

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV



**MARÍA ENRIQUETA CAMARILLO: LA OBRA
NARRATIVA DE UNA MEXICANA EN MADRID**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Evangelina Soltero Sánchez

Bajo la dirección de la Doctora:

Juana Martínez Gómez

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-1944-9

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV

**María Enriqueta Camarillo: La obra narrativa de una
mexicana en Madrid**

Evangelina Soltero Sánchez

Directora: Dra. Juana Martínez Gómez

Madrid, junio de 2002

A mi padre,
por esperar pacientemente.

AGRADECIMIENTOS

La nómina de agradecimientos va a ser larga y no se trata de querer ser galante con todos aquellos que me han rodeado durante el proceso de elaboración de esta tesis, sino la necesidad de dejar constancia escrita de mi gratitud por la confianza que me han demostrado todos ellos.

El primer agradecimiento es para mi directora de tesis, la Dra. Juana Martínez Gómez, por su infinita paciencia, por creer en mi capacidad de trabajo y por esperar, calladamente, que maduraran los criterios para elaborar esta tesis, sabiendo animarme con la frase precisa en el momento indicado, frase y frases que han servido de acicate para continuar y rematar finalmente el proyecto.

La gratitud se extienden a todos los miembros del Departamento de Filología Española IV, tanto a sus integrantes de Literatura Hispanoamericana, como a los de Bibliografía, porque unos y otros me han demostrado su confianza, su apoyo y su aprecio. No sabría por quién empezar y el orden alfabético (el más impersonal y democrático que conozco) no me parece pertinente para un agradecimiento sincero. Sé que cada uno de los que integra mi Departamento se siente incluidos.

Dos excepciones: Jesús Benítez, al que nombro especialmente, por una deuda adquirida con él, hace ya mucho tiempo. Él me animó a volver al departamento y a retomar mi tesis. Gracias dónde quiera que estés.

La segunda excepción a mi amiga y colega Paloma Jiménez del Campo por su apoyo, el ánimo que me ha dado y por la localización en librerías españolas de textos de indudable interés para la realización de la tesis

Así mismo deseo dejar constancia de mi deuda con otros colegas y amigos ajenos a mi Departamento agradeciéndoles su apoyo: Álvaro Ruiz Abreu y María José Rodilla, que se interesaron por mi trabajo y me

proporcionaron su inestimable ayuda en la búsqueda de material crítico en México.

Cabe dar las gracias también a todos los que me atendieron en mi peregrinaje por las Bibliotecas:

Alfredo Valverde, de la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, que me facilitó el trabajo de adquisición de algunos de los textos de María Enriqueta, lo que me hizo ver que también en las bibliotecas españolas la tarea de investigar puede ser fácil.

Todos los empleados de la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional porque, pese a su seriedad, siempre han sido amables conmigo y me han facilitado el acceso a los libros.

De la Biblioteca del Instituto Cervantes en Nueva York, mi más sincera gratitud a su director, Ramón Abad, por indicarme las pautas a seguir en la búsqueda bibliográfica en las instituciones estadounidenses y facilitarme desde el primer día una labor entorpecida por mis dificultades con el idioma. Extiendo estas gracias al personal de la Biblioteca Pública de Nueva York, especialmente a los del servicio policial, los primeros con los que hay que contar, por buscar a empleados que hablaran español para facilitarme la comunicación durante mi estancia allí. A los encargados de la Biblioteca de la Universidad de Nueva York por no importarles quién eres, al dar por hecho que aquel que acude a consultar sus fondos es porque le interesan; por ofrecer libremente un *Edén* de libros al alcance de la mano. A todo el personal de la *Hispanic Reading Room* de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, porque te hacen sentir verdaderamente en casa. Siento no poder ampliar este agradecimiento a la Biblioteca Nacional, creo que no resulta necesario explicar por qué.

Finalmente, a Emilio, a Salva y a Tomás, de la Librería Visor, por dedicar su tiempo a intentar buscar lo imposible: los libros de María Enriqueta.

A todos los amigos que me han transmitido su confianza en que esta tesis se terminaría algún día; de manera especial a Mari Luz de las Heras por sus frecuentes amenazas que me han servido de acicate para no perder el tiempo y a Antonio por permitírsele y abundar en ello; a Nieves Martín Rogero, por sus valiosas aportaciones en todo lo relativo a la literatura infantil, sin las cuales me habría sentido perdida al abordar este campo de estudio; a Guillermina Grajera, por entender mis ausencias y animarme a conseguir lo que quería, o lo que debía, que en ocasiones es lo mismo; a Susan Parada por su confianza, por su apoyo y por su concepción de las tesis doctorales como medio para crear un hábito de trabajo serio y constante. Unas gracias muy especial a Paco Mediero, por no permitirme bajar la guardia y por su ayuda y protección en una Nueva York a veces familiar, a veces inhóspita.

Por último, a mi familia: en especial a mis padres; a mis tías, Dora y Emilia, dispuestas en todo momento a facilitar el progreso de mi tarea profesional; y a mi hermana, por cumplir algunas de las expectativas y sueños de mis padres permitiéndome seguir mi camino. Los porques son tantos y tan difíciles de expresar que prefiero no cometer el error de caer en tópicos; ellos saben todo lo que les debo y lo que seguiré debiéndoles.

A otros muchos que han quedado en el tintero, también extendiendo mi gratitud.

Y como punto final a esta nómina interminable, una frase de Paloma Jiménez que creo resume cabalmente todo lo dicho:

“A todos los que me ayudaron, y a los que no, también”

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
--------------------	---

PARTE I. UNA MEXICANA EN MADRID

CAPÍTULO 1. LA MUJER Y LA OBRA	11
CAPÍTULO 2. EL CONTEXTO	40

PARTE II. EDUCACIÓN MORAL Y EL MISTERIO

CAPÍTULO 3. NOVELA. VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA	64
---	----

3.1. Novela didáctica: <i>Mirlitón, el compañero de Juan</i>	71
3.1.1. <i>En tratándose de hacer novela, lo único que me interesa es el estudio de las almas</i>	79
3.1.2. <i>Rica es la vida del campo</i>	89
3.1.3. <i>Una nueva composición, como en todas las suyas, campean la sencillez y la naturalidad</i>	94
3.1.4. <i>¿Y qué es lo que prefiero escribir, novelas o versos?</i>	98
3.1.5. <i>Un bildungsroman. Recepción</i>	102
3.2. Novela sentimental: <i>Jirón de mundo</i>	109
3.2.1. <i>El corazón de Teresa palpitaba. Una mujer rubia y bella con el aire un poco maligno</i>	114
3.2.2. <i>¡Qué pronto pasan la juventud y la vida...! Bien hacen los que se van a un convento</i>	138

3.2.3. <i>La eterna poesía que borda con la flor del jaramago</i>	145
3.2.4. Historia de amor imposible. Recepción	151
3.3. Coqueteos con el surrealismo: <i>El secreto</i>	162
3.3.1. <i>Lo que se lava con llanto, limpio queda</i>	166
3.3.2. <i>Vi en el anuncio de aquel invierno ante una casa baja por donde las lluvias de invierno resbalarían sigilosamente, como lágrimas</i>	184
3.3.3. <i>Sólo el dolor es largo</i>	191
3.3.4. El sueño. Recepción	197
CAPÍTULO 4. CUENTO. EL SON DEL CORAZÓN	210
4.1. “El lector no sospecha cuál es la sorpresa que le van a ofrecer”: <i>Sorpresas de la vida y El misterio de su muerte</i>	223
4.2. “El destino juega”: <i>Enigma y símbolo y Lo irremediable</i>	243
4.3. “Presentar la realidad en todo lo que ella tiene de bello y de triste”: <i>El arca de colores</i>	265
4.4. “Las modas pasan, pero el dolor y la alegría son los mismos en el universo”: el alma y sus pasiones, motores de la cuentística mariaenriquetiana	273
4.4.1. <i>¡Y yo que creía que te adoraba, que te tenía en un altar, que te veneraba!</i> .	277
4.4.2. <i>Todas las mujeres no comprendidas, que se quedaron solas en el mundo</i> .	282
4.4.3. <i>Más fieles que las almas son las cosas</i>	290
4.4.4. <i>No sabía que el pasado sólo se vive en el recuerdo</i>	296
4.4.5. <i>Por quién había entrado la muerte en aquella casa</i>	299
4.5. “Diré cómo tomé la pluma para trasladar al papel”: técnicas y estilos de la cuentística mariaenriquetiana	303
4.5.1. <i>Sólo por la voz me entenderé contigo</i>	307
4.5.2. <i>Iba a mostrarle su espíritu, valiéndose del medio epistolar</i>	314

4.5.3. Espacio interior, espacio intemporal	322
4.5.4. Pequeño catálogo	327
4.5.5. De suspense a lo fantástico	332
CAPÍTULO 5. MISCELÁNEA. ENTRE LA RECUPERACIÓN Y EL OLVIDO	346
5.1. Otra mirada, otras calles: <i>Brujas, Lisboa, Madrid</i>	350
5.2. Recuperación del pasado, autobiografía nostálgica: <i>Del tapiz de mi vida</i>	372
5.3. Recopilación de textos perdidos: <i>Fantasía y realidad</i>	384
5.4. El declive: <i>Hojas dispersas</i>	403
CONCLUSIÓN	422
BIBLIOGRAFÍA	434

INTRODUCCIÓN

La decisión de realizar una tesis doctoral sobre la escritora mexicana María Enriqueta Camarillo ha sido un tanto casual, como quizás haya sido en muchos casos, o en casi todos, la elección del tema de una tesis.

La explicación está relacionada con una larga y seria investigación llevada a cabo, a comienzos de los años 90, por las doctoras Juana Martínez Gómez y Almudena Mejías Alonso, que dio como fruto un libro titulado *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*¹. Entre los muchos nombres de mujeres (intelectuales, artistas de todos los campos, etc.) manejados para la elaboración de esa obra se encontraba el de María Enriqueta Camarillo, una escritora prácticamente excluida de los tratados actuales de carácter general sobre literatura hispanoamericana, pese a contar en su haber con una producción literaria muy abundante y variada. Una escritora mexicana, que había residido treinta y dos años en Madrid, olvidada por los editores y críticos actuales, hecho que llamó la atención de las autoras del libro.

De la constatación de ese desinterés por la biografía y por la obra de María Enriqueta Camarillo, una mujer de evidente prestigio en los medios literarios de su tiempo surgió la propuesta del tema de esta tesis por parte de su directora, la doctora Juana Martínez: realizar un estudio en profundidad de la vida y de la obra, preferentemente narrativa, de la etapa madrileña de María Enriqueta, nombre por el que fue y es conocida para el mundo de las letras.

Los años de estadía de la autora en la capital de España habían dado como resultado veintiún libros (siete de ellos traducciones), a los que hay que sumar los dos publicados en México antes de su partida, además de las colaboraciones en distintas revistas literarias españolas y mexicanas.

¹ Juana Martínez Gómez y Almudena Mejías Alonso. *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*. Madrid: Editorial horas y Horas, 1994.

A lo anterior cabe añadir que, María Enriqueta Camarillo en su época no fue sólo una mujer con cierta “vocación literaria”, sino una escritora profesional que hizo de la literatura su medio de vida tanto en el sentido económico como en el vital. Sus libros no fueron publicados por pequeñas editoriales, sino por algunas de las casas más prestigiosas de las dos primeras décadas del siglo XX: la Imprenta Juan Pueyo, la Editorial América y Espasa-Calpe. Por otro parte, algunas de sus obras alcanzaron gran fama y fueron traducidas a varios idiomas: es el caso de *El secreto*, que se publicó en francés, italiano y portugués; a tanto llegó su fama que la editorial portuguesa Fluminense creó la “Colección María Enriqueta”. Parece evidente, pues, que la escritora no era una desconocida dentro del mundo cultural hispano. En consecuencia, sorprende que tamaña producción, que debiera haberse correspondido con un similar reconocimiento, haya quedado relegada al olvido, no sólo en España, también en México y en Portugal.

A esa falta de reconocimiento se pretende dar respuesta en las conclusiones: ¿qué razones existen para que la extensa producción literaria de la mexicana, así como su persona, hayan sido olvidadas en la segunda mitad del siglo XX? Para conseguir ese objetivo ha sido necesario realizar revisión de la figura y de la obra de María Enriqueta en un intento de explicar la casi completa desaparición de su nombre de los estudios de literatura hispanoamericana.

Quizás lo sucedido en el caso de la autora mexicana, en cierta medida desubicada de las nuevas corrientes literarias que irrumpían en su tiempo, ayude a entender el desafortunado devenir de otros escritores que, como ella, tuvieron un importante lugar dentro de las letras hispánicas y que, en la actualidad, pasan desapercibidos entre la Pléyada de autores que han poblado las páginas de las más importantes editoriales americanas y europeas del siglo XX, hasta ocupar apenas una línea en diccionarios, historias o manuales.

El primer paso en el proceso de recuperación de la obra de la escritora, la recopilación del material, parecía en principio una labor relativamente fácil, ya que casi todos los libros de María Enriqueta se habían publicado en España. Sin embargo, la tarea se convirtió en un trabajo detectivesco, al comprobar que se habían producido desapariciones desconcertantes.

Comencé la búsqueda bibliográfica en la Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas –en la sede sita en Duque de Medinaceli, en Madrid- donde pude localizar una buena parte de las ediciones. Pero cuando, algo después, regresé para solicitar los correspondientes libros, los fondos bibliográficos de la Biblioteca del CSIC estaban en proceso de informatización y el acceso a las fichas consultadas anteriormente se hallaba temporalmente cerrado al público.

Completada la catalogación informática en la citada institución, volví de nuevo para encontrarme con la desagradable sorpresa de la desaparición de las fichas previamente localizadas, sin que en los nuevos ficheros informáticos hubiera quedado constancia alguna de la obra de la escritora. Tras numerosas gestiones, los encargados de la Biblioteca me aseguraron, mejor sería decir que declararon con firmeza, que si no había constancia informática ni manual (las fichas habían sido devueltas a su lugar de origen) era porque aquella escritora y aquellos libros nunca habían existido en el depósito del CSIC. Misterios de las bibliotecas que llevan a entender, en su cabal medida, las bibliotecas y los laberintos borgeanos.

Pese al natural desaliento inicial, el hecho no fue finalmente tan dramático, ya que también existían volúmenes de la obra de María Enriqueta –aunque no todos los que había anotado en el CSIC- en la Biblioteca Hispánica de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Por suerte, los ejemplares de esta segunda biblioteca tienen un interés mayor que los que poseía, poseyó o debió poseer el CSIC: son los libros, en su día, propiedad de la autora, con correcciones manuscritas de su propia mano y, en muchos de ellos, un índice, también de su puño y letra, de todos los títulos de su obra literaria. Estos índices me permitieron tener un conocimiento exacto de toda

su producción, es decir, de qué era lo que debía buscar. Y, nuevamente, reaparecieron las dificultades. La biblioteca del AECI posee los poemarios y parte de los libros de narrativa de la escritora, pero no los volúmenes de las traducciones, ni de literatura infantil. Unos y otros reaparecieron –milagros de las bibliotecas, otra vez- en 1998, pero, en esta ocasión, en el depósito de la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes.

Una vez recopilada la obra se inició la tarea más ardua, la búsqueda de textos críticos sobre la escritora mexicana y, con ello, el incremento de las consiguientes dificultades. Tras un rastreo por distintas bibliotecas españolas y extranjeras, fueron apareciendo tímidos artículos, breves capítulos en libros de investigación, algunas antologías en las que figuraba su nombre y dos tesis de maestría² más centradas en la biografía de María Enriqueta que en la obra.

