unos caudales más escasos de los que aparenta, que pretende lograr un ventajoso matrimonio y en el que se ejemplifica también el mal social de las apariencias engañosas, así como la crítica a la emigración, un tema siempre presente en la narrativa de Pereda.

La mujer del César se presenta como una novela de conflicto moral en la que Ramón, un mayorazgo legado del mundo rural, observa las relajadas costumbres del matrimonio formado por Carlos, su hermano, y por Isabel, una mujer que no sigue la vida de su esposo, que no es madre y que no muestra una conducta moral adecuada.

⁴ Información sobre el ángel del hogar y su reflejo en la cultura y literatura del XIX puede leerse en Aresti (2000), Molina Puertos (2009) e Irisarri Gutiérrez (2024).

La maternidad es —desde la perspectiva del narrador y de Ramón— el portavoz narrativo de sus valores morales, un tema esencial para revelar la decadencia de las costumbres de los aristócratas.

Así, la novelita nos presenta dos caracteres que tienen una relación conflictiva con su papel de madres: Isabel, por un lado, y la marquesa del Azulejo, por otro. Isabel es una joven esposa que, contraviniendo la naturaleza y las convenciones sociales, no manifiesta al inicio de la novela ningún deseo de ser madre. Tampoco es una mujer entregada al cuidado de su esposo, ni abnegada; en cambio, es gastadora y frívola, y vive para el lujo y las fiestas de sociedad.

El asunto de la ausencia del “heredero” se trata desde las primeras conversaciones de Ramón con su hermano, y la llegada del futuro vástago será —en opinión de Ramón— lo que haga cambiar la situación de incomunicación del matrimonio, una situación que procede de la tolerancia de Carlos hacia las costumbres de su mujer y también de que se considera inferior a ella, pues la fortuna personal que ha aportado al matrimonio es mucho menor que la de su acaudalada esposa.

A la carencia de deseo de ser madre, se unen en Isabel otros defectos provenientes siempre de su voluntad de seguir los dictados del gran mundo, en lugar de la recta moralidad y la vida virtuosa como madre de familia. Los resabios misóginos del narrador se muestran claramente en una larga descripción que comienza siendo un retrato físico de una mujer bella, rubia, adulada por los conquistadores y, a fin de cuentas, mujer:

Pero ésta era mujer al cabo, y como tal, o mejor dicho como de la falsa madera humana, no podía menos de ser débil por alguna veta; y la veta de Isabel era la ostentación, que ya hemos dicho que constituía el único o el mayor atractivo que parecía ofrecerle el gran mundo: por lo tanto, esta mujer, que no se curaba jamás de los admiradores que pudieran quemar incienso en los altares de otras bellezas, que veía impasible y desdeñosa pasar a su lado intrigas amorosas, rencillas de etiqueta y otras *menudencias* análogas, no podía prescindir de echar una mirada de curiosidad al talle, al cabello o al vestido de la más apuesta dama que se permitiera la osadía de aspirar a igualarse con ella en lujo, o en *novedad* siquiera, ya que no en elegancia. (Pereda, 1990: 61; énfasis del original)

En el desarrollo narrativo, el personaje de Isabel va cambiando. Aparece inicialmente como una dama despreocupada de todo lo que no sea el lucimiento social, que no piensa en nada más que su vestimenta y belleza, pero que no engaña a su marido. Sus devaneos y frivolidades con el vizconde del Cierzo culminan en el episodio en el que él le regala un aderezo de diamantes, para, después de que ella lo luzca en una fiesta, poder jactarse de haber conseguido sus favores sexuales. Isabel es honrada, pero la calumnia extendida por el vizconde ha arrojado sobre ella la mancha moral. Su marido ha sido informado por su cuñado de todos estos pormenores y, tras una discusión en el matrimonio, Isabel se enfrenta a la sociedad y defiende su honor en público: “porque estoy resuelta a no consentir que siga adelante esa criminal burla, y a hacer que comprendan los que hoy me difaman la diferencia que hay entre una mujer de honor y una despreciable... cortesana” (Pereda, 1990: 117).

El relato concluye con la reconciliación de los esposos, con la retirada de Isabel al remanso del hogar y con el deseo que en ella nace de reparar su honor entregándose a su marido y esperando su próxima maternidad. Con estas palabras del esposo, marcando el programa de vida de su mujer y escritas en los últimos párrafos de la novelita, se sella la paz entre ambos y se coloca la maternidad como elemento que los unirá para siempre: “El hogar doméstico, sus mil detalles, que no conoces todavía, al calor de los cuales, y no de otro modo, se forman y viven las dos grandes figuras de la humanidad: la esposa y la madre” (Pereda, 1990: 125).

En el personaje de Isabel se ha cumplido la sentencia de que “la mujer del César no debe ser honrada, sino parecerlo”, reelaboración popular del episodio de la acusación del joven patricio Publio Clodio de haber penetrado en la habitación de Pompeya, la esposa de Julio César, como lo relató Plutarco en *Vidas paralelas*.

El pecado de Isabel fue el abandono de su hogar y las desavenencias conyugales; la maledicencia de la buena sociedad fue su penitencia. Sin embargo, si el narrador no castiga fatalmente al personaje a la degradación es porque tiene en cuenta que Isabel es una mujer huérfana de madre, que no ha podido recibir las enseñanzas morales que hubieran podido regir su comportamiento como esposa y se ha criado en una sociedad frívola y depravada, lo que su propio marido denomina “su medio natural”. De nuevo, vemos la imagen de la madre como recta guía moral del comportamiento humano, la presencia de un ideal de maternidad femenina cristiana que aparecerá encarnado en varios

personajes de novelas posteriores del autor, entre las que podemos destacar a doña Marta en *De tal palo, tal astilla*.

El castigo de Isabel por no querer ser buena esposa y madre responde, en definitiva, a la defensa de una concepción de la mujer “que todo lector del XIX reconocería como el ideal femenino, viéndolo repetido *ad nauseam* en lecturas modélicas como *La mujer*, de Severo Catalina (1863), *Cartas trascendentales*, de José Castro y Serrano (1863), *La mujer del siglo XIX*, de A. Llanos y Alcaraz (1864) y una ola invasora de novelas folletinescas” (Valis, 1990: 29-30).

El carácter didáctico-moralizante de *La mujer del César* motiva la presentación de este modelo negativo de mujer que aún no es madre, embrión de otras mujeres aristócratas que ejercen a duras penas su papel maternal, como las aparecidas en novelas como *La Montálvez* de Pereda. Pero la severa voz del narrador de este relato —en su alabanza de las buenas madres, que resulta en realidad una presentación de las malas— no se limita a la presencia de este personaje de Isabel, que aún puede redimirse en un futuro no narrado, y el narrador se dedica a crear un personaje femenino que encarna todos los vicios de la aristocracia madrileña y que es el contramodelo de la imagen de la madre bondadosa: la marquesa del Azulejo.

La marquesa se presenta desde el distanciamiento irónico del narrador, presente en la denominación de su título nobiliario: “Del Azulejo”, que remite a una nobleza doméstica y ridiculizada, hasta el modo caricaturesco con el cual se alude en el texto a las “honorables” funciones del marqués en el mundo cortesano: “Era en Palacio yo no sé qué cosa muy honorífica, a manera de saca-bancos: ello es que le valía el derecho de gastar su poco de tricornio y aun sus remedos de espadín, amén de la indispensable bordada casaca, los días de gran ceremonia en la corte” (Pereda, 1990: 62-63), o incluso los antecedentes que sobre la marquesa nos proporciona: “antes de serlo por su casamiento, no pasaba de ser una infanzona tronada con amagos de hambrienta” (Pereda, 1990: 63).

La conducta moral de la marquesa es reprochable por su ociosidad y por cierta relajación de costumbres, pero la crítica más severa se produce por su consideración como una madre desnaturalizada, en un párrafo que sin un contexto de lectura adecuado podría considerarse naturalista:

De recién casada la marquesa, dio a luz un heredero; pero se puso tan nerviosa con el lance, y llegaron a serle tan insoportables los jipidos de la criatura, que hubo necesidad de echar a ésta de casa y encomendarla a los cuidados de una aldeana.

A los dos meses de hallarse el niño en el campo, fue un día a Madrid la nodriza con las ropas del ángel de Dios, diciendo que éste se había largado al otro mundo de un hartazgo... y que allí estaba aquello. La marquesa soltó un grito de sorpresa y un par de onzas de propina para la nodriza; recogió el hatillo como un recuerdo, y no tuvo el lance más consecuencias... ni el marqués más herederos. (Pereda, 1990: 63)

Esta cruel reacción es relatada de un modo intencionadamente frívolo e incluso irónico por parte del narrador, para incidir aún más en el antinatural sentimiento materno de la marquesa, el cual —como indica la crítica— no era exclusivo de los personajes de las clases altas en las novelas de Pereda: “La madre desnaturalizada no sólo se da en las clases suburbanas que describe Pereda en *La Leva*, *El fin de una raza*, o *La buena gloria*, sino en la clase aristócrata que, en algunos momentos demuestra tener sentimientos muy poco naturales, como es el caso de la Marquesa en *La mujer del César*” (Blanco de la Lama, 1995: 127).

Pero el abandono de su vástago no es la única tacha moral que se puede poner a la conducta de la marquesa, pues a él se suma, entre otras tachas, la inmoralidad producida por su falsa vivencia de la religión. El misticismo exagerado del que hace gala está motivado más por el aburrimiento que por una verdadera fe religiosa, tal como era típico en las mujeres de las esferas aristocráticas de la sociedad en el siglo XIX, quienes “mundanizaban la religión hasta el extremo de vivirla como una diversión más” (Miranda, 1982: 282).

La marquesa, “frívola y vengativa” (Fitzmaurice-Kelly, 1910: 299), manifiesta también una gran volubilidad en su repentino alejamiento de la piedad, para entregarse por completo a la filantropía. Para concluir el retrato de este personaje, se insiste en su principal defecto: la curiosidad, que trae de cabeza a su marido, y que es la causa de su amistad con Isabel.

Junto con las pinceladas de este retrato del personaje por parte del narrador, sus intervenciones dialogadas la acaban de perfilar como una mujer frívola, moralmente reprobable, en exceso curiosa y absolutamente cruel y ridícula.

En definitiva, a finales de la década de 1860 y a lo largo de la de 1870, una serie de novelas de tesis y folletinescas, entre las que citaré, sin ánimo de

exhaustividad, *Las cortesanas del siglo XIX* (1863), de Rafael del Castillo; *El bautismo de lágrimas: novela ejemplar*, de Cecilio Navarro (1866); *La camelia y la mariposa*, de Teodoro Guerrero (1872), o *Las buenas y las malas madres*, de Manuel Fernández y González (1875), habían presentado el antimodelo de la mala madre en todas las clases sociales. Esta madre desnaturalizada seguirá apareciendo en las novelas hasta el final del siglo XIX, y, si bien en las clases sociales bajas podía disculparse en cierto modo su desafección hacia la prole por las difíciles condiciones económicas, en la alta sociedad su delito era absolutamente injustificado, especialmente por los novelistas cultivadores de la novela de tesis religiosa, entre los que se encontraba Pereda.

Este narrador —imbuido de este contexto literario y de unas férreas creencias políticas y religiosas— concibe la sátira para recrear a estas mujeres aristócratas que se desentendían de sus hijos. Considero que, en el camino de la novela de costumbres de la alta sociedad, un primer esbozo de esos personajes femeninos de madres ausentes o crueles podría encontrarse en *La mujer del César*. Es cierto que Pereda nunca dejó de retratar madres idealizadas o desnaturalizadas a lo largo de su producción literaria, pero el rescate crítico de estos primeros textos del novelista nos reafirma en una idea que hemos presentado sobre este escritor: la de la reiteración de motivos, personajes y fórmulas literarias a lo largo de su trayectoria.

Pereda puso sus armas literarias al servicio de la novela de tesis, y ésta debía reprobar a las malas madres. Era lógico que un escritor educado en las lecturas de los clásicos y los místicos por su amante madre —doña Bárbara, una mujer ultracatólica, que tuvo veintidós hijos (de los cuales el novelista era el menor)— se entregara con la pasión de su saña satírica a la pintura de esas malas madres que tanto abundan en su narrativa y de las que la marquesa del Azulejo, en esta primera novela corta, es un primer esbozo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aresti, Nerea (2000), “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XX”, *Historia Contemporánea*, núm. 21, pp. 363-394.
- Blanco de la Lama, Asunción (1995), *Novela e idilio en el personaje femenino de José María de Pereda*, Santander, Pronillo.
- Bonet, Laureano (1996), Introducción a la edición de *La Montálvez* de José María de Pereda, en *Obras completas*, tomo VI, Santander, Tantín, pp. 411-468.

- Duque de Rivas [Ángel de Saavedra] (1860), “Contestación al discurso antecedente por el Excmo. Sr. Duque de Rivas”, en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, tomo II, pp. 405-414.
- Fitzmaurice-Kelly, James (1910), *Lecciones de Literatura Española*, traducción de Diego Mendoza, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- García Castañeda, Salvador (2005), “‘El cervantismo’ de Pereda y la crítica esotérica del Quijote”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, vol. LXXXI, pp. 119-173.
- García Castañeda, Salvador (2004), *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- García Castañeda, Salvador (2000), “La primera empresa periodística de Pereda: *El Tío Cayetano* de 1858-1859”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero, Investigación y crítica*, Oviedo, Universidad de Oviedo, vol. II, pp. 644-656.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (2021), “La teoría de la novela en los tratadistas del siglo XIX”, en Javier Voces Fernández, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Teoría de la novela: pasado, presente y futuro*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 133-142.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (2012), “El primer problema. Política en la narrativa de José María de Pereda”, *Crítica Hispánica*, vol. XXXIV, núm. 1, pp. 149-168.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (1999), “Mujer y transgresión en las primeras novelas de José María de Pereda”, en Kathleen M. Sibbald y Ricardo de la Fuente Ballesteros (coords.), *Las representaciones de la mujer en la cultura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, pp. 197-207.
- Irisarri Gutiérrez, Raquel (2024), *La revolución de la estrella polar. La evolución del ideal de feminidad ante el cambio de la mentalidad española en la segunda mitad del siglo XIX*, tesis de doctorado en Humanidades, Logroño, Universidad de La Rioja.
- Miranda, Soledad (1982), *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- Molina Puertos, Isabel (2009), “La doble cara del discurso doméstico en la España Liberal: el ‘ángel del hogar’ de Pilar Sinués”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 8: *Economía y Guerra Civil Española*, pp. 181-198.

- Nocedal, Cándido (1860), “Discurso del Excmo. Señor Don Cándido Nocedal”, en *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, tomo II, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 371-402.
- Oleza, Joan (1998), “La génesis del Realismo y la novela de tesis”, en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia de la literatura española*, vol. IX: *El siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 410-435.
- Pabst, Walter, (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica/Gredos.
- Pereda, José María de (1990), *Bocetos al temple*, en *Obras completas*, edición de José Manuel González Herrán, introducción y notas de Noël M. Valis, Santander, Tantín, tomo III, pp. 13-44.
- Valis, Noël M. (1990), Introducción, edición y notas de *Bocetos al temple*, en *Obras completas*, Santander, Tantín, tomo III, pp. 13-44.

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN: Es catedrática de Didáctica de la Lengua y la Literatura, en el Departamento de Filología de la Universidad de Cantabria. Asimismo, es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid, doctora en Filología por la Universidad de Santiago de Compostela, y especialista en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XIX, particularmente en José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán, y la literatura decimonónica con imágenes. Además, trabaja en otras dos líneas de investigación: la didáctica de la literatura (con énfasis en el álbum ilustrado) y la literatura escrita por mujeres (Consuelo Berges o Ana María Matute son autoras a las que ha dedicado varias investigaciones). Actualmente, funge como directora de la revista *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* y vicepresidenta de la Sociedad Menéndez Pelayo.

D.R. © Raquel Gutiérrez Sebastián, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.

ARGUMENTATIVE IMBALANCE IN “LA MUERTE TIENE PERMISO”, BY EDMUNDO VALADÉS

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM

ORCID.ORG/0000-0002-9838-1643

Universidad de Guadalajara

gerardo.gcham@academicos.udg.mx

Abstract: *In this article, we analyze the argumentative procedures in the short story “La muerte tiene permiso”, by Edmundo Valadés from a pragma-dialectical perspective (Van Eemeren & Grootendorst, 1992, 2012). Our objective is to demonstrate that the narrative structure can be read as a confrontational system of argumentative maneuvers between groups interacting from positions of unequal power. As a key contribution, we show that the different stages of argumentation in the story (opening, turn-taking, reasoning, and conclusion) materialize textually as a system of local appearances; while in reality, they are part of broader and more critical ideological aspects of Mexico’s sociocultural life. A significant implication of this study is the proposal that the argumentative speech act of “asking for permission” to kill can be interpreted as an allegory of epistemic resistance by rural communities against hegemonic colonial powers.*

KEYWORDS: MISMATCH; ARGUMENTATION; CONFRONTATION; IDEOLOGIES; COLONIALISM

RECEPTION: 15/11/2024

ACCEPTANCE: 15/01/2025

DESEQUILIBRIO ARGUMENTAL EN “LA MUERTE TIENE PERMISO” DE EDMUNDO VALADÉS

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM
ORCID.ORG/0000-0002-9838-1643
Universidad de Guadalajara
gerardo.gcham@academicos.udg.mx

Resumen: En este artículo, se analizan procedimientos argumentativos del cuento “La muerte tiene permiso”, de Edmundo Valadés, desde la perspectiva pragmadialéctica (Van Eemeren y Grootendorst, 1992, 2012). El objetivo consiste en mostrar que el entramado narrativo puede ser leído como sistema confrontativo de maniobras argumentales entre grupos que interactúan desde posiciones de fuerza desequilibrada. Como contribución relevante, se demuestra que los diferenciales de discusión en cada etapa argumentativa del relato (apertura, toma de palabra, exposición de motivos y conclusión) se concretan textualmente como un sistema de apariencias locales, aunque en realidad forman parte de aspectos ideológicos mucho más amplios y críticos de la vida sociocultural de México. Un alcance relevante del texto consiste en proponer que el acto de habla argumentativo de “pedir permiso” para matar puede ser interpretado como una alegoría de resistencia epistémica por parte de comunidades rurales, frente a poderes coloniales hegemónicos.

PALABRAS CLAVE: DESFASE; ARGUMENTACIÓN; CONFRONTACIÓN; IDEOLOGÍAS; COLONIALISMO

RECEPCIÓN: 15/11/2024

ACEPTACIÓN: 15/01/2025

En este artículo, analizaré algunas *maniobras* argumentativas generadoras de tensión narrativa en el cuento “La muerte tiene permiso” de Edmundo Valadés. Mi propósito es demostrar que la diégesis narrativa depende, en buena medida, de enunciaciones argumentales efectuadas desde posiciones de fuerza desequilibrada entre dos colectivos antagónicos. Veremos cómo el grupo representado por los ingenieros intenta mantener su poder hegemónico mediante argumentaciones estratégicas cargadas de menosprecio valorativo hacia los campesinos. Al mismo tiempo, demostraré que esos mismos campesinos subalternizados también ejercen sus propios mecanismos de fuerza simbólica, mediante enunciaciones y procedimientos dotados de argumentación estratégica. El anclaje teórico se fundamenta en la pragmatialéctica desarrollada por Frans H. van Eemeren y Rob Grootendorst (1992, 2012). La idea de *maniobra* implica que los argumentos presentados en conflicto forman parte de movimientos estratégicos destinados a ganar la mejor posición posible con tal de obtener ventajas favorables en eventos marcados por fuertes intereses colectivos.¹

En efecto, el cuento de Edmundo Valadés, publicado por primera vez en 1955, recrea una reunión de asamblea entre ejidatarios que acuden ante un grupo de ingenieros, con la finalidad de exponer sus quejas en contra del Presidente Municipal de San Juan de las Manzanas, cuyos abusos, extorsiones e, incluso, crímenes los han llevado a una situación tan insoportable que han decidido resarcir daños por cuenta propia mediante un proceso de castigo comunitario en contra de ese funcionario público. Aunque no hay fechas precisas, el contexto intradieгético del relato evoca un problema histórico en México, relativo a los interminables abusos, extorsiones y actos de violencia cometidos por autoridades municipales hacia comunidades rurales, especialmente por políticos sin escrúpulos que asumieron cargos de mando durante los años posteriores a la Revolución (Arteaga Botello y López Rivera, 1998; Bataillon, 2015; Castañeda Rodríguez, 2016).

¹ El propio Van Eemeren explica los orígenes etimológicos de la idea de maniobra: “‘Maniobra’ viene del francés ‘main’ [mano] y ‘oeuvre’ [obra] y originalmente se refería al trabajo manual (en latín medieval, *operari manu*). Más tarde su significado cambió en ‘hacer un movimiento para lograr la mejor posición posible’” (2012: 82).

CONDICIONES DE HABLA

Un primer factor de desequilibrio argumentativo en “La muerte tiene permiso” emerge a partir de las condiciones de habla asentadas en la asamblea. Los ingenieros que se aprestan a escuchar las quejas de los ejidatarios llegan a la reunión en franca ventaja argumentativa, pues acuden respaldados por poderes fácticos del Estado. Aunque no hay alusiones explícitas, el contexto sociopolítico del relato evoca el priismo de Ruiz Cortines, cuyo periodo presidencial fue de 1952 a 1958. México atravesaba por una época de consolidación de poder bajo el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En aquellos años, una característica preponderante del partido oficialista era su clara tendencia a beneficiar a familias de terratenientes que desde épocas coloniales habían contribuido a perpetuar las condiciones de marginación y miseria económica de los campesinos. Edmundo Valadés se inspira en esa atmósfera política de sometimiento, con el objetivo de mostrar cómo los abusos se institucionalizaban, dejando a los campesinos sin protección frente al sistema judicial.

Pero quizá más relevante sea la implicación narrativa de que los ingenieros asambleístas forman parte de élites privilegiadas. A nivel argumentativo, este aspecto tiene gran relevancia, pues esos ingenieros pueden esgrimir sus premisas acusatorias sin ponerse en riesgo. Sus regímenes de vida no serán alterados a partir de lo que ocurra en esa asamblea. De ahí que se muestren displicentes, ásperos y bromistas entre ellos. Pareciera incluso que sus interlocutores no merecen atención mínima. La episteme del *nosotros* frente al *ellos* opera como un distanciador muy marcado de empatía discursiva. En cambio, el habla de los ejidatarios discurre bajo riesgo. Ellos forman parte de comunidades indígenas profundamente afectadas por condiciones de pobreza y exclusión histórica. Sus derechos simbólicos de habla han sido confiscados por prácticas coloniales de discriminación, subalternidad y menosprecio sistemático. Tengamos en cuenta que los discursos de odio no necesariamente se rigen por enunciados que expresan odio directo, sino por actitudes que generan efectos humillantes hacia los otros (Domínguez Armas y Antilla, 2024: 72). Sin embargo, a pesar de los peligros al acecho, los campesinos comunitarios están dispuestos a afrontar *su verdad*, con alto riesgo para ellos. Eso nos lleva a la noción de *parrhesía* tal y como la suscribe Michel Foucault (2010: 30), pues estamos ante un grupo de personas subalternizadas que se aprestan a revelar sus propios argumentos de veracidad, a pesar de que sus

declaraciones públicas puedan ser aprovechadas para que se desaten violencias gubernamentales en contra de su comunidad.

Como ya he mencionado, una característica decisiva en procedimientos de argumentación desequilibrada se advierte en las condiciones mismas del contexto deliberativo. En “La muerte tiene permiso”, los ingenieros imponen sus condiciones de habla, lo que enrarece, desde un principio, la fuerza argumental de sus interlocutores. Esa maniobra —que nunca llega a la exclusión absoluta— se revela desde el inicio del relato mediante actitudes de habla despectivas. En efecto, los ingenieros —ya sobre el estrado— se apropian del turno de habla. Hacen del tiempo dialógico compartido *su tiempo*, como un primer indicio de poder simbólico. De ahí que el narrador muestre cómo dejan pasar un rato antes de iniciar la asamblea. Ríen, parlotean, sueltan bromas incluso salpicadas de “chistes gruesos” (Valadés, 1992: 9). Se trata de actitudes aparentemente distendidas que, en realidad, gravitan como actos de habla indirectos de menosprecio profundo hacia los comuneros.² Aquí, la risa y el humor estridente de los ingenieros contribuye al refuerzo de una atmósfera de lo violentado. Para Pierre Bourdieu (1997: 173), lo violentado no necesariamente se produce mediante agresiones físicas directas. Puede generarse a través de lo que se llamaba *espacio social dominante*, generado por un sistema de disposiciones socioculturales que propician el ejercicio de poder simbólico a favor de un grupo dominante.

Tenemos entonces que, en ese primer momento, las bromas y chacotas de los ingenieros funcionan como maniobras discursivas que les permiten exhibir con arrogancia sus fuerzas argumentales, concedidas desde poderes hegemónicos, muy a su favor. En medio de sus risas, los ejidatarios no son tomados en cuenta como miembros activos del debate, debido a los prejuicios racistas de los ingenieros. Esas risas no son simples exabruptos de alegría espontánea, se trata de gestos displicentes que deshumanizan a los otros. La periodista puertorriqueña Ana Teresa Toro (2024) sostiene: “deshumanizar

² Aunque la teoría de la relevancia de Dan Sperber y Deirdre Wilson (1994) se ha enfocado en estudios de habla cotidiana, es bastante útil para explicar, en términos pragmáticos, los diferenciales de sentido entre lo que se dice y lo que se quiere decir. Los ingenieros sueltan bromas ante los comuneros, dando a entender que no merecen respeto como interlocutores en igualdad de jerarquía dialógica.

siempre ha comenzado con una carcajada socarrona, contagiosa, colectiva. La risa es también un motor para el horror".³ En efecto, esas risas de los ingenieros, previas al inicio de la asamblea, no forman parte de una alegría lúdica, espontánea, liberadora, entre amigos que pasan un buen rato; percibimos una cierta mofa mezclada con tintes de superioridad étnica y socioeconómica. Bajo esas circunstancias, los posicionamientos de habla entre ambos grupos protagonistas del relato resultan muy desequilibrados. La arrogancia epistémica de los ingenieros debilita la posibilidad de que la asamblea transcurra en condiciones de inclusión. Además, tengamos en cuenta que el narrador les concede primacía enunciativa. Desde el primer momento focaliza su atención en los argumentos de los ingenieros. Son ellos quienes asumen voz de mando, marcando toda la pauta de la discusión. Ahí aparece una primera maniobra de poder agentivo sobre el habla de los otros.

Desde un punto de vista pragmatialéctico, esas actitudes de alegría excluyente sin conexión con el auditorio rompen con un principio básico de relevancia comunicativa, según términos de Paul Grice (1989: 28). Ese principio establece que una conversación desarrollada en planos equilibrados requiere que las intervenciones de los hablantes sean pertinentes o relevantes en relación con el tema en curso. Si alguien no presta la debida atención a los otros, se abre la posibilidad de que haya malentendidos y de que, al menos, una de las partes se vea impedida de expresar lo que debe decir en plenas condiciones de igualdad comunicativa. Los ejidatarios son privados de condiciones mínimas de equilibrio dialógico.

Los factores de desequilibrio argumental poco a poco se van acumulando, a medida que se desarrolla el relato. Además de risas y bromas, el foco de atención de los ingenieros hacia los ejidatarios pasa por un proceso

³ Aunque esta valoración de la periodista puertorriqueña se produjo en circunstancias muy distintas a las evocadas en el cuento de Valadés, revela rasgos comunes de menosprecio, a partir de burlas hacia los otros, pobres, subalternos. La reflexión de Ana Teresa Toro surgió a propósito del chiste racista que hizo el comediante Tony Hinchcliffe contra los habitantes de Puerto Rico. Literalmente dijo: "Hay una isla flotante de basura en medio del océano en este momento. Creo que se llama Puerto Rico". Esta ofensa pública contra los habitantes de Puerto Rico ocurrió en octubre de 2024, en el marco de un mitin de Donald Trump en el Madison Square Garden.

retardatario. El narrador de “La muerte tiene permiso” focaliza la atención del lector hacia los breves diálogos previos al inicio de la sesión. Ahí, en esos coloquios aparentemente marginales, aparecen prejuicios racistas muy arraigados: “—Sí, debemos redimirlos. Hay que incorporarlos a nuestra civilización, limpiándolos por fuera y enseñándolos a ser sucios por dentro” (Valadés, 1992: 9). Esta breve intervención podemos percibirla como una muestra típica de mentalidad colonial predominante entre élites blanqueadas. Desde una perspectiva extractiva, la macroidea de “civilizar” a los otros ha implicado la puesta en marcha de un *asimilacionismo* desintegrador de tejidos sociales ancestrales, que, además, ha fomentado toda clase de prácticas de corrupción al interior de comunidades campesinas. En el ámbito textual, esa locución verbal “debemos redimirlos” se presenta como una forma deóntica de superioridad directa, fija, innegociable, propia de redentores eugenésicos.⁴ Además, a través del enclítico *los*, se genera la implicación de que ese proceso de “civilización” debería implementarse colectivamente, sin distinciones de ninguna índole, a todos los miembros de la comunidad de San Juan de las Manzanas. La intervención de otro ingeniero contiene un fundamento argumental de base eugenésica muy arraigado durante los años posteriores a la Revolución. Me refiero al prejuicio de que personas consideradas subalternas supuestamente nacían con rasgos de inteligencia, moralidad y criminalidad heredados a través de generaciones: “—Es usted un escéptico, ingeniero [...] ¡Bah! Todo es inútil. Estos hijos son irredimibles. Están podridos en alcohol,

⁴ Cabe señalar que, en México, la eugenesia se instrumentó en sucesivos periodos posrevolucionarios a partir de viejos debates que se habían asentado desde las élites científicas del Porfiriato, respecto a la supuesta necesidad de implementar una integración efectiva de indígenas a la vida nacional desarrollista, en el sentido de una asimilación cultural desde las ideologías de las élites blancas. Esa pretendida asimilación forma parte de discursos eugenésicos que trataban de mostrar directa o indirectamente supuestos factores de inferioridad entre indígenas y gente pobre. Sin pretender un recuento exhaustivo de la eugenesia en México, sólo quiero señalar que se trató de una ideología racista respaldada por comunidades médicas que difundieron sus teorías desde los primeros números de la *Gaceta Médica de México*, fundada en 1864, como medio oficial de la Academia Nacional de Medicina de México. En 1921, tuvo lugar el Primer Congreso Mexicano del Niño, impulsado por la ideología de la eugenesia. Ahí se discutieron factores de herencia y orientaciones reproductivas con fines de mejoramiento racial (Suárez, 2005: 98-99).

en ignorancia" (Valadés, 1992: 9). Aquí, el sustento argumental despectivo se conforma mediante prefijaciones ideológicas que objetivizan prejuicios raciales por medio de la predeterminación cerrada: "son irredimibles". Esta aseveración argumental incurre en una falacia esencialista.⁵ Se trata de un enunciado atributivo que, mediante el uso del verbo *ser*, genera la impresión de que los ejidatarios viven en un estado larvario permanente, sin posibilidad alguna de progreso social. En ese mismo sentido, el ingeniero en turno recurre al viejo sofisma colonial de que, junto a factores hereditarios, la degradación de los indígenas se debía al consumo excesivo de alcohol y a la falta de instrucción escolarizada: "Están podridos en alcohol, en ignorancia". De igual manera, se esgrime otro motivo de menosprecio hacia los indígenas. Tiene que ver con el supuesto determinista de que tampoco las políticas de reparto agrario habían sido útiles para asimilarlos a las ideas hegemónicas de progreso: "—De nada ha servido repartirles tierras [...] Les hemos dado las tierras, ¿y qué? Estamos muy satisfechos. Y el crédito, los abonos, una nueva técnica agrícola, maquinaria ¿van a inventar ellos todo eso?" (Valadés, 1992: 9).

Esa valoración argumental negativa del ingeniero en turno forma parte de controversias más amplias que surgieron en México, desde la década de 1940, poniendo en duda los beneficios de las políticas gubernamentales de reparto de tierra ejidal. En un artículo de 1946, Ramón Fernández y Fernández, de la Escuela Nacional de Agricultura, exponía, de manera detallada, su visión pesimista sobre los problemas creados por la Reforma Agraria en México, a partir de la "pulverización de la tierra", esto es, el desarrollo fomentado por parte del gobierno federal de explotaciones agrícolas pequeñas de carácter familiar, a lo largo y ancho del país. El autor explica cómo fue que los primitivos reformadores —emanados de la Revolución— al principio se mostraban partidarios de la Reforma Agraria, tal y como la concibieron los científicos del porfirismo. Sin embargo, con los años terminaron oponiéndose bajo el argumento de que los indígenas ejidatarios que habían recibido tierras no progresaban en recursos técnicos ni económicos para explotarlos en beneficio del país. Fue tan grande el fracaso —según Ramón Fernández y Fernández—,

⁵ Una falacia esencialista se produce cuando alguien considera que los otros pueden ser representados, valorados e incluso definidos a partir de características fijas, sin considerar variables específicas contextuales entre cada miembro de ese grupo.

que muchos ejidatarios prefirieron emigrar a Estados Unidos en vez de seguir viviendo de sus parcelas (1946: 466).

Pero, si bien los argumentos previos al inicio de la asamblea en “La muerte tiene permiso” están marcados como generadores de una atmósfera excluyente, de pronto el narrador abre un matiz de identidad común entre ingenieros y ejidatarios, al informar que el Presidente de la Asamblea “también fue hombre de campo. Pero hace ya mucho tiempo” (Valadés, 1992: 10). No se trata de un cambio brusco de afinidad del narrador hacia los ingenieros. En todo caso, el narrador desea mostrar la complejidad subyacente entre el pasado revolucionario de los ingenieros y un presente que los ha llevado a traicionar sus propios ideales de lucha. En efecto, la expresión recién citada puede leerse como alusión a un factor de vinculación colectiva desde un pasado personal que, en el contexto sociopolítico del relato, nos remite a un tema político tratado prolijamente en la narrativa mexicana desde 1915. Me refiero a personajes semejantes al Presidente de la Asamblea, que, en algún momento de sus vidas, fueron campesinos humildes en el contexto de la Revolución y posteriormente se convirtieron en funcionarios corruptos al servicio del Estado.

La transformación de campesinos revolucionarios que, al término de la gran revuelta armada iniciada en 1910, se convirtieron en funcionarios corruptos ha sido un tema central, presente en buena parte de la novelística más relevante del siglo xx en México. Enseguida mostraré un breve panorama al respecto. En *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, Demetrio Macías se desencanta de los ideales revolucionarios debido a que entre sus correligionarios percibe el deseo fehaciente de aprovecharse del caos para luego obtener riquezas mal habidas, una vez terminada la revuelta. En *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, el autor —protagonista de su propio relato— describe cómo es que líderes revolucionarios van traicionando sistemáticamente los ideales revolucionarios, para transformarse en políticos militares corruptos. Del mismo autor, en *La sombra del caudillo* (1929), el personaje Ignacio Aguirre, inspirado en el líder histórico Francisco Serrano, también traiciona los principios revolucionarios en cuanto gana posiciones de poder. En *El gesticulador* (1938), de Rodolfo Usigli, tenemos a César Rubio, profesor universitario que finge ser héroe de la Revolución para obtener prebendas, privilegios y poder, para terminar convertido en un experto en manipulación política, bastante común entre funcionarios priistas de la década de 1930. En *La muerte de*

Artemio Cruz 1962), de Carlos Fuentes, el protagonista es un combatiente que, al término de la Revolución, asciende al poder y se convierte en un hombre corrupto y cínico.