La mayor parte de estos textos ha sido publicada en México y, en menor medida, sorprendentemente, en Estados Unidos –o, quizás, no tan sorprendentemente, habida cuenta del gran número de americanistas existentes en aquel país-. Ello me ha llevado a consultar los fondos bibliográficos de determinadas bibliotecas norteamericanas, las cuales conservan casi toda la obra de María Enriqueta y un buen número de los textos críticos sobre la autora y sobre sus obras. La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos tiene en su haber el fondo más completo y de ella procede la mayoría de la bibliografía utilizada. Por su parte, la Biblioteca Pública de Nueva York, la Biblioteca de la Universidad de Nueva York y la Biblioteca de la Universidad de Columbia poseen antologías de poesía y de cuento hispanoamericanos, realizadas en las décadas de los 20 y 30, donde aparecen creaciones de la escritora mexicana; por último, en la Biblioteca del

² La primera tuvo dos publicaciones, sin grandes diferencias, aunque con pequeñas variantes en el título; se trata de la de Valentín Yakovlev Baldin. *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra. Su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1956 y *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra. Su poesía y su prosa*. México: Editorial Josefina, 1957. La segunda es la de Mary Elizabeth Sáenz Páez. *La escritora mexicana María Enriqueta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964

Instituto Cervantes de Nueva York pude consultar la antología más reciente dedicada a la autora³.

Respecto a los centros de investigación mexicanos, La Biblioteca Nacional de México, la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Biblioteca de la Universidad Veracruzana han resultado ser las más fructíferas. En la primera, se hallaba la tesis de Valentín Yakovlev sobre María Enriqueta, además de una antología de reseñas, aparecidas en las publicaciones periódicas mexicanas, realizada por Salvador Ponce de León; en la segunda, un ensayo crítico de Martha Robles, otro de María Rosa Fiscal y un tercero de José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez Hernández; en la última, dos antologías dedicadas exclusivamente a la escritora, realizadas por Esther Hernández Palacios.

Las nuevas tecnologías han facilitado, en gran medida, todo este proceso de búsqueda: la catalogación informática de los fondos de las bibliotecas mencionadas y su vertido en la red me han permitido saber a dónde dirigirme y qué buscar en cada una de ellas. Igualmente, pueden hallarse algunas páginas web en las que se menciona a la escritora, incluso artículos dedicados exclusivamente a ella, como el de Paola Dada centrado en los textos de literatura infantil de la mexicana. Así mismo, y gracias a la existencia de catálogos de librerías de viejo en internet, he podido conseguir un número importante de títulos de la autora que he cotejado con los volúmenes que posee el AECL.

Una vez realizada la compilación de los textos y tras una primera lectura de conjunto de los veintiocho libros publicados por María Enriqueta (contabilizo los seis volúmenes de *Rosas de la infancia* como un único libro) a lo largo de su dilatada vida, resultaba evidente la necesidad de seleccionar para su estudio aquella parte de la obra considerada más significativa.

³ María Enriqueta. *El consejo del búho y otros cuentos*. México: Premia Editora, 1986.

Los textos escritos por María Enriqueta son muy numerosos y abarcan, como se ha dicho, todo tipo de géneros dirigidos a diversas clases de público: literatura infantil, poesía, ficción para adultos y ensayo, a lo que cabe añadir las traducciones.

Los libros de literatura infantil fueron, en su mayoría, obras de encargo que no nacieron de la necesidad creativa de la escritora; refundiciones de textos ajenos que María Enriqueta adaptó a los objetivos de las diferentes antologías, obviamente dirigidas a un público infantil. Un conjunto de textos que, en cierta medida, distorsionan el estilo literario utilizado por la escritora en los ensayos, en los cuentos y en las novelas de creación propia.

Los siete libros traducidos del francés⁴ también responden en su origen a peticiones concretas realizadas en su día por la Editorial América, cuyo estilo se vio en este caso condicionado por la necesaria fidelidad a la lengua original del autor traducido. Una labor que María Enriqueta realizó para poder sobrevivir durante los primeros años de su estancia en Madrid.

Los poemarios de María Enriqueta se adscriben en su mayoría a la etapa mexicana, de sus cuatro libros de versos, uno se publicó por primera vez en México. Pero, aunque los comienzos literarios de la escritora se inscribieran en el ámbito de la producción poética, su orientación literaria se decantaría más claramente por la prosa. Así parece haberlo considerado la crítica contemporánea a la autora que, sin embargo, insiste en referirse a ella como poeta, quizás por ser la poesía un género más prestigiado, entonces, para la elite intelectual. La poesía de María Enriqueta, si bien incluye creaciones del tono lírico/sentimental propio del Romanticismo, es, en

⁴ Charles Agustin Sainte-Beuve. *La mujer y el amor en la literatura francesa del siglo XVII*. Madrid: Editorial América, 1918.

Charles Agustin Sainte-Beuve. *El teatro clásico francés*. Madrid: Editorial América, 1919.

Charles Agustin Sainte-Beuve. *Los cantores de la naturaleza*. Madrid: Editorial América, 1919.

Henri F. Amiel. *Diario íntimo*. Madrid: Editorial América, 1919.

Charles Agustin Sainte-Beuve. *Los grandes testigos de la Revolución Francesa*. Madrid: Editorial América, 1920.

R. Toepffer. *La biblioteca de mi tío*. Madrid: Editorial América, 1920.

Champlol. *La rival*. Madrid: Ediciones Enciclopedia, s./f. [1921].

ocasiones, narrativa y, en general, se distingue escasamente de otras muchas producciones poéticas elaboradas al gusto de la época.

La propia escritora también se siente más novelista que poeta y así lo declaraba en “Autocuestionario”:

-¿Y qué es lo que prefiero escribir, novela o versos?

-Me agrada más escribir novela, porque el campo de ésta es amplísimo y sus horizontes, vastos. Sólo ella me satisface plenamente. Escribiéndola, me parece que estoy entre mar y cielo...⁵

Por las razones aducidas, el presente estudio está basado, fundamentalmente, en la producción narrativa de la escritora, de mayor consistencia y de mayor complejidad temática que su poesía; en definitiva, es el género más ampliamente representativo en el conjunto de la obra literaria de María Enriqueta, sin olvidar, desde luego, el contenido de los textos ensayísticos incluidos en los libros de carácter misceláneo, así mismo esclarecedores del pensamiento mariaenriqueutiano.

Estos constituyen los doce libros que se inscriben dentro de la prosa – ficcional o ensayística- y que son los que alcanzaron mayor éxito de público y de crítica. Son los estudiados en esta tesis, no sólo por su mayor repercusión, también porque permiten ver, en su justa medida, la calidad escritural de María Enriqueta: tres novelas, cinco volúmenes de cuento y cuatro libros misceláneos, todos ellos publicados en Madrid, a excepción del último, *Hojas dispersas*, también incluido por su relación con los anteriores, ya que, aunque publicado en México en 1950, está compuesto por textos escritos en España.

El resultado se presenta estructurado en dos partes. En la primera se ofrece una semblanza de la autora con referencias al conjunto de la obra, incluidos aquellos textos sólo tratados tangencialmente en esta tesis, y una

⁵ “Autocuestionario”, *Del tapiz de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931, pág. 233.

contextualización histórico-literaria de esa producción. La segunda parte se centra en el análisis del contenido de los doce libros de prosa, dividido en tres capítulos, teniendo en cuenta el género al que pertenece cada uno de los textos e incorporando en cada uno de ellos las referencias críticas contemporáneas a la escritora y a sus obras⁶.

Finalmente, en las Conclusiones se pretende dar respuesta a la pregunta de la Introducción: ¿qué razones existen para que la extensa producción literaria de la mexicana, así como su persona, hayan sido olvidadas en la segunda mitad del siglo XX? Ello conlleva la valoración y la defensa de su obra junto a la necesidad de su recuperación.

Necesidad de redescubrir a una literata en tiempos en los que la escritura femenina era labor ardua, en especial si se tiene en cuenta que la mexicana consideró su labor literaria como profesión y no como simple entretenimiento.

⁶ Me he servido del inestimable libro de Ángel Dotor, *María Enriqueta y su obra*. Madrid: Aguilar, 1943, donde el crítico manchego recogió los comentarios más significativos que se hicieron de la misma.

PARTE I

UNA MEXICANA EN MADRID

CAPÍTULO 1

LA MUJER Y LA OBRA

En 1894 hace su entrada en el mundo literario mexicano María Enriqueta Camarillo y Roa. Bajo el seudónimo de Iván Moszkowski, se publicaban los dos primeros poemas¹ de la que, al año siguiente, empezaría a ser conocida para las letras hispánicas como María Enriqueta, única figura femenina reconocida como escritora por sus contemporáneos, en pleno auge del Modernismo hispanoamericano.

Desde un principio, la fama de la autora se vio ratificada por distintos premios y menciones: su tercera novela, *El secreto* –editada en 1922–, fue seleccionada en 1923, en Francia, como la mejor novela femenina hispanoamericana, razón por la que fue traducida y publicada en *Les Cahiers Femenins*², colección dirigida, entre otros, por Agathe Valery, la hija del reconocido poeta; la colección de relatos infantiles *Rosas de la Infancia*, publicados por vez primera en 1914 a través de la casa francesa Ch. Bouret³, aunque con cierto retraso, recibió el premio a la mejor publicación infantil en el Salón Literario de la Exposición Universal de Sevilla de 1930; desde 1927 fue Socia Correspondiente de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz; en 1947 le fue concedido el Lazo de Isabel la Católica y, en 1948, la medalla de Alfonso X, El Sabio.

El prestigio alcanzado por la escritora en Europa y, en mayor medida, en España tuvo, así mismo, su reflejo en México: un intelectual y político de la categoría de Vasconcelos fue el encargado de imponer como lecturas obligatorias en los centros nacionales de educación primaria los textos de *Rosas de la infancia*, y con ellos aprendió a leer la mayor parte de los escolares

¹ “Hastío”, *El Universal*, 20 de julio; “Ruinas”, *El Universal*, 27 de julio.

² La carencia de información a cerca de obras premiadas de otras novelistas del mismo país parece indicar que fue la primera novela mexicana traducida al francés.

³ La autora escribió esta serie de libros por encargo de la mencionada editorial francesa.

mexicanos hasta bien entrado el siglo XX. En 1948 el gobierno mexicano gestionó directamente el regreso de María Enriqueta a México tras su largo exilio en España⁴; calles, mercados, bibliotecas, colegios y asociaciones culturales mexicanas llevan su nombre como una muestra de reconocimiento público.

Nombres tan significativos para la cultura de la época como los de Ramón López Velarde, Amado Nervo, Jaime Torres Bodet, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Enrique Mariné, Carmen Payá, Ángel Dotor, Rafael Heliodoro Valle o Enrique Díez-Canedo fueron algunos de los muchos que, en sus estudios, le dedicaron alguna línea a la vida y a la obra de la autora. Su figura despertó el suficiente interés como para que se le dedicaran cinco libros: el de Ángel Dotor, *María Enriqueta y su obra*⁵; dos de Valentín Yakovlev Baldin, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra. Su vida y su obra*⁶ y *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra. Su poesía y su prosa*⁷; el de Salvador Ponce de León, *María Enriqueta y su retorno a México*⁸ y, por último, el de Mary Elizabeth Sáenz Páez, *La escritora mexicana María Enriqueta*⁹.

Sin embargo, según avanzaba la vida de la escritora y, en mayor medida, tras su muerte en 1968, su nombre se fue difuminando entre las profusas líneas de las historias de la literatura mexicana y su figura se fue empequeñeciendo hasta convertirse en una sombra de lo que alguna vez había llegado a ser.

⁴ Que el gobierno mexicano tenía interés por recuperar a la escritora para la vida cultural mexicana lo demuestra el hecho de que, sin existir legación mexicana en España, fuera la Embajada de México en Portugal la encargada de la repatriación de María Enriqueta, por orden expresa del Estado de la Republica de México y de su presidente, Miguel Alemán.

⁵ Madrid: Aguilar, 1943.

⁶ México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

⁷ México: Editorial Josefina, 1957.

⁸ México: Editores Mexicanos Unidos, 1961.

⁹ México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

A Coatepec, que es mi tierra

En el seno de una familia perteneciente a la alta burguesía mexicana del porfiriato, nació María Enriqueta el 19 de enero de 1872¹⁰, en Coatepec (Veracruz), un lugar rememorado por ella más tarde en alguno de sus textos¹¹. Hija de Alejo Camarillo y de Dolores Roa Bárcena y sobrina del reconocido escritor José María Roa Bárcena, creció en un mundo en el que la literatura ocupaba un destacado lugar. Su tío no fue el único artista de la familia: la madre de la autora también escribió cuentos, poemas, epístolas, consejos, etc., que, por pudor, no publicó nunca, aunque dejó testimonio de sus escritos misceláneos en distintos manuscritos¹². Sus versos, relatos, etc., fueron recogidos en un cuaderno por su hija y algunos de ellos publicados junto a los textos de María Enriqueta, en sus propios libros

Educada en un mundo enraizado en el patriarcalismo y el catolicismo decimonónico -además del provincianismo imperante en las pequeñas ciudades mexicanas-, su formación no alcanzó espacios más allá de lo establecido en la época: piano, francés, pintura y literatura, lo adecuado a una mujer de su

¹⁰ Sobre la fecha de nacimiento hay dataciones varias. La que se considera fidedigna es la que da Valentín Yakovlev en el libro titulado *María Enriqueta Camarillo. Su vida y su obra*, pág. 179 (vid. n. 6), donde transcribe el Acta de Registro Civil de la autora, que fecha su nacimiento el 19 de enero de 1872. Sin embargo, por razones a las que no se ha hallado una explicación, algunos críticos, así como algunos diccionarios, dan como natalicio de la escritora mexicana el año de 1869 (José Rogelio Álvarez, en su *Enciclopedia de México*; Federico C. Sáinz de Robles, en su *Diccionario de la literatura*; Ángel María Garibay, en *Diccionario Porrúa*; Humberto Musacchio, en *Milenios de México*) o el de 1875 (Pedro Henríquez Ureña, Genaro Estrada, Michael Angelo de Vitis, Raymond L. Grismer, Edna W. Underwood, Arturo Torres Ríoseco, Antonio Castro Leal, F. Santelso, Carlos González Peña, John S. Brushwood, Enrique Anderson Imbert, Joaquín Marco, el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado Sopena*). De todos los citados, el caso más extraño es el de Pedro Henríquez Ureña que conocía a la escritora personalmente y que la incluyó en la lista de los ateneístas.

¹¹ Vid. "A Coatepec, que es mi tierra", *Rumores de mi huerto. Rincones románticos*. Madrid: Imprenta Juan Pueyo, 1922, pág. 248.

¹² "Cartas a María Enriqueta", Jalapa, 1881. También se sabe de la elaboración de un manuscrito que recoge tradiciones mexicanas y que tituló "Los dos compadres", fechado en México en 1891.

posición; y sus lecturas se inscribieron dentro de ese marco, en el que los textos religiosos y de educación social y moral prevalecían sobre los relatos de ficción, aunque sin evitar estos: *Genie du Christianisme*, de Chateaubriand; *Paul et Virgine*, de Saint Pierre; *Picciola*, de Saintine; *Cartas*, de Plinio el Joven; el *Antiguo y Nuevo Testamento*; *La imitación de Cristo*, de Kempis; *Historia de la madre de Dios*, del Abate Orsini; *Cartas a mi hija*, de José Jesús Cuevas; *La gracia y la hermosura*, de Pilar S. de Marca, y *La mujer en la familia*, de la Baronesa Staffe, son algunos de los que la escritora declara haber leído durante su juventud.

Pese a la escasez educativa sufrida por las mujeres de su época, la autora fue una mujer afortunada que, de un lado, favorecida por la familia de su madre, poseedora de un considerable nivel e interés cultural y, de otro, obligada por las distintas vicisitudes acaecidas a lo largo de su vida, pudo alcanzar parcelas de poder todavía vedadas a la sociedad femenina no sólo mexicana, también española. Pese a ello, María Enriqueta nunca quiso ese poder público que el mundo literario le otorgó en la primera mitad del siglo XX y se entregó a una carrera literaria discreta y coherente con su filosofía de la vida –la serenidad y el mantenimiento de los valores morales transmitidos por sus progenitores–, donde la ficción y el mundo real se reflejaron recíprocamente; en ocasiones, el primero remitía a un mundo interior, oculto y misterioso, que nunca llegó a encontrar expresión pública durante la longeva vida de la escritora.

Fuertemente influenciada por la figura materna, la escritora desarrolló una personalidad hipersensible que parecía dolerse con todo lo que acontecía a su alrededor. Su educación y sus gustos culturales corrieron a cargo de su madre, mujer de carácter nostálgico, que volcó en sus hijos sus sueños. La vocación escritural de María Enriqueta nace de la vocación de Lolita –como era conocida Dolores Roa– y sigue los pasos de ésta, no sólo en los contenidos de sus obras, también en las formas, unos y otras de tinte romántico, de un romanticismo europeo más a la manera serena de un Heine o de un Bécquer,

que con la exagerada pasión de los románticos franceses, ingleses, españoles e hispanoamericanos.

Frente a las dos mujeres -madre e hija-, aún sin suponer un enfrentamiento de intereses o deseos, el padre de la escritora, Alejo Camarillo, y el primogénito de la casa, José Leopoldo Camarillo y Roa, en cierta medida ajenos a las inquietudes intelectuales de las anteriores, se ocuparon prioritariamente de la economía y facilitaron que los intereses artísticos de la familia se convirtieran en una realidad.

Los primeros años de María Enriqueta transcurrieron dentro del idílico marco campirano que era el Coatepec de finales del siglo XIX. La fuerte huella que ese espacio rural dejó en la escritora no se atenuó con el paso del tiempo, dejando constancia del enfrentamiento entre ese espacio natural y el espacio urbano que más tarde reflejaría en buena parte de su obra literaria¹³.

En 1879, el padre de la autora fue elegido Diputado Federal al Congreso de la Unión por la provincia de Veracruz. El nuevo cargo político del cabeza de familia les obligó a trasladarse a Ciudad de México, abandonando, definitivamente, aquel espacio provinciano y paradisíaco con el que María Enriqueta no iba a dejar de soñar. El cambio de vida y de ambiente fue bastante traumático, no sólo para la escritora, también para su madre y para su hermano. La familia, acostumbrada a moverse en amplios espacios dentro y fuera del hogar, se vio repentinamente prisionera en una jaula de cristal que parecía ir agostando la alegría infantil de los hermanos Camarillo. Sin embargo, el triste y limitado horizonte de la capital mexicana ofrecía, en contraposición, una ampliación de los espacios culturales conocidos hasta entonces por la familia.

¹³ Buen ejemplo de ello es su primera novela, *Mirlitón, el compañero de Juan* (1918).

Mi saludo a México

La ciudad de México, a la que la escritora dedicó un escrito¹⁴, permitió a María Enriqueta impulsar, académicamente, dos de sus habilidades artísticas: la pintura y la música. En 1887 ingresó en el Conservatorio Nacional de Música en el que obtuvo, en 1895, el diploma de Maestra de Piano. Aquel lugar le proporcionó, además, el argumento de su primer cuento, "El maestro Floriani"¹⁵, basado en su vida en el conservatorio y en la figura de su profesor de piano Carlos J. Meneses.

Este traslado favoreció sus inquietudes literarias. En México María Enriqueta pudo conocer de primera mano la evolución significativa que se estaba produciendo en los medios intelectuales de la época con el auge del Modernismo.

Al tiempo que adquiría nuevos conocimientos relacionados con su profesión literaria, su vida personal y su forma de concebir el mundo iban a seguir transformándose.

En 1883, y a través de su amiga Josefina Pereyra, conoció al que años después se convertiría en su esposo, Carlos Pereyra Gómez (1871-1942)¹⁶, uno de los historiadores más destacados y respetado del México finisecular con, amplios conocimientos de otras diversas materias. En aquel momento María Enriqueta estaba comprometida, aunque no formalmente, con un joven de la clase alta citadina llamado Manuel Torres Torija; sin embargo, no parece que la escritora se sintiera satisfecha con esa relación ya que su acercamiento a Pereyra se produjo de forma inmediata. La afinidad de intereses con él era grande.

Carlos Pereyra era un hombre muy bien considerado también en los círculos políticos mexicanos de finales del siglo XIX por lo que fue designado

¹⁴ Vid. "Mi saludo a México", *Hojas dispersas*. México: Editorial Patria, 1950, pág. 221.

¹⁵ Editado, en la *Revista Azul*, el 13 de enero de 1895.

¹⁶ Sobre la vida y obra de Carlos Pereyra existe una abundante bibliografía de la que cabe destacar el libro de Ángel Dotor, *Carlos Pereyra y sus obras*. Madrid: Aguilar, 1948.

para ocupar distintos cargos administrativos en el gobierno de Porfirio Díaz, aunque su verdadera vocación fuera la enseñanza. Fue un gran defensor del hispanismo y revisionista de la conquista española en América¹⁷; compartió amistad con algunas figuras del Ateneo de la Juventud, entre las que se encontraba el estudioso dominicano Pedro Henríquez Ureña, que se refiere a su relación con Pereyra en algunas páginas de su *Diario*¹⁸. Colaboró con algunos de los hombres más sobresalientes del porfiriato, entre otros con Justo Sierra con quien trabajó en la elaboración del libro *Juárez. Su obra y su tiempo*. Todas estas relaciones quizás facilitaron el acercamiento entre la escritora y el historiador: amistades compartidas, gustos, intereses, creencias políticas y religiosas.

No obstante, la decisión de unirse a Pereyra resultó para María Enriqueta ciertamente complicada. Lo que por aquel entonces podía suponer el rechazar un compromiso, *vox populi*, con Torres Torija, por un posible nuevo pretendiente parecía dificultar la futura relación. Sin embargo, la ruptura se produjo, finalmente, de forma natural: en 1896, Alejo Camarillo fue nombrado Administrador del Timbre en Nueva Laredo, hecho que obligó a la familia a otro traslado. El alejamiento de María Enriqueta de la capital le permitió terminar su relación con Torres Torija, sin que ello supusiera un escándalo. Los poemas escritos entre 1893 y 1898 parecen reflejar la sensación de nostalgia que

¹⁷ Gran parte de su labor investigadora se centró en la figura de Cortés.

¹⁸ Henríquez Ureña destaca en el mencionado *Diario* el dominio que Pereyra tenía de la literatura anglosajona:

Pereyra estuvo agradable en su conversación, [...] hablamos de autores ingleses y americanos: de Jane Austen, de Emily Brontë, de Bernard Shaw, de Mark Twain, de Gilbert Chesterton. No conozco otro mexicano cuyo conocimiento de la literatura inglesa lo ponga tan "at home" en ella, indicándole los "cozy corners". [...] Hay aquí muchos fervorosos del espíritu inglés [...] pero sus lecturas nunca salen del círculo de los grandes idealistas: Shelley, Keats, Carlyle, Ruskin, Pater, Wilde, Swinburne, Edgar Poe, Emerson. Pereyra es sin duda uno de los mexicanos de más variada cultura. (Pedro Henríquez Ureña, "Diario. Agosto 11", *Memorias. Diario. Notas de viaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (2ª edc.), pág. 137).

Durante su estancia en España, Carlos Pereyra tradujo textos de ficción de escritores anglosajones: de Mark Twain *¿Ha muerto Shakespeare? Sátiras, Narraciones humorísticas y El diario de Eva*; de Robert Louis Stevenson, *Las tribulaciones de un joven indolente*; de Rudyard Kipling, *La litera fantástica*, entre otros.

la escritora debía sentir por mantener un compromiso no deseado que perturbaba el deseo de compartir su tiempo con el hombre elegido¹⁹.

Otros cambios se produjeron también en la vida de María Enriqueta durante este periodo. Acabados sus estudios de piano, la mayor satisfacción de la escritora era dedicarse a la enseñanza del mismo; sin embargo, Alejo Camarillo no parecía coincidir con las preferencias de su hija y se negó a ese proyecto -conseguir su permiso para acudir en 1893 al Conservatorio fue ya todo un triunfo-. Aun así, María Enriqueta no cejó en su empeño y, con el apoyo de su madre, dio clases particulares de piano a espaldas de su padre. Cuando éste tuvo conocimiento del hecho, el buen hacer de la escritora como pianista le dejó definitivamente sin razones para prohibírselo.

Mientras tanto su producción literaria iba creciendo y a los primeros versos publicados en *El Universal*²⁰ y al relato publicado en las páginas de la *Revista Azul*²¹ se sumaron otros cuentos que publicó ya con su verdadero nombre.

Los años de Nuevo Laredo (de 1896 a 1898) fueron años de reconocimiento público como poeta, afianzándose su estilo y su nombre dentro del mundo literario mexicano. Desde la ciudad fronteriza, María Enriqueta siguió enviando poemas a *El Universal* y a la *Revista Azul* y, a partir de 1897, comenzó a colaborar con el *Mundo Ilustrado*, suplemento dominical del diario *El Mundo*, así como con *El Expectador* de Monterrey, *Crónica* de Guadalajara y con *El Diario* de México, entre otras publicaciones periódicas mexicanas. Poetas como Amado Nervo o Rubén Darío empezaron a mostrar públicamente su admiración por aquella mujer que escribía versos:

¹⁹ Ejemplo de ello es el poema "Lejos", escrito durante la estancia de la escritora en Nuevo Laredo -publicado posteriormente en *Rumores de mi huerto*- y que refleja la tristeza que María Enriqueta siente al vivir separada del ser que ama: "¡Lejos!... Ya no me miras ni te miro... // [...] // vivirá, del amor en el santuario // cual un monje escondido y solitario..." ("Lejos", *Rumores de mi huerto. Rincones románticos, op. cit.*, n. 11, págs. 31-32).

²⁰ *Vid.* n. 1.

²¹ *Vid.* n. 15.

lentos de una vaguedad deliciosa, de una blanda delicadeza de lied respiran melancolías inquietantes y profundas nostalgias.²²

En 1898 Carlos Pereyra, a través de una carta y sabiendo ya que María Enriqueta había terminado su relación con Torres, pidió la mano de la escritora. Se casaron ese mismo año y María Enriqueta volvió, ya como esposa de Pereyra, a la capital mexicana²³. Poco después de haber contraído matrimonio, el resto de la familia Camarillo volvió a México y se instaló con ellos.

En opinión de aquellos que les conocieron, la pareja se complementaba perfectamente; bajo la apariencia frágil de María Enriqueta se escondía una mujer fuerte, enérgica y resolutiva ante los contratiempos; tras la presencia aparentemente sólida de Carlos Pereyra se hallaba un hombre débil e indefenso ante la vida. Del carácter quebradizo de Pereyra, dejaba constancia Henríquez Ureña en su *Diario*:

una de las inteligencias más perspicaces; pero hay en él no sé qué desequilibrio que lo trunca todo. Ha escrito mucho, y no ha hecho una *obra*; sus libros históricos, ó han sido polémicos, ó de texto; sus otros escritos han sido siempre cortos, ocasionales, y no creo que de ellos pueda formarse un todo armónico. Parece que sufre cierta debilidad mental á la que le he oído aludir, refiriendo una prohibición médica de trabajo excesivo; pero lo más visible en él es la debilidad de carácter. En lo privado, es el hombre de ideas más libres; pero en público es á la vez timorato é imprudente; ello es que su carrera pública presenta una serie de contrasentidos. Podría decirse que su escepticismo crítico, que á todo se aplica, lo incapacita para la acción; no porque el escepticismo incapacite necesariamente, pues hay escepticismos

²² Amado Nervo. *El Mundo Ilustrado*, agosto 1898.

²³ Es interesante destacar el hecho de que María Enriqueta no llegara a publicar nada en *Revista Universal*, periódico fundado en 1909 por Manuel Puga y Acal, en el que tuvo participación activa Carlos Pereyra. La razón quizás sea que el objetivo primordial de esa publicación periódica fuera el promover la reelección de Porfirio Díaz.

activos, pragmáticos, sino porque el suyo es exclusivamente analítico, atomizador, y hace presa en una voluntad débil.²⁴

En un espacio idílico y sereno discurre la vida de la escritora hasta que, en 1903, muere su padre, ausencia imborrable en María Enriqueta; la figura paterna será modelo de algunos de los personajes masculinos de la obra de ficción mariaenriquetiana²⁵, a lo que cabe añadir las frecuentes referencias al padre la autora en sus textos autobiográficos²⁶.

María Enriqueta fue en su tiempo, dentro del espacio mexicano, la única voz femenina digna de respeto por parte de la intelectualidad contemporánea. Manuel Gutiérrez Najera le ofreció la oportunidad de publicar el cuento “El maestro Floriani” en las paginas de la *Revista Azul*²⁷. Pese al éxito alcanzado por aquel cuento, la primera etapa creativa de María Enriqueta estuvo dedicada, principalmente, a la poesía; la mayor parte de las publicaciones de esos primeros años fueron versos, aunque no por ello dejó de escribir textos en prosa. Esos comienzos dejaron una huella definitiva en la crítica contemporánea que, casi siempre, se refería a la escritora como poeta, pese a que, con el paso del tiempo, María Enriqueta mostrara, reiteradamente, su preferencia por la prosa y, en especial, por el género narrativo.

La publicación de su primer relato en el órgano de difusión más importante del Modernismo mexicano le sirvió a la escritora para obtener las credenciales necesarias para ser respetada en el ámbito literario mexicano y le

²⁴ Pedro Henríquez Ureña, *op. cit.*, n. 18, pág. 138.

²⁵ *Vid.* más adelante el análisis del personaje de Andrés de la novela *El secreto*, Capt. 3.3.1.

²⁶ Ejemplo de ello es el texto “Las manos de mi padre”, *Del tapiz de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931, págs. 103-109.

²⁷ *Vid.* n. 15; años más tarde, el cuento pasaría a formar parte del volumen de relatos *Lo irremediable* (1927).

Esto no ocurrió con sus dos primeras publicaciones poéticas “Hastío” y “Ruinas” (*vid.* n. 1) en *El Universal* de México, a las que se sumó -en 1894 y en la misma publicación- “Mis dos amores”, tres poemas que nunca llegaron a recogerse en libros posteriores, algo muy habitual en la obra mariaenriquetiana.

abrió las puertas para continuar una colaboración con aquella revista asiduamente²⁸. Cuando la *Revista Azul* dejó de editarse, María Enriqueta comenzó a colaborar con otras publicaciones periódicas de la época, al tiempo que seguía enviando versos a los distintos suplementos literarios de los diarios más importantes de México²⁹.

El Ateneo de la Juventud también dio cabida a los textos de la autora veracruzana, aunque ello obedeció más bien a una cuestión de cortesía que al respeto intelectual por su obra: Alfonso Reyes la apreciaba y la distinguió con su amistad, que fue más intensa cuando ambos se hallaban exiliados en Madrid pero, literariamente, la observó con condescendencia³⁰. No obstante, María Enriqueta era ya, a finales del siglo XIX, figura reconocida de las letras mexicanas.