EQUILIBRIO ARGUMENTAL DESDE "LOS OTROS"

De vuelta a "La muerte tiene permiso", tenemos un segundo momento clave de desfase argumental, cuando los ejidatarios se aprestan a tomar la palabra. Aquí, el procedimiento evidencia contrastes notables en comparación con las actitudes de los ingenieros. Tengamos en cuenta que las argumentaciones no inician cuando los interactuantes empiezan a hablar. Dominique Maingueneau (2017: 103) ha mostrado que los procesos argumentativos no dependen sólo del contenido enunciativo, pues son actividades humanas que trascienden al lenguaje. Ese aspecto está implicado en la diégesis narrativa de "La muerte tiene permiso"; quien argumenta lo hace antes de hablar, incluso con su presencia misma, pero sobre todo con su comportamiento emocional. En la retórica antigua ya se concedía especial relevancia al *ethos* porque revela rasgos intrínsecos a la personalidad del enunciador y también aspectos culturales de la comunidad a la que pertenece. De ahí la importancia que tienen las breves descripciones relativas a las actitudes de los ejidatarios, una vez que el presidente "los invita a exponer sus asuntos" (Valadés, 1992: 10).

A diferencia de lo que ocurre con los ingenieros, entre los campesinos que acuden a la asamblea no encontramos desplantes de arrogancia displicente hacia sus interlocutores. De hecho, entre ellos predomina cierto retraimiento, lo cual nos remite a contextos de intercambio verbal en situaciones donde una de las partes tiene más poder de agencia que la otra. En efecto, para quienes han sido sistemáticamente violentados por grupos de poder, hablar con miembros de esos grupos hegemónicos puede ser muy intimidante. Sólo el hecho de "tomar la palabra" genera cierto temor, porque el hablante es consciente de los riesgos que asume al hacer públicos sus puntos de vista.

En ciertos intercambios comunicativos, el nerviosismo, la timidez y la reticencia a tomar la palabra podrían ser vistos como aspectos residuales de la argumentación. Sin embargo, Van Eemeren (2012: 61) advierte que, aunque la pragmatológica tiende a percibir los rasgos emocionales como residuales, en realidad no deberían subestimarse en intercambios argumentativos, pues tienen efectos de modulación psíquica. En el caso que nos ocupa, considero

que la timidez de los ejidatarios para tomar la palabra constituye una parte esencial de la atmósfera narrativa, pues esa timidez evasiva también se ajusta a representaciones culturales estereotipadas desde percepciones hegemónicas blanqueadas, contrarias al carácter colectivo entre miembros de comunidades campesinas. De esta manera, la voz de Sacramento —personaje principal— forma parte de una compleja narrativa que enmarca la cosmovisión de quienes no han podido tener una voz legítima o válida dentro de la historiografía.

Por otro lado, las reticencias esquivas que muestran los ejidatarios al tomar la palabra también pueden ser leídas como cierta estrategia de cortesía positiva. Penelope Brown y Stephen C. Levinson (1987) asumen que en contextos argumentales donde hay conflicto de por medio es común el uso de la cortesía positiva, con el fin de establecer lazos de solidaridad entre interlocutores que perciben distancia simbólica, tal y como ocurre con los ejidatarios ante los ingenieros. Además, ante el desequilibrio de fuerza argumental, la reticencia de los ejidatarios puede leerse —en términos de Brown y Levinson (1987: 61)— como una estrategia protectora de su propia imagen, ya que los campesinos son conscientes de su vulnerabilidad.⁶ Vemos cómo la eficacia del *ethos* genera una atmósfera sin estar explícita en los enunciados. A Edmundo Valadés le interesa mostrar el proceso lento, difícil y tenso que se produce, con el objetivo de que Sacramento tome la palabra. Puede leerse como manifestación de un desequilibrio argumental mucho más complejo, vinculado a la desatención histórica de las autoridades hacia los campesinos. Todo indica que, para los ejidatarios, la posibilidad de ser escuchados por autoridades locales ha sido un proceso complejo, azaroso, caótico, plagado de injusticias. Aun así, en todo momento se mantienen vivas las actitudes displicentes por parte de los ingenieros, lo cual es una violación a la regla de relevancia argumental, incluso cuando el Presidente lleva a cabo el acto de habla de conceder la palabra: “—A ver ése que pidió la palabra, lo estamos esperando” (Valadés, 1992: 11).

A partir de ese momento, la dialéctica argumental da un vuelco en el relato. A diferencia del Presidente de la Asamblea, Sacramento reconcentra toda su

⁶ Brown y Levinson describen de la siguiente manera la importancia de la *positive face*: “*the positive consistent self-image or ‘personality’ (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by interactants*” (1987: 61).

atención en su interlocutor. En términos de cortesía, se trata de obtener el máximo beneficio del principio de relevancia: "Sacramento prende sus ojos en el ingeniero que se halla a un extremo de la mesa. Parece que sólo va a dirigirse a él; que los demás han desaparecido y han quedado únicamente los dos en la sala" (Valadés, 1992: 11). Vemos cómo, en la fase dialéctica de exposición, Sacramento —quien finalmente asume la responsabilidad de hablar en representación de su comunidad— lleva a cabo una estrategia focalizadora, con el objetivo de asegurarse la mayor aceptación posible de sus puntos de vista (2012: 87). Pero, además, Sacramento realiza un acto de habla declarativo que —aún en esas circunstancias desfavorables— le concede gran fuerza argumentativa; inmediatamente se declara portavoz legitimado por toda su comunidad. "—Quiero hablar por los de San Juan de las Manzanas" (Valadés, 1992: 11).

Esta estrategia de legitimación enunciada por Sacramento es también una "toma de poder". Max Weber (1978) asumía que la legitimación es una forma de equilibrar desajustes de poder político. De manera que ese *yo* testimonial de Sacramento tiene mucha fuerza argumental y epistémica. Además, poco a poco va conformando una narrativa acusatoria que reconstruye numerosos abusos, tropelías, violaciones e, incluso, asesinatos cometidos por el Presidente Municipal en contra de los habitantes de San Juan de las Manzanas. Cabe señalar que la argumentación diferenciadora de Sacramento se fortalece por múltiples motivos, pues representa voces ancestrales de cohesión comunitaria y cosmovisiones alternas al mundo hegemónico blanco. Su oralidad argumentativa desafía toda esa narrativa patriarcal que sistemáticamente ha tratado de enrarecer la agencia de pueblos oprimidos.

Podría decirse que Sacramento argumenta desde una postura descolonizante que funciona como un macroacto de habla sintetizado por él mismo en forma de queja: "Traimos una queja contra el Presidente Municipal" (Valadés, 1992: 12). Aquí los argumentos narrativos adquieren una dimensión acusatoria inusitada. Sacramento va enunciando, de manera secuenciada, toda una serie de abusos insostenibles para su comunidad, que, en conjunto, dan cuenta de violencias sistemáticas ejercidas con absoluta impunidad por parte del Presidente Municipal: confiscación de tierras, acusaciones arbitrarias sobre falsas deudas, asesinato del propio hijo de Sacramento, violación de dos mujeres del pueblo, control de aguas mediante clausura del canal. Todo tramado mediante artimañas legaloides y en absoluta impunidad.

Por otro lado, me interesa destacar que, en su relato, Sacramento esgrime movimientos argumentales cargados de gran fuerza simbólica, los cuales a su vez se hilvanan desde la resistencia, demostrando que, a contrapelo de prejuicios coloniales, ellos, los campesinos, se constituyen a sí mismos como sujetos históricos muy activos. También Sacramento resignifica la historia de su pueblo desde una visión digna, conectada con sus ancestros y sus prácticas culturales. Su veracidad testimonial emerge desde la claridad enunciativa, pero también desde el caos de sucesos evocados. Sería sospechoso un relato claro, transparente, absolutamente coherente sobre violencias sufridas en el pasado (Žižek, 2009: 12-13).

Entonces, el recuento que hace Sacramento de las infamias cometidas por el Presidente Municipal no es simple prosa realista. Se trata, más bien, de bocetos narrativos saturados de atmósferas insoportables. En ese sentido, la testimonialidad de Sacramento es poética porque, a pesar de su claridad expositiva, remite también a las violencias introyectadas que no pueden ser nombradas. Digamos que los argumentos de Sacramento también están deslocalizados, forman parte de violencias históricas sufridas por pueblos originarios a lo largo y ancho del país. San Juan de las Manzanas no pertenece a una geografía precisa, sino a un tiempo y espacio evocados en un trasfondo histórico de violencia forzada contra el ser real de pueblos originarios. De ahí la enorme importancia que reviste el acto de habla de “pedir permiso” para castigar al Presidente Municipal. Sin asumirlo explícitamente, tenemos la impresión de que Sacramento habla a nombre de muchos pueblos indígenas: “... les pedimos su gracia para castigar al Presidente Municipal de San Juan de las Manzanas. Solicitamos su venia para hacernos justicia por nuestra propia mano...” (Valadés, 1992: 14).

De vuelta a la perspectiva pragmadialéctica, tenemos que un aspecto relevante de esta petición radica en el uso *sui generis* que Sacramento hace de la cortesía. Erving Goffman (1972) advirtió hace años que la modulación de conflictos en interacciones orales directas va equilibrándose por medio de contenciones socioculturales reguladas por marcos de cortesía preestablecida. Desde esa perspectiva, sería poco probable que en la vida real una comunidad acuda ante autoridades civiles buscando solicitar permiso para matar, por cuenta propia, a un Presidente Municipal. Pero el simbolismo de la petición de Sacramento sobrepasa la idea de una venganza colectiva. Más bien se configura como un acto alegórico-testimonial, representativo de las profundas violencias y abusos de poder que históricamente han padecido las comunidades campesinas en

México, debido a que son orilladas a vivir sistemáticamente en los márgenes del Estado (Das y Poole, 2004).

CORTESÍA ALTERNA

En la dinámica ficcional del relato es de gran importancia tener en cuenta los supuestos compartidos por la comunidad de los personajes ejidatarios implicados en la asamblea. Se trata de un elemento extraenunciativo que nos remite a la complicidad argumentativa. Quienes acuden a la asamblea saben que el Presidente Municipal está muerto. Esa complicidad silenciosa genera mayor legitimación hacia el personaje de Sacramento, sin perder la dirección dual de su fuerza argumentativa. Hacia los miembros de su comunidad, la argumentación es coordinativa, pues funciona bajo intereses compartidos. Pero hacia los ingenieros sigue siendo subordinativa, pues, como ejidatarios expuestos a violencia sistemática por parte de autoridades gubernamentales, dependen de una autorización verbal, con la finalidad de sentirse exonerados. Ahora bien, la petición de Sacramento desata revuelo entre los ingenieros, porque, desde su punto de vista, se trata de una violación flagrante contra la justicia institucional: “—Es absurdo, no podemos sancionar esta inconcebible petición” (Valadés, 1992: 14). Pero el revuelo inicial entre los ingenieros no impide que se produzca una suerte de equilibrio argumental en favor de Sacramento, desde el interior mismo del grupo conformado por los ingenieros. Inmediatamente, uno de ellos replica en contra de ese punto de vista: “—No, compañero, no es absurda” (Valadés, 1992: 14).

Algo importante es que esta afirmación contraria genera una polaridad reactiva contra el ejercicio de poder despótico por parte de las oligarquías blanqueadas. Por primera vez surge, entre los ingenieros, una voz crítica cuestionadora del marco legal imperante que había socavado el tejido social de los campesinos en un marco de absoluta impunidad hacia funcionarios criminales. Esta reacción a favor de la petición de Sacramento genera cierto equilibrio argumental desde las propias entrañas del poder hegemónico. En la diégesis del relato, uno de los ingenieros toma distancia explícita y crítica: “— Absurdo sería dejar este asunto en manos de quienes no han hecho nada, de quienes han desoído esas voces” (Valadés, 1992: 14).

Estas discrepancias entre ingenieros nos remiten a un aspecto ideológico señalado por Teun van Dijk (2003: 25): al interior de cualquier grupo de poder

surgen disonancias ideológicas debido a que las creencias evaluadoras de un mismo evento no necesariamente son iguales, ni aceptadas entre todos los miembros. Aunque se compartan valores básicos, puede haber perspectivas diferenciadoras situadas más allá de los límites aceptables al interior del grupo. Esto implica que, hasta cierto punto, es factible un fundamento ideológico común, pero disociado individualmente, de manera que la aparente solidaridad de un ingeniero hacia los campesinos provoca extrañeza —incluso rechazo— entre sus compañeros, porque lo perciben como una perturbación de violencias normalizadas.

El apoyo a la petición de Sacramento por parte del ingeniero en turno puede ser percibido como un súbito intento por abandonar actitudes contemplativas ante los horrores descritos, y, sin embargo, también podemos sospechar de esa solidaridad. Slavoj Žižek (2009: 11) nos recuerda que, en contextos de afrentas sistémicas hacia poblaciones vulnerables, el sentido humanitario de unos cuantos políticos está mediado por consideraciones claramente políticas. Hay un momento clave en la argumentación solidaria por parte del ingeniero que defiende la petición de Sacramento. Se trata de una manifestación que avala un principio de justicia alterna, asumida por los ejidatarios a pesar de no estar legitimada por la jurisprudencia constitucional: “—Prefiero solidarizarme con estos hombres, con su justicia primitiva, pero justicia al fin; asumir con ellos la responsabilidad que me toque. Por mí, no nos queda sino concederles lo que piden” (Valadés, 1992: 14). Aquí destaco varias maniobras argumentales que juegan de manera favorable a la propuesta lanzada por Sacramento. Primero, la demarcación de una actitud de deslinde voluntario a través de un acto de habla epistémico como “Prefiero solidarizarme”. Este movimiento contiene un alto grado de certeza a partir de un *yo* estrictamente individualizado. Tengamos en cuenta que los verbos epistémicos representan un recurso asumido por el enunciador como una maniobra que le permite asentar su propio albedrío cognitivo en una situación conflictiva (Ferrari, 2009: 12). Sin embargo, lo que sigue en la intervención argumental del ingeniero revela un reconocimiento de justicia alterna, pero jerarquizada y concebida desde un plano superior: “con su justicia primitiva, pero justicia al fin” (Valadés, 1992: 14). Otro movimiento argumental de aparente contrapeso ocurre cuando el ingeniero que habla desliza la posibilidad de enfrentar las posibles consecuencias personales derivadas de su apoyo a la petición de los ejidatarios: “asumir con ellos la responsabilidad que me toque” (Valadés, 1992: 14). Como el mismo personaje no ofrece ni una pista sobre cuáles serán

esas consecuencias que deberá asumir, podemos inferir que podría tratarse de una aseveración demagógica de falsa solidaridad. Aún en nuestros días, en el contexto político mexicano suele ser común que, en mítines, reuniones y asambleas comunitarias, algunos funcionarios gubernamentales manifiesten expresiones solidarias hacia grupos vulnerables cuando en realidad se trata de mecanismos de poder encubridores de grandes intereses políticos (Gutiérrez, 2005: 3).

ARGUMENTACIÓN POLARIZADA

Ahora bien, interesa mostrar que la argumentación solidaria hacia la petición de Sacramento desata otra confrontación argumental interna entre los propios ingenieros que apelan al esquema ideológico *civilización contra barbarie*: “—Pero somos civilizados, tenemos instituciones; no podemos hacerlas a un lado. —Sería justificar la barbarie, los actos fuera de la ley” (Valadés, 1992: 14). Esta percepción ideológica esgrimida por dos de los ingenieros que participan en la asamblea fue un tema recurrente durante el siglo XIX, especialmente durante la época de la Reforma y la consolidación de los Estados nacionales. Aunque esa dicotomía tiene sus raíces en la Ilustración europea, fue adoptada por autores y políticos latinoamericanos que deseaban expresar tensiones de manera muy esquemática y racializada respecto a los conflictos entre ideales de progresismo eurocéntrico y las tradiciones del mundo rural indígena. En el contexto de América Latina, la noción sociocultural de *civilización contra barbarie* se popularizó, en buena medida, gracias a la obra *Facundo: civilización y barbarie* (1845), del escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento.⁷ Esa obra influyó profundamente en el pensamiento de la época y en la forma de concebir el desarrollo de las naciones latinoamericanas. Por supuesto, Sarmiento

⁷ Cabe señalar que la dicotomía ideológica civilización/barbarie se expandió entre intelectuales tanto conservadores como liberales en campos muy variados: política, historiografía, literatura y religión. Digamos que, de manera generalizada, en el pensamiento decimonónico era bastante común que intelectuales de toda índole, vinculados a élites hegemónicas, concibieran el progreso a partir de pautas de desarrollo industrial de Estados Unidos y algunos países europeos de amplia historia colonialista, como Inglaterra, Francia y Bélgica (Guerra Manzo, 2024: 110).

concebía la noción de *civilización* como la modernización basada en referentes europeos, y la *barbarie* como el asentamiento de costumbres rurales, indígenas y caudillistas. Aunque la trama de la obra transcurre en el contexto argentino de las pampas durante los años posteriores a la independencia, el trasfondo ideológico enmarcado por la novela de Sarmiento se extendió rápidamente por el continente y fue adaptado en distintos contextos nacionales, incluyendo el de México. Sólo a manera de ejemplos, mencionamos tres casos representativos de dos novelas y un ensayo cuyas tramas narrativas se conforman bajo la entelequia de que el progreso sólo es posible si se rechazan valores socioculturales de comunidades racializadas, percibidas como inferiores, reacias al desarrollo extractivo eurocéntrico: *El Zarco* (1888), de Ignacio Manuel Altamirano; *Los de Abajo* (1915), de Mariano Azuela, y *La raza cósmica* (1925), de José Vasconcelos. Cabe señalar que muchos escritores y pensadores mexicanos criticaron esta dicotomía polarizada, debido a que fomentaba un prejuicio discriminatorio hacia lo indígena y rural. Más aun, la crítica hacia el tópico ideológico de civilización contra barbarie se profundizó en el siglo xx porque en los textos mencionados se hacía evidente que las múltiples violencias enquistadas en la sociedad mexicana, así como la corrupción y las llamadas *costumbres perniciosas* no necesariamente provenían de pueblos marginalizados, sino de los modos de vida impulsados por los poderes hegemónicos (Guerra Manzo, 2024: 110).

De vuelta a “La muerte tiene permiso”, cabe destacar que el proceso de equilibrio argumental asumido por el ingeniero solidario con la petición de Sacramento va desarrollándose mediante un proceso de confrontación asertiva hacia el resto de sus compañeros. Una de las maniobras más relevantes de refuerzo argumental se produce hacia el final del relato, cuando el ingeniero interpela a sus compañeros planteándoles un escenario hipotético en el que ellos también tramarían venganzas después de recibir los mismos agravios que los ejidatarios: “—¿Y qué peores actos fuera de la ley que los que ellos denuncian? Si a nosotros nos hubieran ofendido como los han ofendido a ellos; si a nosotros nos hubieran causado menos daños que los que les han hecho padecer, ya hubiéramos matado, ya hubiéramos olvidado una justicia que no interviene” (Valadés, 1992: 14).

En esta intervención tenemos varias maniobras argumentativas que juegan a favor de la petición de Sacramento. En primer lugar, la pregunta constativa formulada mediante el argumento falaz de petición de principio: “¿Y

qué peores actos fuera de la ley que los que ellos denuncian?”. Cabe señalar que una petición de principio (*petitio principii*) se produce debido a la contundencia con la que es postulada una premisa. Se trata de ponderar algo de manera universal mediante un caso particular (Casals Carro, 1998: 204). Otro aspecto falaz en las peticiones de principio está en la exposición de una idea como si fuera una verdad absoluta, lo que imposibilita opciones de diálogo abierto. De ese modo se coloca sobre la mesa una conclusión inapelable, casi sacralizada. La siguiente maniobra argumental de petición de principio en la intervención del ingeniero está demarcada por el pronombre personal *nosotros*, desde donde se lanza una hipótesis hiperbólica: “Si a nosotros nos hubieran ofendido como los han ofendido a ellos [...] ya hubiéramos matado, ya hubiéramos olvidado una justicia que no interviene” (Valadés, 1992: 14).

En esta parte del argumento, se asienta una narrativa hipotética de alteridad dramatizada. Quien enuncia no sólo contrasta puntos de vista en desacuerdo, además incita a imaginar con apremio violencias experimentadas por los ejidatarios, pero encarnadas en ellos. Aquí la argumentación del personaje adquiere un tono moralista —casi “de sermón”—, pues la posibilidad de experimentar las violencias de otros como una tentativa futura es un ejercicio especulativo que apela más bien a la instauración del miedo a fundirse en la trágica realidad de otros. En el mundo real, ese movimiento falaz de imaginar en carne propia el sufrimiento de otros desde posiciones privilegiadas puede ser estrictamente manipulatorio porque no garantiza la desaparición de los planos superioridad/inferioridad. También hay manipulación sesgada en este argumento porque aparece un *nosotros* amenazado y perseguido por una fantasmagoría (Adorno, 1991: 53). Ahora bien, líneas más adelante, cuando el presidente de la asamblea se presta a manifestar su postura definitiva respecto a la petición de Sacramento, el narrador desliza —de manera escueta— un factor de identidad vinculado con el pasado del ingeniero, pero que resulta decisivo en el contexto sociopolítico en juego: “Ahora interviene el presidente. Surge en él el hombre de campo” (Valadés, 1992: 15).

El narrador sugiere que este elemento de un pasado remoto desempeña un papel decisivo como equilibrante argumental en favor de la solicitud de Sacramento. Resulta importante señalar que esa alusión escueta al “hombre de campo” no evoca un simple apego nostálgico hacia la vida rural que en algún tiempo llevó el ingeniero; más bien, se trata de un cúmulo de experiencias implicadas que colocan al personaje ingeniero en un plano mucho más ético en

relación con sus propios compañeros. Desde esta perspectiva, el relato accede a un punto en el que los ingenieros —al menos por un momento— dejan de percibir a los jornaleros como seres exóticos. Ya no les parece que sus reclamos sean simples fabulaciones anecdóticas, dimensionan un hecho inobjetable. Los agravios, injusticias, extorsiones, violaciones y crímenes narrados por Sacramento son admitidos como crudas realidades. En ese contexto de impunidad política, se hace evidente que los ingenieros conocen bien las violencias atávicas ejercidas por caciques municipales. Aun así, resulta sorprendente el dictamen unánime en favor de la petición expresada por Sacramento: “La asamblea da permiso a los de San Juan de las Manzanas para lo que solicitan” (Valadés, 1992: 15). Este acto de habla representa un momento clave en el desenlace del relato. Destaco aquí la concreción de la fuerza argumental con la que tiene lugar el acto de habla de “dar permiso”, pues se trata de una autorización muy excepcional, fuera del orden jurídico convencional. Autorizar el uso de máxima violencia contra el Presidente Municipal implica la instauración inmediata de una especie de pena de muerte establecida *in situ*, al fragor del momento, ahí donde la burocracia legislativa se deja de lado debido a su inoperancia histórica, en detrimento de los más débiles, para dar lugar a una justicia expedita, libre de jurisprudencia, encarnada en concepciones de justicia gestionadas desde la propia comunidad.

Cabe señalar la gran importancia que tiene en todo el proceso del relato la oralidad instaurada: ni los ejidatarios ni los ingenieros asientan sus premisas en documento alguno. Toda la fuerza argumental de los interactuantes depende estrictamente de sustentos orales gestionados por ellos mismos. Por tanto, no estamos ante argumentos burocratizados, transcritos en papel o mediados por otras voces, otras experiencias. Los ejidatarios demandan justicia evadiendo cualquier forma de *hablas ajenas*.⁸ Acá lo reportado proviene de testimonios encarnados desde las propias vidas de los ejidatarios. Este aspecto incide en el hecho de que, figurativamente, la resolución favorable de los diputados para que los habitantes de San Juan de las Manzanas maten al Presidente Municipal encarne cierto ideal de justicia absoluta, liberada de

⁸ Desde 1929, Valentín Nikoláievich Voloshinov (2009) fue uno de los primeros lingüistas en referirse a los efectos de poder implicados en lo que llamaba *hablas reportadas*, es decir, trasladadas desde contextos socioculturales ajenos a los hablantes.

toda mediación documental. En “La muerte tiene permiso”, la primacía testimonial de oralidad va respaldándose a partir del coraje testimonial de Sacramento, de manera que en el relato se asienta lo que Michel Foucault (2010: 31) ha reconocido como *juego parresiástico desigual*. La verdad emerge bajo riesgos desequilibrados. No está claro cuáles serían las consecuencias que deberían afrontar los ingenieros al aprobar el castigo de muerte para un Presidente Municipal. En todo caso, el relato sí nos muestra —con nitidez— los enormes riesgos y peligros que, tanto Sacramento, como los ejidatarios presentes en la asamblea, han asumido al exponer públicamente la determinación de matar al Presidente Municipal. Todo el régimen de vida de una comunidad está en riesgo, sus propias vidas corren peligro. Cabe aquí una aclaración: el relato de Valadés presenta un caso *sui generis* de confesión colectiva que irrumpe en el orden moral debido a que se aleja de la confesión cristiana. Acá lo revelado no discurre al interior de un templo ni protegido por el secreto de confesión. Las implicaciones son, ante todo, políticas. El relato de Valadés escenifica de manera ficcionalizada una gran disyuntiva que atraviesa a pueblos oprimidos: si la justicia institucional no resuelve abusos y crímenes cometidos por agentes del Estado, entonces esos mismos pueblos estarían en su derecho de buscar reparaciones de daños a partir de sus propias concepciones socioculturales de justicia. Noam Chomsky (2019, 2003) ha enfatizado, a menudo, que los derechos y libertades no suelen ser “otorgados” de manera pasiva por quienes ostentan el poder, sino que son resultado de luchas colectivas y resistencia activa. De ahí la importancia de luchas populares, protestas sindicales y otros movimientos sociales que han sido claves en la conquista de derechos fundamentales de pueblos oprimidos.

CONCLUSIONES

El relato “La muerte tiene permiso”, de Edmundo Valadés, puede ser leído desde una perspectiva pragmatialéctica, como un entramado de argumentaciones confrontativas en desequilibrio. Hemos constatado que los diferenciales de discusión en cada etapa argumentativa (apertura, toma de palabra, exposición de motivos y conclusión) se concretan textualmente como un sistema de apariencia local, pero que en realidad forman parte de aspectos socioculturales mucho más amplios, a escala nacional. Grandes temas como violencia política, despotismo, corrupción, crimen, impunidad y, sobre todo,

justicia se estructuran argumentalmente en la trama ficcional del relato como piezas de un sistema mayor enmarcado temporalmente, desde finales de la Revolución mexicana. Nuestro análisis muestra que esta conformación de macroniveles simbólicos se asienta desde el primer momento, es decir, a partir de las condiciones de habla desequilibradas que se instauran en la asamblea. El narrador concede primacía argumental a los ingenieros en consonancia con otras fuerzas agentivas provistas por las élites políticas del priismo en México, durante la década de 1950, lo cual refuerza una atmósfera de poder despótico enfatizado en las risas, bromas y chacoteos que intercambian los ingenieros durante los momentos previos al inicio de la asamblea.

En contraparte, el narrador va mostrando cómo es que los ejidatarios luchan contra una cultura de sometimiento establecida desde la época colonial. Este fenómeno se advierte hasta en las dificultades iniciales que tienen los ejidatarios para tomar la palabra y hacerse escuchar, con la finalidad de exponer sus propios argumentos. Aquí hemos visto también la importancia sociodiscursiva de dos actos de habla fundamentales en la diégesis argumentativa del relato: conceder turno de habla y tomarlo. Edmundo Valadés construye una trama en la que esos dos actos de habla —en principio ordinarios— no son nada convencionales, porque forman parte de dos momentos políticos decisivos en la vida interna de una gran comunidad campesina subalternizada, bajo el nombre de San Juan de las Manzanas. En esta misma línea, se muestran también dos grandes desniveles argumentativos: el primero, protagonizado por los ingenieros, como parte de una posición enunciativa desde condiciones hegemónicas; el segundo —quizás el más relevante—, relativo al habla bajo riesgo, que, desde una perspectiva foucaultiana (2010), implica que personas y grupos marginalizados asuman diferentes grados de peligro cuando expresan algún reclamo ante un grupo de gente poderosa que eventualmente podría violentarlos. De esta manera, las condiciones argumentales de los ejidatarios en la asamblea están profundamente marcadas por condiciones de pobreza, violencias y exclusión histórica. Al hablar, Sacramento debe pugnar contra derechos de habla confiscados por prácticas coloniales de discriminación, subalternidad y menosprecio sistemático.

Por último, sería necesario considerar que el carácter testimonial de “La muerte tiene permiso” se inscribe en una corriente de narrativas ficcionales con fines de resarcimiento histórico respecto a las experiencias traumáticas de grupos marginalizados. En el relato de Valadés, las argumentaciones

testimoniales adquieren gran valor, debido a que, simbólicamente, pueden ser leídas como una puesta en escena del estado de justicia social y de la dignidad humana. De ahí la importancia de la dualidad argumentativa implicada en la voz subalterna de Sacramento. En su habla hay un *yo-nosotros* aglutinador de las experiencias de lo colectivo desde una verdad alterna a la historia. Pero, al mismo tiempo, Sacramento habla desde una episteme propia, al narrar una serie de agravios desde su posición del entorno y desde su perspectiva cultural. Hemos visto también que en la dinámica argumental del relato se producen factores de equilibrio externos, como cierta identidad empática por parte de quien preside la mesa, pero sobre todo por la fuerza argumental que va logrando Sacramento a partir de su "toma de palabra", que le permite hilvanar una narrativa acusatoria legitimada por su comunidad, es decir, representativa de voces ancestrales y cosmovisiones alternas al mundo hegemónico blanco.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1991), "Todorov y De Certeau: la alteridad y la contemplación del sujeto", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año xvii, núm. 33, primavera, pp. 51-58.
- Arteaga Botello, Nelson y Adrián López Rivera (1998), *Policía y corrupción. El caso de un municipio de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Plaza y Valdés.
- Bataillon, Gilles (2015), "Narcotráfico y corrupción: las formas de la violencia en México en el siglo XXI", *Nueva Sociedad*, núm. 255, enero-febrero, pp. 54-68.
- Bourdieu, Pierre (1997), *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.
- Brown, Penelope y Stephen C. Levinson (1987), *Politeness: Some Universals of Language Use*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Castañeda Rodríguez, Víctor Mauricio (2016), "Una investigación sobre la corrupción pública y sus determinantes", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. lxi, núm. 227, pp. 103-135, doi: [https://doi.org/10.1016/S0185-1918(16)30023-X].
- Casals Carro, María de Jesús (1998), "El argumento 'petitio principii': una falacia para dogmáticos", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, núm. 4, pp. 203-222.
- Chomski, Noam. (2019), *Esperanzas y realidades*, Barcelona, Tendencias.

- Chomski, Noam (2003), *Poder y terror. Reflexiones posteriores al 11/09/2001*, Barcelona, RBA.
- Das, Veena y Deborah Poole (eds.) (2004), *Anthropology in the Margins of the State*, Santa Fe, School of American Research Press.
- Dijk, Teun van (2003), *Ideología y discurso*, Barcelona Ariel.
- Domínguez Armas, Álvaro y Solmu Anttila (2024), “El discurso de odio como medio para la exclusión argumentativa”, *Revista Iberoamericana de Argumentación*, Número monográfico 1: *La Argumentación en la Esfera Pública*, pp. 68-79.
- Eemeren, Frans H. van (2012), *Maniobras estratégicas en el discurso argumentativo*, México/Madrid, Plaza y Valdés.
- Eemeren, Frans H. van y Peter Houtlosser (1997), “Rhetorical rationales for dialectical moves”, en James F. Klumpp (ed.), *Proceedings of the Tenth NCA/AFA Conference on Argumentation*, Annandale, Speech Communication Association, pp. 51-56.
- Eemeren, Frans H. van y Rob Grootendorst (1992), *Argumentación, comunicación y falacias: una perspectiva pragma-dialéctica*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Ferrari, Laura Daniela (2009), “Marcadores de modalidad epistémica y evidencial en el análisis de las conclusiones de artículos de investigación de disciplinas distintas”, *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, vol. IX, núm. 2, pp. 5-23.
- Foucault, Michel (2010), *El coraje de la verdad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fernández y Fernández, Ramón (1946), “Problemas creados por la Reforma Agraria de México”, *El Trimestre Económico*, vol. XIII, núm. 51, octubre-diciembre, pp. 463-494.
- Goffman, Erving (1972), *Interaction Ritual. Essays in Face-to-Face Behavior*, Harmondsworth, Penguin.
- Grice, Paul (1989), *Studies in the Way of Word*, Cambridge, Harvard University Press.
- Guerra Manzo, Enrique (2024), “Civilización y barbarie en la novela histórica mexicana del siglo XIX”, *Argumentos Estudios Críticos de la Sociedad*, Dossier: *La novela histórica en México*, núm. 102, pp. 109-129, DOI: [https://doi.org/10.24275/uamxoc-dcsh/argumentos/2023102-05].
- Gutiérrez, Silvia (2005), *Discurso político y argumentación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.

- Halliday, M. A. K. (1998 [1978]), *El lenguaje y el hombre social*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mainqueneau, Dominique (2017), "El ethos", en María Cecilia Pereira (coord.) y Verónica Zaccari y María Barreiro (eds), *Semiología. Cátedra di Stefano. Cuadernillo 2: En torno al análisis de los discursos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 103-109.
- Sperber, Dan y Deirdre Wilson (1994), *La relevancia*, Madrid, Visor.
- Suárez, Laura Luz (2005), *Eugenesia y racismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Toro, Ana Teresa (2024), "Te han dicho basura", en *El País*, 29 de octubre, disponible en [<https://elpais.com/us/2024-10-29/te-han-dicho-basura.html>], consultado: 30 de octubre de 2024.
- Valadés, Edmundo (1992), *La muerte tiene permiso*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Volóshinov, Valentín Nikoláievich (2009), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- Weber, Max (1978), *Economy & Society: An Outline of Interpretative Sociology*, Berkeley, University of California.
- Žižek, Slavoj (2009), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona, Paidós.

GERARDO GUTIÉRREZ CHAM: Es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid, así como profesor investigador de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara. Ha trabajado procedimientos de investigación en discursos racistas y discriminatorios en contextos de conflicto, desde un enfoque transdisciplinar, entre sociolingüística, semiótica y pragmática del lenguaje. Su línea de investigación más reciente se enfoca en el estudio de las maniobras de argumentación abusiva en narrativas literarias, redes sociales y cine. Además de numerosos artículos y libros en estudios literarios y análisis de discursos, también ha publicado seis novelas.