En 1902 apareció el primer libro de la autora, *Las consecuencias de un sueño*³¹, que se trata realmente de un poema largo editado como texto autónomo; éste sería publicado más tarde en un libro mayor, *Poemas del campo*, y, en esta segunda ocasión, bajo el título de "Rosalía". En 1908, editó el primer poemario, *Rumores de mi huerto*, que tendría dos ediciones más: una en 1910 y otra en 1922³².

²⁸ Desde 1895 hasta la desaparición de la *Revista Azul*, en 1897, publicó los siguientes poemas: "Alborada de mayo", "Hojas", "Lied", "Danza", "Invernal", "Sin alas", "Mi carta" y "A unos ojos". Algunos de estos poemas fueron recuperados posteriormente y engrosaron las páginas de sus libros de versos, es el caso de "Mi carta" (en *Rumores de mi huerto*, 1908), "Danza" (en *Rincones románticos*, 1922) y "Hojas" y "Lied" (en *Hojas dispersas*, 1950).

²⁹ Ejemplo de ello es "Noche", que apareció en el *Mundo Ilustrado* en 1897.

³⁰ Sólo otra mujer iba a formar parte de las filas ateneístas, la pianista Alba Herrera y Ogazón (1885-1931), la primera musicóloga mexicana y autora del primer libro de la historia musical del país, *El arte musical en México*, de 1917. Alba Herrera fue alumna en el Conservatorio Nacional de Música de México y tuvo también como profesor a Carlos J. Meneses. Sin embargo, la pianista y la escritora, pese a realizar estudios en el Conservatorio y compartir profesores, no debieron conocerse hasta el ingreso de ambas en el "Ateneo de la Juventud", ya que María Enriqueta ingresó en el Conservatorio Nacional de Música en 1887, cuando Alba Herrera sólo tenía dos años.

³¹ México: Tip. Carpeta, 1902.

³² México: Casa Balleca, 1908. La segunda edición también la realizó la Casa Balleca y la tercera vio la luz en Madrid en la Imprenta Juan Pueyo junto a *Rincones románticos* (vid. n. 11).

La Habana, Washington, Bruselas, Lausana

El año de 1910 abriría una nueva etapa en la vida de María Enriqueta. A partir de esta fecha dio comienzo su periplo por distintos países americanos y europeos, lo que iniciaría una vida errática a la que no se pondría punto final hasta 1948.

Los distintos viajes que realizó la escritora estuvieron siempre condicionados por los diferentes cargos diplomáticos que ocupó su esposo. En agosto de 1909, Carlos Pereyra fue enviado a la Embajada de México en Washington en calidad de segundo secretario³³; sin embargo no parece que María Enriqueta le acompañara en aquella primera salida, y la permanencia del historiador en suelo norteamericano debió ser breve ya que, en enero de 1910, fue nombrado encargado de Negocios de Cuba, a donde ya le siguió su esposa. La estancia en La Habana fue corta, pero mientras estuvo en la ciudad, María Enriqueta recibió las alabanzas de los críticos literarios³⁴ de la isla que la presentaban ya como una figura consagrada.

A finales de aquel mismo año el matrimonio volvió a México y, a principios de 1911 –gobernaba todavía Porfirio Díaz, aunque el levantamiento revolucionario ya se había iniciado en noviembre de 1910–, Carlos Pereyra fue nombrado primer secretario de la Embajada de México en Washington³⁵. En esa ocasión también le acompañó la escritora, lo que supuso su salida definitiva de México.

La ausencia del país natal y los acontecimientos violentos que en él se desarrollaban no paralizaron la labor creativa de María Enriqueta, que siguió

³³ Según comenta Pedro Henríquez Ureña, ésta era la primera vez que Pereyra salía de las fronteras mexicanas. *Vid.* Pedro Henríquez Ureña, *Diario, op. cit.*, n. 18, pág. 137.

³⁴ Algunas de aquellas opiniones favorables fueron vertidas en la publicación cubana *Diario de la Marina* donde, algunos años después, también escribiría uno de los amigos y críticos de la escritora, Francisco Elguero.

³⁵ En febrero de 1913, sería nombrado subsecretario de Relaciones Exteriores en dicha embajada.

enviando poemas, relatos y ensayos a las publicaciones periódicas en las que colaboraba antes de viajar a Washington, a las que se sumaron dos revistas importantes: *Argos* y *Nosotros*. En la capital de los Estados Unidos permaneció el matrimonio algo más de dos años y cabe destacar que, en las obras creadas en ese tiempo, no se reflejara ni una sola vez el ambiente norteamericano. La escritora se encerró en su propio mundo y sus creaciones no dieron acogida a sus vivencias en el nuevo espacio. Tampoco tuvieron cabida los cambios que se estaban produciendo en México pues, durante esos años, confeccionó *Rosas de la infancia*, un texto de literatura infantil encargado en 1912 por la casa Ch. Bouret, publicado en 1914.

En el verano de 1913, el historiador mexicano fue designado ministro plenipotenciario de México en Bélgica y Holanda. Antes de partir hacia el nuevo destino, el matrimonio recaló en el puerto de Veracruz para recoger a la madre de la escritora que partiría con ellos a Europa y, seguidamente, se dirigieron a Nueva York para, desde allí, viajar hacia Amberes. María Enriqueta y su esposo fueron acompañados, además de por Dolores Roa Bárcena, por un sobrino de Carlos Pereyra -Miguel Pereyra- y por Leopoldo Camarillo, el hermano de la escritora, que había sido nombrado vicecónsul de Bélgica y Holanda, con residencia en Amberes.

La estancia de la familia en los Países Bajos se vio ensombrecida por una serie de acontecimientos, personales y públicos, que, de nuevo, hicieron mella en la escritora hasta sumirla en la tristeza. Al poco tiempo de instalarse en Bruselas, en octubre de 1913, murió la madre de la autora³⁶ y, en julio de 1914, estalló la Primera Guerra Mundial, acontecimiento que iba a ocasionar múltiples sinsabores al matrimonio.

Si La Habana, Washington y Nueva York no dejaron ninguna huella en su obra, no puede decirse lo mismo de Bélgica. Tras la muerte de Dolores Roa, la

³⁶ Dolores Roa Bárcena fue enterrada en México en noviembre de ese mismo año, junto a los restos de su esposo.

autora y su marido se dedicaron a viajar por distintas ciudades belgas; la ciudad de Brujas dejó una profunda impresión en su espíritu. El matrimonio pasó unos días en la *Venecia del Norte* y allí María Enriqueta evocó las lecturas del escritor belga Rodenbach, al cual había leído por indicación de su madre y de cierto magisterio realizado por Enrique González Martínez al traducir a los simbolistas belgas. La lóbrega villa, sus canales, su grisura, su tristeza inspiraron a la autora, que escribió dos crónicas sobre la ciudad apoyándose en la visión que de ésta tenía el propio Rodenbach.

La figura materna también se convirtió en modelo de algunos de los personajes femeninos³⁷ de obras posteriores y, al igual que el padre de la escritora, fue recordada en algunos relatos de memorias³⁸.

En agosto de 1914, las tropas alemanas entraron en Bruselas y la Legación mexicana quedó incomunicada. La Revolución mexicana estaba pasando por una de sus etapas más virulentas. Incomunicado y carente de recursos, Carlos Pereyra mantuvo la embajada con sus propios medios durante unos meses, pero la situación era insostenible y, finalmente, en octubre de ese mismo año, cerró la Embajada y legó la responsabilidad de la misma a la Embajada de Chile en Bélgica. El matrimonio Pereyra permaneció en Bruselas unos meses más, hasta que Leopoldo Camarillo, el hermano de la escritora, llegó a la ciudad desde Amberes y pudieron tramitar la salida de los tres para exilarse en Suiza.

A Lausana llegaron a finales de 1914 y, gracias a las gestiones del Cónsul de Argentina en aquella ciudad suiza, María Enriqueta consiguió trabajo como profesora de español y de piano. La difícil situación que se vivía en el país helvético, que, pese a su condición neutral, estaba geográficamente en medio del conflicto bélico, no facilitó la vida de los Pereyra por lo que decidieron, entrado el otoño de 1916, viajar a España, donde el problema lingüístico, el cultural, el

³⁷ Vid. más adelante el análisis del personaje de Clarisa y de la abuela en la novela *El secreto*, Capt. 3.3.1.

³⁸ Ejemplo de ello son, entre otros muchos textos, "Una herejía", "¡Duerme en paz!", "Mi madre", "Las rosas", "Aquella extraña y temida voz", *Del tapiz de mi vida*, op. cit., n. 26.

profesional y el de la comunicación con México podrían hallar solución, para establecerse en Madrid hasta el definitivo regreso a la patria, treinta y dos años después.

Durante el tiempo transcurrido desde 1910, año de la salida de su país, María Enriqueta había seguido escribiendo poesía que enviaba con cierta regularidad a diferentes revistas y suplementos literarios mexicanos. Si, en 1895, el Modernismo le había dado su beneplácito en la *Revista Azul*, el Ateneo de la Juventud favoreció la difusión de su poesía al imprimir, en 1912, algunos de sus versos en *Nosotros*³⁹, una de las publicaciones periódicas relacionadas con la institución.

Ese año de 1912 fue, para María Enriqueta, poéticamente productivo; además de los versos publicados en *Nosotros*, la revista *Argos* -fundada en ese año por los poetas Enrique González Martínez y Genaro Estrada y convertida en otra de las publicaciones representativas de los últimos modernistas y de los ateneístas- incluyó nuevos poemas de María Enriqueta, algunos de ellos posteriormente reproducidos en *Rincones románticos* ("Año nuevo" y "Gota de hiel" son ejemplo de ello) y en *Rumores de mi huerto* ("Gota de acíbar")⁴⁰. Hay que destacar, sin embargo, que nunca llegó a publicar en la revista más importante del Ateneo, *Savia moderna*.

Sin dejar por ello de escribir cuentos, hasta su llegada a Madrid el género literario mayoritariamente cultivado por la escritora había sido la poesía⁴¹. Una

³⁹ "Abre el libro" y "Ofrenda" abrían las páginas de su primer número, en diciembre de 1912; a ellos le seguirían "Misterio" en el segundo número, que apareció en enero de 1913; "Paisaje" en el número ocho de enero de 1914, y "Visión" y "Para entonces" en el último número de la revista, el diez, fechada en junio de 1914. Todos ellos se publicarían nuevamente en sus poemarios: "Visión", "Para entonces" y "Abre el libro" en *Rincones románticos* (1922); "Ofrenda", "Paisaje" y "Misterio" en las páginas de *Álbum sentimental* (1926).

⁴⁰ El resto de los poemas incluidos en *Rincones románticos* son "Para tus manos", "Interior" y "La vi rondando cautelosa". Caso excepcional es el del poema "Como el rayo de luna..." que sólo aparece en la revista.

⁴¹ Los que recogió en los libros misceláneos *Fantasia y realidad* (1933): "A las diez...", "Puntuación", "Temores", "Leyendo", "Mudanza", "Letanía", "La vida", "De vuelta", "A un

poesía publicada inicialmente en forma dispersa, pero, en su mayor parte reeditada por la propia María Enriqueta. En sus dos últimas publicaciones, *Fantasia y realidad* y *Hojas dispersas*, aparecieron algunos poemas que había ido enviando a diferentes publicaciones periódicas durante sus años madrileños: “Las hojas”, “Lied” y “Recordando dulcemente”⁴² fueron publicados anteriormente.

Unos versos que circulan por dos caminos. Uno el sentimental que, aun sirviéndose de imágenes modernistas, remite, quizás excesivamente, a un romanticismo contenido, que muestra un espíritu dolorido, pero, a la vez, sereno. Son versos que se acercan al estilo que propugnó el Modernismo mexicano de finales del siglo XIX: el de José Manuel Othón⁴³, el de Francisco Asís de Icaza⁴⁴, el de Luis G. Urbina⁴⁵, el de Amado Nervo⁴⁶, el de Enrique González Martínez⁴⁷. Y con el de ellos, el de María Enriqueta Camarillo. Con ellos compartía generación y, también junto a ellos, heredaba temas más propios

rayo de sol” y “?...”, no vieron la luz anteriormente en ninguna otra edición, aunque muchos de ellos fueron compuestos en México (“Temores”, “Mudanza”, “La vida” y “De vuelta”); *Hojas dispersas*, texto impreso en 1950 (*vid.* n. 14), recuperó poemas perdidos: “Balcones”, “El relato del romero”, “La armadura”, “Fieles amigas”, “Mariposas”, “Luz y sombra” y “A mis paisanos”.

⁴² Éste se imprimió en 1946 como texto autónomo, para aparecer, posteriormente, en *Hojas dispersas*.

⁴³ José Manuel Othón (1858-1906) comenzó como poeta romántico y publicó un libro titulado *Poemas* (1880) del que, posteriormente, renegó. Su obra de madurez se considera neoclásica y fue recogida en un volumen intitolado *Poemas rústicos*, de 1902.

⁴⁴ Francisco Asís de Icaza (1863-1925) llegó a España en 1886; su poemario está compuesto por cuatro títulos: *Efímeras*, de 1892; *Lejanías*, de 1899; *La canción del camino*, de 1905, y *Cancionero de la vida honda y la emoción fugitiva*, de 1922.

⁴⁵ Luis G. Urbina (1864-1934) fue más bien un romántico tardío y, también un modernista tardío; a la primera etapa pertenece el libro de poemas *Ingenuas*, publicado en 1910; *Puestas de sol*, en 1910, inicia su periodo modernista, dentro del cual destaca *El glosario de la vida vulgar*, de 1916.

⁴⁶ Es la producción de la etapa poética que va desde 1905, que conoce a Ana Cecilia Dailliez, hasta el fin de la vida madrileña de Amado Nervo (1870-1919) la que más se asemeja estéticamente a la poesía de María Enriqueta. Los versos de la escritora mexicana se acercan más al Nervo de *En voz baja* (1909), *Serenidad* (1914) y *La amada inmóvil* (1919) que al modernista afrancesado que fue en México

⁴⁷ Con Enrique González Martínez (1871-1952) compartió, además de espacios de publicación, como la citada revista *Argos*, el gusto por poetas simbolistas menores, franceses y belgas, como Francis Jammes, Rodenbach, Maeterlinck y Verhaeren, a los cuales tradujo González Martínez y sobre los que escribió María Enriqueta (*vid.* más adelante las referencias a *Brujas*, *Lisboa*, *Madrid* y *Fantasia y realidad*, Cpts. 5.1 y 5.3., respectivamente).

de las figuras de la segunda generación romántica mexicana⁴⁸: el paisaje, el alma de las cosas, la nostalgia, el amor perdido, el recuerdo de los seres queridos, la religión, el hogar, la desgracia como algo inherente a la vida, la melancolía y la crepuscularidad, con un predominio de versos populares como el romance o la copla. La diferencia con los románticos, de quienes eran discípulos, radica en su vocación estetizante, en su cuidado de la lengua, en querer hacer de la escritura una profesión.

El otro camino por el que discurren los versos de María Enriqueta es el de la poesía narrativa, con la creación de poemas largos que relatan historias de amor incumplidas, sueños en los que se pierde al ser amado; en definitiva, narraciones que demuestran el interés de la escritora por crear personajes, inventar historias.

Los libros de literatura infantil que María Enriqueta compuso en este período, no fueron tanto creaciones propias como obras realizadas por otros autores que la escritora adaptó para distintas edades. La primera edición de *Rosas de la infancia*⁴⁹ estaba constituida por cinco volúmenes en los que María

⁴⁸ La generación de poetas como José Rosas Moreno (1838-1883), dedicado a la redacción de textos escolares; Joaquín Arcadio Pagaza (1839-1918), poeta paisajista; Manuel M. Flores (1840-1885), la excepción de este grupo al tener como tema poético único el erotismo; Manuel Acuña (1849-1873), de un romanticismo becqueriano, y Juan de Dios Peza (1852-1910), el poeta del hogar. A estos poetas, una vez instaurada definitivamente la república independiente y controlada la cultura por el caudillo (entonces Juárez), sólo les quedó girar alrededor de temas domésticos: la mujer, la muerte, los niños, el paisaje. Son los poetas del hombre común, que se sirven de formas populares como la copla o el romance (de la que también se sirvió la primera generación romántica mexicana) para llegar a unos lectores populares que se sentían identificados con esa poesía hogareña, poesía convertida casi en consejera sentimental.

⁴⁹ París: Ch. Bouret, 1914. Los volúmenes que componían esta obra se reeditaron en varias ocasiones. Manejo la edición en tres tomos, de 1925, de la Librería Francoamericana de México (antigua Casa Ch. Bouret), pues a ella pertenecen los volúmenes que fueron propiedad de la autora, actualmente depositados en los fondos de la Biblioteca de la Residencia de Estudiantes, en Madrid. Posteriormente, a partir de 1940, fue la Editorial Patria de México la encargada de realizar todas las reediciones que, en 1953, fueron retituladas *Nuevas rosas de la infancia*, ya que en ese año la escritora había elaborado un sexto tomo y revisado los cinco anteriores. Los volúmenes posteriores a 1953 se abren con un prólogo de María Enriqueta y a continuación un "introtito" que escribió Carlos Pereyra para una reedición de 1942. Se han realizado sucesivas reediciones hasta 1982 (la del último año fue la décimo novena, basada en la revisada en 1962)..

Enriqueta ofrecía a los pequeños lectores cuentos, poemas, adivinanzas, fábulas, romances, canciones para juegos y consejos. A través de ellos se pretendía realizar una labor pedagógica (un objetivo siempre presente en la literatura de la escritora, en especial cuando se trataba de literatura infantil) por lo que muchas de estas breves obras, se rematan con la consiguiente moraleja y, en ocasiones, con preguntas que tienen la pretensión de comprobar si el lector ha entendido el mensaje encerrado en el texto. La comparación de unos volúmenes con otros refleja la progresiva dificultad de las lecturas –aunque algunas de ellas puedan repetirse exactamente igual en todos los libros–, e identifica al autor del correspondiente texto adaptado, cuyo nombre aparece consignado en los libros dirigidos a los lectores de más edad. Ello permite descubrir a los muy diversos escritores admirados y seleccionados por la mexicana: Esopo, Chateaubriend, Longfellow, Juan Ramón Jiménez, Mark Twain, Alberto Insúa, Ignacio Manuel Altamirano, Salvador Rueda, Gregorio Martínez Sierra o Chesterton son un ejemplo de la innegable disparidad de sus gustos estéticos⁵⁰.

En la revisión que, en 1953, María Enriqueta hizo de estos libros añadió algunos textos de elaboración propia pertenecientes a obras previamente escritas para adultos (“El piadoso Morabú”, “Calle de Coimbra” o “La lotería de la tía Clemencia” son algunos de ellos)⁵¹, sin introducir variaciones y en sustitución de otros incluidos en las ediciones de 1914 y de 1925.

⁵⁰ La nómina de estos autores es abundantísima, pues a los anteriormente mencionados se añaden los nombres de: José Rosas, Paul Fort, José Zorrilla, Juan Gabriel Siedl, José Fernández Bremón, Luis González Obregón, Pedro Antonio de Alarcón, Antonio de Trueba, Bernal Díaz del Castillo, Jean Richepin, Benito Juárez, Leroux, Juan B. Delgado, Rafael Cabrera, Juan de Dios Peza, Anatole France, Antonio de Solís, Calderón de la Barca, Manuel Gutiérrez Nájera, Ludovico Klein, Ángel del Campo, Carlos Pereyra, Leocadio Hearn, Alejandro Dumás, José Selgas, José Acosta, Stahl, Luis G. Ortiz, Alejandro Fernández García, Fogazzarro, Rafael Cabrera, Samuel G. Goodrich, Juan Clemente Zenea, Carlos Mendoza, Federico Mistral, Azorín, Andersen, Condesa de Segur, Juranville, Vidal Pita, Pedro Mejía, Madame de Sevigne, Ramón M. Baralt, Dolores Roa Bárcena, Gautier, Kropotkine, Guillermo Prieto, Ruskin, Armando Godoy, Victor Hugo, Francisco A. de Icaza, Ricardo Gil, Jovellanos, José Peón de Valle, Ventura Ruiz Aguilera, Santiago Rusiñol y Cervantes fueron los autores glosados por María Enriqueta.

⁵¹ A los arriba citados se añaden: “Periquín me distrae”, “Casi parábola”, “Linda como una estrella (Del diario de una madre)”, “Siniestro matrimonio”, “Y la campana sonó por fin (Bordando sobre un texto de Juan Gabriel Siedl)”, “La petición del abeto”, “La puerta verde”,

Rosas de la infancia tuvo en su día una vocación universalista e interdisciplinar. María Enriqueta dio cabida en esa obra a la poesía, al teatro, a la narrativa, a la historia, a la filosofía e, incluso, a la política, en un intento de formar, en las más diversas materias, a aquellos niños que preveía iban a ser los regidores del futuro de la patria.

La suya fue una literatura infantil cuyo principal objetivo fue el de moralizar deleitando, en un determinado contexto socio-cultural ya algo trasnochado en su época, lo que ha hecho que, con el paso del tiempo, estos textos hayan perdido vigencia.

La sugestiva Madrid

A principios del otoño de 1916, María Enriqueta, su marido, su sobrino y, poco después, su hermano⁵² llegaron a Madrid⁵³ y muy pronto entraron en contacto con el escritor venezolano Rufino Blanco-Fombona⁵⁴, que acababa de crear la Editorial América. Gracias al apoyo del intelectual caribeño, los Pereyra encontraron un medio de vida al tiempo que les permitió darse a conocer en los ámbitos intelectuales peninsulares durante los treinta y dos años que permanecieron en Madrid.

Los primeros trabajos realizados por María Enriqueta para la Editorial América fueron traducciones de escritores franceses, todos ellos publicados en la colección "Biblioteca de Autores Célebres (Extranjeros)". Cuatro libros del

"El reloj", "La hidalguía y el mendigo madrileño", "Ella no descansa", "Rompiendo papeles", "Fotógrafos y fotografías o la historia de un retrato", "El arcano", "Resultados de una caricatura", "Como es mi vecino", "En el corral", "El viento", "Las mariposas" y "Los gorriones", todos ellos incluidos en las ediciones que realizó la Editorial Patria a partir de 1953.

⁵² Leopoldo Camarillo llegaría, bastante enfermo, a principios de 1917.

⁵³ Una ciudad calificada de "sugestiva" por la mexicana. Vid. "La sugestiva Madrid", *Brujas, Lisboa, Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe, 1930, pág. 57.

⁵⁴ Rufino Blanco-Fombona llegó a España en 1914 y fundó la Editorial América en 1916 con el objetivo de difundir las obras de escritores hispanoamericanos; en la década del 20, y con el mismo objetivo, creó otra editorial, Mundo Latino.

polifacético autor Charles Agustín Sainte-Beuve vieron la luz en esta serie, *La mujer y el amor en la literatura francesa del siglo XVII* (1918), *El teatro clásico francés* (1919), *Los cantores de la naturaleza* (1919) y *Los grandes testigos de la Revolución Francesa* (1920); además, la mexicana tradujo parte del *Diario íntimo* de Henri F. Amiel (1919)⁵⁵, *La biblioteca de mi tío* de R. Toepffer (1920)⁵⁶ y, en distinta editorial, *La rival* de Champol [1921]⁵⁷. Entretanto, la afinidad ideológica entre Pereyra y Blanco-Fombona produjo evidentes beneficios, ya que el ensayista venezolano era un exaltado antiimperialista como lo era el historiador, y el primero editó parte de los libros históricos del segundo⁵⁸, con la consiguiente repercusión en la economía de la familia.

Pese a dedicarse a la traducción de forma profesional, María Enriqueta no dejó de escribir textos originales en esta etapa, pero hubo de esperar hasta 1918 para darse a conocer como escritora dentro del ámbito literario español. En mayo de ese año, la mexicana presentó el cuento “La revelación de las ánforas”⁵⁹ al concurso literario que organizó la revista *Blanco y Negro*. El relato ganó el primer premio y fue publicado por dicha revista. Éste fue el pistoletazo de salida de la carrera literaria de la escritora mexicana en Madrid y, posiblemente, la razón de su definitiva dedicación a la elaboración de obras de ficción. Una

⁵⁵ Aunque el catálogo de la Biblioteca Nacional en Madrid da, como posible fecha, 1915, el libro apareció en 1919, como así lo atestigua Ángel Dotor. En 1976, Ediciones Giner de Madrid reeditó el texto de Amiel con la traducción de María Enriqueta.

⁵⁶ Este texto fue reeditado en 1940 por Espasa-Calpe.

⁵⁷ Madrid: Ediciones Enciclopedia, s./f. [1921].

⁵⁸ Pereyra, además de autor de una ingente obra sobre América y sobre la conquista en particular, fue uno de los primeros en llamar la atención sobre el peligro de la prepotencia adquirida por Estados Unidos para con los países hispanoamericanos, en títulos como *La Doctrina Monroe* (México, 1908, y con el título *El mito de Monroe*, en Madrid, 1916) o *Tejas. La primera desmembración de Méjico* (Madrid, 1919); este espíritu antinorteamericano quizás procediera del hecho de que sus abuelos habían muerto y estaban enterrados del otro lado del río Bravo, en Tejas, antes de la anexión; la tierra donde yacían los antepasados de Pereyra ya no era mexicana, lo que, probablemente, se convirtiera en un estigma familiar que le afectó de por vida, provocándole una amargura que le acompañó siempre.

⁵⁹ Este texto pasaría después a formar parte del volumen de cuentos *Sorpresas de la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1921.

escritora que, adquirida la madurez, parecía decantarse, casi por entero, a la creación de textos en prosa preferentemente narrativos. Desde ese momento, María Enriqueta combinó su labor de traductora con la de escritora, abandonando la primera actividad en 1921 para dedicarse por entero a los escritos de propia creación.

El mismo año que ganó el premio en *Blanco y Negro* (1918) se publicó su primera novela, *Mirlitón, el compañero de Juan* y, a partir de entonces, comienza una labor constante de creación y de publicación en España, que abarca desde ese 1918 hasta 1935.

Tras *Mirlitón, el compañero de Juan*, y todavía compaginando la labor creativa con su vertiente de traductora, publicó *Jirón de mundo* (1919). *Sorpresas de la vida* (1921) y *El secreto* (1922) marcan ya el abandono definitivo de su tarea como traductora e inaugura el comienzo de la elaboración de una obra en prosa propia y continuada.

Su vida, durante este periodo, iba recuperando un equilibrio que no había conseguido desde su salida de México en 1910; pero el destino –protagonista de muchos de sus relatos– jugó nuevamente con sus sentimientos. En noviembre de 1923, moría en Madrid su hermano, Leopoldo Camarillo. Al igual que los restos de su madre, los de Leopoldo fueron enviados a México para ser enterrados en el panteón familiar. Tras la muerte de su hermano, su figura también pasó, como la de sus padres, a convertirse en personaje de algunos de sus textos⁶⁰, en un intento por mantener vivos a todos los seres queridos ya desaparecidos.

El duro golpe que supuso la pérdida de Leopoldo se vio, durante esos años, atenuado por muy variados reconocimientos públicos tanto dentro como

⁶⁰ Leopoldo Camarillo fue el protagonista del relato titulado “Polín”, que fue publicado originalmente en *La vida Literaria*, suplemento de la publicación periódica gaditana *España y América*, y en *El Eco de España*, de Rosario de Santa Fe (Argentina), en 1928. Posteriormente, el mismo relato pasaría a formar parte del volumen *Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 26, págs. 197-201. Una prefiguración de Leopoldo puede hallarse en el personaje de Ladia, en *El secreto* (vid. Capt. 3.3.1.).

fuera de España⁶¹. Pese a su dilatada ausencia, México daba muestras de no haberla olvidado al nombrarla “Hija Predilecta de Caotepec”, en 1923; cuatro años después, recibió el título de “Socia Correspondiente de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz”, presentando en la capital gaditana un trabajo titulado “Semblanza literaria de una poetisa de España: Pilar Valderrama”⁶²; en 1928, de nuevo en México, fue nombrada “Socia Honoraria de la Asociación de Universitarias Mexicanas”. Portugal también le brindó su homenaje, en 1930, al declararla “Socia Correspondiente del Instituto Histórico de Miño” y, ese mismo año, *Rosas de la infancia* obtuvo en España el “Diploma de Honor” en la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁶³. En 1933, “The International Poetry Society” de Nueva York la incorporaba a la prestigiosa asociación como uno de sus miembros. El último homenaje recibido en esta etapa de su vida fue el nombramiento de “Socia Honoraria del Ateneo Mexicano de Mujeres”, en 1936.

La escritora no pareció abrumarse por estas muestras de admiración pública y siguió manteniendo su habitual ritmo de vida: escasa asistencia a actos sociales, quedando sus relaciones prácticamente reducidas a su esposo y a los mexicanos que pasaban por Madrid y que visitaban al matrimonio. Dos excepciones a la regla, con anterioridad a 1936, perturbaron en alguna medida su tranquila existencia: el cambio de residencia, en 1925, a una casa propia construida en la Colonia “Ciudad Jardín”⁶⁴, en las, por entonces, afueras de

⁶¹ Carlos Pereyra iba recibiendo, simultáneamente, distintos reconocimientos por parte de las instituciones culturales españolas: en 1930, fue nombrado Académico de mérito de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz y, en 1933, Presidente de la Sección de Ciencias Históricas en el Ateneo de Madrid. En México, pese a su autoexilio, las instituciones del país reconocieron la importante labor del historiador nombrándolo, en 1929, Vocal del Comité Ejecutivo del Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

⁶² Este texto sería incluido en *Brujas, Lisboa, Madrid* (vid. n. 53) bajo el título “La poesía y Pilar Valderrama”.

⁶³ Los libros fueron enviados por la Sociedad de Edición y Librería Francoamericana de México a la mencionada Exposición Iberoamericana de Sevilla.

⁶⁴ La calle de Madrid en la que residieron desde ese 1925 hasta la muerte del marido de la escritora lleva actualmente el nombre de “Carlos Pereyra”.

Madrid, y un viaje a Portugal, en 1926, en el que se inspiraron dos crónicas dedicadas al país luso que fueron publicadas en *Brujas, Lisboa, Madrid* (1930).

María Enriqueta no se desinteresó tampoco por la literatura infantil: en 1924 publicó *Entre el polvo de un castillo*⁶⁵ y en 1928, *Cuentecillos de cristal*⁶⁶. Pero, sobre todo, fueron años los de la etapa madrileña en que su figura y su obra alcanzaron mayor fama y difusión internacional, al publicar entonces los textos que la consagrarían, definitivamente, como prosista. Los cuentos recopilados en *El misterio de su muerte* (1926), *Enigma y símbolo* (1926), *Lo irremediable* (1927) y *El arca de colores* (1929)⁶⁷; las crónicas de viajes recogidas en *Brujas, Lisboa, Madrid* (1930); la autobiografía *Del tapiz de mi vida* (1931), y el libro misceláneo *Fantasia y realidad* (1933)⁶⁸, que recogía poemas sueltos. Cabe añadir a esta lista sus tres últimos poemarios, *Rincones románticos* (1922)⁶⁹, al que ya se ha hecho mención; *Álbum sentimental* (1926)⁷⁰, volumen en el que ofreció un número importante de creaciones que no habían visto anteriormente la luz en ninguna publicación y que son de carácter lírico, y un libro titulado *Poemas del campo* (1935)⁷¹, constituido por ocho poemas que se inscriben en la corriente poemática narrativa.