D. R. © Gerardo Gutiérrez Cham, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.

THE PRESENCE OF THE FATHER IN AN HISPANOMEXICAN AUTOBIOGRAPHY: CUANDO ACABE LA GUERRA BY ENRIQUE DE RIVAS

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

ORCID.ORG/0000-0002-3950-1123

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

Abstract: *The writers of the second generation of exile produced important autobiographical and autofictional books. The study of these works reveals an interesting interpretation of the history of the Spanish Civil War and exile, the different appreciations surrounding the same events and the personal and generational nuances. In the 1990s, Enrique de Rivas published Cuando acabe la guerra, a book in which he recounts the way he experienced this period during his childhood and adolescence. The hypothesis of this work is that the author generates a text that helps him become the owner of his own story. In particular, it is important to review the way in which he turns his father, Cipriano de Rivas Cherif, into a literary character. To achieve all of the above, the writer uses estrangement as an essential resource.*

KEYWORDS: EXILE; SPANISH CIVIL WAR; LITERATURE; HISTORY; NEPANTLA

RECEPTION: 21/08/2024

ACCEPTANCE: 24/02/2025

LAS PRESENCIA DEL PADRE EN UNA AUTOBIOGRAFÍA HISPANOMEXICANA: *CUANDO ACABE LA GUERRA* DE ENRIQUE DE RIVAS

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
ORCID.ORG/0000-0002-3950-1123
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

Resumen: Los escritores de la segunda generación del exilio escribieron importantes libros autobiográficos y autoficcionales. El estudio de estas obras revela una interesante interpretación de la historia de la Guerra Civil en España y del exilio, las diferentes apreciaciones en torno a los mismos hechos y los matices personales y generacionales. En la década de 1990, Enrique de Rivas publicó *Cuando acabe la guerra*, libro en el que relata la manera en la que vive, durante su infancia y adolescencia, este periodo. La hipótesis de este artículo es la siguiente: el autor genera un texto que le sirve para convertirse en el dueño de su propia historia. En particular, se revisa la forma en la que convierte a su padre, Cipriano de Rivas Cherif, en un personaje literario. Para lograr todo lo anterior, el escritor utiliza el extrañamiento como recurso imprescindible.

PALABRAS CLAVE: EXILIO; GUERRA CIVIL ESPAÑOLA; LITERATURA; HISTORIA; NEPANTLA

RECEPCIÓN: 21/08/2024

ACEPTACIÓN: 24/02/2025

¿Cuál será el porvenir de mi pasado?
 JOSÉ EMILIO PACHECO, *DESDE ENTONCES*

INTRODUCCIÓN

En la amplia biblioteca conformada por las obras de los escritores de la Segunda Generación del Exilio, hay numerosos libros en los que éstos exponen sus biografías, sus condiciones individuales, la inevitable relación entre lo personal y lo social, esa dialéctica que la literatura atiende de manera inmejorable por la forma en la que acoge lo humano en su mayor riqueza. A este respecto —la función de la reconstrucción del recuerdo y su vínculo con la historia de los pueblos—, en *El surco del tiempo*, Emilio Lledó señala que “la memoria constituye, crea, estructura la sustancia de la historia y, por supuesto, la historia personal de cada autor” (1992: 28). Es significativa la recurrencia con la que los miembros de este grupo de autores atendieron la escritura de sus propias vidas, con la finalidad, si no de justificarse frente a un público interesado, sí de esbozar una versión propia más allá de las simplificaciones del discurso familiar, del discurso más o menos oficioso y a veces incomprensivo o bien de empezar a entenderse a sí mismos en ese laberinto compartido por unos y por otros como miembros de una generación conceptualmente escurridiza, solitaria por su heterodoxia, hombres y mujeres pertenecientes al ámbito mexicano, así como también al español. De este modo, gracias al ejercicio de la escritura, se ubican en el devenir de la historia como actores auténticos: son los personajes principales de una trama por derecho propio, no sólo por una herencia. Ésta es la idea que pretendo demostrar en el presente trabajo de investigación: el ejercicio literario les sirve para adueñarse de sus propios relatos y exponer sus vidas.

En *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*, Anna Caballé Masforroll ha señalado que este tipo de escritura sirve para aliviar las heridas del pasado: “la autobiografía puede cumplir una función autorreguladora, homeostática: la preservación o restauración de la estabilidad emocional, y por tanto corporal en el individuo en momentos de crisis o de fractura” (2016: 32). Piénsese, por ejemplo, en la compleja infancia del poeta Enrique de Rivas (1931-2021), la cual transcurrió en el incierto contexto de dos guerras: la Guerra Civil en España y la Segunda Guerra Mundial, y en la necesidad suya de escribir acerca

de aquellos años en *Cuando acabe la guerra* (1992), en especial, de la estancia de su padre en la cárcel. Incluso, para Enrique de Rivas, la inminencia de la posguerra se convirtió en algo difícil de sobrellevar; lo que debió ser para él lo ordinario —la paz— solamente lo pudo interpretar como algo extraordinario y aun amenazante por desconocido: “[...] el vacío subsecuente, ese vacío poblado de ‘porvenir’ no era del todo tranquilizador. Porque subsistiendo la guerra, parecía como si los problemas individuales no encontraran lugar para medrar. La empresa colectiva era un escudo protector, y una veleta que indicaba la dirección a seguir” (1992: 187).

Es mi propósito en estas páginas estudiar un libro que, pese a ser poco atendido por la crítica literaria, puede resultar fundamental si deseamos comprender algunos de los mecanismos que sirven para reconstruir la experiencia traumática del exilio en la infancia y la apropiación de los hechos vividos.¹ Analizaré una obra firmada por uno de los *Nepantla*: el poeta Enrique de Rivas. Planteo ilustrar las maneras en las que éste convierte a su padre —el escritor e intelectual Cipriano de Rivas Cherif (1891-1967)— en un personaje funcional dentro del relato en el que rememora su infancia y adolescencia. Para lograr esto, se vuelve necesario usar continuamente una categoría narratológica: la del personaje. En la construcción del relato de aquellos días, su padre es el *personaje* más evocado y fundamental. Si bien este término nos hace pensar, sobre todo, en los territorios de la ficción, puede trasvasarse del mundo real al literario, tal como lo advierte Adriana Azucena Rodríguez, en su estudio

¹ El estudio de la obra de los hispanomexicanos ha sido emprendido desde hace varias décadas de forma sistemática en el ámbito académico. Un hito importante fue la antología de poesía publicada en la revista *Peña Labra* en 1980. Éste fue el punto de partida para la valoración de la obra poética de esta generación desde España. Sin duda, pueden apuntarse, además, los valiosos estudios introductorios que se han hecho en antologías posteriores. Me refiero a las aportaciones de Susana Rivera (1990), Bernard Sicot (2003), Enrique López Aguilar (2012). A Eduardo Mateo Gambarte debemos los estudios más completos de la generación desde una perspectiva sociológica; en *Los niños de la guerra* incluye un capítulo en el que repasa las dificultades para el diálogo generacional (“Relación con los mayores”, 1996: 71-77). De igual manera, en *Tres conversaciones en Nepantla* se ha puesto la atención en el diálogo entre las distintas generaciones de poetas españoles e hispanomexicanos (Muñoz Covarrubias, 2023). No puede olvidarse el imprescindible libro compilatorio editado por Manuel Aznar Soler y José Ramón López García: *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación* (2011).

acerca de la categoría: “el personaje de ficción [...] parece establecer una marcada diferencia con su homónimo ‘real’, aunque el personaje-figura llega a convertirse en personaje literario, como en los textos de tradición popular o en las recreaciones ficcionalizadas” (2022: 17); y habría que agregar que esto sucede también en los relatos autoficcionales y en las autobiografías.

Para poder comprender de mejor manera las implicaciones que tiene la representación del padre en *Cuando acabe de la guerra*, y la forma en que lo recrea y, por tanto, se adueña literariamente de él, antes atenderé algunos de los textos que Rivas Cherif escribió en la cárcel (fue detenido por las fuerzas alemanas y franquistas en 1940, en Francia). Pudo dedicar, entonces, parte de su tiempo a recapitular el pasado inmediato de aquella tragedia, a resguardar la memoria del presidente Manuel Azaña. Sobre todo —y por el tipo de investigación que propongo—, es de mi interés examinar cómo tangencialmente aparece allí su familia, sin ocupar un lugar principal. Después propongo un análisis de *Cuando acabe la guerra*, sobre todo de las escenas —la palabra *escena* tendrá relevancia en el análisis por la forma en la que la usa el autor— en las que Enrique de Rivas rememora el lugar central de su padre en su vida; dividiré dicho repaso en dos partes: 1) antes y después de la detención, los años de la República y de la Guerra Civil, y 2) después el periodo del exilio en México. No propongo propiamente un cotejo entre las versiones del padre y del hijo, por las peculiaridades genéricas de cada caso, pero resulta indispensable considerar los antecedentes escriturales para entender lo que luego se lee en *Cuando acabe la guerra*. Buscaré, pues, lo que he de denominar aquí tentativamente como *los mecanismos de apropiación de la experiencia vital*, entre ellos, el extrañamiento, que sirve muy bien al escritor para reconstruir las experiencias de quien va descubriendo el mundo real como si fuese un libro que puede leerse; este recurso aparece con frecuencia en los pasajes del exilio en México.

Para ello, planteo usar una de las acepciones del término, la establecida sintéticamente por Helena Beristáin: “iluminación o revelación determinada por la singularidad de una vivencia experimentada en una situación inhabitual (durante una visita, en un museo, en el transcurso de un viaje, en contacto con personas extranjeras, originales, distintas)” (2006: 205). También valdría recordar lo que sugirió Viktor Shklovski en “El arte como artificio”, pues es algo que podría iluminar algunas de las páginas de *Cuando acabe la guerra*: “El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto; lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte” (2010: 84). Veremos cómo algunos recuerdos parecen

inamovibles y otros se recrean en ese *devenir* del cual habló el teórico. Pero, antes de todo esto, presento algunas pocas ideas acerca de la autobiografía, bajo la noción de que considero *Cuando acabe la guerra* como un texto cuyas características lo filian con dicho género.

EL ESPACIO DE LA AUTOBIOGRAFÍA

La autobiografía es un género complejo que, para su estudio, requiere un tratamiento específico; hay elementos en ella en aparente oposición que, sin embargo, la configuran, por ejemplo, el vínculo entre el autor y el narrador. Estas complejidades han sido ampliamente estudiadas en las últimas décadas, con la finalidad de establecer un espacio concreto en el que habitaría la autobiografía; por su cercanía con otros géneros, así como por las paradojas que la potencian, su definición ha resultado una operación delicada. Algunas de dichas dificultades han sido reconocidas por especialistas como José María Pozuelos Yvancos, quien, en su libro *De la autobiografía*, ha recordado la confrontación entre lo factual y lo ficticio en todos los textos autobiográficos: “Son las de la autobiografía y la ficción relaciones difíciles como lo son todas las fronteras” (2006: 17); esa situación fronteriza vuelve casi inevitable el uso de algunas categorías narratológicas para su estudio, entre ellas, la del personaje. No es extraño, por lo mismo, que la autobiografía de Enrique de Rivas —un recuento acerca de su infancia y adolescencia en los años previos a la Guerra Civil, durante el conflicto y también en el exilio mexicano— se haya descrito recientemente como una “narración novelada”, concepto que realza su naturaleza literaria.² Me parece, sin embargo, que la clásica definición de la autobiografía propuesta por Philippe Lejeune en *El pacto autobiográfico* sirve muy bien para describir el libro de Rivas, puesto que en ella se combina lo narrativo con lo personal: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). En la definición de Lejeune, se distingue la relación entre el autor (la persona

² En el número 23 de la revista *Laberintos*, de 2023, se incluye un amplio dossier dedicado a la obra y vida de Enrique de Rivas, preparado por Santiago Muñoz Bastide; entre los materiales que se incluyen, se destaca una cronología. En la página 60, aparece la expresión referida: “narración novelada”.

real) y su papel como narrador; esto es lo que el teórico define, en el mismo libro, como la “situación de autor”. En este sentido, muchos elementos del libro hacen pensar que en *Cuando acabe la guerra* existe la condición que exige Lejeune: la coincidencia entre el narrador, el autor y el personaje.³ Por tratarse de una autobiografía en la que se prefiere la etapa primera de la existencia, el último detalle de la definición debe remarcar. Al leer el libro observamos el crecimiento físico e intelectual de un niño que descubre que este mundo es un sitio agitado, violento, y que él no puede separar su vida de lo que ocurre en su entorno, de las pesadillas de la política y la guerra, de lo que los adultos deciden o padecen, particularmente, su padre; incluso la llegada de la paz incita en él la angustia. Uno de los elementos centrales en la autobiografía que aquí se estudiará es la reconstrucción del camino que permite al niño comprender el mundo para vivir en él. Por supuesto, es un adulto quien relata todo esto, quien dibuja al niño que él mismo fue. Es el relato de *Cuando acabe la guerra*, de forma paralela, el del surgimiento de una identidad, pero esta identidad no deja de tener sus zonas desconocidas. Enrique de Rivas las alegoriza con la reiterada imagen del *enano invisible*:

Entre este tipo de cosas y de actividades transcurrieron los primeros cinco años de mi vida, los cuales, al ver la poca cuenta que puedo dar de ellos, me inducirían a meditar melancólicamente en lo pasajero y borrrable que es todo, si no fuera porque sé que debajo de ese ser diminuto que cualquiera de nosotros es a tal edad, se esconde una especie de enano invisible que va creciendo totalmente divorciado de su gemelo físico, y que escoge no manifestarse a plena luz, o solo hacerlo como un Guadiana, por razones que sólo él conoce, para fortuna de psiquiatras, psicólogos y demás peritos en la ciencia de lo subyacente, quienes

³ “La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla” (Lejeune, 1994: 61). Debe observarse, sin embargo, que, de acuerdo con Lejeune, no se cumplirían las condiciones necesarias para el pacto, pues el narrador no es nombrado como Enrique de Rivas. Por tanto, se vuelve aquí fundamental la forma en la que nosotros decidimos leer el texto con esas coincidencias implícitas y por lo que sabemos acerca del escritor.

de este modo pueden forjar con el tesoro acumulado del olvido el oro de su balsámica alquimia. (De Rivas, 1992: 20)

La otra cuestión que esgrime Pozuelo Yvancos acerca de las dificultades que entraña el género tiene que ver con la relación entre las dos temporalidades, entre el momento exacto de la vivencia y, después, el tiempo memorioso de la escritura: “La memoria autobiográfica es pasado presente” (2006: 87). Los hechos que narra Enrique de Rivas en *Cuando acabe la guerra* abarcan la década de 1930 y una parte significativa del siguiente decenio; cuando por fin publica este tomo de memorias, lo hace en 1992, gracias al reencuentro con sus recuerdos, pero también con el olvido natural que adviene con el paso de los años (estudiaré más adelante cómo el autor registra el olvido como algo que no se exenta en la recreación propuesta). De cualquier manera, hay un claro proceso de actualización de la memoria que no puede obviarse: se recuerda y se imagina cómo ha sido la vida de uno. No hay, en realidad, oposición entre los dos verbos: *recordar* e *imaginar*; en todo caso, así funcionaría la memoria, por medio de compensaciones (Enrique de Rivas compara el actuar de la memoria con el de un cuchillo que recorta una tela de la que sólo quedan las tiras).

En este sentido, podemos acogernos a lo señalado por Mayka Lahoz, en *La trama de la memoria*, para delinear algunos de los rasgos esenciales de la obra de Enrique de Rivas: “Para poder narrar algo muy doloroso, primero hay que olvidarlo, soterrarlo en lo más profundo de la memoria” (2022: 111). Al momento de escribir, el autor de una autobiografía se vería obligado a recordar lo que probablemente ya olvidó, o bien, a imaginarlo por medio de un desplazamiento, digamos, retrospectivo. Hay enorme incertidumbre en los procesos que se describen en *Cuando acabe la guerra*, pero la tristeza y el dolor aquí se administran dignamente, sin un reconocible patetismo; así es como el autor decide recordar y narrar su historia, un poco a la manera de su padre. Lahoz ha señalado un detalle que tampoco puede obviarse en esta introducción: “Cuando nos recordamos a nosotros mismos en el pasado lo que hacemos, en definitiva, es revivir de manera fragmentaria la vida de otro, otro cuyos actos y palabras tenemos que descifrar por medio de una rememoración constante” (2022: 24). Entonces se cumple lo que el poeta Arthur Rimbaud afirmó en una muy famosa carta: “yo soy otro”. Para los efectos de este ensayo, es también significativo lo que sugiere Leonor Arfuch en *Memoria y autobiografía*: no leemos lo que sucedió en realidad en la vida

del autor, sino la forma en la que lo recuerda o en la que decide recordarlo, y, así, el autor deviene en narrador de su propia vida:

Así, más allá del grado de veracidad de lo narrado, de los propósitos de autenticidad o la fidelidad de la memoria —registros esenciales en el plano ético—, se tratará siempre de una construcción, en la que el lenguaje o la imagen —o ambos— imprimen sus propias coordenadas según las convenciones del género discursivo elegido —y sus posibles infracciones—, un devenir donde otras voces hablan —inadvertidamente— en la propia voz, sujeto a las insistencias del inconsciente y a la caprichosa asociación de los recuerdos. (2021: 94)

Es mi impresión que esos olvidos se resuelven a veces de forma interesante por medio del uso del extrañamiento, en la medida en que se recuerda lo que antes se olvidó.

No es de mi interés establecer una preferencia entre las distintas versiones de los mismos hechos familiares, sino establecer cómo los vive el padre —Cipriano de Rivas Cherif— y, sobre todo, cómo los recuerda el hijo —Enrique de Rivas—, con el propósito de crear su propio relato de vida. Por “hechos familiares”, me refiero a la detención, el encarcelamiento y el potencial fusilamiento del padre. ¿Cuántas veces, en el ámbito familiar, no habrá escuchado Enrique de Rivas la narración de aquellos años de separación y miedo? La voz de su padre —una de esas voces de las que habla Arfuch— se hace presente en el texto del hijo, y, sin embargo, como se verifica en la obra, es la versión del hispanomexicano la que impera, su singular y autónoma voz. Si bien el título de la autobiografía en cuestión recuerda las voces de los adultos cuando planificaban la vida tras la etapa más dura de sus existencias —*Cuando acabe la guerra*—, lo que leemos es la particular mirada de quien también estuvo allí escuchando. El título de la autobiografía es, pues, altamente significativo por la forma en la que coinciden los hechos de la historia compartida con los de la historia familiar; la frase era de uso común, una parte del lenguaje compartido por los exiliados:

“Cuando acabe la guerra...” Detrás había una profunda convicción de provisionalidad, en cuyo fondo brillaba, como un lucero entre nieblas, pero de tintilar seguro, el fin del régimen franquista y la vuelta a España, con, para mí, el añadido de la libertad de mi padre. El final de la guerra mundial, y el final definitivo de la situación española, de la cual formábamos parte integral, eran

la misma cosa y siguiéronlo siendo todavía mientras se pudo decir “cuando acabe la guerra”. (1992: 109)

LA VOZ DEL PADRE

En la introducción advertí sobre la necesidad de revisar brevemente algunos de los textos firmados por Cipriano de Rivas Cherif, pues sin estos antecedentes se dificultaría entender ciertos matices de la relación entre el padre y el hijo recreados en *Cuando acabe la guerra* y la forma en la que este último se apropia del relato histórico y familiar. Son tres los textos que deben atenderse aquí. En ellos, hay un rasgo en común: la central preocupación por retratar la relevancia histórica e intelectual de Manuel Azaña (1880-1940) —quien fuera presidente de la República—, y defender su participación política en aquellas tensas circunstancias.

Debe primero recordarse el *Retrato de un desconocido*, minuciosa biografía que Cipriano de Rivas Cherif dedica a la vida intelectual, artística y política de su cuñado, y en la que se da prueba del trato amistoso que mantuvieron desde la juventud y hasta la muerte del presidente de la República en el exilio francés. La edición más reciente de este libro fue editada por su hijo; en el prólogo de la edición, Isabelo Herreros, por su parte, señala algunos datos para contextualizar la escritura de la obra, el sitio y el momento en el que se redactó:

El autor [Cipriano de Rivas Cherif] escribió la obra durante su estancia en prisión, tras ser detenido por la Gestapo y policías españoles en Pila sur Mer, el día 10 de julio de 1940, en la Francia ocupada por los nazis alemanes, para ser conducido a España junto a otras personas del entorno de Manuel Azaña, también refugiados en Francia, como Carlos Montilla y Miguel Salvador, además del cocinero de la presidencia, Epifanio Huerga, y el conductor, José Ibáñez. En la misma operación, dirigida por un viejo enemigo de Manuel Azaña, el entonces embajador franquista José Félix de Lequerica, también fueron detenidos y conducidos a España para su fusilamiento Julián Zugazagoitia, Francisco Cruz Salido, Teodomiro Menéndez y Lluís Companys. (2021: 18)

Si bien en el *Retrato de un desconocido* la atención del autor está totalmente puesta en la vida de Azaña, no por ello deja de atender el autor —aunque sea con llamativa brevedad— lo que atañe a su propia existencia, y si no

se concentra en la reconstrucción de la vida familiar, sí llega a anotar por lo menos un par de recuerdos acerca de cómo sus hijos vivieron la guerra, por instantes, como un simple juego. En la siguiente cita, el escritor recrea la vida infantil en Cataluña, cuando la amenaza sobre Madrid era una constante; podemos intuir que uno de los niños referidos en la cita sea Enrique de Rivas:

Le hacía gracia el verlos vestidos de soldados de la Guardia Presidencial, con los uniformes para sorprender a su tío, les había hecho el sastre militar por encargo especial de los ayudantes. Le divertía verlos hacer la instrucción, y hasta subir al monte con ellos a verlos actuar diestramente con el cañón antiaéreo a que se consideraban destinados formalmente. Habían aprendido su fácil comisión en el manejo mecánico de la pieza de artillería y era cosa de risa el verlos empinarse o, tomado en brazos el pequeño por un soldado, en funciones de adscritos a la DECA. (2021: 490)

Por su parte, en su autobiografía, Enrique de Rivas recordó esa misma interpretación de la guerra como un mero juego: “a sabiendas de que entonces había una guerra, o empezaba a haberla [...] nuestros juegos consistían precisamente en imitar esa guerra” (1992: 27). Y recuerda, asimismo, la escena del cañón antiaéreo: “Nuestra mayor diversión era subir hasta el cañón antiaéreo, donde los soldados nos recibían con un júbilo que traicionaba su aburrimiento. Vagamente recuerdo el entusiasmo de comer las lentejas de su rancho. Nos dejaban manejar el cañón y apuntarlo hacia el cielo de Barcelona. También me parece que había una ametralladora escondida en unos matorrales” (1992: 42). Llama la atención la divergencia en un detalle del recuerdo: la presencia y la ausencia de Azaña como testigo; lo que permanece es la idea de la diversión, los niños que jugaban a ser soldados, a ser adultos. Insisto en que la historia que a Rivas Cherif le interesa relatar es la de su cuñado; por eso lo incluye en el pasaje. Enrique de Rivas creyó recordar, además, la visita a los restos de un avión derribado de los fascistas, sólo para después descubrir que se trataba de una memoria falsa: “Luego he sabido que el avión caído nunca lo vi, que me lo inventé yo solo, pues jamás consintió nadie de la familia en dejarnos ver tal espectáculo” (1992: 43).

Hay, eso sí, un breve pasaje en el *Retrato* que nos sirve para confirmar que el hijo de Cipriano de Rivas Cherif, y futuro autor de *Cuando acabe la guerra*, conocía la importancia de su tío el presidente Manuel Azaña:

Enrique, mi segundo, se detuvo al bajar de un piso a otro en el hall del principal, pidiendo con presurosa insistencia infantil que saliera también su tío y padrino, “que era el más importante”. Pero su tío, que solo una vez accedió en Valencia a acogerse al refugio y que nunca lo tuvo en Pedralbes, tampoco aquella vez se sobresaltó ni se levantó de la cama hasta más tarde, como de costumbre” (2021: 495)

Otro hecho que le debió revelar a Enrique de Rivas la importancia de su tío fue haber presenciado que un escultor hiciera su busto, tal y como lo anota en su libro. Más adelante veremos cómo omite su nombre en *Cuando acabe la guerra*.

En el *Retrato de un desconocido* son pocos los momentos en que Rivas Cherif habla acerca de su familia; apenas si apunta que, ante el incremento de las hostilidades, y por el peligro que corrían, su esposa y sus hijos estuvieron en Francia antes de regresar a España para luego acompañarlo; indica que su hermano, desde México, les había hecho la sugerencia de que abandonaran pronto Francia. En fin, los hechos tomaron un rumbo distinto. Antes de que fuera detenido Cipriano de Rivas Cherif, su cuñado se mudó a una zona más segura del territorio francés —Montauban— donde, además, murió el autor de *La velada de Benicarló*. La detención y el traslado de Rivas Cherif hacia España tuvo que haber sido una experiencia desasosegante. Desasosiego debe haber sentido cuando lo interrogaron acerca del dinero del gobierno español, y también cuando, poco a poco, reconoció a las demás personas detenidas previendo que tendrían un fatal destino compartido. La llegada a España tuvo que haber incrementado las preocupaciones de Cipriano Rivas Cherif, no sólo por su suerte (un terrible antecedente fue el fusilamiento del líder catalán Lluís Companys, el 15 de octubre de 1940), sino también por la de su familia, pues habían quedado bajo el resguardo de las fuerzas de ocupación en Francia:

Ingresé en la Dirección General de Seguridad instalada en el antiguo Ministerio de Gobernación, en Plena Puerta del Sol, el 13 de julio como digo. No volví a tener noticia alguna de los míos hasta tres meses después. Los mismos que mi mujer, mis chicos y mi hermana Adelaida se pasaron presos de los alemanes en El Edén y sin poder, por lo tanto, trasladarse a Montauban ni comunicarse con el expresidente y nuestra hermana. (2021: 605)

Durante su estancia en la cárcel, y mientras esperaba su destino, Rivas Cherif encuentra la concentración necesaria para escribir lo que podría interpretarse como una justificación política e ideológica de Manuel Azaña; pero no es lo único que escribe, no es ésa su única ocupación literaria. Mientras en México, como lo leemos en *Cuando acabe la guerra*, el joven Enrique de Rivas iba encontrando su vocación como poeta bajo la tutela del gran Emilio Prados —autor imprescindible de la Generación del 27—, su padre también se dedicaba a inventar versos:

Desde el día siguiente a mi encierro en Madrid di en hacer versos, los primeros, una serie de catorce sonetos, el inicial y el último dedicados a su recuerdo vivo [el de Azaña]; con lo que empecé a componer de memoria entreteniéndome el tiempo de mi detención hasta principios de octubre, que llegué a los cuatro mil ochocientos, incluido un poema dramático en tres actos que me sirvió de mucha distracción. (2021: 606)

Para refrendar lo que ya he apuntado acerca del *Retrato de un desconocido* —me refiero a la enorme importancia que en aquellos momentos tuvo la presencia de Azaña en el pensamiento y en el ánimo de Rivas Cherif—, citaré a continuación un pasaje en el que el autor apunta lo que sintió y pensó cuando le fue anunciada la pena de muerte. Nótese que en la reconstrucción de aquel momento definitivo se presenta a sí mismo como un ser casi estoico, y sobre todo que dedique su pensamiento a la figura de Azaña, olvidando, así, por completo a su esposa y a sus tres hijos:

El 21 de octubre fui trasladado a las Salesas con Zugazagoitia, Cruz Salido, Teodomiro Menéndez, Carlos Montilla, Miguel Salvador, juzgado en Consejo Sumarísimo y condenado con mis compañeros, a excepción de Teodomiro, a la última pena. No me conmovió la petición fiscal y sí solo un punto, al oír como tal acusación que yo había sufrido la influencia de mi “nefasto” hermano. Le dediqué en aquel momento el más puro efluvio de mi alma. Todo lo demás no me produjo más efecto del que tantos años atrás la incomodidad humillante de los exámenes ante un tribunal. Me parecía estarle viendo detrás de mí, sentirle mejor dicho a mis espaldas, padeciendo con mi torpeza en las oposiciones a la carrera diplomática. (2021: 607)

En la “Carta de un condenado”, Rivas Cherif consigna unos pocos datos acerca de su propia existencia; se trata de un resumen de las actividades políticas de Azaña. Si se tratara en realidad de una carta, ¿a quién iría dirigida? La expectativa del lector, sobre todo por el título, consistiría en encontrar las palabras de un hombre que se apresta a morir, que tiene una oportunidad definitiva para expresarse y sopesar los hechos más importantes de su paso por el mundo, de sincerarse en aquella hora. De acuerdo con la presentación de 1980, la escribió Rivas Cherif en la cárcel de Porlier en 1940 mientras esperaba el cumplimiento de la sentencia. En ella, da cuenta de algunos elementos de su vida profesional. No escribe, pues, en esta *carta* nada acerca de su vida íntima, de su esposa, de sus hijos, lo cual no deja de ser sorprendente. En cambio, en *Cuando acabe la guerra* el autor lo tiene a él por uno de los personajes centrales.

El último texto de Rivas Cherif que debe contemplarse es quizás el más interesante para los efectos de este artículo. Se trata de una rememoración del paso del autor por la cárcel y de los efectos concretos, sobre todo, en tres personajes de aquel momento histórico. En “Tres mártires; Companys, Zugazagoitia y Cruz Salido” se repiten algunas de las informaciones de los otros documentos antes comentados. Este ensayo fue escrito en el penal del Dueso, en 1944, casi dos años antes de su salida hacia México. Como el título lo sugiere, Rivas Cherif en este texto escribe lo que les ocurrió a estos tres hombres, pero también a sus demás compañeros en el confinamiento; fueron todos atrapados en Francia y conducidos a España; después sus destinos iban a diferenciarse.

Pero antes de llegar a ese punto en el que coinciden en la cárcel y ante el juez, hay en el texto una alusión a su familia y, por tanto, a Enrique de Rivas: “Me prendieron con mi mujer, mi hermana soltera, los niños, la doncella, el cocinero y el chofer en la madrugada del 10 de julio de 1940 en nuestra casa de Pyla, en las cercanías de Arachón” (1978: 5). Entre esos niños, estuvo el autor de *Cuando acabe la guerra*, el cual recordará estos mismos acontecimientos en una versión propia, como se verá más adelante. Rivas Cherif fue separado de su familia, conducido por la geografía de Francia y España: Burdeos, Hendaya, Irún, Madrid. Prontamente la severidad de las sentencias se hizo presente, por ejemplo, en la persona del catalán Lluís Companys: “No quería creer, cuando me lo dijeron, que lo habían juzgado y fusilado en Montjuic” (1978: 9). En este ensayo, Rivas Cherif reitera la facilidad con la que por entonces se dedica a la redacción de poemas: “Todos, especialmente Zuga, como le llamábamos ya de oírsele a sus íntimos, mostrábanse asombrados y hasta un poco

incrédulos de que yo hubiera podido componer de memoria hasta cuatro mil versos, de que les recité alguna muestra, remitiendo a más adelante, cuando no estuviéramos acuciados por tan apremiante necesidad de atender a nuestra salvación, el dárselos a conocer en recitaciones sucesivas” (1978: 11). La suma del total de los versos se reduce en este testimonio, en comparación con lo que antes se revisó: de cuatro mil ochocientos versos a tan solo cuatro mil... La otra insistencia tiene que ver con la aparente calma con la que enfrenta la cercanía de la muerte; señala que esto le conmueve menos que ser examinado por un tribunal académico: “Yo estaba por completo ajeno a la realidad de nuestra situación. Me parecía imposible todo aquello y no había conseguido emocionarme más de cuando me examinaba en el instituto” (1978: 14).

Según Rivas Cherif, para aquel momento pensaban que recibirían el indulto de Francisco Franco, pero éste salió hacia la frontera con Francia para entrevistarse con Hitler. Le parecía casi imposible que fusilaran al cuñado de Manuel Azaña, es decir, a su persona: “seguía sin embargo en pie mi convicción de que nuestra sentencia no se cumpliría” (1978: 18). Enrique de Rivas también recordó la potencial entrevista y el probable hospedaje de Franco en el hotel donde él, su madre y sus hermanos se instalaron por aquellas fechas: “No fue así, finalmente, pero como en ensueños, entre que sí y que no, me suena una voz tranquila que dice que si Franco viene al hotel, se acercará a él para pedirle la libertad de nuestro padre. Es la voz de mi tía la mayor” (1992: 79). El optimismo imperó entonces entre los detenidos tan solo para descubrir después la ingenuidad compartida cuando tanto Zugazagoitia como Cruz Salido fueron apartados para sufrir sus condenas. Ante la tragedia, Rivas Cherif se vincula con las víctimas con un reclamo vehemente, lleno de preguntas sin respuestas: “¿Por qué? ¿Por qué a mí no? ¿Por qué se me hace esta injusticia? ¿Que me fusilen a mí también! ¡O que me dejen ver a Franco! ¿Qué pretenden? ¿Que me tire a sus pies de rodillas? ¿Por mí no lo haría, pero por ellos sí!” (1978: 21). Hacia el final del texto, Rivas Cherif piensa en su familia, pero únicamente en función de la tragedia más reciente: “Entre mis muchos consuelos me cabe el saber que el hijo de Cruz Salido crece, amigo de los míos, en la gran ciudad de México, nunca tan ‘Nueva España’ como ahora” (1978: 25).

LA GUERRA EN CUANDO ACABE LA GUERRA

A partir de ahora, el eje de la investigación será la presencia del padre en la autobiografía de Enrique de Rivas, sobre todo, en la narración de los hechos de la Guerra Civil y de la posguerra.⁴ Es evidente que el autor de *Cuando acabe la guerra* conocía la versión de los hechos vertida por su padre en los documentos estudiados; vale la pena recordar otra vez que él fue el editor de la más reciente edición del *Retrato de un desconocido*; es posible, además, imaginar las conversaciones que debieron tener al respecto. Ante estos hechos, me interesa observar cómo el autor decide recordar casi los mismos sucesos, su situación personal en aquella época, pero desde otro ángulo. Seguramente resultará evidente la diferencia en el estilo y el énfasis en *Cuando acabe la guerra* —para decirlo con Miguel de Unamuno— de lo intrahistórico.

Es relevante que Enrique de Rivas haya decidido no escribir en ningún momento de la autobiografía los nombres de Cipriano de Rivas Cherif, su papá, ni tampoco el de Manuel Azaña; por su parte, en el *Retrato de un desconocido*, Rivas Cherif nunca se refiere a Azaña como Azaña, pues escribe en la cárcel y sometido bajo el control de sus carceleros. En esas omisiones del hijo, creo entrever no una simple distracción, sino un propósito más bien claro: la decisión de que *Cuando acabe la guerra* no se convirtiera en un documento oficial o en la biografía de aquellos dos personajes famosos, sino en el personal testimonio de lo que él vivió, padeció y luego interpretó; de cualquier manera, los lectores conocedores del periodo tienen que identificar estos parentescos y también —según creo— extrañarse ante los nombres y apellidos conscientemente silenciados. Por ejemplo, al indicar la convivencia con Azaña, y el cambio de casa por culpa de los movimientos militares y políticos, tan sólo anotó esto: “Al otro [al otro hermano] y a mí, apenas llegó el verano, nos llevaron la menor de mis tías paternas y su marido, que era mi padrino, a una quinta en las afueras de Madrid, adonde ellos acababan de mudarse uno o dos meses antes” (1992: 23). *Ellos* son, por supuesto, Manuel

⁴ No analizaré en este ensayo los apuntes acerca del padre en el ambiente propiamente doméstico; sin embargo, transcribo algo que Enrique de Rivas observó acerca de esos recuerdos más o menos vagos: “Lo más notable de este olvido acumulado es el que les toca a los padres y a los otros componentes de la familia, que siempre he sabido cercanísimos y que [...] son quienes menos recuerdo en esos años” (1992: 21).