⁶⁵ Buenos Aires: Virtus, 1924; Ángel Dotor (*vid.* n. 5) sitúa la impresión en Barcelona, pero la única editorial que he encontrado con el nombre de "Virtus", estaba radicada en Buenos Aires. Libro traducido al portugués en 1939 por una editorial brasileña de Sao Paulo, Comp. Melhoramentos.

⁶⁶ Barcelona: Araluce, 1928.

⁶⁷ El libro de cuentos que falta en este listado es *Sorpresas de la vida* que había visto la luz en 1921, así como una segunda edición en 1924, en Buenos Aires.

⁶⁸ Esta lista de títulos incluye, exclusivamente, los textos redactados por María Enriqueta y sólo aquellos que fueron publicados por editoriales españolas. Para las segundas ediciones de algunos de ellos, las traducciones de otros y los textos que publicó fuera de las fronteras peninsulares *vid.* los capítulos correspondientes al estudio de cada uno de esos títulos.

⁶⁹ *Vid.* n. 11.

⁷⁰ Madrid: Espasa-Calpe. Con ilustraciones de María Enriqueta y prólogo de Ángel Dotor.

⁷¹ Madrid: Espasa-Calpe. El libro está compuesto por los siguientes títulos: "La fuente del sauce", "La emboscada", "El grillo", "Rosalia" (titulado primeramente "Las consecuencias de un sueño", *vid.* n. 31), "Cuento", "El desconocido", "Augurios vanos" y "La historia de una madre".

Algunos de los libros mencionados comenzaron a ser traducidos al inglés, al francés, al portugués y al italiano (*Mirlitón, el compañero de Juan* y *El secreto* fueron algunos de los seleccionados, a los que se añadieron algunos poemas incorporados en antologías norteamericanas y ciertos relatos infantiles).

Esta producción aparentemente acelerada se había ido elaborando, en parte, en el transcurso de su larga carrera profesional como escritora iniciada en 1894; pero fue durante su estancia en España cuando, finalmente, se publicaron muchos de los textos que la escritora había ido redactando a lo largo de anteriores años. Las continuas publicaciones de María Enriqueta en las editoriales más importantes del país, Editorial América, Imprenta Juan Pueyo, Araluce y Espasa-Calpe, le dieron fama y le permitieron ocupar un lugar importante en las letras españolas, además de favorecer su recuperación como escritora en los ambientes intelectuales mexicanos, tras la obligada incomunicación provocada por la Primera Guerra Mundial.

La tranquilidad del matrimonio se vio perturbada en 1936. Cuando se produjo el estallido de la Guerra Civil, el matrimonio Pereyra se encontraba en Madrid. La Embajada de México en España intentó, inútilmente, expatriarlos y María Enriqueta y Carlos vivieron el conflicto bélico en la capital española. Lo único que pudo conseguir la legación mexicana fue colocar una bandera de México en la casa de los Pereyra para poner de manifiesto la extranjería de sus habitantes.

Desde 1936 hasta la salida de María Enriqueta de España, en 1948, no se tiene constancia de que saliera alguna publicación suya en editoriales españolas o mexicanas, tan sólo algún artículo poco significativo en la década de los 40.

En 1940, recién terminada la Guerra Civil, Carlos Pereyra fue invitado a integrarse como investigador de número en el Instituto "Gonzalo Fernández de

Oviedo⁷², pero su labor en él duró poco, ya que su muerte ocurrió en junio de 1942. Desde aquel momento María Enriqueta, al encontrarse sola, mostró un mayor deseo por volver a México, según ha quedado reflejado en las cartas enviadas a algunas de sus amistades mexicana. Hasta entonces, sus reiteradas negativas al regreso habían estado condicionadas por la firme actitud de su esposo que, tras la caída de Huerta, se había impuesto el autoexilio de por vida. Tras la muerte de Pereyra, las razones de ese autoexilio desaparecieron. Nuevamente, el gobierno mexicano puso en marcha todos los resortes para que la escritora pudiera volver a su patria. Pero los problemas seguían existiendo: de un lado, problemas políticos y administrativos, al carecer México de representación diplomática en España tras la subida de Francisco Franco al poder; de otro, los problemas personales, ya que la autora quería repatriar con ella los restos de su marido y la legislación vigente no le permitía la exhumación hasta transcurridos cinco años.

A partir 1943, el engranaje diplomático mexicano, desde su legación en Portugal, empezó a mover sus piezas para que María Enriqueta, con los restos de Carlos Pereyra, pudiera volver a México. La gestión de Jaime Torres Bodet, que ocupaba el cargo de Secretario de Relaciones Exteriores de México en 1946, fue, finalmente, clave para conseguir el regreso de la escritora. Mientras, la burocracia española seguía sus pasos de reconocimiento para con la autora y, en 1947, le entregaba el Lazo de Isabel la Católica.

En febrero de 1948, María Enriqueta partió, finalmente, desde Barcelona rumbo a Veracruz para realizar su último viaje, el de regreso a casa. Antes de

⁷² El Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo» pertenece en la actualidad al CSIC, una institución creada tras la Guerra Civil en sustitución del Centro de Estudios Históricos que había desarrollado su actividad científica en años anteriores. Los dos años que Carlos Pereyra trabajó en la institución le permitieron publicar sus ensayos en la *Revista de Indias*, órgano de dicho Instituto. María Enriqueta, tras la muerte de Pereyra en 1942, cedió su biblioteca al citado Instituto. De esta labor en el Instituto “Gonzalo Fernández de Oviedo” puede encontrarse amplia información en las *Memorias de la Secretaría General* de los años cuarenta del *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

salir, fue de nuevo condecorada con la Gran Cruz de Alfonso X, El Sabio, y Carlos Pereyra recibió, a título póstumo, la Gran Cruz de Isabel la Católica.

¡El faro de Veracruz!...

En marzo de 1948, María Enriqueta Camarillo llegaba a Veracruz para permanecer, hasta el final de sus días, en su añorada tierra mexicana⁷³. Durante los primeros años, la vida de la escritora se vio agitada por la necesidad de intervenir en numerosos actos sociales: homenajes, inauguraciones de escuelas con su nombre, entrevistas, nombramientos de socia honoraria en distintas instituciones, un cúmulo de actividades a las que la autora, que cuando llegó a México contaba ya 76 años, no estaba acostumbrada.

El reencuentro con su país fue para ella sorprendente al descubrir que el México que ella había dejado en 1910 ya nada tenía que ver con el que la recibía en la década de los 50. La población había crecido extraordinariamente, la Revolución se había institucionalizado y los avances del siglo XX se habían apoderado de la capital mexicana; ya poco quedaba de las formas de vida de su época y en un artículo escrito en 1950, se sorprendía ante el hecho de qué a la gente ya no le gustara las danzas mexicanas⁷⁴.

En contra de todo lo previsto por las autoridades veracruzanas, María Enriqueta decidió instalarse definitivamente en México D.F.; su sentido de la nostalgia y su obsesión por mantener el pasado la empujaron a vivir en el lugar en el que había habitado con toda su familia antes de la partida: la Colonia de Santa María de la Ribera en la ciudad de México. Allí se dedicó con extraordinaria intensidad a la escritura y comenzó a colaborar con distintas publicaciones periódicas: *La Prensa*, de San Antonio, Texas; *La Opinión*, de Los

⁷³ Vid. "Mi saludo a México", *Hojas dispersas*, op. cit., pág. 222.

⁷⁴ Vid. "La danza mexicana", *Ibid.*, págs. 229-233.

Ángeles, California; *El Informador*, de Guadalajara, y *El Herald*, de Chihuahua, entre otras. Además, en 1949, la Secretaría de Educación Pública de México le encargó la elaboración de un nuevo volumen de la serie *Rosas de la Infancia*, que se aprobaría como texto de lectura de sexto año de primaria. Así mismo, María Enriqueta revisaba los volúmenes anteriores de la misma obra, que verían la luz en 1953, bajo el auspicio de la Editorial Patria y ahora con el título de *Nuevas rosas de la infancia*. En 1956 -con 84 años- fue entrevistada en la televisión mexicana, participando en el programa “Ésta es su vida”⁷⁵; en dicho programa se anunció que Salvador Novo, junto con otros académicos, iban a proponer la entrada de María Enriqueta en una de las instituciones de más reconocido prestigio: la Academia Mexicana de la Lengua. Aquel proyecto, que de haberse realizado habría convertido a la intelectual mexicana en la primera mujer académica de su país, quedó en eso, en “proyecto”.

Después de aquella última presentación pública en la televisión, María Enriqueta cayó en el ostracismo, la envolvieron las sombras y su nombre se fue olvidando, perdiendo. En 1968 y con 96 años, María Enriqueta Camarillo moría en la ciudad de México y era enterrada en el panteón familiar, junto a sus padres y a su hermano (Carlos Pereyra fue sepultado en Saltillo).

⁷⁵ Por aquel programa pasó, entre otras figuras importantes de la intelectualidad mexicana, Juan Rulfo.

Resulta irónico leer algunos fragmentos de los críticos de aquellos años y cotejarlos con algunos de los actuales. Valentín Yakovlev, que conoció a la escritora, escribía en 1956:

[...] el presidente de México, Lic. Miguel Alemán, autorizara una honrosa pensión vitalicia para María Enriqueta, [...].⁷⁶

Años después, en el 2001, César Aira cierra su pequeño recuerdo a la escritora con un:

Murió casi centenaria, olvidada y en la miseria.⁷⁷

⁷⁶ Valentín Yakovlev, *op. cit.*, n. 6, pág. 135.

⁷⁷ César Aira. *Diccionario de Autores Latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé-Ada Korn Editora, 2001, pág. 341

CAPÍTULO 2
EL CONTEXTO

Los años en los que se enmarca la obra de María Enriqueta Camarillo se corresponden -en México (1894-1910/1948-1968), en Bélgica y Suiza (1913-1916) y en España (1916-1948, año de su regreso a su país de origen)- con el periodo político y cultural más agitado de la historia del siglo XX. Su carrera literaria, que alcanza desde 1894 hasta 1953, año en el que compone el sexto y último tomo de *Rosas de la infancia* y revisa los volúmenes anteriores, se inscribe en una etapa de búsquedas, de cambios, de crisis de los que la escritora fue testigo en muchas ocasiones¹. Incluso, se deben tener en cuenta los años que siguieron a ese 1953, ya que, aunque su figura había ido perdiendo la anterior relevancia, María Enriqueta siguió ligada al ámbito periodístico hasta su muerte acaecida en 1968, siendo la década del 60 el comienzo de una nueva fase de reordenamiento político-social y el fin de la desestabilización mundial.

México, 1894-1910

El final del siglo XIX significó para México la demarcación definitiva de sus fronteras. La pérdida de territorios se había iniciado en 1836 con la declaración de Texas como república independiente, como colofón a la guerra entre Estados Unidos y México, comenzada en 1846, se firma el tratado de Guadalupe Hidalgo, de 1848, en el que la República de México hubo de ceder el 67% de su territorio. Esta derrota mexicana afectó, de alguna forma, la vida política del país que se vio condicionada, a partir de ese momento, por los

¹ La larga vida de María le permitió ser contemporánea de muy diversos escritores de las letras hispanoamericanas. Su producción literaria vio la luz a la par que la de Rubén Darío, Leopoldo Lugones u Horacio Quiroga; siguió publicando cuando los vanguardistas más relevantes se apoderaban del ámbito intelectual: César Vallejo, Vicente Huidobro, Nicolás Guillén, Jorge Luis Borges o Pablo Neruda. Así mismo, coincide, temporalmente, con las poetas posmodernistas y con prosistas como Victoria Ocampo, Teresa de la Parra o, años más tarde, Rosario Castellanos.

intereses norteamericanos. Muchos años después, en 1919, Carlos Pereyra, el esposo de la escritora, aún se dolía de este fracaso en un libro titulado *Tejas. La primera desmembración de Méjico*², aunque el historiador ya venía insistiendo desde 1908, año de publicación de *La doctrina Monroe*³, en el *peligro yankee* para la América hispana.

Tras la firma del tratado y la etapa del malogrado imperio de Maximiliano I (1865-1867), el país disfrutó de un periodo de estabilidad relativa gracias a los gobiernos de Benito Juárez⁴ (1867-1872), cuyo fin de mandato coincidió con el año de nacimiento de la autora, y de Lerdo de Tejada (1872-1876). En 1877, y a través de un golpe de estado, Porfirio Díaz alcanzó el poder, manteniéndose en él hasta 1911. La etapa del porfiriato se corresponde con el inicio y la consolidación de la carrera literaria de María Enriqueta en suelo mexicano. Conviene con este periodo, en el ámbito de la cultura, el comienzo y el ocaso del Modernismo mexicano.

El Modernismo en México pasó por sucesivas etapas, desde el afrancesamiento de Manuel Gutiérrez Nájera y la pasión de Salvador Díaz Mirón, pasando por el intimismo y el decoro de los modernistas finiseculares presididos por Amado Nervo y Luis G. Urbina, hasta las novedades ofrecidas por un Ramón López Velarde, que elaboraba una poesía verdaderamente personal en la que lo erótico, junto a lo religioso, adquiere un lugar preeminente; cabe añadir también el camino hacia las vanguardias inaugurado por José Juan Tablada⁵. Es interesante que esta variedad de tonos encontrara un

² Madrid: Editorial América.

³ México: Editorial Balleca. Este libro vería una segunda edición revisada y ampliada años más tarde: *El mito de Monroe*. Madrid: Editorial América, 1916. El marido de la escritora seguiría reflexionando sobre el peligro de Estados Unidos reiteradamente y, así, publica en 1919 (de nuevo en la Editorial América) *La Constitución de los Estados Unidos como instrumento de dominación plutocrática*.

⁴ Carlos Pereyra, junto a Justo Sierra, publicaron una semblanza del que fue el primer presidente mestizo en Juárez. *Su obra y su tiempo*. En 1904, vería la luz otra obra dedicada, así mismo, a este personaje, *Juárez, discutido como dictador y estadista*, con la autoría única de Pereyra.

⁵ Hay que valorar en mayor medida la originalidad de Tablada si se tiene en cuenta que, generacionalmente, pertenece al grupo de Nervo y González Martínez, coetáneos de María

espacio común de publicación, la *Revista Azul*, a excepción de Ramón López Velarde que, por su edad, no llegó a conocerla directamente. Con Tablada, la escritora compartió, además de las páginas de la *Revista Azul*, las de *El Universal*, aunque casi todos los poemas que allí publicó el mexicano aparecieron en 1891; José Juan Tablada fue también el fundador de la *Revista Moderna*.

El principio del fin del porfiriato, que comienza a desmoronarse desde 1910 con el inicio de la Revolución mexicana, supuso además de un cambio político, un cambio de mentalidad entre la intelectualidad del país.

El año de 1910 es también el año de la creación del Ateneo de la Juventud. La asociación civil fue fundada a finales de octubre de 1909 y se disolvió en 1914. Su aparición en el ámbito cultural mexicano incidiría en los cambios políticos posteriores; el agotamiento de los “científicos” porfiristas permitió la toma del poder intelectual por parte de un grupo de jóvenes artistas asfixiados por la estrechez de miras de sus antecesores. Los nombres de José Vasconcelos, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Julio Torri, Enrique González Martínez, Luis Gonzaga Urbina, Carlos González Peña, Efrén Rebolledo, José Santos Chocano o Diego Rivera, fueron algunos de los más destacados miembros de la institución. *Savia Moderna*, *Argos* y *Nosotros* fueron las revistas a través de las cuales el grupo proclamó su pensamiento universalista, defendió una revisión de la conquista de América y recuperó a los clásicos greco-latinos en un intento de incorporar a México a la evolución histórica de occidente. María Enriqueta encontró un lugar entre las páginas de *Argos* y *Nosotros*, en las que siguió publicando sus poemas que fueron bien recibidos, al punto de ser la única mujer –junto con la pianista Alba Herrera– que perteneció formalmente a la institución ateneísta.