Azaña y la hermana de su padre, Dolores de Rivas Cherif (1904-1993); esa *quinta* es el hogar temporal del presidente de la República y un sitio relevante en el desarrollo de los hechos de esas fechas. En una carta que Enrique de Rivas escribió y no envió a la novelista Carmen Laforet —carta recuperada en el *dossier* antes referido de la revista *Laberintos*—, el autor hizo un recuento de las dificultades para que se publicase, por fin, el libro (se tardó casi una década en hallar editor); hace un repaso allí de las empresas editoriales que rechazaron el manuscrito, y remata con una explicación acerca de la recepción crítica —más bien tibia— de la obra. Nótese el efecto que, según él, tuvo el haber sido sobrino de Azaña; tras leer estos razonamientos, se aclara la decisión de omitir tal nombre y también el de su padre:

En España lo silenció la crítica (sólo *El Mundo* publicó una elogiosa) porque, según yo: 1º) El libro tiene un grito contenido que le molesta a la sociedad actual, postfranquista, porque lleva una acusación implícita a la sociedad franquista, de la cual desciende la actual; 2º) A mí no me perdonan ser sobrino de... (¡la envidia hispánica!); 3º) Todos los que hacen crítica de libros en España son aspirantes a escritores o sus escritores, y entonces cualquiera que aparezca en el horizonte les hace sombra; 4º) Es, en mi opinión, el libro sobre el exilio vivido más natural, más directo, y... menos pretencioso. Eso no vende y como la sensibilidad receptiva es muy escasa entre los españoles de hoy, lo que hay de eso en el libro no les llega, ni les interesa: si yo hubiera puesto escenas tremendistas (por ejemplo, un hombre que cae sobre una pareja en la cama) otra hubiera sido su historia. (Muñoz Bastide, 2021: 313)

Acerca del relato de los hechos históricos de aquellos días, conviene destacar el pasaje en el que se describe la llegada de los hombres encargados de ubicar y luego detener a Cipriano Rivas Cherif en la casa de Pyla, en Francia, en 1940; por supuesto, en estas líneas, Enrique de Rivas revive el asombro, el miedo y la incomprensión ante lo que les va ocurriendo; es así como reconstruye la *escena*, recobrando el punto de vista del niño que alguna vez fue —la selección de la palabra *escena* para la descripción marca una especial distancia frente a lo vivido y es una palabra esencial en la siguiente cita del texto de Enrique de Rivas—. Aquí se nota el *devenir* del cual habló Shklovski:

Un rato después entra mi madre, la cara muy seria, diciendo que hay que vestirse aprisa, nos tenemos que marchar. En ese momento me veo a mi hermano, agitado, escondiendo un retrato de nuestro tío debajo de la almohada.

La escena siguiente es que vamos saliendo de la casa, entre muchos soldados y unos hombres vestidos de civil que hablan en español. Mi padre lleva de la mano a mi hermana de tres años que le pregunta: “Papi, los alemanes, ¿son malos?”. Nos fuimos acomodando en un pequeño autobús, de esos que ahora se utilizan para turistas.

La carretera va hacia Burdeos, a lo largo de unas tandas de pinos aplastados. Aquí y allá se ve el mar entre las contorsiones de las ramas impuestas por el viento. Es como ir a una nueva escuela, sensación siempre desagradable y como intimidatoria. Esta vez no hay tal, aunque el edificio a donde llegamos es el de la Universidad, pero con un letrero en la puerta que dice: “Kommandantur”.

Hay un pasillo donde abunda la luz y estamos los cuatro niños con nuestra madre, en un cuarto que da sobre ese gran patio al que ha llegado el autobús. Por la ventana vemos con alborozo cómo se bajan de unos coches fulano y zutano, amigos de la familia.

La luz es mucho más escasa cuando entra mi padre acompañado de un oficial alemán. Mi madre está en pie, vestida de un traje sastre gris, cuando mi padre le da un beso en la mejilla y le dice algo. De la escena ha desaparecido ya todo movimiento. (1992: 67)

Deseo reiterar el hecho de que la palabra *escena* sirve muy bien en este contexto para remarcar la distancia frente a lo que acontece: la primera vez que recibieron el acoso de las fuerzas de ocupación y, además, de los policías franquistas. Valdría la pena aquí resaltar la extrañeza de los niños frente a lo que les ocurre: ¿por qué uno de los hermanos decide ocultar el retrato del tío, es decir, de Azaña?, ¿son en realidad los alemanes tan malos? Otro aspecto interesante es la inclusión del pronombre *me* para darle un valor afectivo a la apreciación de los acontecimientos más allá de la corrección sintáctica; así el escritor se erige como un personaje que se ve a sí mismo en la *escena*: “En ese momento *me* veo a mi hermano, agitado, escondiendo un retrato de nuestro tío debajo de la almohada”.

La experiencia es tan inusitada que sólo se puede comparar, paradójicamente, con algo conocido: el viaje hacia una escuela nueva, ese nerviosismo infantil ante lo ignoto (ya antes vimos que, al recibir su sentencia de muerte,

Rivas Cherif comparó lo vivido con la comparecencia ante un tribunal académico). Sin dolor, sin lágrimas y sin patetismo se cierra la *escena* al acabar su *devenir*, con los personajes fijos en el recuerdo, no como los actores de un filme, sino como la estampa de una fotografía fija que imposiblemente ha de variar: “De la escena ha desaparecido ya todo movimiento”. Los *personajes* se conducen con una asombrosa sobriedad y estoicismo en la estampa (uno de los oficiales dirá a la madre del autor que es, por su conducta sobria, una “verdadera mujer castellana” [1992: 72]); sin embargo, más adelante, Enrique de Rivas en su libro recuerda cómo sorprendió a su madre en medio del llanto, a la mitad de la noche, en la compañía de su tía: “Entornando los ojos, vi que mi madre lloraba por primera vez en mi vida” (1992: 69); las otras lágrimas derramadas serán por la noticia de la muerte de Azaña, pero serán las lágrimas de su tía. Poco a poco, el niño Enrique de Rivas entiende lo que pasa y puede, en la escuela, compartir lo que descubrió al comentarlo con una de sus maestras: “Quizás me está consolando. No sé ni cómo le he dicho ni cómo lo he sabido que ‘van a matar a mi papá’” (1992: 69). Hay un proceso que lo lleva a apropiarse de lo vivido, que le permite empezar a entender lo que le está pasando, incluso para anticipar la peor consecuencia posible en aquel momento y en aquellas circunstancias: la muerte del padre.

Señala Enrique de Rivas en *Cuando acabe la guerra* que conviven en él dos memorias encabalgadas: aquella que se corresponde con lo que él presenció; la otra, resultado de escuchar una y otra vez el relato de lo que pasó entonces —por ello mismo resultó importante valorar la voz del padre en el capítulo previo—. Tal vez para refrendar la posesión del recuerdo, inscribe otra vez el pronombre átono *me* al comienzo del relato de la aprehensión de su padre:

Me veo a mi padre bajar ágilmente las escaleras, seguido por mi madre con un paso un tanto más lento, disponiéndose a volver a hablar, después de muchos años, el idioma que había aprendido en el colegio alemán de Madrid, con el general y oficiales cuya llegada había sido anunciada unos días antes, huéspedes forzosos en nuestra casa, como tantas otras requisadas o semirrequisadas por las fuerzas de la ocupación. (1992: 71)

CUANDO ACABE LA GUERRA EN MÉXICO

En enero de 1941, los Rivas reciben el permiso para mudarse a la zona libre de Francia. Fue así como llegaron a Montauban, la misma población donde murió meses antes Manuel Azaña tras su oportuna huida junto con su esposa. A partir de este momento, el autor de *Cuando acabe la guerra*, su madre y sus hermanos tuvieron que prepararse para pronto abandonar Europa y llegar a México. Son varias las estaciones que deben recorrer para dar término a tan arriesgado viaje: Aix, Marsella, algunas islas del Caribe, la Martinica, Guadalupe, Santo Domingo, San Tomé, Puerto Rico, Nueva York y Veracruz. Por supuesto, en las páginas de su autobiografía, anota lo vivido durante aquellas jornadas por “medio mundo”, los problemas que enfrentaron, las soluciones para seguir el rumbo propuesto.

No he de comentar los detalles de la ruta; lo que esencialmente interesa es seguir analizando las maneras en las que el padre de Enrique de Rivas se hace presente, ahora desde la lejanía, por medio de algunas señales que requirieron una decodificación, las formas en las que su hijo lo capta y lo representa. Tampoco me detendré en los variados descubrimientos culturales, sociales y políticos que el escritor hizo en México, los cuales registra en las páginas del libro, los pocos “choques culturales” que experimentó, asunto que no deja de tener un gran interés, sin embargo, para la escritura de la historia cultural del exilio. Cuando el poeta arribó a México vivió otra *escena* sin duda interesante, por la forma en la que en ella se entremezclan los anuncios de un nuevo futuro y la imposibilidad de olvidar la historia familiar reciente, la captura de su padre y la condena mortal que sobre él pendía. La confusión entre los *personajes* es un recordatorio de que todo ha cambiado; es, también, la constatación de una experiencia de extrañamiento:

El anuncio de que al día siguiente desembarcaríamos en Veracruz nos mereció una atención especial. ¡Tantas veces habíamos desembarcado ya!

Lo hicimos, en efecto, el día de San Juan por la mañana. Entre las varias caras de gente que había subido al barco a recibirnos, reconocí, un instante, la de mi padre. Fue el último espejismo. Riendo y llorando abrazábamos a su hermano, nuestro tío. (1992: 98)

Importa indicar que la experiencia vivida por la familia Rivas guarda semejanzas con lo padecido por otros refugiados; por supuesto, hubo más

casos similares, hombres y mujeres que fueron detenidos tras la derrota de la República, que se vieron separados de sus personas más queridas. Este tipo de coincidencias sirvieron para refrendar los nexos en la comunidad del exilio español en México, incluso cuando —como en seguida lo advierte Enrique de Rivas— a veces el silencio o la discreción se impusieran en la convivencia. Lo experimentado por uno se replicaba, en cierto modo, en la biografía de los otros:

Las canciones eran también expansiones, dentro de cada uno de nosotros, del ámbito familiar que se recreaba y se ensanchaba en la escuela: una familia con miles de cabezas, pero unida a la base por la vivencia común sentida en carne propia y continuada individualmente en su casa: quién con el padre fusilado, quién con el padre en la cárcel franquista, quién sin saber de padre y madre, y algunos, los más grandes, con recuerdos concretos de bombardeos, cañonazos, disparos e incluso muertes presenciadas directamente. No recuerdo que se hablara de ello en detalle, pero eso estaba ahí, flotando, y no dejaba de vibrar alguna cuerda sensible, cada vez que se presentaba la ocasión, a sus manifestaciones más externas. (1992: 109)

Si la Guerra Civil había para entonces terminado, no así las consecuencias que se ponderan en la anterior cita, por ejemplo, la muerte de un familiar, la irremediable separación final. Si la muerte, en cambio, no era todavía una realidad, la esperanza del reencuentro era aún posible y había que actuar en consecuencia. Por ejemplo, piénsese en la visita que los Rivas hicieron al arzobispo de México con la intención de que intercediera por su papá en la cárcel frente a las autoridades del estado confesional franquista; la petición no tuvo ningún efecto, así como tampoco los otros recursos empleados: más y más visitas a más miembros de la Iglesia católica que pudiesen abogar por su causa. Según lo apunta el autor, no tuvieron noticia alguna de Cipriano de Rivas Cherif durante un largo periodo, hasta que ocurrió lo inesperado, un acontecimiento francamente novelesco: “De él habíamos estado más de un año sin tener noticias directas hasta que por fin empezaron a llegar unos sobres cuadrados de papel gris, con muchos pegotes y remiendos encima, que decían unos ‘censurado’ y otros ‘opened’, señales inconfundibles de lo que estaba pasando en el mundo a los dos lados del Atlántico” (1992: 131), es decir, los controles más o menos esperables en un ambiente de guerra y espionaje.

El contenido de las cartas genera una experiencia más de extrañamiento en el joven; en ellas no puede Cipriano de Rivas Cherif escribir directamente lo que sabe o lo que le pasa; el personaje tuvo que darse a entender por medio de oscuras alusiones familiares; de este modo, las cartas adquieren algo que los emparenta con los textos literarios por los rasgos connotativos. Este proceso puede vincularse con una experiencia otra vez de extrañamiento por un hallazgo específico: que se pueden emplear un sinnúmero de referencias íntimas para comunicar importantes secretos; se trata, pues, de una revelación acerca de las capacidades de lo verbal para ocultar y revelar a un solo tiempo, y también para confirmar que hay una historia familiar previa que puede decodificarse con un sentido más allá de las anécdotas:

[...] un mundo que era transposición de cuentos y libros leídos en edad más temprana. Lo cotidiano, encarnado por las personas vivas de mi familia, se iba poblando de personajes tan definitivos como los de los libros, estampados para siempre en gestos y acciones inmutables; pero siendo o habiendo sido reales, adquirirían un magnetismo parecido al de los personajes de las novelas históricas con el añadido de la emoción inherente a la palabra viva, tal un halo que los *nimbaba* y los separaba de lo ordinario. (1992: 133)

Los familiares alcanzaban —gracias a su inserción en aquellas cartas— la calidad de personajes de novela, pues aparecían como las piezas de una trama. De este modo, las añejas historias de la familia se reactualizan con un propósito inmediato y práctico: prever cuál iba a ser la suerte del padre, qué previsiones deberían tomarse para su próximo regreso. Es interesante la transformación que los personajes gozan gracias a este ejercicio en apariencia literario, la adquisición de ese halo que los *nimbaba*, que así los resignificaba. Todo lo anterior, por cierto, es un efecto de la perspectiva del joven, de su capacidad para traducir las palabras de sus mayores, de adueñarse de ese lenguaje.

Estas cartas son importantes no sólo porque sirven para reavivar la comunicación entre Cipriano de Rivas Cherif y el resto de su familia exiliada en México, sino porque, además, permiten al autor de *Cuando acabe la guerra* recordar más a su padre, un ser que empezaba a borrarse en su juvenil memoria: “De mi padre, la imagen empezaba a ser un vacío cuando me venían a la cabeza preguntas como: ‘—Papá, ¿cómo es?’. Recordaba sobre todo sus gafas de montura amarilla y que era muy delgado” (1992: 152). Si no le es posible

conservar en la memoria la imagen completa del padre, por lo menos hay un par de características que se salvan del olvido: la complejión y el uso de las gafas. La escritura de las cartas es una nueva oportunidad para que Enrique de Rivas se haga escuchar por su papá: “Se había instalado un nuevo rito semanal: escribir a nuestro padre. Lo hacíamos los cuatro el domingo por la mañana, sentados a la mesa del comedor y, como en la escuela, mirando el papel del otro para ver qué ponía. ‘¡No me copies! ¡Mamá, me está copiando!’ Eran cartas de niños incapaces todavía de hacer otra cosa que no fuera una crónica minuciosa de la comida o de la última película o partido de fútbol” (1992: 152). El contenido de las cartas, sin embargo, incluyó más adelante algo en verdad íntimo y muy delicado, los poemas del incipiente poeta:

Imposible fue resistir a la insistencia de mi madre de que le enviara unas poesías a mi padre. Le envié mi primer soneto. Un día llegó la respuesta. Quien no sepa que un sobre cerrado puede contener todo el hielo del polo, sabe poco. Aquella carta fue la ducha más fría que he recibido en mi vida. El soneto se titulaba “Madrid” y empezaba “Madrid, por española eres hermosa / y por tus hazañas eres cristiana” para terminar llamándola “Venus” y no sé cuántos ditirambos más. Como el soneto, en su abominación, no tenía desperdicio, y mi padre no perdonaba detalle, resultó una carta larguísima, si nada divertida para mí —la leí poniendo por dentro sonrisa de conejo— sumamente saludable por el vapuleo que me propinó. (1992: 186)

En el apartado que dediqué a la revisión de algunos textos firmados por Cipriano de Rivas Cherif, recordé una de sus principales actividades durante su larga estancia en la cárcel: escribir sonetos y más de cuatro mil versos de memoria —si creemos en lo que apunta al respecto—. Retomo lo anterior para intentar comprender la reacción crítica en contra de las composiciones primeras de su hijo; se trataba de una labor que se tomaba muy en serio. Si éste esperó el aplauso paterno, lo que recibió fue una minuciosa lección de poesía, la noción de que todo poeta tendría que ser —antes que cualquier otra cosa— riguroso con su obra hasta el máximo extremo. Los versos que escribió Enrique de Rivas serían, acaso, un tanto ingenuos, pero servían para atestiguar el enaltecimiento

por la patria perdida, en especial, la loa a una ciudad principal de España de la que, con seguridad, poseía algunos recuerdos más o menos vagos.⁵

Si su padre no lo acompañó durante sus primeros intentos en el campo de la poesía sino a la distancia, sí tuvo una figura tutelar cercanísima que pudo encargarse de esa misma orientación: me refiero al poeta Emilio Prados (1899-1962).⁶ El autor de *Circuncisión del sueño* fungió como un influyente compañero de los estudiantes hispanomexicanos. Sin tener una clase asignada, le fue concedida una función pedagógica: escuchar, platicar e iluminar la soledad de aquellos niños refugiados no como un altivo catedrático, sino como un amigo confiable y cálido. Por haberse distinguido como un poeta en ciernes, Prados buscó a Enrique de Rivas, platicó con él, lo animó, le hizo el regalo de un libro de cuentos japoneses de Lafcadio Hearn y le dio un consejo importante en la dedicatoria, tal y como se asienta en *Cuando acabe la guerra*: “Para que mi amigo y compañero en la Poesía entre, con este libro, en esa vida que nos salva... ¡Cuidado! ¡Que no son fantasmas! Búscales el nombre a tus sentimientos valientemente y verás qué puertas te abren a la alegría” (1992: 183). Debe de notarse esa fraternidad con la que lo recibe, cómo le concede ya el título de poeta y, además, le comparte la promesa de la felicidad gracias al ejercicio artístico; por supuesto, lo que Prados redacta en la dedicatoria se diferencia de lo que hallamos en la carta del padre. Acaso resultaría un poco temerario indicarlo, pero puede sugerirse que el poeta mayor funge como una suerte de figura paterna para el poeta joven en este ámbito. Por aquellos años, Enrique de Rivas cree descubrir el valor supremo de la expresión poética más allá de lo contingente: “¿No era la poesía un terreno firme, una patria donde no cabían cataclismos políticos que al fin y al cabo sólo eran accidentales?” (1992: 212).

La ausencia de nuevas cartas firmadas por Cipriano de Rivas Cherif sirve para incrementar la tensión del relato en su vertiente novelesca. Lo que se

⁵ En su cronología de la vida de Enrique de Rivas, escribe Muñoz Bastide que el padre envía al hijo, desde la cárcel, una edición de los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez. Bien conocida es la poética del poeta de Moguer, su alto compromiso con la estética. También Emilio Prados lo acercó a la poesía de este mismo autor.

⁶ Acerca de la relación entre los jóvenes poetas hispanomexicanos y Emilio Prados como su consejero, puede revisarse el capítulo correspondiente de la obra *Tres conversaciones en Napanitla. Poesía, vida y exilio de españoles e hispanomexicanos* (Muñoz Covarrubias, 2023).

había vuelto una rutina, el único símbolo visible de la unión con su familia, se pierde. Ante esta nueva situación, se anticipa lo que hasta entonces parecía una imposibilidad amenazante:

En nuestro caso particular pesaba más que nunca la cuestión de mi padre. La interrupción de la correspondencia no había sido casual: al principiar aquel año que fue el de la victoria aliada, y contrariamente a todas las febriles expectativas que tiros y troyanos se habían hecho, lejos de traernos una mejoría, empeoró la situación. Vinimos a saber que mi padre estaba en una celda de aislamiento totalmente incomunicado. No se sabía la razón precisa; ni en el fondo importaba. La perversidad intrínseca al régimen que dominaba España hacía suponer, otra vez, como en los ya lejanos tiempos de su detención, la peor de las arbitrariedades.

Un día de aquellos mi madre me dijo como una confidencia que, si a fines de año no habían cambiado las cosas y mi padre seguía en España, nos iríamos nosotros allí. Fueron palabras que me sonaron a decisión terrible, tanto más cuanto que la frase que ahora se oía en la escuela, en lugar de esa otra de “cuando acabe la guerra” era “cuando caiga el régimen de Franco” “cuando caiga Franco”. Sólo era ya cuestión de meses... (1992: 192)

La Segunda Guerra Mundial dio un nuevo aliento a los exiliados españoles, quienes pensaron que, tras los combates y la resolución del conflicto, Franco tendría que abandonar el gobierno de España (baste recordar lo que pasó, en cambio, en Italia y en Alemania, con Mussolini y Hitler). Como muy bien se sabe, tal cosa no ocurrió; como consecuencia de la Guerra Fría, el gobierno franquista pudo sobrevivir incluso siendo un régimen con ideales fascistas. Para la familia de Enrique de Rivas la esperanza estaba puesta también en la resolución del conflicto, pues se esperaba que hubiese cierta flexibilidad en las condenas de los presos políticos; de allí la frase que servía para anticipar toda esperanza: “Cuando caiga Franco...”. En este personaje radicaba para él lo peor: “Este nombre ya no era una persona; era una entelequia, un resumen de lo más abominable que se podía concebir; y sobre todo, era el escollo que detenía la marcha del futuro” (1992: 195). Grande debió ser la desesperación tras la interrupción de la correspondencia; más terrible todavía fue enterarse del rigor con el que aparentemente Cipriano de Rivas Cherif era tratado. La posibilidad de viajar a España —tal y como lo entrevé su madre— no deja

de inquietar al niño, quien ve en esta idea una “decisión terrible”; al mismo tiempo, su imaginación le permite adueñarse del rumbo de la trama familiar y de su propio relato: “Otras veces me veía yendo a España a ayudar a mi padre a escapar de la cárcel (algo así como el conde de Montecristo en versión moderna). Terminaban pronto aquellas fantasías, como una película de rápida conclusión” (1992: 197).

Por fin, la situación cambia para bien; el padre sale de la cárcel, pero todavía faltará un año para que pueda abandonar el país y viajar a México. Cuando se recibe la noticia de la liberación de Cipriano de Rivas Cherif, aún es necesario desentrañar el significado sugerido; nuevamente, el joven experimenta cierto extrañamiento por el uso del lenguaje:

–“¡Papá está en libertad! ¡Papá está en libertad!”

Los brazos en alto, agitando un papel amarillo, la mayor de mis tías nos abrió la puerta al volver de la escuela con ese grito de alegría total.

El telegrama trata una palabra sola: “Enhorabuena”. Raras veces en una palabra, durante una vida, cabe toda la felicidad del mundo. Allí, ese día y en ese momento, cupo. También cupieron las lágrimas contenidas de tantos años. Pero lo fueron de desahogo, de pozo profundo que se desborda, de agua buena y limpiadora. (1992: 199)

En una palabra se congrega todo lo vivido hasta aquel momento; se trata de un vocablo que sobrevive en la memoria con un significado distinto del propuesto por el diccionario: *enhorabuena* no es sólo una felicitación, un deseo de felicidad, sino también la suma de todo lo experimentado; es la angustia por la distancia, la incertidumbre por saberse víctima de las decisiones de la política, las lágrimas; pero es, además, una perspectiva para el futuro, la entrada —ahora sí— al mundo de la posguerra y la perturbación de la rutina, porque hasta entonces el padre había sido para Enrique de Rivas el hombre ausente.

El niño de *Cuando acabe la guerra* se inspiró en un héroe novelesco creado por Alejandro Dumas para imaginar el rescate de su padre; otra referencia literaria también marcó aquel compás de espera y se insertó de forma prodigiosa en la vida de Enrique de Rivas por su contenido poético y épico. Se trata del famoso canto en el que el poeta Virgilio representa a Eneas y a la sombra de su padre:

Coincidió está época con la iniciación de la Eneida en la clase de latín. No lloraría tanto Eneas ante los muros quemados de Troya como sudé yo con los versos de Virgilio. Si la paciencia de la profesora [...] se demostraba inagotable, inagotable eran las dificultades del texto. Víctima suya fue mi diccionario, cayéndose a pedazos al final del año cuando pudo descansar vencido como los penates de Ilión. Aunque la potencia del verso tardó en ganarme —por la selva de dificultades sintácticas—, un día, como una revelación que se me hizo intencionada por algún escondido numen, leí la escena en que Eneas encuentra la sombra de su padre en el mundo de la ultratumba, y le dice: “Dame la mano, dámela, padre, y no rehúyas de mi abrazo”, y el poeta: “Tres veces trató de abrazarle; tres veces en vano asida, la imagen se le escapó entre las manos, como un viento leve, como un sueño alado”. El sonido del verso latino, rociado por el sudor de mi frente, “par leuibus uentis uolucrique simillima somno”, me entregó el cuerpo a la nostalgia acumulada en tantos años. Había allí un misterio que me tocaba de lleno [...] (1992: 205)

La cita es larga, pero ha valido la pena insertarla aquí por todo lo que sugiere; simboliza lo que hasta aquel momento Enrique de Rivas vivió en ese proceso de larga separación, de probable reencuentro: la incapacidad de asir aquello que tan sólo pervive como sutil imagen vaporosa, como una sombra de las sombras. No se puede perder de vista que el padre de Eneas haya sufrido una larga temporada en los infiernos, lo mismo que Cipriano Rivas de Cherif en la cárcel en España. Si Ilión ha sucumbido, lo mismo pasó con el gobierno republicano. No puede pasar desapercibido, por otro lado, el esfuerzo que el joven poeta debe hacer para ganarse la lección virgiliana, para poder entender y reflejarse en aquella situación antigua, pero que se repite a lo largo de los siglos; nuevamente hereda las palabras de los otros y las convierte en algo suyo. Eneas incita a su fantasmal padre a que no rehuya de su abrazo; en el caso de Enrique de Rivas, quien pone en entredicho la posibilidad del abrazo no es sólo la política, sino también la conservación en la memoria de la imagen del progenitor; la imagen se escapa porque para un niño resulta casi imposible recobrar los recuerdos primeros de su existencia; la memoria posee por entonces mecanismos distintos de los que la caracterizan en la edad adulta: “Tres veces trató de abrazarle; tres veces en vano asida, la imagen se le escapó entre las manos, como un viento leve, como un sueño alado”.

Es notable que el autor de *Cuando acabe la guerra* no se encargue de aclarar las repercusiones de esa preferencia por los versos de la *Eneida*; en todo caso, pone en el texto suyo las palabras esenciales para que los lectores nos encarguemos de reconocer las relaciones simbólicas; decide sólo sugerirlas acaso por razones literarias o por pudor —no puede olvidarse que está emparejando su situación familiar con un pasaje proveniente del poema épico latino por excelencia—. Ahora bien, otra vez la imagen de Eneas aparece en los últimos párrafos del libro. Es importante mencionar que la obra termina —y, por tanto, el recuento autobiográfico de Enrique de Rivas— con la secuencia en la que el padre —ese íntimo héroe familiar— por fin se embarca con la intención de llegar a México:

La casualidad que preside la concatenación de algunos sucesos en el tiempo hizo que aquello fuera el preludio adecuado al último acto de mi vida de entonces, como un final redoblar de trompetas y tambores. En el estruendo de la batalla llegó un telegrama: nuestro padre se había embarcado en Cádiz.

Una oleada de visitar en casa subrayó la importancia de la noticia. El héroe, en verdad, era él y como tal nos preparábamos a recibirle. Aunque en el ambiente de bullicio y euforia generales cabían pocos matices personales, no dejaba de serpentear entre todo ello una vaga inquietud mezclada con un extraño sabor a remordimiento. Era hijo de aquel pasmo de año y medio antes, al recibir la primera noticia de su libertad y darme cuenta de que su imagen se me habría borrado. Cuando intentaba casar mi imagen de niño con la de mi padre resultaba una especie de fotografía en la que aparecíamos los dos juntos, pero si trataba de dar el salto del tiempo pasado y las ponía ahora, la una junto a la otra, no salía más que un cliché sin posibilidad de revelado. Se hacía patente una semejanza de contornos, como una radiografía metafísica que nos hermanaba los esqueletos. Pero al mío no le iban ya los pantalones cortos ni al suyo el disfraz de “Santa Claus”; por más que ¿no latía en la emoción expectante de esta llegada una reminiscencia de aquellas otras antiguas el día de Navidad? La infancia pasada y el momento presente coincidían en un destello de la misma ilusión. Si mis nueve años habían visto el derrumbe de su mundo mitológico, la ilusión había sobrevivido a todas las catástrofes, en otros cielos y ritmos, disfraces ellos también de la espera y la esperanza; y ahora —como antaño con el árbol de Navidad— esta misma ilusión se revestía de adornos para el gran recibimiento —el primer traje, la primera corbata— como queriendo encarnar en un gesto definitivo e inédito.

Mas no había un gesto ya capaz de expresarlo. Ni el abrazo de Eneas multiplicado al infinito. De todos los derrumbes rescatables quedaba exceptuado el del tiempo.

Sólo la memoria un día podría restituirle la dimensión de su propia oquedad poblándola de imágenes y ecos, como letras vivas de un recóndito alfabeto que exige una lectura, un libro, una morada —una *patria*, al fin— donde seguir siendo. (1992: 215)

En un pasaje previo del libro, Enrique de Rivas recordó la ocasión en la que su padre se disfrazó de Santa Clos para repartir los regalos en la Navidad. Esa misma expectativa es la que genera el padre cuando por fin puede reencontrarse con su familia. Nada puede, sin embargo, servir para resolver las heridas tras todo lo acontecido. Sin embargo, el padre habría adquirido, para aquel momento en la historia familiar, un valor simbólico que incluso lo vincula con la idea del paso del tiempo y también de la patria.

CONCLUSIONES

Al inicio de este artículo, recordé la frecuencia con la que los escritores hispanomexicanos han practicado la escritura de libros autobiográficos, y asimismo habría que agregar los textos autoficcionales.⁷ En ellos reconstruyen los eventos históricos que sacudieron a España y al mundo, y que no dejaron de tener una influencia en sus destinos individuales; por supuesto, también recuerdan allí los condicionamientos familiares, la pertenencia a esos ambientes domésticos. Entre los temas inevitables, se distingue la relación con los padres. En la obra de Federico Patán (1937-2024), este asunto se encuentra en dos de sus libros. En *De cuerpo entero* presenta a su padre como un hombre más o menos desconocido para él: “Siendo como siempre fue un hombre reservado y en ocasiones incluso

⁷ En este ensayo, me he concentrado en la autobiografía como género literario; he dejado al margen, en cambio, la categoría de autoficción; algunos de los textos que refiero en estas conclusiones, sin embargo, sí pertenecen a dicho ámbito. Acerca de la autoficción, ha observado lo siguiente Marie Darrieussecq: “la autoficción solicita ser creída y solicita no ser creída; o, por decirlo todavía de otra forma, la autoficción es una aserción que se presenta como fingida y *al mismo tiempo* como seria” (2012: 79; énfasis del original).

hosco, nunca habló conmigo de sus desventuras y mucho menos confesó sus indudables angustias. El noventa por ciento de su vida es para mí, actualmente, una serie de conjeturas” (1991: 15). En *Una infancia llamada exilio*, reitera la noción y lo califica como “elusivo e incluso lejano” (2010: 13). También es el padre tortuoso el protagonista de su novela más apreciada por la crítica: “Ningún secreto pongo al descubierto al informar que el protagonista de *Último exilio* deriva en un buen porcentaje de mi padre, tal y como el hijo de ese personaje en alguna medida se apoya en mi figura. Sobre todo en la separación gradual que se da entre ambos. Es un punto aún doloroso, pues no he logrado digerir plenamente aquella situación de desamparo mutuo” (1991: 15).

El padre de Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013), según se lee en uno de los dos tomos de sus memorias, *Por el mundo*, es un hombre que al parecer se dedicó al espionaje en la época de la guerra y que tuvo a su familia, durante el exilio, siempre al borde del desastre económico; no era raro que por temporadas se ausentara del hogar, por su *aventurismo* en los negocios. En uno de los tomos de sus seudomemorias, *Castillos en la tierra*, Angelina Muñiz-Huberman (1936) consigna uno de los recuerdos más delicados de su infancia: “La madre le cuenta a Alberina que en el pequeño departamento de Montsouris, cuando regresó de comprar el pan y la leche, se encontró al padre copulando con su sobrina y que ella, Alberina, de escasos dos años, los observaba. Alberina no lo recuerda” (1995: 100); pero también lo retrata como un hombre valeroso que evitó la estancia de su familia en un campo de internamiento en La Habana: “Me cago en ustedes: si yo soy el padre de todos ustedes: a mí no me encierra nadie’. Palabras mágicas que impidieron que Alberina conociera un campo de concentración en carne propia” (1995: 69).