Enriqueta. José Juan Tablada nació el mismo año que la escritora, 1872, pero sus intereses literarios difieren en gran medida.

Aunque la escritora había abandonado México, definitivamente, en 1910⁶, la obra elaborada entre 1910 y 1914 se publica en dicho país, por lo que debe inscribirse en su etapa mexicana. Por su parte, Carlos Pereyra, su marido, compartió ciertas inquietudes de algunos de los integrantes del Ateneo, como el proyecto revisionsista de la actuación española en América; sin embargo, políticamente se mantuvo distante de la mayoría de ellos, ya que tanto él como la escritora seguían apoyando a Porfirio Díaz, frente a un gran número de componentes de la asociación que se oponía a la reelección del dictador.

En 1894, año de las primeras publicaciones poéticas de la escritora mexicana, José Juan Tablada dio a conocer, en *El Universal*, su poema "Ónix", de un modernismo decadente muy diferente al tono sentimental de María Enriqueta; apareció un libro de relatos de Ángel de Campo -más conocido por "Micrós"-, *Cosas vistas*, al que la autora admiró y del que transcribió algunos textos en *Rosas de la infancia*; también vio la luz una de las primeras novelas centradas en un hecho histórico del presente de México, *Tomochic*, de Heriberto Frías, narración que se considera, de alguna manera, antecedente de la novela de la Revolución. Del año 1895 es *El bachiller*, de Amado Nervo, y *Angelina*, de Rafael Delgado, que coinciden con la publicación de "El Maestro Floriani", de María Enriqueta.

En 1902, Rafael Delgado, veracruzano como María Enriqueta, publicó una novela realista titulada *Los parientes ricos*, y Victoriano Salado un relato novelesco de la historia mexicana comprendida entre 1851 y 1867, *De Santa Anna a la Reforma*, que podría recordar a los *Episodios Nacionales* de Galdós. Ese mismo año apareció la monumental obra histórica de Justo Sierra, *México, su evolución social*, autor que mantuvo una estrecha relación con Carlos Pereyra; vio la luz la primera edición del poema narrativo de la escritora, *Las consecuencias de un sueño*; Amado Nervo dio a conocer dos de sus poemarios más modernistas, *El*

⁶ No es significativo el paso por México a su regreso de La Habana en 1911, ni la escala, en 1913, que realiza en Veracruz proveniente de Washington, al dirigirse, en ambos casos, a un nuevo destino: en el primero a Estados Unidos y en el segundo a Bélgica.

éxodo y las flores del camino y *Lira heroica*, José Manuel Othón, *Poemas rústicos*, el único libro de poemas que el mexicano publicó durante su etapa de madurez, Luis G. Urbina compiló su poesía juvenil en *Ingenuas*, y el parnasianismo tendría su representación en Efrén Rebolledo con *Cuarzos*.

Son los años en que surgen nuevas figuras en la narrativa mexicana. En 1908 -cuando María Enriqueta publicó el libro de poemas *Rumores de mi huerto*-, apareció una novela de corte social firmada por Mariano Azuela, *Los fracasados*. Las novelas de Federico Gamboa, seguían representando la corriente naturalista (de ese año es *Reconquista*), al tiempo que se detecta la búsqueda de nuevas formas y nuevos argumentos en la prosa de ficción, con un alejamiento progresivo de los rasgos románticos que habían caracterizado a la narrativa mexicana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Este cambio de rumbo se relaciona, de alguna manera, con los cambios políticos que se iban a producir en 1910, el año en el que Efrén Rebolledo publicó su libro de impresiones, *Hojas de bambú*, donde recoge las experiencias de los siete años que vivió en Japón, y el de la segunda edición de *Rincones románticos*, de María Enriqueta.

En el mismo periodo la poesía mexicana, además de consolidar la figura de la escritora, ofrecía otras corrientes versificadoras: Francisco González León publicó dos libritos de poesía titulados *Megalomanías* y *Maquetas*, en 1908, donde simultaneaba un afrancesamiento y un sencillismo provincianista que le iba a reportar la amistad y el respeto literario de López Velarde. En 1910⁷, aún se mantenía vigente el romanticismo hogareño de Juan de Dios Peza -uno de los poetas que influyeron en la autora- con el poemario *Hojas de Margarita*; pero también tenía cabida dentro del ámbito literario mexicano el primer libro de poesía plenamente modernista de Luis G. Urbina, *Puesta del sol* y, así mismo en 1910, Amado Nervo dio a la imprenta su ensayo sobre Sor Juana, *Juana de Asbaje*,

⁷ Apareció en este mismo año el segundo libro de poemas de Delmira Agustini, *Cantos de la mañana*.

al que María Enriqueta haría referencia en su crónica “Una monja” aparecida en *Fantasía y realidad*⁸; además, un joven Alfonso Reyes publicaba su primer libro, un estudio de *Poemas rústicos*, de Othón.

En paralelo con la variedad cultural de esos años, la Revolución continuaba su camino violento hasta 1923. La subida al poder de Victoriano Huerta (apoyado por los Estados Unidos), en 1913, tras el asesinato de Madero, significó la recuperación política de la figura de Pereyra, aunque realmente ninguno de los diferentes gobiernos revolucionarios dejó de contar con él para distintos cargos diplomáticos.

Europa, 1913-1916

El matrimonio Pereyra llegó a Bruselas en el verano de 1913. La situación de la vieja Europa en aquel momento era de una cierta tensión provocada por las guerras balcánicas (1912-1913) y la carrera armamentística emprendida por la *Triple alianza* y la *Triple entente*⁹. Poco tiempo después de acceder al cargo de embajador, Carlos Pereyra fue nombrado, a finales de 1913, miembro de la Corte Internacional de Arbitraje de La Haya. Esta función permitiría al historiador observar desde primera línea los acontecimientos históricos que se iban a producir pocos meses después, el comienzo de la Primera Guerra Mundial, el 15 de julio de 1914. En agosto de 1914, las tropas alemanas entraron en Bélgica, pese a la declaración de neutralidad de este país; tras la invasión, la situación de la legación mexicana en Bruselas se hizo insostenible, aunque, desde meses antes, la comunicación con México ya era dificultosa debido al enfrentamiento entre Victoriano Huerta y Venustiano Carranza -lucha que desembocó en el abandono del poder de Huerta en julio de ese año-. El desequilibrio político

⁸ Madrid: Espasa-Calpe, 1933.

⁹ La primera estaba compuesta por Alemania, Austria-Hungría e Italia; la segunda la formaban Francia, Gran Bretaña y Rusia.

mexicano alcanzó tal envergadura que Pereyra se vio obligado a mantener particularmente la embajada ante la ausencia de respuesta del nuevo gobierno de México. El país obtuvo cierta estabilidad tras la toma de poder de Carranza en 1915, de nuevo con el apoyo de los Estados Unidos.

En otoño de 1914, María Enriqueta y su esposo se refugiaron en la neutral Suiza, intentando distanciarse, en la medida posible, del conflicto bélico. En 1916 consiguieron salir del país y llegar a España.

Fueron años de conmoción cultural en Europa con la aparición de los movimientos de vanguardia que, ya desde 1911, venían transformando los ámbitos artísticos europeos (literatura, pintura, arquitectura). Por su parte, la literatura mexicana empezaba a dar muestras de una preocupación por los acontecimientos históricos y la narrativa de esos años desembocaría en la novela de la Revolución mexicana. En 1915 apareció publicado en Texas, *Los de abajo*, de Mariano Azuela; un año antes, María Enriqueta daba a la imprenta de la Casa Ch. Bouret los cinco volúmenes de *Rosas de la infancia*, cuya composición iniciara en 1912.

España, 1916-1948

En el otoño de 1916, María Enriqueta recalaba en Madrid. Los años coincidentes con la Primera Guerra Mundial, y bajo el reinado de Alfonso XIII, fueron años de crecimiento demográfico, de auge cultural y de un cierto despliegue económico, en gran medida provocado por el conflicto bélico que vivía el resto de Europa. Todo ello tuvo su contrapartida en una acentuación de los problemas sociales, ejemplo de lo cual fueron los trágicos sucesos acaecidos en Cataluña, y en una inestabilidad política, en parte originada por los continuos fracasos de la confrontación bélica en Marruecos.

Este periodo de crisis que vivió España tuvo su contrapartida en un enriquecimiento del mundo cultural. Las nuevas fórmulas artísticas que Rubén Darío ofreció a principios del siglo XX fueron adquiriendo consistencia a lo largo de la década, a lo que se añade el intelectualismo que proclamaba la Generación del 14 y la influencia, en los escritores españoles, de las vanguardias europeas –en especial de las francesas–.

Es ésta una etapa de grandes figuras en la literatura española, de aparición de poemarios de especial significación que se entremezclan con las obras editadas, en las mismas fechas, por María Enriqueta. En 1918, Rafael Cansinos-Assens, con el beneplácito de Guillermo de Torre, publicó el manifiesto *Ultra* –manifiesto que integraba a la literatura española en los movimientos de vanguardia–; ese mismo año se conoció la primera novela de la escritora¹⁰, *Mirlitón, el compañero de Juan*, narración infantil heredera del *bildungsroman*.

En 1921 Federico García Lorca dio a conocer *Libro de poemas* y Dámaso Alonso, *Poemas puros, poemillas de la ciudad*; ambos coincidiendo con la primera edición de la compilación de relatos de la autora, *Sorpresas de la vida*.

Entre tanto, el clima de tensión iba creciendo hasta desencadenar en un golpe de Estado que desembocó en una dictadura presidida por Miguel Primo de Rivera, en 1923, con la aprobación de Alfonso XIII. Este estado dictatorial aumentó el malestar social e, incluso, el del propio ejército que, junto a otros sectores del país, había apoyado, en un principio, a Primo de Rivera. A la caída de éste en 1929 le sucedió la de la monarquía en 1931, que tras las elecciones municipales celebradas en ese año, hubo de ceder el poder a la mayoría republicana vencedora de las mismas; quedaba instaurada, el 14 de abril de 1931, la Segunda República.

¹⁰ En 1918, Alfonsina Storni publicó su segundo libro de poesía, *El dulce daño*; al año siguiente, *Irremediamente*, y, en 1920, *Languidez*.

Son los años de afianzamiento generalizado de los movimientos vanguardistas y en los que se publicaron obras tanto de insignes narradores relacionados con la Generación del 14, como de reconocidos poetas en los ámbitos intelectuales de la época, la Generación del 27.

La poesía de María Enriqueta estuvo representada, en este periodo, por *Rincones románticos*, publicado en 1922¹¹, y por *Álbum sentimental*, de 1926, ambos de tono lírico sentimental. Coincidió temporalmente con la aparición de nuevos libros de versos de los grandes poetas contemporáneos a ella: *Poesía y belleza*, en 1923, de un Juan Ramón Jiménez considerado la principal figura del modernismo teórico y creativo; *Versos humanos*, de Gerardo Diego; *Perfil del aire*, de Luis Cernuda, y *Romancero el destierro*, de una voz entonces todavía significativa en el panorama cultural español, la de Miguel de Unamuno¹².

Mientras las nuevas fórmulas poéticas iban cobrando fuerza y señalando los pasos a seguir por las nuevas generaciones de escritores, la narrativa de esos años se debatía entre la prosa conservadora de autores como Ángel Dotor, gran admirador de la escritora mexicana, con sus novelas costumbristas, como *Uceda blanca*, de 1922; Alberto Insúa –algunos de sus textos aparecieron en *Rosas de la infancia*– y sus relatos erótico-galantes, que en ese mismo año publicó su novela más exitosa, *El negro que tenía el alma blanca*; y Enrique Díez-Canedo, uno de los primeros críticos de la obra mariaenriquetiana, escritor de novelas intelectuales y poeta modernista de fuertes influencias darianas y juanramonianas. Frente a ellos, narradores cuyas novelas marcaban la ruptura con las formas más clásicas, aún vigentes: Ramón Gómez de la Serna y su *Cinelandia*, que coincidió, en 1924¹³, con la publicación del libro de cuentos infantiles *Entre el polvo de un castillo*, de María Enriqueta; de 1926 son las novelas *Las siete columnas*, de Wenceslao Fernández Flores, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, de Ramón Pérez de Ayala y, junto a éstas, los relatos que la mexicana recogió en *El misterio*

¹¹ En ese año aparece *Trilce*, de César Vallejo.

¹² Coincidiendo con todos, ellos ve la luz, en ese 1923, *Fervor de Buenos Aires*, de Borges.

¹³ En ese año se editó la primera antología poética de Alfonsina Storni en España.

de su muerte y *Enigma y símbolo*, narraciones que juegan con la sensación de misterio y que vieron cierta continuación en *Lo irremediable*, de 1927, y *El arca de colores*, de 1929.

Durante el primer bienio presidido por Manuel Azaña, los proyectos reformadores de la República se vieron perturbados por diversas revueltas sociales que forzaron las elecciones de 1933, con el triunfo de la mayoría conservadora. La victoria de la derecha acrecentó el malestar social y el clima represivo se acentuó en 1935, llegando hasta la convocatoria de las elecciones de 1936, que dio el triunfo a partidos y a sindicatos de izquierdas coaligados en el Frente Popular. Nuevamente se produjo un estado de inestabilidad motivado por el desbordamiento del programa frentepopularista. El levantamiento militar del 18 de julio llevó a España a una guerra civil –preludio de la Segunda Guerra Mundial- que duraría hasta 1939.

Francisco Franco se hizo cargo de la jefatura del estado el 1 de abril de 1939. Desde ese 1939, el país vivió una situación de reestructuración que trajo consigo la involución de todos los avances sociales conseguidos por la Segunda República. La derrota de Alemania en 1945 produjo el aislamiento de España y es, durante ese período, cuando María Enriqueta regresa a México. Entre tanto, el país de la escritora había continuado inmerso en su proceso revolucionario¹⁴ y el resto de Hispanoamérica sufría una neocolonización económica protagonizada por los EE.UU.¹⁵

En 1935, en paralelo con la publicación de tres importantes libros de poemas: *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, de García Lorca, *Abril*, Luis Rosales, y *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, sale de imprenta el que fue el último volumen de versos narrativos de la escritora, *Poemas del campo*.

¹⁴ Pese al fin de la Revolución en 1923, el clima de violencia se reinició nuevamente en 1926 con la Revolución cristera (1926-1029).

¹⁵ Tal y como Carlos Pereyra anunció en muchos de sus ensayos antimperialistas.