En *Molinos sin viento*, el segundo tomo de sus *seudomemorias*, Muñiz-Huberman advierte que el padre, por la dificultad que le impide fijarlo durante la época del exilio en México, se ha convertido en un *caleidoscopio*. María Luisa Elío (1926-2009) escribió, sin duda, uno de los textos capitales de su generación: *Tiempo de llorar*; al recrear el mundo de su infancia, recuerda uno de los pasajes más desasosegantes, las reiteradas noticias de la muerte de su padre, un rico juez cuya fama de hombre simpatizante del pueblo le acarrea la implacable persecución del llamado Frente Nacional: “Recuerdo que vinieron a darnos la noticia de la muerte de mi padre: lo habían fusilado. Al cabo de tres o cuatro días dijeron que la noticia era falsa, que papá vivía y que, al fin, cuando lo iban a fusilar pudo escapar y esconderse, así que lo mejor que podía

hacer mamá era salir de Pamplona con nosotras tres: no fueran a detenernos y papá, por ese motivo, a entregarse” (2021: 94). En una conferencia presentada en Bellas Artes en 1962, José de la Colina (1934-2019) exaltó, por su parte, el contenido de la gesta paterna:

Mi padre peleó en la guerra civil española al lado de la República, de acuerdo a sus convicciones de anarcosindicalista, a las que siempre ha sido fiel, comenzando por haber sido siempre, con lucidez y orgullo, un auténtico trabajador de la tipografía. Cuando la guerra se intensificó en el Norte y los bombardeos se hicieron más frecuentes, mi madre salió con mi hermano y conmigo de la ciudad. Partimos hacia Francia y luego hacia Bélgica, mientras mi padre se quedaba combatiendo en el frente [...] Luego apareció mi padre, con un breve permiso en Biarritz para curar una herida de metralla, y se asombró al oír a mi hermano y a mí saludarlo *Bonjour, papá, comment allez-vous?* Y nuevamente sin nuestro padre, hasta que volvimos a reunirnos un tiempo después, cuando la guerra de España se había interrumpido, y no puedo decir que había terminado, porque no es así, porque la sangre no ha sido vengada ni borrada, los hombres no han sido reivindicados, la deuda no está cancelada. (2012: 207)

He querido demostrar a lo largo de estas páginas la importancia que tiene la historia del padre en un libro singular de un escritor hispanomexicano: *Cuando acabe la guerra*. Es el padre el personaje que más poderosamente influye en todos los avatares del protagonista, aun cuando se encuentre ausente. Enrique de Rivas, al igual que muchos de los miembros de su generación, supo reconocer los ángulos luminosos, pero también los sombríos de aquellos hombres; luminosos porque lucharon por un mundo más justo, más libre, más moderno, más democrático; y sombríos porque ante la derrota no siempre supieron cómo confrontar la dura realidad del exilio, la pérdida de las utopías revolucionarias, el plan de vida que se habían trazado. Aquellos “héroes” eran, en realidad, hombres de carne y hueso, no seres mitológicos sino personas verdaderas, con sus flancos débiles y virtuosos, tal y como se revela en los libros de esta generación. Anquises y Eneas sí pertenecen, en cambio, el ambiente épico; por ello, son unos modelos irrepetibles, inalcanzables. Debido a la complejidad del vínculo, Enrique de Rivas plantea lo siguiente en la introducción de un ensayo en el que valora de forma general la experiencia del destierro:

Huyeron nuestros padres de la destrucción física y moral, con sus apéndices, que éramos nosotros. Los hijos, en la infancia, son la prolongación material de los padres. De sus mayores, su continuación, con variaciones y metamorfosis. En tanto que niños y apéndices, no nos cabe siquiera el honor de habernos refugiado por iniciativa propia. Nos refugiaron para protegernos mientras duraran los motivos o las causas [...] (1999: 23)

La palabra que escoge para determinar la circunstancia suya y la de sus compañeros de generación resulta ilustrativa y muy dolorosa, incluso podría afirmarse que amarga: *apéndices*. Esa relación de dependencia con los progenitores los marca, por lo visto, para siempre. Puede pensarse en las inevitables relaciones que mantienen los hijos con sus padres en todas las sociedades y en todas las épocas, pero aquí los hijos son los descendientes de quienes pelearon una guerra civil y de quienes, además, la perdieron; aquellos que tuvieron forzosamente que escoger vivir la vida en tierras extrañas, y ganarse las distintas clasificaciones con las que fueron luego descritos: desterrados, refugiados, exiliados, metecos, transterrados... En otro texto más acudió Enrique de Rivas a las metáforas del desgarramiento para explicar la situación de los exiliados, pero de forma más general y amplia: consideró la salida de aquellos como una “amputación operada en el cuerpo vivo de la nación” (1998: 87).

En este estudio señalé la relevancia de la aparición de una autobiografía escrita por un hispanomexicano —*Cuando acabe la guerra*— en un momento específico, al haber transcurrido más de cuatro décadas desde que terminó el conflicto armado en España, cuando la democracia había ya vuelto con fuerza en el gobierno de dicho país europeo; las heridas del conflicto, sin embargo, seguirían abiertas en el futuro e incluso hasta el día de hoy lo están, según se deriva al conocer los actuales debates públicos en aquel país. Enrique de Rivas contradice, en realidad, con la escritura de este libro, la noción de que él y los demás escritores *nepantla* fueron sencillamente *apéndices* de sus padres, porque también —como se ha probado— tuvieron una historia propia que contar. En el relato de esta autobiografía, el autor se concentra en una porción de su existencia, en los momentos más cercanos al conflicto civil, en los años de la descarnada disputa, en las consecuencias de la posguerra, en el exilio. Se combinan pasajes de la infancia y de la adolescencia que sirven para marcar el desarrollo de la experiencia total de la época. He recogido aquí algunos apuntes de Cipriano de Rivas Cherif. Si bien las palabras paternas tuvieron que haber

influido en Enrique de Rivas, en *Cuando acabe la guerra* leemos la versión de quien vivió la misma historia, pero con su propio entendimiento, así como con sus circunstancias y su punto de vista. Me ha parecido especialmente importante —y acaso éste sea uno de los rasgos esenciales de la autobiografía como género literario— el uso de una serie de recursos y mecanismos que permiten al escritor verse a sí mismo como si fuese otro, recordarse en aquella situación no sin sorprenderse ante lo vivido. De esta manera, Enrique de Rivas formula un recuento que se distingue por su innegable vivacidad y por su honestidad. No se trata de una rescritura del discurso de la historia, sino de una actualización en la que participan la memoria y el olvido. Por ello practica con tanta frecuencia el extrañamiento, concepto que me ha servido para entender cómo el autor remonta aquellos pasajes de su propio pasado con la intención de que no resulten mecánicamente engarzados en el discurso de la obra.

Para terminar, resultará útil recordar lo que Vivian Gornick recientemente apuntó en *La situación y la historia* acerca de este género literario: “El tema de la autobiografía es siempre la definición del yo, pero no es posible la auto-definición en el vacío” (2024: 17). En este caso, ese *yo* pertenece al hombre maduro que recuerda su vida como niño y como adolescente; el vacío, por otro lado, es una imposibilidad absoluta: le tocó crecer en los años del peor conflicto civil de la historia de España, y también con la guerra mundial más destructiva de la que se tenga memoria.⁸

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor (2021), *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Aznar Soler, Manuel y José Ramón López García (coords.) (2011), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento.

⁸ Enrique de Rivas escribió otro texto que debe recordarse en este estudio; me refiero a “Endimión en España”. Es un texto breve en el que el poeta recrea literariamente su primer viaje a España tras el exilio. Se trata de una obra autoficcional en la que proyecta su personalidad en la del personaje de la mitología clásica. Lo dedicó a su padre. Al describir el paseo por la Puerta del Sol, en Madrid, una voz le indica el sitio donde Cipriano de Rivas Cherif estuvo preso cien días.

- Beristáin, Helena (2006), *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., México, Porrúa.
- Blanco Aguinaga, Carlos (200), *Por el mundo: infancia, guerra y principio de un exilio afortunado*, Irún, Alberdania.
- Caballé Masforroll, Anna (2016), “La autobiografía en el siglo XXI: entre el yo y el Yo”, en Blanca Estela Treviño García (coord.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas, pp. 22-44
- Colina, José de la (2012), en *Los narradores ante el público. Primera serie*, edición de Antonio Acevedo Escobedo, Universidad Autónoma de Nuevo León/Instituto Nacional de Bellas Artes/Ficticia, pp. 207-214.
- Darrieussecq, Marie (2012), “La autoficción, un género poco serio”, en Ana Casas Janices (comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, pp. 65-82.
- Elío, María Luisa (2021), *Tiempo de llorar. Obra reunida*, prólogo de Soledad Fox Maura, Sevilla, Renacimiento.
- Gornick, Vivian (2024), *La situación y la historia. El arte de la narrativa personal*, traducción de Julia Osuna Aguilar, México, Sexto Piso.
- Herreros, Isabelo (2021), “Prólogo”, en Cipriano de Rivas Cherif, *Retrato de un desconocido*, prólogo de José Luis Rodríguez Zapatero, edición de Enrique de Rivas Ibáñez e Isabelo Herreros, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 17-26.
- Lahoz, Mayka (2022), *La trama de la memoria*, Barcelona, Tusquets.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, traducción de Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion.
- López Aguilar, Enrique (ed.) (2012), *Los poetas hispanomexicanos: estudio y antología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Ediciones Eón.
- Lledó, Emilio (1992), *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica.
- Martín Gijón, Mario (2011), “Memoria y exilio en la narrativa de Carlos Blanco Aguinaga. Una aproximación”, en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (coords.), *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, Renacimiento, pp. 661-673.
- Mateo Gambarte, Eduardo (1996), *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida/Pagés Editors.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2001), *Molinos sin viento*, México, Aldus.
- Muñiz-Huberman, Angelina (1995), *Castillos en la tierra (seudomemorias)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/El Equilibrista.
- Muñoz Bastide, Santiago (2021), “De exilios y umbrales. Enrique de Rivas (1931-2021). Dossier Homenaje a Enrique de Rivas”, *Laberintos*, núm. 23, pp. 53-427.

- Muñoz Covarrubias, Pablo (2023), *Tres conversaciones en Nepantla. Poesía, vida y exilio de españoles e hispanomexicanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Gedisa.
- Muñoz Covarrubias, Pablo (2021), “Una ‘memoria prestada’ de José de la Colina. Antonio Machado y su gabán”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 47, pp. 215-243, disponible en [<https://revistas.fuesp.com/cilh/article/view/210/197>], consultado: 1 de septiembre de 2024.
- Patán, Federico (2010), *Una infancia llamada exilio*, México, Eón.
- Patán, Federico (1991), *De cuerpo entero*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Ediciones Corunda.
- Pozuelo Yvancos, José (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- Rivas, Enrique de (1998), “Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939”, en *El exilio literario español de 1939: actas del primer congreso internacional*, edición de Manuel Aznar Soler, Alicante, GEXEL, vol. 1, pp. 85-92, disponible en [<https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-exilio-literario-espanol-de-1939-actas-del-primer-congreso-internacional-bella-terra-27-de-noviembre-1-de-diciembre-de-1995-volumen-1--0/>], consultado: 1 de septiembre de 2024.
- Rivas, Enrique de (2013), “Endimión en España (estampas de época: 1962-1963)”, en *En el umbral del tiempo. Poesía compilada (1946-1992)*, edición de Enrique López Aguilar, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 401-426.
- Rivas, Enrique de (2001), “Destierro: ejecutoria y símbolo”, en María Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastre (coords.), *El exilio literario de 1939. Sesenta años después*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 23-28, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-exilio-literario-de-1939-actas-del-congreso-internacional-celebrado-en-la-universidad-de-la-rioja-del-2-al-5-de-noviembre-de-1999--0/html/ff94149c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_68.html#I_5_], consultado: 1 de septiembre del 2024.
- Rivas, Enrique de (1992), *Cuando acabe la guerra*, Valencia, Pre-Textos.
- Rivas Cherif, Cipriano de (2021), *Retrato de un desconocido*, prólogo de José Luis Rodríguez Zapatero, edición de Enrique de Rivas Ibáñez e Isabelo Herreros, Madrid, Reino de Cordelia.
- Rivas Cherif, Cipriano de (1980), “Carta de un condenado”, *Tiempo de Historia*, año VI, núm. 68, pp. 18-33, disponible en [<https://www.tiempodehistoria-digital.com/resbcombinada.php?autor=Rivas%20Cherif,%20Cipriano%20>

- de,%201891-1967&inicio=0&paso=10&orden=Titulo], consultado: 1 de septiembre del 2024.
- Rivas Cherif, Cipriano de (1978), “Tres mártires: Companys, Zugazagoitia y Cruz Salido”, *Tiempo de Historia*, año IV, núm. 42, pp. 4-25, disponible en [<https://www.tiempodehistoriadigital.com/resbcombinada.php?descriptores=Companys,%20Llu%EDs,%201883-1940&inicio=0&paso=10&orden=Titulo>], consultado: 1 de septiembre del 2024.
- Rivera, Susana (ed.) (1990), *Última voz del exilio. El grupo poético hispano-mexicano*, Madrid, Hiperión.
- Rodríguez, Adriana Azucena (2022), *Caracter / Carácter. El personaje literario*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Sicot, Bernard (ed.) (2003), *Ecós del exilio. 13 poetas hispanomexicanos. Antología*, La Coruña, Ediciós do Castro.
- Shklovski, Viktor (2010), “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 2ª ed., traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, pp. 77-98.
- Zamudio, Luz Elena (2003), *El exilio de Dulcinea encantada. Angelina Muñiz-Huerman escritora de dos mundos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Juan Pablos.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS: Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Desde hace diez años, trabaja como profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Ha publicado *La llave de plata. Garcilaso de la Vega y la Generación del 27* (2020, Bonilla Artigas), *Tres conversaciones en Napanla. Poesía vida y exilio de españoles e hispanomexicanos* (2022, UAM/Gedisa), y ha coordinado *La educación en la literatura española a lo largo de los siglos* (2022, UAM/Ediciones del Lirio). Sus artículos de investigación han aparecido en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Laberintos*, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Signos Literarios*, etc. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel 1).

D. R. © Pablo Muñoz Covarrubias, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.

MONTAGE AND 'ZOZOBRA' IN THE AUTOBIOGRAPHY OF COTTON AND LILIANA'S INVINCIBLE SUMMER, BY CRISTINA RIVERA GARZA

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO

ORCID.ORG/0000-0002-3268-7658

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

luis.estradaorozco@viep.com.mx

Abstract: *The Autobiography of Cotton and Liliana's Invincible Summer, by Cristina Rivera Garza, benefits from the porosity between literary genres to make fiction and non-fiction work together both with the archive and the political stances in the books. In the first one, a critic to the extractivistic logic of economic development and criminal violence; in the other, femicide. The present article links Rivera Garza with 1) the implications of montage as a crucial technique in non-fiction, which Amar Sánchez explores in Rodolfo Walsh's work; and 2) Mexican philosopher Emilio Uranga's idea of zozobra, a form of constant vulnerability. To Amar Sánchez, the disposition of facts, data and subjects participate in the "editing" of the textual artifact that searches for the non-official true. It is the counterpart of Cristina Rivera Garza's desedimentación. On the other hand, zozobra frames the contingency that accompanies Rivera Garza's subjects and narrators across the Mexican space: at any given moment, crime or political changes can erase them. It is the zozobra what moves them to search transformative intersubjectivities.*

KEYWORDS: NON-FICTION; GEOLOGIC WRITING; FEMICIDE; AUTOBIOGRAPHY; HYBRIDITY

RECEPTION: 08/10/2024

ACCEPTANCE: 21/02/2025

MONTAJE Y ZOZOBRA EN AUTOBIOGRAFÍA DEL ALGODÓN Y EL INVENCIBLE VERANO DE LILIANA, DE CRISTINA RIVERA GARZA

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO

ORCID.ORG/0000-0002-3268-7658

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

luis.estradaorozco@viep.com.mx

Resumen: *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Rivera Garza, se benefician de la porosidad entre géneros literarios para hacer que la ficción y la no-ficción trabajen en conjunto con el archivo y las posturas políticas de los libros. En uno, la crítica a la lógica extractivista del desarrollismo y la violencia criminal; en el otro, el feminicidio. El presente artículo pone en contacto a Rivera Garza 1) con las implicaciones del “montaje” como técnica crucial en la no-ficción, que Amar Sánchez explora en la obra de Rodolfo Walsh, y 2) con la idea de *zozobra* del filósofo mexicano Emilio Uranga como una forma de constante vulnerabilidad. Para Amar Sánchez la disposición de hechos, datos y sujetos “montan” un dispositivo textual que busca una verdad no-oficial. Es la contraparte a la *desedimentación* de Rivera Garza. La *zozobra*, por su parte, enmarca la contingencia que acompaña a sujetos y narradores de Rivera Garza a través del espacio mexicano: en cualquier momento el crimen o los vaivenes políticos los pueden arrasar. Esta *zozobra* les mueve a buscar intersubjetividades transformadoras.

PALABRAS CLAVE: NO-FICCIÓN; ESCRITURA GEOLÓGICA; FEMINICIDIO; AUTOBIOGRAFÍA; HIBRIDEZ

RECEPCIÓN: 08/10/2024

ACEPTACIÓN: 21/02/2025

INTRODUCCIÓN

En *Escrituras geológicas*, Cristina Rivera Garza advierte que la gran mayoría de los estudios —teóricos o no— que revisa en el volumen “han estado presentes y han atravesado [...] los procesos de escritura de [...] *Había mucha neblina o humo o no sé qué* [2016], *Autobiografía del algodón* [2020], *El invencible verano de Liliana* [2021]” (2022: 18). En efecto, los tres libros parten de indagaciones del pasado (el primero, sobre el escritor Juan Rulfo; el segundo, sobre la familia de la autora y su relación con el cultivo de algodón en el norte de México, y el tercero, sobre el feminicidio de su hermana Liliana); los tres emplean procedimientos de indagación documental, y los tres se benefician de la imaginación y del ensayo, ubicándose en un espacio que difumina los límites convencionales de los géneros literarios y editoriales. Es decir, “son obras que no responden a la clasificación convencional que distingue entre ficción y ‘no-ficción’ y que se sitúan en un territorio incómodo entre la invención y el archivo” (Cruz Arzabal, 2022: 45). La autora, al expresarse así sobre el conjunto de obras señalado, vuelve patente lo que la crítica ha mencionado sobre su escritura a partir de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de 2013, en la que se percibe una etapa distinta a la previa, aunque ambas no carecen de conexiones (Corona Pérez, Quintana, Plaisi Robert, Romero Luna y Talbi-Boulhais, 2015: 187; Cruz Arzabal, 2022: 45; Taboada Hernández, 2023: 2).

El conjunto de la obra narrativa y poética de la tamaulipeca tiene, además, el acompañamiento de al menos tres materiales ensayísticos (el mencionado *Los muertos indóciles...*, pero también, *Dolerse. Textos desde un país herido*, de 2011 y reeditado en 2015, y el reciente *Escrituras geológicas*, de 2022), cuyas reflexiones han “sido entendidas como reverberaciones teóricas del ejercicio creativo de la narradora y ensayista, a tal punto que, incluso, se ofrecen, de acuerdo con los estudiosos, como el andamiaje argumental idóneo —si no es que el único— para entender sus incursiones en la ficción” (Taboada Hernández, 2023: 3). Para la discusión que me interesa ahora, propongo una lectura de la obra de Rivera Garza, enfocada en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, que, sin obviar sus propias reflexiones teóricas, no las comprenda como un “andamiaje argumental” exclusivo para analizar su obra, sino que vincule las ejecuciones y discusiones de la propia Rivera Garza en torno a reflexiones teóricas previas de los géneros de no-ficción; en particular, la contribución de la argentina Ana María Amar Sánchez.

Al revisar el libro de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (1957), Amar Sánchez nota la importancia del *montaje* en la no-ficción. Es decir, la manera en la que las piezas utilizadas en esta narrativa —a la manera del cine documental— son seleccionadas y organizadas por la estrategia autoral de un modo específico, para cumplir un propósito de sentido narrativo que implica la participación activa del lector más allá de la idea del realismo decimonónico de “reflejo de la realidad” (1992: 24-25), además de generar, a través del montaje, una búsqueda de verdad que se oponga a las “verdades oficiales” ofrecidas por las narrativas sustentadas por poderes hegemónicos (34). Esto, como se verá, tiene vínculos directos con la propia poética que Rivera Garza ha venido articulando desde *Los muertos indóciles* (2013), en principio, en cuanto a una “escritura documental” que supere la relación velada de la novela histórica con el archivo y que avance hacia una narrativa de calado político al hacer evidente tal relación (2013: 113-114), pero, sobre todo, en la posibilidad que la propia autora ofrece en el conjunto de su obra para que el lector no sólo sea capaz de trabajar con el montaje, sino para, en cierto sentido, desmontar lo que ella ha organizado. Para ello, ampliaré la idea del *montaje* de Amar Sánchez y exploraré su interpretación del campo de la no-ficción como un texto cuyas relaciones con el sistema narrativo interno y el mundo referencial externo generan “figuras recursivas”, de un modo similar al que se generan en ciertas artes plásticas (1992: 37). Es decir, argumento que, además de la oportunidad que ofrece al lector para “desmontar” su obra, el conocimiento de los múltiples materiales también permite una experiencia lectora de conjunto de un modo análogo a la mencionada recursividad.

Como ha sido dicho, Rivera Garza concibe los tres libros de creación mencionados como un conjunto que comparte una variedad de conexiones. Sin embargo, en el presente artículo, he decidido centrarme en los dos últimos, pues comparten entre sí un énfasis mayor en un elemento más: tanto *Autobiografía del algodón* como *El invencible verano de Liliana* son escrituras que —en la terminología del filósofo mexicano Emilio Uranga— presentan un carácter zozobante. Para el filósofo, el mexicano se definía ontológicamente por su condición accidental, una definición que bien podía extenderse hacia una concepción de humanidad mucho más amplia y flexible (2013: 47-48). Esta accidentalidad implicaba una conciencia de fragilidad, y, por ello, una perpetua oscilación entre el ser y la nada. Antes de ser una concepción trágica y cerrada, Uranga propone que esta conciencia de la fragilidad que implica un

continuo “estar en medio” de polos opuestos permite procesos de dinamismo creador (42), tales como las relaciones intersubjetivas que hacen que el individuo salga de su conciencia insular y alcance lo comunitario (98). Como discutiré, los libros de Rivera Garza que me interesan ahora comparten no sólo la importancia del montaje en la no-ficción, sino también el carácter zozobante que he esbozado en dos sentidos. Primero, se trata de narrativas en las que tanto narradora como sujetos están siempre conscientes de la posibilidad de no-ser, es decir, de los múltiples modos en los que las condiciones materiales y políticas de México amenazan constantemente al individuo con la muerte y la desaparición no sólo física, sino también con el olvido de la memoria de su comunidad o el borramiento total o parcial de los archivos oficiales. Segundo, este carácter zozobante permite los dinamismos transformadores en un sentido creador que orientan a los involucrados en los libros de la autora hacia procesos de relaciones intersubjetivas que no son realizables sin, precisamente, la conciencia de esta fragilidad. Esta idea de una vulnerabilidad extrema como signo de los tiempos o de la vida en México atraviesa la producción ensayística de Rivera Garza, pero se pone de manifiesto de un modo particularmente enfático en los últimos dos libros, precisamente por la importancia política que tiene para la autora una escritura consciente del horror que la rodea.

MONTAJE Y DESMONTAJE

Como adelantaba en la introducción, la obra seleccionada de Rivera Garza mantiene una hibridez notable entre la ficción y la no-ficción, es decir, entre la invención y la investigación. En particular, el tratamiento de los temas seleccionados a través de materiales documentales, así como la manera en la que son dispuestos ubican a *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* en una tradición latinoamericana de no-ficción que, si bien es deudora de los mecanismos del periodismo, tampoco es ajena a los trabajos de la ficción.

Para 1992, cuando Ana María Amar Sánchez publicó *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, la no-ficción aún no tenía un corpus teórico tan amplio emanado desde América Latina. Al discutir las particularidades de esta práctica, Amar Sánchez identifica una serie de elementos que fincan una teoría inicial, entre ellos, el hecho de que es un género “que se juega en

el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe, y por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos” (19). De este modo, su especificidad está en esta tensión, pues “realidad” y “ficción” no resultan en una mezcla “sino que surge una construcción nueva cuya particularidad está en la constitución de un espacio intersticial donde se fusionan y destruyen al mismo tiempo los límites entre distintos géneros” (19). Por otro lado, esta forma de tensión entre la articulación textual de un discurso de lo “real” y su referente no es exclusiva de las narrativas literarias etiquetadas como no-ficción, y que se extienden más allá de la crónica y llegan hasta el periodismo, la memoria y la autobiografía, sino que incluso toca la Historia, como en su momento demostraron las discusiones en torno a materiales como *Metahistory* (1973), de Hayden White. En la Historia —y no olvidemos que es parte de la formación académica de Rivera Garza—,¹ Ivan Jablonka identifica la existencia recurrente de lo que llama “ficciones de método” (2016: 205). Esto es, ficciones que surgen de razonamientos, que buscan establecer hechos, que sirven para “encontrar fuentes, construir teorías, para dar prueba de empatía y ponerse en el lugar del otro” (206). Para Jablonka, lo que las hace distintas de la ficción de la novela es que “se presentan como tales, es decir que se autodenuncian; sólo se alejan de lo real para retornar a él con más fuerza, y no son lúdicas ni arbitrarias, sino que están gobernadas por el razonamiento” (206).

En este sentido, el uso particular de la ficción de Rivera Garza es tanto tributaria a la imaginación novelesca como a la ficción de método histórica. Al respecto, es particularmente ilustrativo el inicio de *Autobiografía del algodón*, en donde la narrativa arranca con un joven José Revueltas llegando en 1934 a Estación Camarón y, tal vez, encontrándose con el abuelo José María Rivera en una asamblea huelguista. Las notas al final, tituladas “Fuentes”, que apuntan el capítulo I (Rivera Garza, 2020: 307-309), pueden leerse más como un apéndice explicativo de la metodología de la reconstrucción, en donde no sólo se explican las fuentes (incluida la visita de Revueltas a Estación Camarón), sino los criterios para su uso, sus financiamientos e iteraciones previas (a las que me referiré en un momento más). Es decir, dan luz sobre la plausibilidad

¹ La autora cuenta con una maestría y un doctorado en Historia de Latinoamérica, ambos cursados en la Universidad de Houston.

como la ficción de método, al tiempo que el propio capítulo autodenuncia como ficción una parte de ésta:

Existe ese momento. El momento en que José Revueltas *pudo haber encontrado* los ojos de José María Rivera Doñez en medio de la asamblea. *O tal vez* el encuentro de las miradas ocurrió antes [...] *No quiero asegurar que esto pasó así, pero sí puedo decir, sin violentar en nada a la verdad*, que cuando Revueltas llegó a Estación Camarón [...] la escritura entró en unas vidas que, de otra manera, se habrían perdido como se perdió después el algodón. (2020: 22; énfasis mío)

Para Amar Sánchez, si la tensión entre lo real y lo ficcional no es un problema, sino parte de la naturaleza del discurso no ficcional, también lo es el arsenal de técnicas que usará. Esta práctica diluye jerarquías al adoptar formas no canonizadas,² además de que esta conjunción de recursos y su elección de temas “pueden considerarse como una declaración política y estética” (1992: 30), sobre todo, cuando el texto de no-ficción busca su verdad de los hechos y, al hacerlo, se enfrenta con versiones oficiales del mismo hecho que difieren de lo propuesto. Por ello, quienes lo escriben “investigan y trabajan con las evidencias, las pruebas, los testimonios comprobables” (34). Así, “la verdad es la que surge de estos testimonios, de su *montaje*, y no está en una realidad de la que se pueda dar cuenta fielmente, sino que es el resultado de una construcción” (34; énfasis mío).

En la trayectoria de Rivera Garza, la palabra *montaje* adquiere un peso significativo, debido a su relación con la obra del pensador Walter Benjamin. En su tesis doctoral —que es un gran apoyo documental para su primera novela *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 2024: 265)—, la visión sobre la historia del filósofo es una de sus principales guías (García Lozano, 2022: 30). Para Stephen Silverstein, uno de los resultados de esta afinidad intelectual será que Rivera Garza (en textos como el mencionado *Nadie me verá llorar*) funciona como lo que Benjamin llamaba un “traperero” o “pepenador” de la historia, al rescatar voces que han sido vistas como desechos (Silverstein, 2013: 534). Esta recuperación fragmentaria de una historia de los oprimidos se vuelve una

² Recordemos que Rodolfo Walsh se apoya en técnicas de la novela policial para dar vida y estructura a *Operación Masacre*.

constante en el trabajo de Rivera Garza. Como se verá en el siguiente desarrollo, si bien esta forma de aproximarse a la “escritura documental” comparte elementos con Amar Sánchez, esta última nos ofrecerá una posibilidad particular de lectura al entender el trabajo de montaje, tanto en su recuperación de la voz del oprimido, como en su operación textual.

Para Amar Sánchez, la importancia del montaje es precisamente la manera en la que organizará la documentación presentada, cuestionada, discutida. Esta información —en un sentido similar al que interesa a Rivera Garza en *Los muertos indóciles*— también disolverá jerarquías, pues al discurso oficial se le puede cuestionar por la voz del testigo, y al documento gubernamental manufacturado para encubrir un crimen de Estado se le puede poner a temblar por la papeleta firmada por un empleado de mostrador al fungir como evidencia en contra del discurso oficial. De hecho, tanto Amar Sánchez como Rivera Garza arriban a sus discusiones sobre montaje y escritura documental analizando fuentes distintas del discurso narrativo que emplean trabajos documentales. Para Amar Sánchez, el punto de partida es el análisis que hacen artistas y pensadores como Brecht y Benjamin sobre la “nueva objetividad” de grupos soviéticos de las primeras décadas del siglo xx, entre los que destaca Maiakovski (1992: 24-27), e incluso el cine-ojo de Vertov y el relato documental del alemán Ernst Ottwalt. Mientras tanto, Rivera Garza (además de retomar a Benjamin, igualmente) analiza a ciertos poetas posteriores a la Gran Depresión estadounidense, como Muriel Rukeyser, Charles Reznikoff y James Agee, cuyo trabajo vinculado a su activismo social se apoya fuertemente en el uso del documento de archivo (2013: 116-118).

Tanto en *Los muertos indóciles* como en *Escrituras geológicas*, Rivera Garza ha enfatizado su idea de una escritura que no sea únicamente vista como el trabajo solitario de quien detenta la autoría. En *Los muertos indóciles*, el concepto clave es *desapropiación*. Se trata ésta de una forma de escritura que, en tiempos de horror por la violencia criminal en México, sostenía una práctica que retara constantemente la noción de *propiedad* pensando en la interdependencia mutua del lenguaje entre sus usuarios (2013: 22), una escritura que usara “de manera evidente y creativa, las voces de otros” (87). El concepto, nueve años después, en *Escrituras geológicas*, encuentra una nueva dimensión al pensar en esas voces como “sedimentos textuales que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir” (2022: 14), a través de una escritura que desedimenta para descubrir a quienes habitaron antes de nosotros.

Como queda claro, nada en estos procedimientos es algo que se oculte al lector. Cuando Rivera Garza discute su idea de *escritura documental* y la opone a las prácticas de la novela histórica, una de sus principales diferencias es la capacidad que tiene la escritura documental de presentar el pedazo de archivo y dejarlo hablar para el lector, contra la novela histórica que, si bien puede apoyarse en archivo, oculta el documento y lima las asperezas que éste podría tener contra la narración de una trama (2013: 99). En este sentido, la postura de Rivera Garza —que, desde una visión benjaminiana, se opone a discursos oficiales y busca subvertirlos— evoca a la que Ana María Amar Sánchez evidenciaba del escritor de la no-ficción al “abandonar toda neutralidad” (1992: 36), por virtud de sus elecciones tanto de los sujetos a quienes indaga, como de aquellos sobre quienes habla, y a quienes el lector puede escuchar, además de por la forma en la que el texto es organizado, es decir, montado.

En suma, lo que me interesa ahora es destacar, por un lado, que el montaje es una parte vital para el trabajo de la no-ficción, y, por el otro, que puede verse como una operación complementaria de la desedimentación. Para Amar Sánchez la disposición de hechos, datos, personajes y narrador “montan” un dispositivo textual que busca una verdad no-oficial, la cual es necesario develar. Para Rivera Garza, ese dispositivo textual escarba en las capas, voces, espacios o “huellas habitadas” para conseguir que ese pasado continúe haciendo presente.

En *Autobiografía del algodón*, el montaje se apoya, además de en las ficciones de método ya mencionadas, en el uso de documentos de archivo tales como telegramas, fotografías, documentos de identidad familiar, y la propia documentación oficial de proyectos vinculados con el desarrollo del algodón en México, para organizar una narrativa en la que corre paralelo el proyecto desarrollista posrevolucionario del siglo xx mexicano, con los desplazamientos familiares de la autora, desde un pasado campesino hasta un presente de clase media con niveles de educación universitaria. Como quedó dicho, las notas de la sección “Fuentes” pueden leerse como un mapa de ruta para comprender los modos en los que éstas se han utilizado, pero también el modo en el que estos capítulos pueden desmontarse. Es decir, el proceso desedimentativo queda abierto al dejar expuestos sus orígenes documentales y criterios de uso. El montaje es susceptible de ver revertido su proceso, hasta cierto punto. Elementos como la particularidad de la vida familiar de la autora no pueden desmontarse del mismo modo que sus fuentes documentales. Y, sin embargo,

como es dable en esta narrativa, la experiencia de esa pequeña comunidad familiar puede reverberar con la de otras colectividades mayores.

El montaje es un proceso que ya ha sido notado también en *El invencible verano de Liliana*, aunque en éste opera en un modo distinto. Nely Maldonado Escoto ubica al menos dos características de este montaje: sentido y fluidez. El libro —como se ha dicho— inicia con la búsqueda de la autora del expediente del feminicidio de su hermana, ocurrido casi treinta años atrás. Después de ese largo periodo de duelo, la idea de búsqueda de justicia por la vía jurídica se reactiva, pero el expediente ha desaparecido. Arranca entonces el motivo de la narración: “Si ese expediente desaparece [...] no habrá memoria oficial de la presencia de Liliana sobre la tierra. Si ese expediente muere, como mueren todos los expedientes [...] morirá la posibilidad de localizar al asesino y obligarlo a responder a la orden de su arresto” (2021: 38). Al ser imposible, la narradora comienza a indagar un archivo *otro*, el personal: “Siempre estuvieron ahí, voluminosas y alineadas, en la parte superior del clóset. Siete cajas de cartón y unos tres o cuatro huacales pintados de color lavanda. Las posesiones de Liliana” (48), de entre las que obtiene borradores para cartas, cuadernos, notas manuscritas. El reto —como explica la autora— es que son “piezas de un rompecabezas muy complejo que nunca acabaré de armar del todo. Una sobre la otra, estas escrituras son capas de experiencia que se han sedimentado con el tiempo. Mi tarea, ahora, es des-sedimentarlas” (195). Y, a ello, une las voces testimoniales de amigos de Liliana durante la época de su deceso y familiares cercanos, para armar la imagen completa de su hermana, para volver a traerla al presente.

Como decía —vía Derrida—, Maldonado nota que una virtud de este montaje es dar un sentido presente a un archivo al movilizar piezas del pasado: “La destreza de Cristina Rivera Garza está en dar forma al rompecabezas que emerge de esas cajas; viabilizar que el archivo de Liliana *diga algo en este tiempo*” (2023: 612; énfasis mío). Y, por otro lado, se trata de un trabajo que fluye con un propósito:

Quien trenza la trama, Rivera Garza, conoce la potencia de la escritura en primera persona y la ejerce. La libertad de una prosa que es indudablemente literaria [...] permite a la autora entretrejer las fuentes orales —estilizadas y presentadas como si fueran los propios testigos quienes estuvieran interviniendo— con las documentales —el archivo de Liliana, transcrito y organizado de

tal manera que parece que habla por sí mismo. La destreza en el montaje es tal que la lectura fluye, la historia se comprende, las reflexiones nos involucran. (Maldonado Escoto, 2023: 612)

En un sentido similar al que interesaba a Amar Sánchez, la potencia del montaje en Rivera Garza radica en oponerse al problema de la oficialidad. Si para Walsh el problema era que la oficialidad montaba su propia versión espuria en los fusilamientos de junio de 1956, para Rivera Garza la versión oficial de los hechos representa un problema mayor: ha desaparecido, es una condena de silencio:

[...] la elección de Rivera Garza de *hacer [un archivo] nuevo* que permita que Liliana y su historia no se olviden, que despierte los recuerdos y los afectos como forma de hacer patente su transitar por este mundo, y que también permita nombrar al asesino y el crimen, es una apuesta que me parece implica echar a andar una concepción alterna de lo que potencialmente puede hacer (puede ser) *un archivo* cuando se le trabaja; cuando se movilizan sus piezas. (Maldonado Escoto, 2023: 614; énfasis del original)

La explicación de Rivera Garza respecto a su trabajo con el archivo implica la transcripción, la adición de *post-its*, la reconfiguración y el trazo de un mapa, un plano (Rivera Garza, 2021: 198); es decir, “[d]esarchivar, entonces, es una apuesta por poner en movimiento, reordenar, conectar” generando un rompecabezas móvil (Maldonado Escoto, 2023: 615). En *Los muertos indóciles*, la propia Rivera Garza reflexionaba en la línea derridiana sobre la capacidad del archivo tanto para producir, como para registrar un acontecimiento (2013: 98). Si esto es así, “la escritura documental re-produce su sentido [del acontecimiento] al extraerlo del archivo e introducirlo en una arquitectura literaria” (Estrada Orozco, 2024: 15). En este sentido, el “rompecabezas móvil” de un archivo reorganizado también *re-produce* el sentido en el mismo proceso de su reorganización. Es decir, cada operación de (des) montaje es una búsqueda de sentido.

EL EFECTO “RECURSIVO”

Con anterioridad, mencionaba que el uso del apéndice titulado “Fuentes” en un libro como *Autobiografía del algodón* puede servir como una primera herramienta para avanzar hacia la comprensión de su (des)montaje, al menos, hasta cierto punto. Adicionalmente, en esta oportunidad para descubrir los mecanismos del montaje, Rivera Garza ofrece un punto de entrada para un efecto que —como se verá— excede al libro y es constante en otros materiales.

Al analizar el tratamiento de los sujetos³ en la no-ficción, Amar Sánchez, los establece como el ámbito “donde mejor puede observarse una diferencia fundante del género” (1992: 36), y explica que en ellos se ve con claridad la ambigüedad en la que se sitúa la interacción de los sistemas internos y externos de referencia de los discursos no-ficcionales. Ahora, si bien la ficción está conectada con campos de referencia externos, son los campos internos los que cobran primacía en su generación de sentido: “La no-ficción (a diferencia de los relatos ficcionales) se caracteriza por un constante juego —y fricción— ambivalente entre los dos campos de referencia. El lector puede leerlos separándolos de la referencia directa [...] y, al mismo tiempo, como una forma de representación de un campo de referencia externo” (36). En efecto, se refiere a lo que ocurre con los sujetos dentro del relato y sus correlativos como referentes externos. Para el material de estudio que le ocupa, podríamos tomar a cualquiera de los fusilados o al propio Walsh-narrador/ investigador, pero también los hechos reconstruidos por vía de los testimonios y los datos que confrontan las versiones oficiales. Todos ellos se encuentran, a un tiempo, dentro del sistema de referencias del texto y tienen un referente fuera de éste. Por ello, la relación de “simultaneidad y complementariedad de los campos en la no-ficción recuerda la distinción que señala Hofstadter entre *figura y campo*” (37).

La autora se refiere a cuando, en las artes plásticas, un espacio positivo (o figura) es trazado dentro de un marco, lo que genera una figura complementaria llamada *espacio negativo* o *campo*, el cual usualmente tiene una importancia menor (digamos, lo que queda en blanco en un lienzo cuando se plasma un

³ Y, al ser no-ficción, es importante que no se les refiera como *personajes*, sino como *sujetos*, entre los cuales también se puede contar el narrador, en caso de estar individualizado, como en el ejemplo que nos ocupa.

jinete negro). Esto equivaldría a la relación usual entre el sistema interno de la ficción (que sería la *figura*) y el externo de lo “real” (que sería el *campo*). Sin embargo, hay ocasiones en las que el artista decide que el campo deberá crear una figura por derecho propio (digamos, una serie de jinetes negros que generará, a su vez, una serie de jinetes blancos): una “figura recursiva”, como es el caso de varios de los diseños de Maurits Cornelis Escher. Para Amar Sánchez, este tipo de simultaneidad es la que ocurre con los sistemas de referencia en el discurso no ficcional: “se puede ‘ver’ uno preferentemente, pero la visión coincidente de la ‘figura’ y el ‘campo’ en el texto es la que produce una ‘figura recursiva’ más compleja y significativa” (37). Es decir, en la ficción (incluso en la más realista) uno puede obviar hasta cierto punto ese campo de lo “real” sobre el cual se traza la figura de la narrativa literaria. Pero, dadas sus particularidades, esto no ocurre en la no-ficción, sino que se observa tanto la figura como la figura recursiva que se forma. Ahora, ¿hay un modo de que esta recursividad sea aún más compleja?

La siguiente parte del presente análisis propone que el conjunto de la obra de Rivera Garza genera efectos en el lector de un modo análogo a esta recursividad en diversos grados.

En principio, esta simultaneidad y ambigüedad del sujeto se hace patente en varios momentos en los materiales que analizamos de Rivera Garza. El primero, desde luego, es la propia narradora, quien en algunos puntos narra los hechos de modo heterodiegético: “Cuando llegaron esas *800 familias con unos 4 o 5 mil individuos* del Sistema de Riego No. 4, Eduardo Chávez tuvo que tomar decisiones rápidas sin consultar a sus superiores” (2020: 209), y en ocasiones, alterna hacia el homodiegético: “Empecé a buscar información sobre Petra Peña, la tercera de mis abuelas paternas, demasiado tarde” (2020: 214). En ambos casos, la narradora es identificable como Cristina Rivera Garza, pero puede quedar ambigüamente fuera de tal identificación para seguir la historia sin que la necesidad de atender a la identificación interrumpa la secuencia de hechos narrados (la migración y desplazamiento de una familia y la búsqueda de una de sus descendientes por información sobre sus antepasados). Al mismo tiempo, existen sujetos y hechos rastreables por medio del apartado denominado “Fuentes”, tales como el desplazamiento de las familias del Sistema de Riego No. 4 y el propio ingeniero Eduardo Chávez, los cuales se pueden leer bajo la misma tensión.

En el caso de *El invencible verano de Liliana*, muchos de los sujetos dejan la esfera pública (no son los hombres del archivo público que conviven con los sujetos a cuya anonimidad la narradora mira desde lo íntimo) y se encuentran concentrados en un hecho y una esfera cercana a la narradora. Aquí, la identificación de la narradora con la autora admite mucho menos ambigüedad y los testimonios suponen tan sólo la curaduría propia del trabajo de entrevista del que se ha hablado líneas atrás. Sin embargo, nos encontramos de nuevo ante un sistema de referencias textuales cuya referencialidad externa mantiene la misma tensión referida. El hecho no ha sido alterado, ni los datos biográficos de Liliana ni de su círculo han cambiado, aunque estamos seguros del montaje ante el que nos encontramos, el cual se hace explícito tanto en la muestra de la búsqueda como en la descripción y evidencia del trabajo de armado del “rompecabezas móvil”. Para Marco Polo Taboada, esta alternancia entre puntos de vista responde a la misma yuxtaposición en la que lo personal y lo colectivo se solapan mutuamente (2024: 6), pero, como es claro, imbrica la simultaneidad y ambigüedad de la recursividad del sujeto-narrador con los hechos y sujetos presentados.

Sin embargo, *Autobiografía del algodón* ofrece un punto particular de aproximación en una de sus notas y a partir de trabajos previos, tanto de investigación como de creación. En una de sus notas sobre las fuentes del primer capítulo, explica: “Una versión académica de esta historia puede encontrarse en Cristina Rivera Garza, *Una emigración extraña*, Tierra Adentro, noviembre 2016” (2020: 309), mientras que una nota sobre el último capítulo resume: “La escritura de *Autobiografía del algodón* comenzó en San Diego, California, en octubre 1 del 2014 y finalizó en Houston, Texas en diciembre 19 del 2019” (315). Al interior de este marco temporal, se encuentran, al menos, dos productos (uno creativo y uno académico) vinculados con la misma exploración del norte algodonerero mexicano durante el periodo del desplazamiento familiar: el tuitrelato @EstacionCamaron (publicado entre marzo y abril de 2019) y “K61 Norte, Brecha 123. Agricultores en tránsito a colonizar Tamaulipas”, publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, en 2017. El tuitrelato detalla el viaje de la autora, en compañía de Claudia Sorais Castañeda, en busca de las huellas de José Revueltas y su abuelo José María Rivera en Estación Camarón (Prieto, 2019: 8). Por su parte, el artículo académico “aborda la llegada a Tamaulipas de los agricultores desplazados por la inundación causada por la presa Don Martín que terminaron por ensaltrar

las tierras del Sistema de Riego No. 4” (Estrada Orozco, 2021: 123). Sumados al artículo publicado en *Tierra Adentro*, comienzan a dar una idea de lo que ha sido llamado un *borrador abierto*, es decir, la posibilidad de una escritura que halla su forma final en libro, pero que encuentra iteraciones en distintas plataformas que pueden ser otros materiales textuales o, al ser digitales, tener un “carácter fragmentario y de sistema abierto” (2021: 24).⁴ Al menos una parte de esta característica ha sido notada, también, como una “escritura en migración”, cuya transmedialidad ejecuta y posibilita “trayectorias a través de géneros, medios y lenguajes” (Olaizola, 2021: 148). El lector, así, al seguir la obra en múltiples plataformas, puede notar una línea de continuidad y un trabajo constante con los materiales que formarán algún libro. Éste es el primer aspecto que nos ofrece una posibilidad de desmontar: al saber el origen de los materiales del libro fuera de éste, el lector que así lo decida puede desandar el camino creativo a través de este “borrador abierto”.

Más interesante aun es analizar la vinculación entre sus discusiones teóricas y sus ejecuciones estéticas, relación que ha sido vista como una *poética viva*. Este término se refiere a la constante exploración teórica de Rivera Garza en torno al trabajo de la escritura, en general, pero, en particular, a las reflexiones que se manifiestan como prácticas en su propia escritura: “pensar una estética desde su ejercicio creativo, discutirla, conceptualizarla y volver sobre ella para encontrar(se) nuevas vetas” (Estrada Orozco, 2021: 121).

Los términos que he analizado antes —*desapropiación y escrituras geológicas*, precedidos por *escrituras dolientes*— nos dan una idea de cómo funciona esta poética viva en relación con la obra publicada. Incluso en el caso de un libro como *El invencible verano de Liliana*, del que poco se había publicado en forma de “borrador abierto” antes de la edición de 2021, el trabajo teórico que puede rastrearse desde *Dolerse* hasta *Escrituras geológicas* le da una suerte de sustento y mapa. Si, por un lado, la narradora habla en *El invencible verano de Liliana* de que su labor es “de-sedimentar” el archivo de su hermana, justo al año siguiente, en *Escrituras geológicas*, Rivera Garza incluirá un capítulo llamado

⁴ *Había mucha neblina o humo o no sé qué* manifiesta un carácter similar en relación con el blog y las intervenciones previas en el ciberespacio que precedieron a la publicación del libro, además de las otras publicaciones de fragmentos en forma de libro ilustrado (Estrada Orozco, 2021: 123-124).

“Los nororiginales: desedimentar un feminicidio”, en el que explica con claridad su proceso teórico/creativo para escribir *El invencible verano de Liliana*. Hay autores que atraviesan sus libros, como Gastón Gordillo, que se lee tanto en *Escrituras geológicas* como en *Autobiografía del algodón*, o Alice Oswald, que funciona como referencia para un tipo de escritura documental tanto en *Dolerse* como en *Los muertos indóciles*. Mientras que *Escrituras geológicas* piensa en las relaciones entre tiempo, geología y genealogía (familiar, política, literaria), tanto en obras teóricas como en literatura propia y ajena, *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* ponen esta poética en acción. Y, sin embargo, sería un error pensar que esto es un efecto de acumulación lineal. Se trata de una obra que admite una lectura “rizomática más que progresiva o retrospectiva” (Cruz Arzabal, 2022: 47). Por otro lado, en la discusión que propongo, quiero enfatizar el aspecto de la lectura en el efecto lector.

En el caso de conceptos como *poética viva* y *borrador abierto*, el énfasis está en el rastreo o en la posibilidad de éste de la evolución (lineal) del proceso creativo, estético y teórico de la autora. Para la cuestión de la que me ocupo ahora, el énfasis está en el efecto que generan en el lector estas acumulaciones y sus posibilidades en una lectura rizomática. Es decir, del mismo modo en el que la no-ficción presupone algo como un efecto recursivo en la simultaneidad y ambigüedad de dos sistemas (interno y externo), me interesa el efecto que puede generar la acumulación de sistemas posibles de referencia en una obra con las complejidades de Rivera Garza. Se puede leer únicamente *El invencible verano de Liliana*, y el efecto será tan sólo la recursividad indicada por Amar Sánchez. Pero, ¿qué pasa para el lector que ha leído *Escrituras geológicas* o *Los muertos indóciles* y luego *El invencible verano...*? Es decir, sostengo que las particularidades de la obra de Rivera Garza permiten una lectura en la que sus partes puedan verse simultáneamente. Sin que se pueda ver “preferentemente” un ensayo cuando se lee una novela, éste no puede dejar de verse una vez que se conoce y se entiende como plataforma o reflexión teórica de una estética de la creación. Para el lector, es independiente la cronología de la publicación de los libros de Rivera Garza; sin embargo, las conexiones cobran relevancia en tanto que se leen como referentes externos percibidos simultáneamente en el acto de lectura de alguno de los materiales interrelacionados (esto ocurre, por ejemplo, cuando nos acercamos al ensayo en *Tierra Adentro* luego de haber seguido el tuitrrelato @EstacionCamaron y haber leído *Autobiografía del algodón*). Así, las ideas, las discusiones, la ejecución y la simultaneidad de

todo ello en la lectura son lo que funciona de forma análoga a lo recursivo. No sólo son los referentes reales y sus tratamientos en el discurso, sino también la existencia de borradores y poéticas de manera simultánea: un lector atento a la obra de la mexicana, no sólo “ve” simultáneamente los sistemas de referencia internos y externos usuales de la no-ficción, sino que también puede “ver” los experimentos que preceden al libro editado y la poética que generan y de la que se nutren. Es decir, desmontar la obra de Rivera Garza implica ver y seleccionar perspectivas de una posible doble o triple figura recursiva creada por el conjunto de la obra.

ZOZOBRA Y FRAGILIDAD

Finalmente, me gustaría discutir otro de los elementos que han vuelto a la obra de Rivera Garza un referente. Además del calado estético de lo mencionado antes, se encuentra el calado filosófico y humano en el que se hallan los sujetos de sus libros. Tanto Cristina-narradora (al tiempo que reflexiona y ensaya), como los diferentes sujetos que atraviesan *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* están en un estado constante de zozobra, es decir, en constante amenaza de dejar de existir.

Retomo el concepto de *zozobra*, en su vinculación con la accidentalidad del ser, del filósofo mexicano Emilio Uranga. La zozobra, en su condición de movimiento oscilatorio capaz de unir elementos en apariencia contradictorios, ya ha sido analizada en la figura del Juan Rulfo como *Angelus Novus* benjaminiano de la Historia (cfr. Estrada Orozco, 2024). Sin embargo, la condición de ser-bajo-amenaza que Uranga sugiere como otro punto para el carácter zozobante aún ofrece una veta de análisis provechosa, debido a las condiciones materiales en las que se mueven los sujetos de los libros seleccionados.

Emilio Uranga formó parte de Hiperión, grupo filosófico mexicano activo entre 1948 y 1953, entre cuyas preocupaciones estuvo desarrollar una “filosofía de lo mexicano” que fuera verdaderamente transformadora y se alejara de nacionalismos estériles.⁵ Destacan las contribuciones de Uranga, quien

⁵ La naturaleza del grupo y de sus investigaciones exceden por mucho los alcances del presente artículo. Para un panorama general de sus aportaciones, véase *El Hiperión. Antología*, con introducción y selección de Guillermo Hurtado (2015).

buscó elaborar un análisis del *ser mexicano* “con recursos del existencialismo, pero también de la fenomenología y la escolástica” (Estrada Orozco, 2022: 200). Uno de sus aportes más conocidos parte de la respuesta al análisis del también filósofo Samuel Ramos, para quien el carácter del mexicano era definido por el “complejo de inferioridad” (1993: 52), según su conocida obra de 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Uranga —en su aproximación ontológica— aseguraba que la inferioridad era sólo una de las formas posibles de la insuficiencia, ni siquiera la más auténtica, y ésta era derivada de la accidentalidad, característica cardinal del mexicano. En su exploración de la accidentalidad, Uranga problematiza la jerarquización de la sustancia por encima del accidente y la tendencia de la tradición filosófica occidental a definir lo humano como ser-para-la-sustancia, prestando menos atención a los accidentes ontológicos que vuelven única la experiencia humana: “Al definir al mexicano como un ser accidental, abre un camino que le permite atisbar algo de lo humano *en general* visible en el mexicano *en particular*” (Estrada Orozco, 2022: 201; énfasis del original).

Existen múltiples implicaciones en esta concepción de *accidentalidad*, entre ellas, la visión de autenticidad a la que lleva y la posibilidad de un ser-para-el-accidente como una tarea siempre en desarrollo. Sin embargo, la que me interesa analizar en este momento es la que revisa al ser desde su fragilidad. Para Uranga, “[e]l accidente es fragilidad: oscilación entre el ser y la nada” (2013: 51). Y, también, este estado de fragilidad sólo es posible en la zozobra; es decir, el estado en el que estamos cuando “no sabemos si se nos vendrá una amenaza o se nos acogerá un asilo [...] somos constitutivamente frágiles, nos hemos hecho frágiles, al elegir al mundo como amago, como amenaza, como asedio. Toda destrucción plantea por esencia la posibilidad de una resistencia” (121). Para Guillermo Hurtado, sumar la condición de fragilidad a la idea de *accidente filosófico* es una de las aportaciones propias de la plataforma de pensamiento de Uranga (Hurtado, 2015: xxiii) y una que beneficia el análisis de los textos seleccionados de Cristina Rivera Garza.

En *Autobiografía del algodón* —como se dijo—, la autora indaga en la genealogía familiar durante los gobiernos desarrollistas posteriores a la década de 1930. La vida familiar está signada por los planes de cultivo del algodón, pero también por las condiciones de carencia posteriores a la Revolución, que hacen necesaria la movilización de familias en busca de los beneficios prometidos del reparto agrario. El inicio de la novela —la huelga de Estación Camarón

de 1934— se ubica en esa pugna: José María Rivera y Petra Peña (abuelos de la narradora) forman parte de la huelga, pero para llegar allí han tenido que desplazarse a través del desierto coahuilense hasta el Sistema de Riego No. 4, en la zona que impacta la Presa Don Martín, en Juárez, Coahuila:

Cuando venían para acá, al pasar por enfrente de algún huerto bien atendido, con todo y pena se paraba a pedir un retoño. Y, como los veían tan pobres en esas caravanas tan lentas, se los regalaban. Para sus niños, le decían. Y era cierto, en ellos pensaba sobre todo. Un té bien dado les podría salvar la vida y, si no, podía hacer menos angustioso el camino que tenían que recorrer para ver a un doctor. (Rivera Garza, 2021: 40)

La vida antes de emprender el camino hacia la presa ha estado marcada por el trabajo en campo ajeno, pues José María Rivera “[s]e había acostumbrado a ir de un rancho a otro, de una hacienda a otra, evadiendo el peligro cuando lo veía venir de frente o buscando alguna mejora en el salario” (42), pero la promesa de la tierra que viene con el algodón lo hace movilizarse. El camino, como se ve, no está exento de peligros, sobre todo para los niños. En un pasaje posterior, Petra y José recuerdan la muerte de una de sus hijas, Juana, y luego José le hace saber que él mismo perdió dos niños en su matrimonio previo: “Al primero le pusimos Florentino... Apenas si duró un mes allá en Venado. Se nos enfermó del estómago y en menos de un mes la disentería se lo llevó” (60). Por si esto fuera poco, la huelga y el hostigamiento al que los huelguistas son sometidos pronto deja de tener sentido porque una inundación ocasiona el desborde de la presa, y una nueva caravana debe desplazarse en 1937, esta vez, para fundar la colonia agrícola Anáhuac, en Tamaulipas (80). De nuevo, es una caravana signada por el hambre y la pobreza (164). Igualmente, el recorrido de los desplazamientos que la narradora indaga la lleva a describir la manera en la que el abuelo José se enfrentó tanto a las condiciones extremas de la Revolución, como a las condiciones de alta mortandad de la influenza española de 1918 y la muerte de sus dos primeras esposas (136-153). Como se ve, se trata de una existencia siempre en la búsqueda de algo, digamos, buscando seguir siendo, pero también a punto de no ser. Es decir, la vida de los abuelos es una vida en perpetua zozobra. O, para ponerlo en palabras de Emilio Uranga, en un mundo que nunca se sabe si será amenaza o asilo.

Sin embargo, esta zozobra no se limita a ellos. Las condiciones desde las cuales la narradora indaga acerca de lo que ha ocurrido en el pasado tienen sus propias características de fragilidad. Después de todo, recorre el norte del país en un momento de violencia criminal notable. La propia presa Don Martín —detalla la narradora— fue convertida por la agrupación criminal conocida como Los Zetas en una “narcofosa submarina” (30). El espacio en el que se mueven ella y su acompañante (quien, basados en el tuitrelato anterior, podemos suponer que es Sorais) en el primer capítulo del libro tiene algo de amenazante. Al llegar a Anáhuac, por ejemplo, miran el edificio municipal y un policía los interroga sobre lo que buscan sin dejar de sujetar un arma contra el abdomen. Su respuesta, “Documentos. Historias del sitio” (33), sólo genera incredulidad: “Allá, dice, señalando el edificio del Sistema de Riego con la punta del arma. Ahí nomás al cruzar la calle... La mano nunca se separó de la superficie del arma. ¿Te diste cuenta de eso?” (33). Al presentarse en el edificio señalado, se encuentran con resistencias similares e incluso hostilidad cuando quieren tomar una fotografía para su registro personal. Luego, las asalta una pregunta: “Desde el otro lado de la calle, asoma la punta del cuerno de chivo. ¿Cuántos ojos nos ven desde más allá? Hay cuerpo bajo el agua. Hay cuerpo pudriéndose bajo el agua muy cerca de aquí en una presa. Vivir de milagro es lo que hacemos, dice el hombre que nos guía hacia el centro de la plaza cuando tratamos de hacerle plática” (34). Cuando intentan desplazarse hacia Estación Camarón, dudan sobre si están siendo seguidas por una camioneta negra:

Tenemos que recordar que somos dos mujeres sobre una carretera que cruza el llano estepario. Estamos En guerra. Somos, en efecto, dos mujeres solas. Dos mujeres sin Estado, sin ejército, acaso sin país. Dos mujeres en este tipo de soledad, delirando sobre el desierto, estos miles de huesos, esos miles de cráneos. El presente se acerca por el espejo retrovisor. Hay una fosa submarina no lejos de aquí. (35)

El pasaje hace evidente la persistencia de esa existencia zozobrante, de ese ser cuya fragilidad lo expone al mundo, el cual se le presenta como amenaza. Un acto en apariencia inocuo —una búsqueda de archivo—, por las condiciones materiales de la peligrosidad del norte mexicano (o del territorio mexicano en general para dos mujeres “solas”, lo cual equivale a decir sin acompañamiento

masculino), se convierte en un acto peligroso. Indagar, preguntar, se vuelve un acto peligroso. Sin embargo, el peligro criminal no es la única amenaza que se asoma.

Hacia el final del libro, el último capítulo, titulado “Terricidio”, presenta una nueva arista. La narradora finalmente ha llegado a Estación Camarón, luego de indagar, buscar y continuar buscando. Sin embargo, para finales de marzo de 2017, cuando sitúa la anécdota, “Estación Camarón tenía ya década siendo un pueblo fantasma” en el que una retroexcavadora se prepara para arrasarlo (283). Al preguntarle por qué hacerlo, el hombre que opera la maquinaria les dice que es para las perforaciones para el *fracking*. “Del algodón al fracking, pasando por el sorgo y la maquila, los momentos de abundancia y devastación se han sucedido unos a otros en ciclos cada vez más intensos y más breves sobre un desierto que, lejos de las acepciones que lo retratan como carente de vida, emerge una y otra vez con nuevos y variados recursos naturales” (283-284). No es únicamente la vida humana la que se encuentra amenazada. También el ser más allá de lo humano, el propio ecosistema del desierto, se encuentra bajo esta condición zozobranante.

Autobiografía del algodón, desde la perspectiva de Uranga, es una narrativa de zozobra. Es decir, se trata de una narrativa del ser-bajo-amenaza que, a un tiempo, se asoma al mundo como si éste también fuera un potencial asilo. En el caso de lo que nos ofrece Rivera Garza, se trata de una narrativa que hace concurrir en el mismo espacio —por medio de las operaciones desedimentativas en las que incurre— la pluralidad de tiempos en los que estas formas constantes de fragilidad atraviesan las experiencias de los sujetos de su historia. Sin dejar dudas para las continuidades que busca con su proceso de desidentificación, la autora traza líneas con el perpetuo extractivismo de la lógica del capital: la agricultura extensiva, el *fracking* en busca de petróleo y la voracidad del crimen organizado en los espacios del norte de México en donde estas actividades se llevaron y se llevan a cabo. Así, tanto quien nos guía en el viaje —la narradora Cristina Rivera Garza—, como los seres cuyas huellas persigue en el pasado, se encuentran siempre a punto de no-ser, amenazados por hambre, fracaso de proyectos, desplazamientos, violencia criminal.

En el caso de *El invencible verano de Liliana*, la primera amenaza al ser ya ha sido expresada, pero vale la pena enfatizarla. La búsqueda de la narradora por el archivo se encuentra con la amenaza de la desaparición, de esa posibilidad de que el expediente desaparezca y que, al hacerlo, “no habrá memoria oficial

de la presencia de Liliana sobre la tierra” (Rivera Garza, 2021: 38). Como se dijo, el libro es un acto de resistencia contra esa amenaza, pero, como destaca Laura de la Rosa, es importante el punto desde el cual se lleva a cabo el acto. En principio, se trata de un *yo* que narra desde una condición de mujer:

Hablar de su hermana es hablar de sí misma. Hablar de su feminicidio es hablar en tanto mujer y, por lo tanto, la narración inevitablemente deviene en la configuración de una pluralidad política de un “nosotras” que quiere, a la vez que celebrar su corta vida, hacer justicia por un crimen que hoy tiene su lenguaje gracias a toda una red de mujeres que han luchado por esto. (De la Rosa Nicola, 2023: 121)

Es decir, ese *nosotras* en el que la narradora se incluye comparte en potencia la misma amenaza que su hermana —víctima— ha sufrido en efecto.

Por otro lado, el arranque del libro en el que se presenta la búsqueda del expediente, mientras la autora y su acompañante caminan a través de una manifestación que retoma el canto feminista de los colectivos chilenos, tiene una dimensión aun mayor. La violencia que sufre Liliana en 1990, para 2019, aún no ha dejado de ser relevante. Ni en México, ni en América Latina. La condición de ser-bajo-amenaza, en el caso de Liliana, dista de ser una figura solamente en un marco filosófico, y adquiere la completa dimensión de su tragedia. Eso es lo que hace que el *nosotras* se vuelva significativo para el lector, como también lo son los pequeños detalles que ocurren durante la búsqueda. Al parar en un restaurante, la narradora y la acompañante ven entrar a una pareja: “ahí está el profesor acusado de hostigamiento junto a una muchacha joven y rozagante alrededor de una mesa en un restaurante de moda, luego de confirmar que no pasa nada, que aquí no pasa nada, que los acusados pueden continuar con su vida como si no pasara nada” (40). Es decir, las condiciones de contingencia permanecen a pesar del tiempo.

El paso del tiempo, por su parte, otorga un punto clave que es parte de la búsqueda de la narradora entre los papeles de Liliana. Como reconoce Nely Maldonado, existe una vergüenza explícita en el texto por parte de la familia por no haber reconocido el peligro al que se exponía Liliana (Maldonado Escoto, 2023: 609; Rivera Garza, 2021: 43), pero también existe una diferencia fundamental entre el punto de la muerte de Liliana y el de la escritura de Cristina: el lenguaje. El lenguaje sobre la violencia de género se ha desa-

rollado y “es palpable el reconocimiento que la autora hace de la presencia y visibilización de las militancias feministas” (Maldonado Escoto, 2023: 610). El término *feminicidio* apenas se incorporó al lenguaje legal en 2012; el aborto fue despenalizado en la Ciudad de México en 2007. Es decir, en el contexto en el que ocurre esta parte de la historia que se presenta no existía un marco legal, pero tampoco un lenguaje público para los problemas que enfrenta Liliana. Así, la joven pasa, en 1988, sola y en silencio su experiencia de aborto (Rivera Garza, 2021: 206), como también pasa en silencio y sola la constante amenaza de Ángel, quien se convertirá en su asesino.

En varios momentos del libro, en la reconstrucción del “archivo de Liliana”, la voz de la narradora se pregunta por la amenaza latente. Es decir, desde el presente, la visión y curaduría del archivo de su hermana le hace saber a la narradora que hay una amenaza no articulada o no articulable, dado que el lenguaje ni siquiera está al alcance. Recordando una visita en 1990, la narradora dice: “Nada en su voz, en la manera de comportarse, en su temperamento, me alarmó. Nada me hizo sentir el peligro. Nunca, ni por asomo, me mencionó los sufrimientos que le causaba Ángel. ¿Los veía ella misma con claridad? ¿O los veía tan claramente como para saber que sería peligroso develarlos?” (2021: 221). Luego, al transcribir una nota a mano, la narradora se da cuenta de que el viaje en el metro es lo que la hace sentirse desprotegida, mientras que en casa se siente segura: “No hay ningún otro dato en sus cuadernos o en sus notas sueltas que me ayude a desbaratar ese acertijo. La amenaza, claramente, venía de afuera. No se generaba en el transporte público en sí, pero ahí se había hecho presente en forma de indefensión sobre la que no elaboraba y que, por lo tanto, no nos dejó ver” (224). De nuevo, la zozobra de Liliana —ese estar bajo amenaza— va más allá de las condiciones materiales o de la situación estrictamente de peligro físico: ni siquiera hay un refugio en el lenguaje. Y, precisamente por la ausencia de ese lenguaje en el pasado, una parte del trabajo de la reconstrucción del archivo por parte de su hermana es hacer que lo inarticulado —incluso permaneciendo así— se haga evidente. Ese ser-bajo-amenaza, esa mujer en zozobra, puede conectar con el *nosotras* al que la narradora rastrea a través de un lenguaje que busca develar.

Como decía líneas atrás, la plataforma de Emilio Uranga buscaba un sentido transformador. Para Uranga, el sentido accidental del ser no pretendía detenerse en las limitaciones de inferioridades e insuficiencias. Uno de los elementos notables de los materiales analizados de Rivera Garza es que tanto

Autobiografía del algodón como *El invencible verano de Liliana* parten de una voz que narra desde la zozobra y la fragilidad, de historias de sujetos bajo amenaza constante, pero no se detiene ahí. Esto es apenas el comienzo para Rivera Garza, pues, como sospechaba Uranga, la capacidad oscilatoria de la zozobra tiene posibilidades de dinamismo creador. En este caso, se trata de la misma resistencia que supone frente a cualquier amenaza. En Rivera Garza, las múltiples resistencias son generadas a través del lenguaje. El peligro de la desaparición, del olvido o la borradura es combatido con la escritura. La amenaza convertida en destrucción (en el caso del feminicidio) es contestada con celebración. El silencio y el lenguaje vedado son resistidos a través de un lenguaje restitutivo y resiliente. El esfuerzo por usar el archivo personal de Liliana busca sobreponerse a la pérdida del archivo oficial. Los testimonios que atraviesan el texto dan fe de una conciencia de fragilidad constante, de una amenaza por el no-ser. Pero, como en *Autobiografía del algodón*, es la reacción a esta zozobra la que establece relaciones significativas, productivas, entre los sujetos. En lugar de aferrarse a soledades, surgen procesos de comunidad, de sociabilidad, de duelos compartidos y distintas relaciones intersubjetivas que celebran las huellas de quienes les (o nos) precedieron. El montaje, la reconstrucción del archivo, el rompecabezas móvil, después de todo, son modos de caminar sobre esas huellas y resistir a la zozobra.

BIBLIOGRAFÍA

- Amar Sánchez, Ana María (1992), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Corona Pérez, Alma G., Cécile Quintana, Marie-Agnès Plaisi Robert, Francisco Javier Romero Luna y Rania Talbi-Boulhais (2015), “Neoescrituras desde sus contextos: mirar de aquí hacia allá. El ensayo y otras formas de escritura en la obra de Cristina Rivera Garza”, en Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lambarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Adrián Ríos Baeza (coords.), *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, México, Dirección General de Fomento Editorial-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Ediciones EyC, pp. 187-237.
- Cruz Arzabal, Roberto (2022), “Figuraciones sesgadas: teatralidad, intermedialidad y yo autorial en Cristina Rivera Garza”, *Visitas al Patio*, vol. xvi, núm. 1, pp. 44-66, DOI: [<https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3789>].

- Estrada Orozco, Luis Miguel (2024), “Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza”, en *Latin American Literary Review*, vol. LI, núm. 102, pp. 13-23.
- Estrada Orozco, Luis Miguel (2022), “Accidente y zozobra: Emilio Uranga y la búsqueda de la identidad moderna”, en José Sánchez Carbó, Samantha Escobar Fuentes, Diana Jaramillo Juárez y Alicia Ramírez Olivares (coords.), *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica 1. Nociones, tradiciones y apropiaciones*, México, Editora Nómada, pp. 197-210.
- Estrada Orozco, Luis Miguel (2021), “*Autobiografía del algodón*, de Cristina Rivera Garza: poética viva y borrador abierto”, *Amoxcalli. Revista de Teoría y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, vol. IV, núm. 8, pp. 111-127.
- García Lozano, Brenda (2022), *Los recintos de la memoria en Nadie me verá llorar, de Cristina Rivera Garza*, tesis de maestría en Literatura Mexicana, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Hurtado, Guillermo (2015), *El Hiperión. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Jablonka, Ivan (2016), *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Maldonado Escoto, Nely (2023), “Restos, rastros y memorias: *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 22, pp. 599-621, DOI: [https://doi.org/10.7203/KAM.22.26438].
- Olaizola, Andrés (2021), “Escritura en migración: transmedialidad y poética en Cristina Rivera Garza”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, núm. 142, pp. 137-153.
- Prieto, Adlin (2019), “@EstacionCamaron. Otra manera de contar”, *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, núm. 18, pp. 5-35.
- Ramos, Samuel (1993), *El perfil del hombre y la cultura en México*, Madrid, Espasa.
- Rivera Garza, Cristina (2024), *Nadie me verá llorar*, México, Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2022), *Escrituras geológicas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Rivera Garza, Cristina (2021), *El invencible verano de Liliana*, México, Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2020), *Autobiografía del algodón*, México, Penguin Random House.

- Rivera Garza, Cristina (2016), *Había mucha neblina o humo o no sé qué. Caminar con Juan Rulfo*, México, Penguin Random House.
- Rivera Garza, Cristina (2015), *Dolerse. Textos desde un país herido*, México, Surplus Ediciones.
- Rivera Garza, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets.
- Rosa Nicola, Laura de la (2023), “La escritura geológicamente personal y colectiva en *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza”, *Revista [sic]*, núm. 36, pp. 108-124.
- Silverstein, Stephen (2013), “Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin’s *Theses on the Philosophy of History*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XLVII, núm. 3, octubre, pp. 533-559, DOI: [<https://doi.org/10.1353/rvs.2013.0050>].
- Taboada Hernández, Marco Polo (2024), “Las huellas de la heterogeneidad narrativa en *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza”, *Escritos*, vol. XXXII, núm. 68, pp. 1-16, DOI: [<http://doi.org/10.18566/escr.v32n68.a01>].
- Uranga, Emilio (2013), *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Bonilla Artigas.

LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO: Es escritor, docente e investigador. Tiene una maestría en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y un doctorado por la Universidad de Cincinnati. Hizo una estancia posdoctoral en el Cogut Institute for the Humanities, en Brown University, donde también fue profesor visitante. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I, así como del Sistema Nacional de Creadores (2019-2022). Su narrativa ha recibido varios premios y ha sido antologada dentro y fuera de México.

D. R. © Luis Miguel Estrada Orozco, Ciudad de México, julio-diciembre, 2025.

RESEÑAS

D'ANNUNZIO, GABRIELE (2023), *GROTESCOS Y ARABESCOS*,
TRADUCCIÓN DE DIEGO MEJÍA ESTÉVEZ Y RODRIGO JARDÓN,
MÉXICO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO,
89 p.

En la actualidad, referirse a algunos autores —elaborar una crítica, una reseña o incluso sólo hablar de ellos—, en ciertos contextos sociales o culturales, es políticamente incorrecto por lo que realizaron en su vida pública, privada o en la política, y con esto se olvida su importante contribución a la literatura. Tal es el caso de Gabriele D'Annunzio, quien nació en Pescara, en la región del Abruzzo, Italia, el 12 de marzo de 1863. A semejanza de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), su escritura marcaría un antes y un después en la literatura italiana; sin embargo, se evita mencionarlos por su postura política durante la primera mitad del siglo xx. Por tal razón, no podemos encontrar traducciones de sus obras o libros impresos de manera reciente en Latinoamérica, y es una pena. En este contexto, hay que celebrar la edición de *Grotescos y arabescos* —traducción de Diego Mejía Estévez y Rodrigo Jardón—, que salió a la luz en México en 2023 en la colección Relato Licenciado Vidriera, de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, de la Universidad Nacional Autónoma de México (DGPFE-UNAM).

Con una espléndida introducción y selección de Diego Mejía Estévez, el libro está conformado por doce relatos que D'Annunzio incluyó en su columna “Grotescos y arabescos” del periódico *La Tribuna* —publicados del 18 de octubre al 1 de noviembre de 1887 y firmados con el seudónimo *Duca Mínimo* (Duque Mínimo)—: “La reliquia escondida”, “*Crimina amoris*”, “Los crisantemos”, “El primer fuego”, “La profecía”, “La develación”, “El beso y la herida”, “Efecto a distancia”, “El viaje de bodas”, “De cómo la marquesa de Pietracamela donó sus bellas manos a la princesa de Scùrcula”, “Sancta Kabbala” y “Rarezas”; por otros tres textos que también aparecieron en el mismo diario, pero ya no en esa columna: “Conmemoración fúnebre”, “El místico sueño”, “Pendolin”, y, por último, “El sepulcro del poeta”, fragmento de una de sus novelas más importantes, *Il piacere* (1889), que el autor seleccionó para formar parte de su *Antologia d'autore* (1906) .

Todas estas narraciones —incluidas las que no integraron la columna “Grotescos y arabescos”— tienen el estilo *fin de siècle* (basado en el empleo del simbolismo, del

modernismo y del decadentismo), característico de D'Annunzio, que se fusiona con el sensualismo y el esteticismo propios del escritor. Estos aspectos cruzan transversalmente los relatos, la mayor parte en prosa poética, y anuncian temas que le serán recurrentes: la belleza, el amor, la libertad creativa, femenina y erótica, el placer, la lectura, el esoterismo, las rarezas de las emociones y del actuar del hombre frente al ser racional, la muerte, la metaliteratura.

La Tribuna —periódico donde trabajó por cuatro años (1884-1888) y en el que redactó más de doscientos artículos— es el espacio que transformará los aspectos más significativos de su escritura. Antes de “Fábulas mundanas”, “Crónica bizantina” o “Grotescos y arabescos”, D'Annunzio era proclive a ciertos temas, pero de una forma clásica, tejida con base en los rasgos particulares de Dante, Carducci, Victor Hugo, Goethe... El poeta de Pescara, en la redacción casi diaria para este periódico, experimentará una metamorfosis en las convenciones del lenguaje, creará personajes, voces y estructuras narrativas, mejorará el empleo del símbolo; en fin, construirá su propia poética para establecerse de veras como escritor.¹

De este modo, su búsqueda de renovación estética aparecerá en “Grotescos y arabescos”, donde se percibe la influencia de varios autores, como Lord Byron, Giovanni Verga, Enrique Cornelio Agrippa, Percy Bysshe Shelley, Alexandre Dumas, Guy de Maupassant, Friedrich Nietzsche, Francesco de Sanctis, Giovanni Pascoli; sin embargo, las contribuciones esenciales de Charles Baudelaire y de Edgar Allan Poe a la literatura serán el marco de estas historias dannunzianas. Por un lado, el hecho de que sean prosas poéticas se debe al influjo que tuvo de Baudelaire² y, de ese modo, entablan un diálogo, por sus características, con *El spleen de París* (1869).³ Por otro, desde el título de la columna donde fueron publicadas,⁴ podemos notar que su autor desea realizar un homenaje al escritor estadounidense y, al mismo tiempo, mostrar el

¹ Durante este periodo, publica también *San Pantaleone* (1886), conjunto de diecisiete novelas cortas que anticipa esa nueva faceta, menos bucólica y más sombría, sensual y experimental.

² Incluso, D'Annunzio leyó a Poe gracias a las traducciones realizadas por Charles Baudelaire; es decir, leyó a Poe en francés.

³ Sin olvidar, por supuesto, la relación que estos primeros relatos dannunzianos guardan, asimismo, con las prosas poéticas de Poe, como “Silencio” y “Sombra”, por ejemplo.

⁴ En italiano: *Grotteschi e Rabeschi*.

linaje literario al que pertenece, puesto que uno de los libros de relatos más famosos de Poe es *Tales of the Grotesque and Arabesque*.⁵

Además de lo ya mencionado, D'Annunzio trabajará con el sentido que define a la columna: lo grotesco y lo arabesco. Lo primero es un aporte fundamental en el siglo XIX, herencia del romanticismo y, en particular, de Poe y Victor Hugo. La sombra, la muerte, la deformidad del cuerpo y del espíritu, las extravagancias son representaciones que se alejan del concepto de belleza tradicional y que adquieren vigor en las plumas de los escritores románticos. Sobre este concepto, afirma Poe en el cuento “Mixtificación”:

El barón Ritzner von Jung descendía de una noble familia húngara, cuyos miembros, hasta donde permiten asegurarlo antiquísimas y fidedignas crónicas, se habían destacado por esa especie de *grotesquerie* imaginativa... La belleza, si así puedo llamarla, de su arte *mystifique* residía en la consumada habilidad —resultante de un conocimiento casi intuitivo de la naturaleza humana, y de un admirable dominio de sí mismo—, mediante el cual el barón lograba aparentar que las extravagancias que preparaba se producían a pesar de sus laudables esfuerzos por impedir las y para mantener el buen orden y la dignidad de la casa de estudios. (1997a: 355)

En el caso de D'Annunzio, lo grotesco está allí, caracterizado con tanta delicadeza que, por momentos, olvidamos que es el eje de las narraciones. Para este autor —quien seguía los preceptos de Walter Pater, igual que Virginia Woolf y tantos otros artistas de la época, acerca de que la vida del artista debía ser como una obra de arte—, lo grotesco se une a la sensualidad, al placer de la existencia simbolizado por medio de los sentidos, como se revela en el relato “Los crisantemos”:

Las flores de otoño tienen una gracia y una delicadeza singulares, junto a no sé qué fascinación melancólica de la cual se sienten presos incluso los espíritus menos sentimentales. Portan, además, en su color y en la particularidad de sus hojas una apariencia de vitalidad diría casi humana, aunque una vitalidad doliente. Por esto atraen más que los ricos y voluptuosos florecimientos de verano, y despiertan en quien los contempla

⁵ *Cuentos de lo grotesco y arabesco*, publicados primero de manera separada en las revistas en las que Poe trabajó (*Southern Baltimore Messenger*, *Southern Literary Messenger*, *Philadelphia Saturday Courier*) y después compilados en dos volúmenes fechados en 1840.

una especie de piedad y de ternura: la misericordia por los seres frágiles, solitarios y enfermos. (p. 13)

Lo arabesco —técnica árabe de adorno en las construcciones, que se extiende a los tapices y otras artesanías— no sólo se refleja en la escritura con arquitecturas semejantes, alfombras y cortinas adornadas con flores, frutos y hojas de los lugares en los que están ambientados los personajes, sino que toma la forma de una enumeración excesiva de imágenes con el fin de despertar lo onírico, los sentidos, y proyectar cierta pesadilla imaginativa en la mente de los lectores. Sobre la noción de *arabesco*, afirma Edgar Allan Poe en su famoso cuento “Ligeia”:

Este material era el más rico tejido de oro, cubierto íntegramente, con intervalos irregulares, por arabescos en realce, de un pie de diámetro, de un negro azabache. Pero estas figuras solo participaban de la condición de arabescos cuando se las miraba desde un determinado ángulo. Por un procedimiento hoy común, que puede en verdad rastrearse en periodos muy remotos de la antigüedad, cambiaban de aspecto. Para el que entraba en la habitación, tenían la apariencia de simples monstruosidades; pero, al acercarse, esta apariencia desaparecía gradualmente y, paso a paso, a medida que el visitante cambiaba de posición en el recinto, se veía rodeado por una infinita serie de formas horribles pertenecientes a la superstición de los normandos o nacidos en los sueños culpables de los monjes. El efecto fantasmagórico era grandemente intensificado por la introducción artificial de una fuerte y continua corriente de aire detrás de los tapices, la cual daba una horrenda e inquietante animación al conjunto. (1997b: 309)

En estos primeros textos de D’Annunzio, la enumeración continua de las imágenes para crear una atmósfera caótica se advierte desde el primer relato, “La reliquia escondida”, en el que un bibliómano busca, con afán, entre los libros apilados de una librería destartada, el objeto de su amor, un hallazgo, la reliquia encubierta entre el polvo y los volúmenes viejos, y, cuando la halla, la esconde de los ojos del vendedor de libros, quien aguarda una señal de entusiasmo del bibliómano para subir el costo de ese volumen. El bibliómano oculta, entonces, la reliquia y espera durante horas para engañar al vendedor; de ese modo, el bibliómano no se da cuenta del tiempo que transcurre ni de lo que pasa en torno suyo; así, no percibe cuando llega una muchacha enamorada que se detiene frente a una de las mesas con la esperanza de que aparezca su amado y le proponga casarse con ella. El final abierto parece sugerir

que el amado es el bibliómano y que, dada la esencia de este hombre, no le interesa el amor de una mujer, sino poseer el libro que ama.

Poco a poco, en el transcurso de estas historias, el sensualismo proyectado en los distintos personajes y atmósferas se transforma. Si en un primer momento, tanto en “La reliquia escondida” como en el relato que le sigue, “*Crimina amoris*”, hay una necesidad por parte de D’Annunzio de revelar la sensualidad de la inteligencia,⁶ en las siguientes ficciones, la sensualidad será encarnada en los elementos naturales que apreciamos a través de los sentidos: el Sol (“La profecía”), las flores (“Los crisantemos”), el fuego (“El primer fuego”), el cuerpo femenino (“La develación”), y estas imágenes se mezclarán en las narraciones posteriores con símbolos y reflexiones más abstractas por parte del poeta, como la imposibilidad de poseer el objeto amoroso (“El viaje de bodas”), la degradación moral relacionada con el adulterio y el dinero (“Pendolín”), el hedonismo en un estado cuasi puro en el que no se necesita del acto sexual para disfrutar de la belleza del cuerpo femenino y de la existencia (“Rarezas”).

Por otra parte, en varios de los textos de esta antología, leemos a un poeta asombrado por el mundo que lo cautiva y encadena, y al que trata de comprender y comprender. Comenta el narrador en “Sancta Kabbala”:

Soy un apasionado aprendiz de la ciencia oculta. Desde hace tiempo vivo en otro mundo. Sé finalmente qué hacer para elevarme del plano terreno, para navegar hacia otra región, para transitar una selva de sueños, para razonar con los espíritus, para ser huésped en un reino de hadas, para habitar en palacios de oro inmaterial y de perlas imponderables.

[...]

Ahora sepa que se puede atraer la influencia de un astro al rodearse de las cosas que, especialmente, portan su signo. Dice Agrippa en su *Filosofía oculta*: “La armonía celeste muestra la virtud que se esconde en la materia, la fortalece y hace que se devele. Diría que la reduce casi al acto cuando tales cosas son expuestas oportunamente a los cuerpos celestes. Por ejemplo, cuando uno quiere atraerse la virtud del Sol, necesita buscar

⁶ Éste es el eje de algunos relatos, además de los mencionados. En “*Crimina amoris*”, el protagonista, por medio de su arte poética, pretende obtener el amor, no de una amada, sino de los lectores. Dice el narrador: “En una sociedad democrática como la nuestra, el artífice de prosa o de verso debe renunciar a cualquier beneficio que no sea amoroso. El lector verdadero ya no es el que te compra, sino el que te ama. El lector verdadero es entonces la dama generosa. El laurel ya sólo sirve para atraer el mirto, y los derechos verdaderos del autor son las aventuras gozosas” (p. 10).

todo lo que haya de solar entre los vegetales, las piedras, los metales y los animales de pelo suave, y especialmente aquellas cosas nobles que ocupen un grado superior en la creación”. (pp. 43-45)

En estas líneas ya se observa que no es un libro fácil; sin embargo, es necesario añadir que, pese a la dificultad, D’Annunzio fue célebre y popular a principios del siglo xx. Si bien los relatos de *Grotescos y arabescos* conllevan distintos niveles de interpretación, la mayoría de las historias acepta una primera lectura sutil, sobre todo por la fina prosa con la que están escritas y porque apela a situaciones comunes a los seres humanos:

Ciertamente, entre más envidia y deseo suscita en los otros lo poseído por el hombre, tanto más éste goza y se ensoberbece. (“*Crimina amoris*”, p. 9)

Y todas aquellas flores me miraban; me infundían en el corazón una inmensa piedad y una inmensa tristeza. (“*Los crisantemos*”, p. 16)

Hay, entre las diversas formas de tristeza humana, una particular que podría llamarse tristeza dominical. El alma común, liberada de la labor servil, experimenta casi una sensación de maravilla y emoción ante la interrupción de la actividad. Para muchos trabajadores, el descanso es relevante porque es insólito. El hombre se encuentra finalmente consigo mismo, diría casi cara a cara; y esto en algunas ocasiones es un enfrentamiento más terrible que aquél con la Necesidad. (“*Rarezas*”, p. 48)

En cuanto a los niveles de interpretación, se entiende el empeño de D’Annunzio por ocultar —y aportar— significados por medio de símbolos, tanto por el simbolismo artístico al que se adhería como por el hermetismo al que era proclive. En ese sentido, relatos como “El primer fuego”, “La profecía”, “El beso y la herida”, “El viaje de bodas” o “*Sancta Kabbala*” precisan una lectura más cuidadosa para penetrar en ellos. “El primer fuego”, por ejemplo, un breve relato de apenas algo más de una cuartilla, trata de una mujer que regresa, no sabemos de dónde (pero se intuye que de alguna reunión secreta), y que requiere con urgencia fuego, fuego que es encendido por el narrador y a través del cual “cantan ahora las dulces salamandras” una vez que es avivado. La comparación que el personaje femenino realiza en el último diálogo acerca del fuego como un tesoro y una luz siempre móvil es un indicio del

simbolismo que ha entretejido el autor. Respecto al fuego como símbolo, señala Juan-Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*:

Los alquimistas conservan en especial el sentido dado por Heráclito al fuego, como “agente de transformación”, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas [...]. Para la mayor parte de los pueblos primitivos, el fuego es un demiurgo y procede del sol, es su representación sobre la tierra; por esto se relaciona, de un lado con el rayo y el relámpago (35); de otro, con el oro. (1969: 219)

Con respecto a la afirmación final del narrador de que las salamandras cantan en el fuego, la pretensión de D’Annunzio es cerrar el texto cíclicamente, pues la salamandra en el pensamiento simbólico es la misma representación del fuego, así que posee las mismas propiedades que aquél, y con ello se le caracteriza como algo que se extingue para renovarse a continuación. Además, en la particular simbolización que el autor realiza de este elemento en ambos personajes, podemos percibir que se desea relacionar a la mujer con la Tierra (el fuego como joya) y al hombre con el Sol (el fuego como salamandra).

“Rarezas”, que cierra el ciclo de la columna de D’Annunzio en el diario *La Tribuna*, es un texto distinto a los demás. Se trata de un conjunto de aforismos poéticos, fragmentados en cuanto a los temas que tratan, pero unidos en torno a la condición de “rarezas” que llevan por título. En la forma de ser de este texto se advierte cierto cansancio, tal vez, por parte de D’Annunzio, para continuar con la columna escrita de la misma forma, “grotesca y arabesca”, razón por la que cierra el ciclo, pese a que muchas de las características presentes en estos relatos seguirán vivas en su literatura, incluidos los textos que vienen a continuación en esta antología traducida por Diego Mejía y Rodrigo Jardón.

Como podrá apreciarse, *Grotescos y arabescos* es un libro que, por su riqueza literaria, requiere mayor espacio para el análisis. En ese sentido, a pesar de ser una de las primeras producciones de D’Annunzio, este conjunto de relatos muestra a un autor mucho más complejo y artístico del que era cuando publicó *Primo vere*

(1879), su primera obra. Asimismo, podemos percatarnos de que hay escritores en la época contemporánea que siguen algunos de los procedimientos técnicos literarios semejantes a los aplicados por D'Annunzio en esta antología —Úrsula Fuentesberain, Can Xue—, pero el estilo dannunziano es particular por todos los aspectos señalados que emplea el autor en su construcción.

Por tanto, esta traducción publicada por la UNAM, además de permitirnos conocer a un autor que enriquecerá nuestra propia labor en las letras mexicanas, nos acerca a un contexto histórico-literario significativo impreso en las páginas del libro y del que se sabe poco, en particular, por su contribución a la renovación de la literatura en Italia a finales del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- Cirlot, Juan Eduardo (1969), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- D'Annunzio, Gabriele (2011), *San Pantaleone*, en *Project Gutenberg*, disponible en [<https://www.gutenberg.org/cache/epub/37123/pg37123-images.html>], consultado: 2 de mayo de 2024.
- Lobão, Julia (2021), “Grotteschi e rabeschi: a hipotipose do horror em Gabriele D'Annunzio”, *Literartes*, núm. 15, pp. 66-87, disponible en [<https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/181804>], consultado: 29 de abril de 2024.
- Poe, Edgar Allan (1997a), *Cuentos completos*, tomo II, traducción e introducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.
- Poe, Edgar Allan (1997b), *Cuentos completos*, tomo I, traducción e introducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza.

RITA ASMARA GAY GÓMEZ

ORCID.ORG/0009-0006-1882-4181

Universidad Nacional Rosario Castellanos

gay.rita689@rcastellanos.cdmx.gob.mx

MUÑOZ COVARRUBIAS, PABLO (2023), *TRES CONVERSACIONES EN NEPANTLA: POESÍA, VIDA Y EXILIO DE ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS*, MÉXICO, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA/GEDISA, 173 P.

El exilio republicano español en México aún representa un proceso y un fenómeno que sigue abriendo diversas rutas de investigación. Como todo hecho histórico, sus consecuencias se resignifican con el tiempo. *Tres conversaciones en Nepantla: poesía, vida y exilio de españoles e hispanoamericanos* (2023) es una obra que reúne las experiencias de tres poetas españoles que se asentaron y murieron en México después de la derrota de la Segunda República española (1931-1939): León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfías, una triada de escritores que desarrolló una labor importante dentro del panorama literario mexicano de la posguerra.

El ensayo indaga en el diálogo que los poetas León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfías sostuvieron con otras personalidades durante su exilio en México y la manera en la que eso puede reflejarse tanto en su obra como en la de sus congéneres. El objetivo de esta reseña crítica es puntualizar la recepción literaria y personal de León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfías en el círculo hispanomexicano de españoles republicanos exiliados en México. La perspectiva del libro de Pablo Muñoz Covarrubias coadyuva a que la hipótesis del presente texto sea señalar que la influencia vital en la conformación de estas identidades poéticas que experimentaron el exilio en México es un tema novedoso y pertinente para los estudios del exilio republicano español en México.

La topografía adscrita a Nepantla (“a medio camino”) en el paratexto titular alude a un territorio limítrofe, a veces indeterminado, que de guisa muy adecuada encamina a los lectores de este libro hacia sus objetivos, los cuales son el análisis de estos tres poetas, quienes coincidieron en sus respectivos exilios mexicanos y que murieron en este país americano.

Pablo Muñoz Covarrubias nos ofrece un libro imprescindible para continuar el sendero de los estudios literarios del exilio republicano español en México. Si bien durante las décadas de 1980 y 1990 se recuperó cuantiosamente la preocupación por la reflexión de la Segunda República española, la Guerra Civil española y el exilio

republicano, este tema tampoco ha dejado de ser revisitado por críticos y creadores durante la presente centuria.

La meditación del exilio —especificando aquí al exilio español republicano— se ha adaptado a las nuevas necesidades sociales, históricas y políticas que la tercera década del siglo XXI ofrece. El investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, comienza su investigación repensando las profundidades semánticas que conceptos como *refugiado* y *desterrado* presentan ante la ya paradigmática palabra *exiliado*, y lo hace poniendo atención en las potencialidades artísticas que este específico exilio consagró desde su salida emergente de una España que dejaría de ser republicana hasta nuestros días:

Muchísimas páginas se han escrito acerca de la literatura del exilio. No resulta extraño que el fenómeno llame tanto la atención de los lectores y de los investigadores: se trata de una aventura o desventura que pone al hombre en una situación extrema, en que se interroga el individuo acerca de todas sus facetas y todas sus posibilidades futuras, las cuales parecen por un instante achicarse o aun esfumarse o cancelarse. (p. 21)

El investigador mexicano propone un objetivo de investigación arraigado en los efectos de las posibilidades lectoras de la obra de León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfias, recordando uno de los principios de las teorías de la tercera mimesis gadameriana o la *refiguración* de Paul Ricoeur, así como el concepto de *posmemoria* de Marianne Hirsch, que alude a la rememoración desde diversas distancias generacionales. De tal guisa, este estudio sobrepasa una crítica meramente documental o filológica-comparativa: Muñoz Covarrubias profundiza en aspectos de las personalidades de sendos autores, así como en el efecto de la lectura y del diálogo de su obra con otras personalidades cercanas a la comunidad del exilio republicano español. Esto subyace como una necesidad contemporánea de visitar las experiencias humanas de los autores que escriben sus textos literarios auspiciados por un cúmulo de condiciones de posibilidad contextuales históricas y personales. Asimismo, este guiño crítico enriquece las lecturas fincadas únicamente en el efecto literario del texto mismo. Los presentes sujetos de estudio fueron atravesados por una condición existencial e identitaria que puso en crisis los cimientos de su personalidad: los exiliados son personas a las que se les ha puesto en duda uno de los fundamentos de su humanidad, es decir, su dignidad, vista ésta como la posibilidad de un ser humano

de decidir su impulso vital. De esta manera, Muñoz Covarrubias decide enfatizar una perspectiva positiva y propositiva que el exilio republicano español desarrolló en México, y lo hace por medio de la siguiente hipótesis:

Si el exilio recuerda al hombre su orfandad, su soledad y su condición de ente separado y *salido*, es también una inmejorable oportunidad para establecer conversaciones, amistades y diálogos entre los miembros de las distintas generaciones o de los diversos grupos generacionales. En esas conversaciones podemos identificar las maneras en que es posible el encuentro con el *otro*. Mucho se ha insistido en el exilio como un proceso en el que el extranjero se asombra frente a las realidades del país [...] (p. 23)

Pablo Muñoz Covarrubias ha realizado una fecunda investigación no solamente sobre el tema del exilio mexicano de estos tres poetas españoles, sino que ha indagado de manera pertinente en cuestiones puntuales, incluso en otras adyacentes, que generan que los lectores de su estudio puedan adquirir un horizonte mayor de comprensión del texto en espectros como el intergeneracional,¹ algo que ya ha llamado la atención de otros estudiosos de las poéticas del exilio, como dice Angelina Muñiz-Huberman:

Tal vez los primeros poetas estaban demasiado cercanos a los hechos y aún se sustentaban de nostalgia y justicia. Los venideros, sin nada que esperar, removerán escombros y llegarán a la raíz. Sabrán que ni la nostalgia ni la justicia sirven entre las marañas del temor y el olvido. Una nueva poética destruirá cánones y buenas intenciones. Sacudir el árbol hará caer frutos y semillas. (Muñiz-Huberman, 2014: 31)

De esta manera, *Tres conversaciones en Nepantla* sacude este árbol, expone el análisis de tres escritores poéticamente distintos entre ellos; no obstante, el elemento crítico que el autor encuentra como un aglutinante es su labor combativa como defensores de la Segunda República española durante la Guerra Civil y, posteriormente, desde

¹ Entre los que destaco la implicación de estos autores en la política republicana en México y en la del propio país americano, su repercusión como autoridades en los círculos hispanomexicanos, de donde sobresalen los nombres de personalidades como Luis Rius, Enrique Díez-Canedo, Nuria Parés, Arturo Souto Alabarce, José de la Colina, Carlos Blanco Aguinaga, Angelina Muñiz-Huberman, José Carlos Buxó, Manuel Durán y Enrique de Rivas.

México, donde su experiencia exiliar los hizo transitar por los temas y las categorías de la soledad, la nostalgia y la melancolía.

El primer poeta analizado es León Felipe (1884-1968), quien, a lo largo de su exilio, desarrolló una conjunción de las que podemos denominar *poéticas del llanto*, adyacentes siempre a su compromiso con la causa republicana y a su responsabilidad como figura pública. El capítulo dedicado al escritor zamorano inicia con una recapitulación breve sobre su procedimiento poético con base en la repetición estrófica como un valor de contenido para exponer las pulsiones y las emociones humanas, algo que lo ha colocado como una de las figuras míticas del exilio republicano español. El *poeta en barro*² —como defiende nombrarlo Muñoz Covarrubias— encontró en su exilio mexicano un motivo para seguir desarrollando un recorrido poético fincado en una experiencia que cancela el futuro, “un punto definitivo de no retorno” (p. 57).

En este capítulo florece predominantemente la voz de Luis Rius como confidente y estudioso refigurador de la obra y biografía de León Felipe: “El león viejo, siempre/ caminando, sin tregua, solo, acecha/ en torno a sí, de día;/ de noche, cara al cielo./ Errante majestad, centro moviente,/ inestable, de un mundo/ cambiante como él, sin equilibrio” (Rius, 2011: 207). Uno de los aciertos de Muñoz Covarrubias estriba en su alejamiento de algunas corrientes de la teoría que pretenden estudiar las obras literarias desligándolas de sus condiciones contextuales de posibilidad. Por ello, el crítico mexicano enfatiza en la puntualización vital del *poeta en barro* y procede a su estudio desde la misma perspectiva crítica: analizando los detonantes biográficos tanto en el proceso de creación de León Felipe, como en el discurrir dialógico entre la poesía de éste y Luis Rius: “Podemos entonces considerar su obra poética como algo que no solamente el escritor crea, sino que termina por crearlo a él también” (p. 66).

Las polémicas generacionales entre León Felipe y los jóvenes hispanomexicanos denotan la complejidad estética entre los distintos miembros del exilio republicano español en México, como aconteció de igual forma en las contrabienales de artistas republicanos en Caracas, París y México. Es imprescindible esta perspectiva de análisis de Pablo Muñoz Covarrubias para problematizar aun más las diversas miradas poéticas entre los distintos grupos generacionales del exilio republicano, como sucediera años antes con la Generación del 27 en relación con el juanramonismo, la

² Así tituló Luis Rius la biografía de León Felipe, cuya significación desde el título alude al símbolo de la inmanencia y cercanía con la terrenalidad, aspecto que el poeta zamorano defendió en sus versos y en su quehacer.

eclosión vanguardista (predominantemente adscrita al ultraísmo y al surrealismo) y la edificación de Luis de Góngora como estandarte poético. Por ello, Muñoz Covarrubias —apoyándose en las posturas de Nuria Parés y Luis Rius sobre la poesía de León Felipe— establece un puente entre la creación del poeta zamorano y un panorama político que se manifiesta en la poesía misma al establecer al ser humano como el centro del proceso poético.

Emilio Prados (1899-1962), quizá más conocido por su actividad editorial junto a Manuel Altolaguirre que por su poesía,³ es el segundo poeta que Pablo Muñoz Covarrubias estudia en *Tres conversaciones en Nepantla*. El crítico mexicano comienza este capítulo demostrando su profundo conocimiento de la poesía del escritor malagueño, la cual apela a la experiencia vital (y a la reflexión filosófica) para su lectura: “se trata pues de una poesía más para ser vivida o sentida que entendida desde la razón y el puro análisis filológico” (p. 84), lo que persigue una vía argumentativa que hermana a los tres poetas estudiados en este libro.

Carlos Blanco Aguinaga, quien publicó *Emilio Prados. Vida y obra. Bibliografía. Antología* (1960) y la novela *En voz continua* (1997), funge aquí como uno de los intermediarios del proceso filológico entre Emilio Prados y Pablo Muñoz Covarrubias. Blanco Aguinaga ya había enfatizado las condiciones de posibilidad del contexto de vida del malagueño para descifrar su —a veces— oscura poesía. De este diálogo, el crítico mexicano destaca la tendencia por la marginalidad desde la perspectiva exiliar a la que Emilio Prados estuvo sujeto antes y después de salir de España. Esto aumentó todavía más la sombra melancólica que es notoria tanto en su vida como en su obra, en la cual la *indeterminación existencial* se torna una constante de sus versos.

Esta opacidad alimentó también la percepción de la figura solitaria, retraída y nostálgica del poeta malagueño, que Muñoz Covarrubias ilumina con testimonios de otros actores del exilio español republicano en México, como Tomás Segovia y Arturo Souto Alabarce, de quienes el crítico mexicano recupera la dificultosa personalidad de Prados en México, casi siempre incomprendida y que arrastraba la herida del exilio y de la soledad hasta su muerte, muy dolorosa para el círculo del exilio español republicano.

³ Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, ambos poetas malagueños, fundaron la revista *Litoral* en 1926. Esta publicación periódica fue fundamental para la consolidación del grupo poético y artístico del 27.

En voz continua posiciona la figura de Prados dentro de la trama de la novela, lo cual apela a la historicidad de la misma ficción, que complica propositivamente su recepción; no obstante, construye una idea compleja del mismo poeta. Ante la pérdida de los escritos autobiográficos del malagueño, Blanco Aguinaga encarna su historia de vida como personaje de ficción: “Blanco Aguinaga se adjudica la tarea de crear entonces la voz de su amigo y maestro; esta voz no se parece del todo a la que podemos hallar en las cartas firmadas por Prados” (p. 107), es decir, a las de su *Diario íntimo* de 1920 y 1921. No obstante, este ejercicio literario de Blanco Aguinaga completa y complejiza un texto autobiográfico de acuerdo con la mirada de un confidente y amigo que —entre otras cosas— busca homenajear, vindicar e, incluso, inmortalizar la figura de Emilio Prados como un importante guía de los jóvenes hispanomexicanos.⁴

Pedro Garfias (1901-1967), poeta de actitud nómada, suele ser recordado más por su persona que por su obra. No son pocas las historias y testimonios que se escuchan en México sobre su complicada y marginada situación personal y profesional en su exilio por el país americano, en especial de aquellas personas que convivieron con él. Muñoz Covarrubias comienza ese apartado realizando un acercamiento al motivo del viaje como un escape a la situación de orfandad del poeta salmantino: “Por un momento, pareciera que viaja para escapar de los recuerdos, de la muerte y, por tanto, de su final destino; al poeta solamente le queda entonces un remedio: transitar de aquí para allá en febril periplo ahuyentando la nostalgia y olvidando las necesidades más urgentes dentro de sus circunstancias” (p. 120).

Así, pues, Pedro Garfias representa un adecuado ejemplo de la orfandad de algunos poetas que, a pesar de ser “una de las grandes promesas del momento” —como dijera Rafael Alberti (2009: 131)—, no tuvo la fortuna de ser tan leído y recordado, al grado de que, durante sus últimos años de vida en México, se dedicó a dar a conocer su nombre leyendo públicamente sus versos en los rincones etílicos a los que concurría en distintas ciudades del país americano.

Para Muñoz Covarrubias, el tema medular del proceso poético de Pedro Garfias estriba en la indagación de la *justicia*, cuya búsqueda nunca abandonó en sus versos desde que salió al exilio. De nuevo, el crítico mexicano recurre a las literaturizaciones de este poeta para evocar su figura, la cual ha estado a la deriva en no muchos estudios

⁴ Pablo Muñoz Covarrubias también reunió más obras en las que Emilio Prados aparece como un motivo o un personaje literario; por ejemplo, en algunas ficciones de Arturo Souto Albarace.

sobre su obra, como si la imposibilidad comunicativa pareciera encaminar a la personalidad de Garfias a un deseo por no recibir ningún tipo de retroalimentación poética. El exilio deja su marca como un trauma temático no únicamente de este poeta —que, en la novela *La librería de Arana* (1953), de Simón Otaola, se asemeja a la imagen del valleinclanesco Max Estrella—, sino también de aquellos jóvenes hispanomexicanos que convivieron con él en un ambiente marcado por la esperpenticidad, como dice el crítico mexicano: “Tenemos, pues, en el relato, la voz del hombre a quien se reconoce como poeta —incluso los jóvenes que no lo han leído se dan cuenta de que se trata de un poeta verdadero y por tanto de un artista valioso—, y una temporalidad histórica en que ha dejado de ser trascendente su presencia por el relevo generacional y por los muchos cambios en el mundo en México y España” (p. 147).

Otra notable novedad crítica de Muñoz Covarrubias es la indagación en los elementos negativos que suscitó el exilio en el círculo hispanomexicano. Ante una tradición crítica que ha tendido a idealizar a estas figuras —lo cual no es peyorativo—, esta investigación también expone las incongruencias que interesaron a los más jóvenes en relación con estos poetas; esta perspectiva aboga por señalar también una ruptura del mito de los poetas del exilio, por ejemplo, al referirse a Garfias: “En eso se convierte el poeta del exilio: en un pretexto para una broma de pésimo mal gusto. Se desbarata y se desmorona así el mito y el aura que lo acompañó por muchos años” (p. 149).

Quizás el último capítulo, “Bandera, áncora y brújula”, sea uno de los apartados con mayor pertinencia del libro. Si bien éste funciona como una conclusión del análisis, Pablo Muñoz Covarrubias reformula algunos de sus objetivos: “Ha sido pues mi propósito entender la crítica literaria aquí como un esfuerzo para pelear en contra del olvido y de la indiferencia; rastrear lo que de otro modo podría pasar inadvertido y que, como creo se comienza a demostrar, tiene un interés no sólo de orden estético, sino también por razones éticas y humanas” (p. 155). No debe olvidarse que el título de este ensayo apela a la *conversación* de su autor con estos tres poetas, es decir, a la refiguración hermenéutica de su estudio. Así, considero muy valioso que se estén llevando a cabo investigaciones filológicas desde esta perspectiva vital del autor de las obras, pues, como advierte el investigador mexicano, los textos literarios no se escriben desapegados a sus condiciones de posibilidad tanto históricas como personales.

Aunque uno de los temas sustanciales de esta investigación es el exilio, su perspectiva crítica logra replantear algunas premisas sobre los poetas del exilio español

republicano: “La literatura es siempre el resultado de formas en que se existe y se transita por las realidades del mundo: toda obra literaria es acaso una autobiografía” (p. 155). Sin duda, es afortunado que Muñoz Covarrubias plantee la pertinencia y potencia autobiográfica en las condiciones de posibilidad de la creación de León Felipe, Emilio Prados y Pedro Garfias, tres magníficos poetas que, desafortunadamente, suelen quedar al margen de los estudios y las publicaciones de las generaciones poéticas a las que pertenecieron.

En conclusión, el investigador mexicano ha realizado una nutrida investigación sobre los efectos literarios de estos tres imperdibles poetas españoles, a los que, junto con su obra, conoce con profundidad. De esta manera, *Tres conversaciones en Nepantla: poesía, vida y exilio de españoles e hispanomexicanos* se posiciona como un libro imprescindible de los estudios del exilio español republicano en México. Su enfoque crítico sobre las condiciones vitales de posibilidad de la obra de sendos poetas nos ofrece una mirada novedosa que ilumina los estudios que anteceden y alimentan a este ensayo. La figura y persona del Poeta (con mayúsculas, como un personaje importante para su círculo) surge así como un condicionante más de su escritura. Es decir, antes de la configuración de toda obra literaria (y artística) existe una persona que, en muchas ocasiones, deposita las emociones, pulsiones y angustias en el objeto artístico, o bien —en palabras de Hans-Georg Gadamer—, como una plegaria ante la propia existencia, indudablemente difícil para estos tres poetas exiliados.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (2009), *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral.
- Muñiz-Huberman, Angelina (2014), “El eco del silencio: setenta años enterrados”, en Angelina Muñiz-Huberman (coord.), *A la sombra del exilio. República española, guerra civil y exilio*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 25-32.
- Rius, Luis (2011), *Verso y prosa*, México, Fondo de Cultura Económica.

JOSU ROLDÁN MALIACHI

ORCID.ORG/0009-0001-6934-9644

Universidad Nacional Autónoma de México

josuoldan@filos.unam.mx

CALVILLO, JUAN CARLOS (2023), *DICKINSON EN NUESTRA LENGUA: UNA GALERÍA DE RETRATOS, MÉXICO, CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS-EL COLEGIO DE MÉXICO, 199 P.*

El imaginario de una buena cantidad de lectores en el ámbito hispanoparlante cuenta con un retrato difuso, mas inconfundible, de Emily Dickinson (1830-1886). Esta poeta significa un giro en la historia de la poesía en lengua inglesa (por cuanto a revolución formal y de dicción se refiere, por ejemplo), además de las vetas en las que confluye su historia editorial. Juan Carlos Calvillo —conocedor como pocos de la poeta de Amherst— presenta en *Dickinson en nuestra lengua: una galería de retratos* un trabajo del que sin duda muchos hemos de aprender y procurar asimilar en los años que vendrán. Dicho volumen —según se lee— es el primero de los que se publicarán en la colección Estudios de Traducción, bajo el cobijo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Un nacimiento editorial así ha de generar tanto interés como expectación por cuanto se puede decir a partir de los estudios de traducción desde nuestro país; el caso de este libro de Juan Carlos Calvillo lo hace por partida doble, puesto que ahí se combinan los poderes de la filología (la expresión es de Gumbrecht) con aquellos cercanos al relato biográfico, que no sólo presenta datos y circunstancias, sino que lo practica con amenidad y rigor.

En su libro, Calvillo nos propone un tránsito múltiple tanto por la vida y la obra de Emily Dickinson, como por la de sus traductores al español desde hace casi cien años. El “Preámbulo” ya da muestras de la amenidad pretendida y trabajada en todo el libro; ahí recordamos las dificultades materiales, legales y ecdóticas que han marcado la poesía de “El Mito”, como llamaban localmente a la poeta estadounidense. Existe un engarce entre la proyección de la imagen primera (el *original*) y lo que aquí se presenta como “historia de la traducción y adopción de Emily Dickinson en lengua española” (p. 16); y es que, poeta y traductor él mismo, el autor insiste en la importancia de ambos elementos en el desarrollo de una literatura. De ese modo, los diversos retratos que leemos permiten una comprensión que de a poco gana o recupera terreno: la real consideración de los traductores como sujetos dignos de

estudio, a través de los cuales estudiamos “las circunstancias y motivaciones de su trabajo, los gajes del oficio, los intereses y actitudes frente a aquello que dieron a la tarea de hacer” (p. 19).

Es decir, Juan Carlos Calvillo declara que, ante la vasta bibliografía dickinsoniana, hubo de elegir seis calas en las que la curiosidad y la avidez por conocer los diversos rostros y advocaciones de Dickinson lo han movido como investigador; el resultado es el panorama proyectado en este libro. Con cierta frecuencia se hace explícita la manera en la que diseñó esta *galería*, partiendo de una idea muy particular, aquella de la “exploración de las funciones sociales que desempeña un traductor literario, las previstas tanto como las imprevistas, y de los vacíos que se propone subsanar” (p. 21): dada la intención de Calvillo, era más que pertinente ceñirse a una serie de documentos y materiales que configuran una postura que entiende la literatura desde la subjetividad, ya que formula hipótesis en torno a las necesidades vitales y poéticas a partir de las cuales ciertos poetas-traductores, como Juan Ramón Jiménez —vía Zenobia Camprubí—, Silvina Ocampo o David Huerta (por mencionar sólo unos pocos de los nombres evocados ahí), le sirvieron a Emily Dickinson de puente para que la conociéramos en tanto lectores en nuestra lengua.

En cada capítulo, al mismo tiempo que explica el lugar que tienen algunos poemas traducidos por determinados autores en la obra de Dickinson, Calvillo emplea un estilo de suyo llamativo y ejemplar: considero que es capaz de mantener el interés de los lectores gracias a la forma en la que hila las anécdotas de ambos personajes —la poeta y los traductores—, sin olvidar las referencias que le permitieron erigir esa galería de retratos. Aquí caben muchas formas del entusiasmo por la poesía en lengua inglesa, por la traducción y por la poesía en español (eso que quiere hacer también Calvillo): así como se conocen las variadas versiones de Dickinson en español tanto de los traductores “centrales” (los que motivan los seis capítulos), es impensable una historia de la traducción sin aquellos otros que son “marginales” (por aparecer *sólo* en las notas de este libro). Se entiende así la constante excusa de su autor por no poder hacer una revisión completa de cuanto *ha existido* Dickinson en español (*cf.* 30), pues no otro fue el tamaño de su empresa; prueba de esto último es que el libro cuenta con un “Inventario” profundo y detallado (hasta donde le fue posible), que es el resultado del rastreo ávido de las traducciones parciales y fragmentarias de

la poeta anglófona, desde 1916 con Juan Ramón Jiménez, hasta 2022 con Renata Prati, español y argentina, respectivamente. La vertiginosa lista incluye a Gilberto Owen, Rosario Castellanos o Pura López Colomé, en el ámbito mexicano, mientras que, para el resto de los territorios y traductores, están Agustí Bartra, Jorge Yglesias o María Negroni.

El entusiasmo se convierte en sorpresa cuando, por citar un caso, Calvillo recalca en las desastradas y significativas palabras que Juan José Domenchina dedicó a Dickinson al ser traducida y publicada por Centauro, en su colección *Poesía Mejor*, hacia 1945, en México. Dado que no fue sólo ella la receptora “del inmisericorde látigo de su desprecio” (p. 52) —también lo fueron Unamuno y Rilke—, es muy curioso pensar, por un lado, en la paradoja presentada en el capítulo: había sido Ernestina de Champourcín la traductora de los versos que su marido despreció en ese olvidable prólogo, y, por el otro, en Calvillo escribiendo este episodio: la fluidez con la que se le ofrece un espacio inusitado para la risa nerviosa y casi malsana, en función de la especie de distancia crítica que él ejerció como lector de Dickinson al ir leyendo (y luego transcribiendo) los comentarios del “ogro español”, apelativo que evoca en el respectivo capítulo.

Los capítulos III, IV y VI —“A cada uno lo suyo”, “Tríptico americano” y “Retrato de un espejo convexo”— le sirven a Calvillo para remarcar la forma en la que las traductoras de Dickinson en América Latina la han comprendido y le han aprendido nociones elementales; además, pone de manifiesto la relevancia de ubicarlas en su contexto cultural, con tal de adivinar las motivaciones individuales de personajes como Silvina Ocampo, Claudia Lars, Ulalume González de León, Mirta Rosenberg, Nuria Amat y María Negroni, cuyos acercamientos fueron dispares desde la lectura que repercutió en cómo la tradujeron hasta la consideración que de ellas se tiene en la actualidad. Calvillo anota que Ocampo probablemente no haya comprendido algunos versos de Dickinson (“cuesta trabajo creer que una escritora con semejante intuición se hubiera permitido ser tan negligente” [p. 71]), además de mencionar las condiciones editoriales que permiten que esa edición sea ligeramente memorable. De Lars parece no gustarle su decisión de elegir lo que entonces le pareció más traducible, eso sin contar que, subrepticamente, hay un *lamento* porque no todos los traductores accedieron a las versiones más fiables de los versos de la poeta de Amherst. Cuando habla de González de León, Calvillo reconoce que hubo un mejoramiento en la propuesta de lectura y traducción, en tanto que comprendió

primero el texto para después ofrecer una imagen del entorno que las creó, uno en el que la presencia de poesía traducida en publicaciones periódicas era esencial para la circulación de ideas sobre el fenómeno poético y el momento cultural del lugar que las originó.

Tal recuento de poetas va de la mano de lo que Juan Carlos Calvillo propone como una escisión en el paradigma tanto desde la práctica traductora como desde los estudios de traducción, en el que la poesía de Dickinson comenzó

[...] a entenderse dentro de todo un contexto de pensamiento filosófico, de agitación política, de fervor religioso, de represión patriarcal; comenzó a leerse en relación con los sucesos intelectuales de su tiempo y, a más de situarse en un ámbito histórico y geográfico determinado, comenzó a estudiarse, y desde luego a traducirse, como parte integral de una tradición literaria vista en retrospectiva: una genealogía de influencias, de simpatías y antipatías, de semejanzas y divergencias. (p. 88)

Es ése el motivo por el que Mirta Rosenberg, para 1988, ofrece una selección *distinta* de los versos de Emily Dickinson, en la que Calvillo halla una lectura más afinada y propicia para los lectores hispanoamericanos, pues ahí se condensan la antedicha perspectiva filosófica y los temores de su tiempo.

Una vez traspasado el siglo xx, puede colegirse el modo en el que la poesía y la traducción se han entendido en nuestro territorio lingüístico; Calvillo, con la misma duda y delectación con la que lo hizo antes, enseña cómo se ve a Emily Dickinson en este espejo convexo: en primer lugar, porque en cualquier revisión de textos y autores traducidos aparecen nuevas “traiciones” o “infidelidades” (histórica y limitadamente tenidas como paradigmas de *éxito* en traducción), también llamadas “reescrituras”, que le resultan extrañas por lo gráfico y por lo inexacto de las elecciones léxicas de Nuria Amat (2004), y, en segundo, porque Dickinson es llevada por un ímpetu de reescritura que Calvillo califica mejor en otros casos, como los de Alejandra Pizarnik, Alberto Blanco y María Negroni. Sin embargo, el punto más revelador de cuanto el autor quiso evidenciar con esta *galería* es cuando, al hablar de la poesía de María Auxiliadora Álvarez, encontró conexiones que no ocurrieron de manera directa (según su comunicación con la poeta venezolana), sino por mediaciones que tienen absoluto sentido en lo que conocemos como estudios de la traducción; es decir, a pregunta expresa, Álvarez negó que en varios

poemas tuviera en mente a la autora estadounidense, mas sí a otro grupo con el que efectivamente podía relacionarla: los modernistas brasileños, pues ellos (Bandeira, los dos De Campos) la tradujeron, además de que compartieron ciertos perfiles estéticos o ideológicos. Azarosa o meditadamente “[a] veces funciona así el proceso de la transmisión literaria” (p. 132), más cuando observamos las fluctuaciones que comporta estudiar la poesía traducida.

Por último, vale decir que, a mi juicio, uno de los capítulos más significativos es el quinto, “Fraternidad”, dedicado a revisar la faceta traductora-creativa de David Huerta, poeta cuyos versos sirven de epígrafe a esta *galería*. El estudio de Dickinson y la lectura de Huerta le permiten a Calvillo articular un homenaje al segundo, por cuanto potencia ese doble oficio con una única muestra: “*How happy is the little Stone*”, acaso por la escasez de “influencias que se reconozcan con diafanidad ni deudas artísticas que queden consignadas en ninguna parte” (p. 102) del corpus huertiano. Las intuiciones e hipótesis de Calvillo hacen que nos conduzca hacia la comprensión del esmero —o del milagro, como lo ha llamado José María Espinasa (2023)— que se condensa en lo que podemos nombrar un ideal de la traducción: que el poema traducido sea y no sea el mismo que el original. La fraternidad a la que apela Calvillo se integra por la admiración y el cariño por David Huerta (cuya muerte impidió un tratamiento distinto a este apartado, tal como lo señala en los “Agradecimientos”), así como por procurar y compartir esta lectura atenta que mueve la feliz Piedrecilla, puesto que redescubrimos las afinidades poéticas de las que Huerta se valió para llevar a cabo este “ejercicio literario” sin otro afán más que el “divertimento” (pp. 102-103), muy del estilo ligero, simétrico y emotivo que también hallaríamos en las fuentes de especial dilección para David: Garcilaso, Cervantes, Góngora, entre otros.

Como puede verse, *Dickinson en nuestra lengua: una galería de retratos*, a más de continuar los estudios dickinsonianos en español y desde México, representa un acercamiento puntual a la historia de la traducción y, particularmente, de los traductores (y lectores) de Dickinson en el ámbito hispanoparlante, desde las varias aristas que los estudios sobre la materia han permitido en las últimas décadas, en cuyo espacio no sólo “importa” considerar el fiel trasvase de una lengua a otra, sino las elecciones debidas a las cuestiones tanto individuales como externas de cada traductor. Considero que es un óptimo comienzo de la serie Estudios de Traducción, tanto como un material de alta ejemplaridad para lectores e investigadores de todo orden.

BIBLIOGRAFÍA

- Espinasa, José María (2023), “Vientos traductores: la lengua y las manos del deseo”, en *La Jornada Semanal* (29 de octubre), disponible en: [<https://semanal.jornada.com.mx/2023/10/29/vientos-traductores-la-lengua-y-las-manos-del-deseo-2306.html>], consultado: 27 de febrero de 2024.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2007), *Los poderes de la filología: dinámicas de una práctica académica del texto*, traducción de Aldo Mazzucchelli, México, Universidad Iberoamericana.

DIEGO ALCÁZAR DÍAZ

ORCID.ORG/0009-0005-9398-3046

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

dalcazaridies@gmail.com

MUNGUÍA ZATARAIN, MARTHA ELENA Y DANIEL AVECHUCO
CABRERA (COORDS.) (2024), *REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS DEL
INDÍGENA EN AMÉRICA LATINA*, MADRID, IBEROAMERICANA, 222 P.

Representaciones artísticas del indígena en América Latina surge del trabajo coordinado por Martha Elena Munguía Zatarain y Daniel Avechuco Cabrera, así como de la colaboración interinstitucional entre la Universidad Veracruzana y la Universidad de Sonora. Parte de la colección Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, editada por Iberoamericana y Vervuert, el libro refleja el interés por repensar —desde la propia conceptualización de *lo indígena*— las dinámicas que han contribuido a imponer o promover imaginarios reduccionistas y estereotípicos basados —como algunos de los autores afirman en sus ensayos— en el desconocimiento. Además de analizar obras literarias ancladas en expresiones como el *indigenismo* —que hacen del sujeto y la cultura indígena el objeto representado—, los textos aquí reunidos se inclinan por reconocer las diversas formas en las que personas bilingües o pertenecientes a comunidades autóctonas participan en el ámbito literario, ya sea como mediadores intelectuales, traductores, partícipes de la escritura colectiva o como poetas.

Desde la introducción, los autores dejan en claro a qué obedece el interés general de estos ensayos críticos que orbitan sobre lo que señalan como “uno de los problemas centrales de la historia de la literatura hispanoamericana” (p. 9): la representación literaria de sujetos, comunidades y culturas indígenas. Sin desatender las aportaciones de la crítica y la historiografía, uno de los ejes del libro es releer y repensar las implicaciones de categorías y conceptos como *indígena*, *indigenista*, *otredad*, *márgenes* o *hibridez*. Las recurrentes representaciones de personajes indígenas caracterizados como héroes, víctimas o bárbaros refuerzan esa distancia sobre la que las autoras y los autores de los textos aquí reunidos insisten problematizar: la mirada sobre ese otro, distancia que tanto la crítica como la producción literaria más reciente matiza o rechaza al reconocer las expresiones literarias y artísticas de (y no sobre) personas indígenas.

La primera de las tres secciones del libro, titulada “Representaciones no canónicas”, reúne textos sobre expresiones tradicionalmente consideradas periféricas de la literatura, como las historietas, los grabados y otras manifestaciones gráficas. En el capítulo “Barbarie, ensamble y sentido: apuntes sobre dos historietas de Enrique

Breccia con temática indígena”, Daniel Avechuco Cabrera explora la relación de la alteridad indígena con el desarrollo de una identidad nacional en Argentina, a partir del reforzamiento de una mismidad uniforme y excluyente. Avechuco observa cómo en las obras “La guerra en el desierto” (1973) y “El regreso” (1972), de Enrique Breccia, predomina una “estética de la indefinición” en la configuración de las corporalidades de los personajes. De esta manera —apunta el autor—, existe una diferenciación respecto a la expresividad con la que son dotados sujetos indígenas en comparación con los no indígenas.

En su análisis de “El regreso”, Avechuco reconoce cómo las representaciones icónicas sobre sujetos indígenas no escapan de las contradicciones, porque —como señala el autor— “son resultado de los límites del español para contar lo indígena” (p. 35). Estas reflexiones acerca de las representaciones indefinidas dan pauta a consideraciones mayores sobre las sombras y los silencios como mecanismos que intervienen en la construcción de otredades marcadas por el nulo conocimiento, la incapacidad de llegar a encontrar cómo es o cómo puede ser visto el sujeto indígena identificado históricamente como *otro*.

En “Representaciones del indio en los impresos populares mexicanos de Antonio Vanegas Arroyo (siglos xix-xx)”, Nora Danira López Torres identifica las representaciones gráficas del sujeto indígena publicadas por el editor mexicano. López Torres observa cómo, en la época y a causa de las migraciones internas de los espacios rurales a los urbanos, emergieron imaginarios socioculturales que asociaban la criminalidad con la población agricultora y la obrera. De esto —observa la autora— se derivó en esta época la asociación automática de la delincuencia con poblaciones pensadas como indígenas.

La autora analiza tanto las representaciones gráficas —entre las que figuran diversas ilustraciones, litografías y grabados—, como los textos que acompañan a las loas, y que, al corresponder a la enunciación de sujetos indígenas (entre los que es posible identificar figuras como el pollero o guajolotero, el aguador o la tortillera), son expresados en un español macarrónico. De acuerdo con López Torres, tanto la configuración de la corporalidad de los sujetos indígenas representados, como sus diálogos indican una expresión distinta o novedosa en contraposición con los imaginarios costumbristas antecesores a estas publicaciones. Estas representaciones de sujetos configurados como indios, indígenas o mestizos se adecuan —como señala la autora— con los intereses de México como una nueva nación moderna entre los

siglos XIX y XX, que exigía por una parte integración, al mismo tiempo que reflejaba la serie de prejuicios de los intelectuales que conformaban la élite cultural mexicana.

La oralidad, las expresiones gráficas, la autoría colectiva y el surgimiento (o reconocimiento) de intelectuales procedentes de comunidades indígenas son algunos de los puntos que desarrolla Jafte Dilean Robles Lomelí en su ensayo “Representación visual de la historia oral aymara: *Historia y cultura de Cohana* de Alejandro Mamani Quispe”. La autora analiza la historieta *Historia y cultura de Cohana* (1988), de Alejandro Mamani Quispe, quien desestabiliza la concepción del intelectual como un sujeto occidentalizado que elabora sus conocimientos desde la mirada etnográfica y la visión externa.

La autora observa cómo, en Bolivia, los intelectuales indígenas recurren a ciertos medios, como la radio, ya sea para expresar un discurso artístico o popular que va más allá de la crítica social, como para dar cuenta de epistemologías e, incluso, espiritualidades autóctonas. Ejemplo de ello es el caso de la Radio San Gabriel Arcángel (1955), que, además de cumplir con una inicial labor evangelizadora, “contribuye a la revitalización de la oralidad aymara al establecer un espacio de libre expresión y darle un rumbo más claro a la protesta social” (p. 74). Además de la observación sobre el papel que la radio tiene en la promoción de una cultura oral y los proyectos educativos aymara, Robles Lomelí se detiene en el vínculo entre las denominadas *narrativas territoriales*, que conjugan texto, archivo, mapa e ilustración con la autoría colectiva, relación ligada con una concepción andina en la que la dinámica grupal se antepone a la individualidad.

La segunda sección, “Miradas desde la interioridad”, da inicio con el capítulo “Identidad híbrida: imagen y representación de la mujer purépecha en la poesía de Rubí Tsanda Huerta”, de Gloria Vergara, quien, a partir de los conceptos y propuestas de Antonio Cornejo Polar y Néstor García Canclini, explora la manera en la que ocurre la hibridación en la poesía y la cultura purépecha como una “necesidad tanto en el aspecto creativo, como en lo social y cultural” (p. 125). Para ello, la autora trabaja con la obra de la defensora y difusora de la cultura y lengua purépecha, Rubí Tsanda Huerta, cuya poética es considerada polifónica, por el diálogo que establece con la tradición y la memoria colectiva.

El ensayo de Gloria Vergara sobre la poesía de Rubí Tsanda permite un giro en la tradicional visión de una otredad posicionada desde la visión occidental. Para la poeta, lo *otro* no es lo indígena, y tampoco llega a serlo del todo la representación más occidental, que en este caso es el castellano. La hibridez, que sirve como el vehículo de exploración de formas de pertenencia, va encaminada a una apropiación de expresiones identitarias de las personas indígenas, cuyo bilingüismo o literalidad parten —como

señala la poeta— de las pautas de aprendizaje de la comunidad purépecha, y no desde una imposición o una enseñanza desde fuera hacia dentro. Vergara ve en la poesía de Rubí Tsanda una poética política, lejos de la revictimización de la mujer indígena, en la que se hilan la memoria ancestral, la denuncia y la lucha por la dignidad, la maternidad y el deseo protagonizado y experimentado desde lo femenino.

En “El ensayo sobre la literatura mexicana en lenguas indígenas”, Krishna Naranjo Zavala reflexiona sobre las expresiones literarias en lenguas de comunidades originarias, para lo cual se enfoca en el trabajo ensayístico de Mikel Ruiz, quien escribe en español y en tsotsil. Naranjo se detiene en autores cuya producción surge desde el conocimiento de culturas y lenguas consideradas como indígenas, concepción que —como la propia autora reconoce— es o amerita ser problematizada como un criterio clasificador simplista que no siempre reconoce las particularidades de cada cultura. Con gran atino, Naranjo Zavala concluye en la correspondencia entre voces ensayísticas en el cuestionamiento de “etiquetas impuestas” y “el reclamo ante la identidad condicionada por el sistema literario de los certámenes y eventos” (p. 148).

En la primera parte de su texto, Naranjo hace un recorrido por las aportaciones que se han realizado, del siglo pasado a la fecha, a los estudios sobre literatura indígena y la diferencia respecto al interés de autores como Alfonso Reyes o Miguel León-Partilla por reconocer y reivindicar la literatura indígena, la valoración estética que hace Carlos Montemayor de estas expresiones y el trabajo crítico de la investigadora Luz Lepe Lira. El capítulo continúa con las reflexiones que el ensayista Mikel Ruiz hace en la revista *Tierra Adentro* sobre su “complejidad identitaria”, en términos de etnia, lengua y subjetividad, ya sea como “indígena”, como *jchi 'iltik* o como *bats 'ilvinik*. Las palabras finales de Naranjo retoman el planteamiento del “problema” de la identidad del mexicano en el ensayo del siglo xx, en contraposición con un pensamiento contemporáneo que, por medio de la ruptura, insiste en la necesidad de explorar ¿nuevas?, ¿otras? voces, expresiones e, incluso, cuestionamientos sobre la escritura en lenguas indígenas.

La polarización de las representaciones de personajes indígenas, ya sea bajo la imagen de “el indio pacífico” o la del “bárbaro, indio de guerra” (p. 155), es uno de los planteamientos sobre los que se centra Claudia Gidi en “La imagen del Otro en la que nos miramos. *Apaches* de Víctor Hugo Rascón Banda”. La autora insiste en que las representaciones de esta obra sobre los apaches como sujetos violentos no corresponden a la de un imaginario de barbarie, sino que responden a una violencia en la que están inmersos y que los hace sujetos de acción, alejados de la pasividad identificada en representaciones como la indigenista.

Gidi afirma que las representaciones literarias del indígena han seguido dos caminos: por un lado, el de la evocación de corte románticista que exalta la visión —pasada y muerta— de la cultura indígena, y, por el otro, la inclinación por la mirada etnológica, externa, paternalista e, incluso —y en palabras de la autora—, “francamente racista y discriminatoria” (p. 156). La obra dramática de Rascón Banda, además de evidenciar un inusual interés por las culturas originarias del norte del país, en comparación con las representaciones de grupos del centro y sur de México, da voz a personajes indígenas, tradicionalmente confinados al hermetismo. Si bien, como apunta la autora, Rascón Banda no pertenece ni se identifica como parte de alguna comunidad o cultura indígena, es evidente el esfuerzo “por mirar al otro lado desde el punto de vista menos prejuiciado posible” y aspirar “a recrear su horizonte ideológico” (p. 165).

La tercera y última sección del libro se titula “Del indianismo al indigenismo en la novela mexicana”. Marco Antonio Chavarín González dedica su capítulo, “La protagonista indígena en *Netzula* (1837) de José María Lacunza” al análisis de lo que considera la primera novela publicada en México sobre personajes indígenas (escrita en 1832, pero publicada hasta 1837). El texto de Chavarín ilustra el panorama decimonónico mexicano y la particular concepción del indígena dentro de un imaginario románticista en el que el indio (como es señalado en la época) es pensado de acuerdo con las categorías del pensamiento y la estética clásicos.

En su análisis, Chavarín ve en la literatura indianista rasgos de evasiónismo, debido al nulo riesgo que supone criticar la época colonial, anclada en un pasado, y no los abusos e injusticias sistemáticos del siglo XIX. En estas expresiones románticas, la estética predominante proviene de una occidentalización tanto de la cultura, como de las personas indígenas que parte del distanciamiento, vacíos que —como indica el autor— intentan ser llenados mediante la escritura ficcional. Chavarín observa cómo el anacronismo es parte de esta actitud evasivista al distanciar temporal e ideológicamente los sucesos narrados.

El último ensayo, “Ambivalencia en *El indio*: entre la denuncia y el desdén”, corre a cargo de Martha Elena Munguía Zatarain, quien insiste en la necesidad y la vigencia de la discusión sobre el problema que implican las representaciones literarias sobre visiones, culturas o sujetos considerados como indígenas realizadas por escritores o intelectuales ajenos a estas comunidades y desconocedores de estas lenguas y culturas. A partir de la novela *El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes, la autora reflexiona sobre el indigenismo, el cual —comenta— “implicará una relación conflictiva entre dos mundos culturales: el de quien escribe y el del referente creado” (pp. 201-202).

Munguía continúa con la observación de un contexto marcado por proyectos vasconcelistas en los que la “incorporación” de las comunidades y personas indígenas se encontraba ligada a la “exhibición turística” de sus productos artesanales y sus prácticas culturales, proceso denominado por la autora como de *folclorización*, que invariablemente resultaba en la construcción de imágenes estereotípicas. De manera similar a otras autoras y autores publicados en el presente libro, Munguía reconoce cómo este tipo de caracterizaciones surge del desconocimiento y confina a los personajes indígenas al mutismo y a la inacción.

Los textos antologados en *Representaciones artísticas del indígena en América Latina* no solamente se centran en los componentes estéticos y éticos de estos discursos, textuales, orales o iconoverbales, sino que interpelan a los contextos actuales en los que aún prevalecen políticas y espacios de la memoria que ensalzan los procesos coloniales. Las autoras y los autores de estos textos ponen en disputa las nomenclaturas del concepto de *indígena*: imposición reduccionista para unos, asidero de resistencia para otros, la discusión lejos de estancarse se enriquece precisamente por la multiplicidad de sus valoraciones y la emergente producción de crítica *desde* (y no solamente *sobre*) la voz indígena o bilingüe. Estas reflexiones contribuyen a romper con el estatismo cronológico del imaginario indígena, anclado en lo colonial, en la herencia, en el pasado. El análisis de publicaciones producto de la autoría colectiva en comunidades indígenas y de poetas o ensayistas bilingües permite valorar —más allá del binomio ellos/nosotros— la existencia y producción de discursos de comunidades históricamente silenciadas que combaten prejuicios y estereotipos socioculturales desde el ejercicio de la palabra y la producción de conocimientos.

Estos textos incitan a preguntarnos si, ante la vastedad de estudios sobre el tema de la representación del sujeto y la cultura indígenas, aún vale la pena volver sobre éste. La respuesta (por demás también desarrollada por Munguía Zatarain) es que sí. Son lecturas y relecturas enriquecidas con el manejo teórico y la exploración de saberes y sensibilidades de voces y culturas que rompen con el concepto de *otredad* para situarse como una mismidad protagónica de su propia representación.

MARISSA GÁLVEZ CUEN

ORCID.ORG/0000-0001-6374-1322

Universidad de Sonora

marissa.galvez@unison.mx

NORMAS EDITORIALES

Al someter un texto a la revista, el autor se compromete a no enviarlo a ninguna otra publicación nacional o extranjera. No se aceptan colaboraciones que estén en proceso de dictamen, hayan aparecido o estén por aparecer en otras publicaciones impresas o electrónicas.

El trabajo deberá presentarse en su versión final y completa; no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso de dictamen y edición.

Signos Literarios está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 International. Está permitida la reproducción y difusión de los contenidos de la revista para fines educativos o de investigación, sin ánimo de lucro, siempre y cuando éstos no se mutilen, y se cite la procedencia y al autor.

Los derechos patrimoniales de los artículos publicados en *Signos Literarios* son cedidos por el autor a la Universidad Autónoma Metropolitana una vez que los originales han sido aceptados para que se publiquen y distribuyan tanto en la versión impresa como electrónica de la revista; sin embargo, tal y como lo establece la ley, el autor conserva sus derechos morales. El autor recibirá una forma de cesión de derechos patrimoniales que deberá firmar una vez que su original haya sido aceptado. En el caso de trabajos colectivos es necesario que todos los autores firmen el documento. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor y las opiniones expresadas en él no necesariamente representan la posición de *Signos Literarios*.

Los autores podrán usar el material de su artículo en otros trabajos o libros publicados por ellos mismos con la condición de citar a *Signos Literarios* como la fuente original del texto.

SECCIONES DE LA REVISTA

Todas las secciones se encuentran permanentemente abiertas. En caso de que un texto se considere publicable, se enlistará entre los que han sido considerados de la misma forma con anterioridad, por lo que se indicará a su debido tiempo el número en que aparecerá impreso.

Los artículos serán resultado de una investigación original e inédita, tendrán una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 35 (una cuartilla corresponde a 1 800 caracteres). Su aceptación dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos; en caso de conflicto se recurrirá a un tercer evaluador por medio del cual se definirá la publicación o no del trabajo. De acuerdo con ésta, el Consejo de Redacción podrá solicitar cambios o modificaciones al autor. Una vez aceptado el texto no podrá modificarse. El proceso de dictamen dura aproximadamente seis meses, salvo casos extraordinarios.

Las reseñas pueden ser críticas o descriptivas; las primeras presentarán una valoración crítica, las segundas presentarán una síntesis del contenido. En cualquiera de los casos, las obras serán de reciente publicación (no más de cinco años de antigüedad respecto al año en que se envían) y tendrán una extensión entre cinco y diez cuartillas. Las reseñas se someterán al dictamen del Consejo de redacción.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

En la primera página se indicará el título del trabajo, el nombre completo del autor, nombre de cómo firma sus trabajos, ORCID, correo electrónico, grado académico, adscripción y cargo institucional, breve semblanza académica sin repetir datos de adscripción (entre 100 y 150 palabras), número telefónico y horario de localización; dirección institucional y particular.

El original deberá ir acompañado de:

- El título del trabajo (en español e inglés), el cual deberá dar una idea clara del contenido del artículo y no excederá 110 caracteres. En el caso de las reseñas el título será la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
- Resúmenes en español e inglés, con extensión de 8 a 10 líneas cada uno, en los que se destaque: el objetivo,

las aportaciones y los alcances del trabajo, entre ocho y doce renglones.

- Cinco palabras clave en español e inglés que expresen el contenido específico del artículo y que no se encuentren en el título (no frases).
- Los artículos y reseñas deberán estar escritos en español a doble espacio, con letra Times New Roman o Arial de 12 puntos (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o RTF, sin control de cambios, hoja tamaño carta con márgenes de 2.5 cm del lado izquierdo y derecho y 3 cm superior e inferior.
- Las reseñas incluirán, al final de la última página, el nombre del autor, así como su ORCID, institución y correo electrónico.

IMÁGENES Todas las imágenes deben estar preparadas para su reproducción en formato .jpg .tiff o .png y numeradas consecutivamente a 300 dpi, en un tamaño mínimo de 5 X 7 y máximo de 9 X 14 centímetros. Deben consignar con exactitud la fuente y los permisos correspondientes. El autor es el responsable de tramitar los permisos para su reproducción.

CITAS Cuando una cita es mayor a cinco renglones estará fuera de texto. Si es menor quedará dentro del texto entre comillas. Las referencias de las citas deben quedar de la siguiente forma: (Apellidos del autor, año: páginas). Ejemplo:

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. [...] a mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de ‘artificie llevrai semblance théatrale’, 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.

ARTÍCULOS	8	La prudencia y la libertad en dos fábulas de Félix María de Samaniego PABLO ESTEBAN VALDÉS FLORES
	46	El personaje de la madre en <i>La mujer del César</i> de Pereda RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
	62	Desequilibrio argumental en "La muerte tiene permiso" de Edmundo Valadés GERARDO GUTIÉRREZ CHAM
	86	La presencia del padre en una autobiografía hispanomexicana: <i>Cuando acabe la guerra</i> de Enrique de Rivas PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
	122	Montaje y zozobra en <i>Autobiografía del algodón</i> y <i>El invencible verano de Liliana</i> , de Cristina Rivera Garza LUIS MIGUEL ESTRADA OROZCO
	150	RESEÑAS
	180	NORMAS EDITORIALES