Al tiempo que la producción literaria de María Enriqueta aparecía en Madrid, la literatura mexicana había seguido viejos caminos y abierto nuevas vías. Coincidiendo con las fechas de publicación de las distintas obras de la mexicana en la capital de España vieron la luz diversos libros de poemas de los escritores ya consagrados en su país. En 1918, Ramón López Velarde publica su primer libro, *La sangre devota*; por su parte, Amado Nervo, en el año de su muerte, vio impreso en Buenos Aires el poemario *El estanque de los lotos*, en un 1919 en el que la escritora publicaba su segunda novela, *Jirón de mundo*¹⁶ y en el que Tablada rompía, de nuevo, las estructuras poéticas mexicanas ofreciendo a las letras de su país el camino de las vanguardias a través de *Un día...*, camino que asentaría en 1920 con *Li-Po y otros poemas*. En 1921 Enrique González Martínez editó *La palabra del viento*; Bernardo Ortiz de Montellano, que incluyó a la escritora en su *Antología de cuentos mexicanos*, de 1926, con “El tulipán”, dio a imprenta el libro de versos *Avidez; otro contemporáneo*, aunque con una voz muy personal por su colorismo y tropicalismo, Carlos Pellicer, ofrecía a los lectores *Colores en el mar y otros poemas*, y Tablada completaría su renovación poética con *El jarro de flores*. Al año siguiente¹⁷, López Velarde prologó el libro de Francisco González León, *Campanas de la tarde*, conformado por poemas cuyas influencias remitían a los simbolistas belgas, también del gusto de María Enriqueta.

Genaro Estrada -embajador de México en España de 1932 a 1935- crítico entusiasta de la María Enriqueta poeta, al punto de publicar seis de sus poemas en la antología que compiló para la Editorial Porrúa, en 1916, bajo el título de *Poetas nuevos de México*, publicó en 1926 la novela *Pero Galín*, narración humorística, parodia de la novela colonialista¹⁸ que supuso el declive de ésta. En

¹⁶ Del mismo año es uno de los libros más importantes de Juana de Ibarbourou, *Las lenguas de diamante*.

¹⁷ En 1922 apareció un nuevo volumen de poemas de la Ibarbourou, *Raíz salvaje*.

¹⁸ La novela colonialista fue, junto a la novela de la Revolución, una de las más importantes temáticas narrativas mexicanas de la década del 20. Los autores que se inscribieron en esta corriente son, entre otros: Luis González Obregón, Alfonso Cravioto, Francisco Monterde y Julio Jiménez Rueda, creadores de relatos ambientados en la época virreinal que si, por un lado, suponían una evasión de la realidad circundante, por otro, afirmaron el nacionalismo mexicano.

esa segunda mitad de la década del 20, los *estridentistas*, paralelamente a los *contemporáneos*, se afianzaban dentro la elite intelectual mexicana: en 1927, Maples Arce editó *Poemas interdictos*, a la misma vez que *Hora y 20* de Carlos Pellicer. El 1928 -año de publicación del libro de relatos infantiles, *Cuentecillos de cristal*, de la escritora mexicana- fue el de los *contemporáneos* con la aparición de tres libros de géneros dispares: la innovadora crónica de viajes de Salvador Novo, *Return Ticket*; las poesías de Ortiz de Montellano recogidas en *Red*, y la narración de Gilberto Owen, *Novela como nube*; en este mismo año, Pedro Henríquez Ureña reflexionó sobre la identidad americana en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.

En 1930, Max Henríquez Ureña incidió sobre el tema americanista con *El retorno de los galeones* y Gilberto Owen mostró su dominio versificador en *Línea*; fue también el año de las crónicas de viajes mariaenriquetianas, compiladas en *Brujas, Lisboa, Madrid*¹⁹. En 1931, Nellie Campobello publicó unas estampas de la Revolución inspiradas en sus recuerdos infantiles, *Cartucho*; igualmente, inspirada en su propio pasado, María Enriqueta editó *Del tapiz de mi vida*.

El primer libro misceláneo de la autora, *Fantasia y realidad*, de 1933, coincidió con un nuevo volumen de viajes de Novo, *Jalisco-Michoacán*, y con *Sueños*, un poemario de Ortiz de Montellano.

Cabe añadir, en este mismo periodo, la presencia cada vez mayor de intelectuales hispanoamericanos en la península, de sociedades e instituciones culturales abiertas a éstos.

Desde principios del siglo XX hasta el comienzo de la Guerra Civil –sería más exacto poner como fecha límite el año de 1937, en el que se celebró en Valencia el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura-, la llegada de escritores del nuevo continente a España fue *in crescendo*.

¹⁹ Juana de Ibarbourou, que durante la década del 20 publicó casi paralelamente a la escritora mexicana, ofreció a los lectores *La rosa de los vientos*.

Rubén Darío, Ricardo Palma, Amado Nervo, Rufino Blanco-Fombona, Alfonso Reyes, Tomás Carrasquilla, Enrique Gómez Carrillo, Alfonso Hernández Catá, Genaro Estrada, Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, César Vallejo, Nicolás Guillén, Pablo Neruda u Octavio Paz son algunos de los muchos nombres, además de María Enriqueta y Carlos Pereyra, que pasaron por el país, mayor o menor tiempo, durante el primer tercio del siglo XX. Algunos hicieron rápidas visitas motivadas por la impartición de conferencias, otros fueron enviados por sus países de origen con diversos cargos diplomáticos y, un número importante de ellos, se radicaron en España por razones económicas o políticas.

Tal presencia motivó el interés, cada vez mayor, de la intelectualidad española por esos literatos que llegaban del otro lado del océano y que, junto a sus personas, portaban un equipaje cargado de nuevas formas literarias, de revoluciones artísticas. Ya desde finales del siglo XIX venía mostrándose una atracción por los escritores hispanoamericanos, seducción que se materializó con la creación de la Unión-Iberoamericana²⁰, asociación fundada en 1885 y que en 1892 adquirió una gran relevancia gracias a la importante participación de la institución en los actos organizados para la celebración del IV Centenario del Descubrimiento. La Unión-Iberoamericana y la revista perteneciente a ella, *Unión Iberoamericana* (que a partir de 1926 pasaría a llamarse *Revista de las Españas*), fue el primer organismo que tomó con seriedad el mantenimiento de los lazos de unión entre los pueblos iberoamericanos y la península. Surgieron, igualmente, otras instituciones hispanoamericanistas que tuvieron gran significación a lo largo del siglo XX: la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz (de la que María Enriqueta fue miembro), el Ateneo

²⁰ La Unión poseía una sección femenina llamada "Junta de Damas de la Unión Ibero-Americana", que tuvo como vicepresidenta a Concepción Jiménez, que más tarde también sería la directora de *El Álbum Iberoamericano*. Los objetivos de la asociación, de un feminismo conservador, eran, principalmente, mejorar la situación de la mujer profesional y conseguir la abolición de la trata de blancas. Concepción Gimeno fue la segunda mujer en llegar a la tribuna en el Ateneo, una vez abiertas las puertas de éste para la entrada del sector femenino, hecho ocurrido en 1882; para cubrir esa carencia, en 1869 se fundó el Ateneo Artístico y Literario de Señoras.

Ibero-Americano, el Centro de Cultura Hispano-Americano y la Hermandad Hispano-Americana, fueron, entre otras las más destacables.

Ya en el siglo XX, el Ateneo se sumó a la Unión Ibero-Americana en su labor de crear puentes, entre uno y otro continente, y establecer proyectos con los intelectuales hispanoamericanos. Bien entrado el siglo, en 1934, la creación de El Hogar Americano, fundado por María Edilia Valero, terminó de completar, en el ámbito de las instituciones y asociaciones, este proceso de establecimiento de la cultura hispanoamericana dentro de las fronteras de España.

A excepción de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz, no existe documentación que certifique que María Enriqueta perteneciera a alguno de estos organismos o que colaborara, en alguna ocasión, con ellos. Por el contrario, sí hay constancia de que Carlos Pereyra fue invitado a participar en El Hogar Americano, al que pertenecieron Rómulo Gallegos, Martín Luis Guzmán, Enrique Délano, Gabriela Mistral, Rosa Arciniega y Teresa de la Parra, entre muchas de las grandes figuras de la intelectualidad hispanoamericana que pasaron por Madrid.

Es importante resaltar el hecho de que estos espacios compartidos se mantuvieran, en gran medida, por el esfuerzo realizado por muchas mujeres relacionadas con el mundo del arte, originarias tanto de España como de los distintos países de Hispanoamérica. Ello favoreció el avance de la literatura femenina durante el siglo XX.

Colaboraron en el reconocimiento de esa presencia femenina en el mundo profesional, además de las instituciones anteriormente citadas, un importante organismo fundado en 1910, el Centro de Estudios Hispánicos dirigido, en cada una de sus diferentes secciones, por Ramón Menéndez Pidal, Pedro Salinas y Américo Castro (lengua, literatura y estudios hispanoamericanos, respectivamente). Fueron muchas las investigadoras, principalmente

puertorriqueñas y discípulas de Federico de Onís, que se beneficiaron del organismo: Amelia Agostini, Margot Arce, con su tesis, de 1930, *Garcilaso de la Vega: contribución a la lírica española del siglo XVI*; Antonia Sáez y su trabajo, *Teatro en Puerto Rico*; Concha Meléndez, que realizó en 1934 una tesis titulada *La novela indianista en Hispanoamérica*. Un caso excepcional dentro del mundo de la investigación fue el de la historiadora colombiana Mercedes Gaibrois, la primera mujer, en España, miembro de número de la Real Academia de Historia.

Igualmente importante fue la revista gaditana *España y América* que tuvo, entre sus colaboradores habituales, a María Enriqueta, a Olga Briceño y a Rosario Sansores, entre las hispanoamericanas, y a Concha Espina y a Pilar Valederrama, entre las españolas.

Si muchos fueron los escritores y pensadores que pasaron por España, no menos importante fue el número de autoras y ensayistas que lo hicieron y que, al igual que María Enriqueta, publicaron en editoriales españolas. Algunas de ellas fueron invitadas, durante sus visitas o estancias en Madrid, a impartir conferencias en algunos de los organismos mencionados: en otoño de 1908, Clorinda Matto de Turner daba dos conferencias, una en la Unión y la otra en el Ateneo; esta presencia pública del pensamiento femenino hispanoamericano en los ámbitos de la teorización literaria, política, filosófica o sociológica aumentaría de año en año, pese a las dificultades con las que se encontraron, a causa de su género, en un mundo intelectual dominado por los hombres.

Coincidiendo con la residencia de María Enriqueta en España y con la publicación de *Mirlitón, el compañero de Juan*, en 1918 llegó una joven y prometedora escritora chilena, Teresa Wilms Montt²¹, que editó, en ese mismo

²¹ Teresa Wilms Montt (1893-1921) tuvo una vida más propia de un héroe romántico que de una heroína de novela sentimental. Bohemia, feminista, masona, anarquista, fue una mujer moderna en años de un profundo conservadurismo en la sociedad chilena y estuvo plenamente integrada en la vida política de su país. Se casó a los 17 años con Gustavo Balmaceda, fue repudiada por su familia; su esposo, llevado por un ataque de celos, la recluyó en un convento, en 1915, y le prohibió ver a sus dos hijas. En 1916, Vicente Huidobro la ayudó a huir de Chile y se refugió en

año, un libro de prosa titulado *En la quietud del mármol*²², texto avalado con un prólogo de Enrique Gómez Carrillo. La autora participó de la vida bohemia de Madrid y dejó una profunda huella entre los intelectuales de su época.

En el año de 1924, las imprentas españolas publicaron varios libros de literatas hispanoamericanas: en Barcelona, María Enriqueta editó *Entre el polvo de un castillo*²³; Gabriela Mistral presentó *Ternura* en la editorial de Saturnino Calleja –ambos textos, el de la mexicana y el de la chilena, dirigidos al público infantil–; una joven poeta uruguaya María del Carmen Izcúa Barbat de Muñoz²⁴ se daba a conocer con un libro de poemas editado por la Imprenta Juan Pueyo, *Frutal*, y prologado por Juana de Ibarbourou, con una presentación de Manuel Machado; por último, apareció en la editorial de Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, *De Francesca a Beatrice*, de Victoria Ocampo, casi desconocida, por entonces, en los círculos culturales españoles.

Uno de los años más importantes para la literatura hispanoamericana en las editoriales españolas fue el de 1926. María Enriqueta, como ya se ha dicho, publicó tres libros: *El misterio de su muerte*, *Enigma y símbolo* y el libro de poemas, *Álbum sentimental*; Angélica Palma, que estaba en España, por segunda vez²⁵, de 1921 a 1924, editaba –en Espasa-Calpe, como la mexicana– la novela *Uno de tantos*. En cuanto a la sección masculina, Rufino Blanco-Fombona sacaba en su

Buenos Aires; de allí pasó a Nueva York, donde fue tomada por una espía alemana, por lo que tuvo que huir nuevamente, en esta ocasión con destino a España. En Madrid, cultivó la amistad de Darío y se convirtió en musa de Julio Romero de Torres y de Ramón del Valle-Inclán, el cual prologó su segundo libro español, *Anuarí*. En 1918, viajó por distintos países hispanoamericanos y volvió a España en 1919, para instalarse definitivamente en París en el año de 1920. Se suicidó en esta ciudad en diciembre de 1921, tras ver a sus hijas por última vez.

²² Madrid: Casa Editorial Blanco, 1918. En este texto narró el dolor sufrido por una mujer tras la muerte de su amado; el relato probablemente se basara en una experiencia propia, ya que en Buenos Aires, en 1917, un joven admirador de 19 años se suicidó por el desaire de Teresa.

²³ Aunque Ángel Dotor da como lugar de publicación Barcelona, la editorial a la que hace referencia, Casa Virtus, sólo he podido encontrarla en Buenos Aires. Cfr. en Ángel Dotor. *María Enriqueta y su obra*. Madrid: Editorial Aguilar, 1943, pág. 361.

²⁴ María Carmen Izcúa de Muñoz (Uruguay, 1885–1952). En ocasiones publicó con el seudónimo “Adolfo Agorio”.

²⁵ La primera visita a España la realizó, en compañía de su padre, en 1892, con motivo de las celebraciones de IV Centenario del Descubrimiento.

editorial, Mundo Latino, la narración *Por los caminos del mundo*; Luis Cardoza y Aragón ofrecía la “novela futurista”, *Maelstrom*²⁶.

La Editorial Espasa-Calpe mostró en la década del 20 un gran interés por las escritoras hispanoamericanas, ejemplo de lo cual es, además de la publicación de las obras anteriormente mencionadas de María Enriqueta, su volumen de cuentos *Lo irremediable*, y de la salvadoreña Alicia Lardé, el libro de poemas *Belleza salvaje*, conocida la escritora como la “Madame Curie de América” por sus investigaciones en el campo de la física. Los libros de poesía de Lardé se caracterizaron por su marcado carácter americanista y por dar un espacio en ellos a la figura indígena. También en 1927, Angélica Palma entrega a la revista *Figuras de la Raza* una biografía de su padre, titulada *Ricardo Palma*. En 1928, se vio, de nuevo, en las librerías españolas una obra de Angélica Palma, su novela *Al azar*, publicada en Prensa Moderna, de Madrid; María Enriqueta, en la Editorial Araluce de Barcelona, imprime *Cuentecillos de cristal*; y otra poeta mexicana, Rosario Sansores, en Espasa-Calpe, presentó el poemario *Cantaba el mar azul*, de estilo romántico-sentimental.

El de 1929 fue, igualmente, rico en ediciones. María Enriqueta publicaba su último libro de relatos de ficción, *El arca de colores*, y Aurora Cáceres veía impresa en España dos obras suyas: *Mi vida con Gómez Carrillo*, en la Editorial Renacimiento, y *La Princesa Suma Tica (Narraciones peruanas)*, en Mundo Latino. La intelectual peruana ya era conocida y respetada; durante su primera estancia en Madrid, en 1912, pronunció una conferencia en el Ateneo, bajo el título “España en la poesía del Perú” –el tema de las relaciones entre el arte español y el peruano centró gran parte de la labor investigadora de esta escritora- y, desde antes, venía colaborando como corresponsal en las páginas de *ABC* y *Blanco y Negro*. Se sumó a estos textos la novela de la articulista cubana, colaboradora del *Diario de la Marina* y de *El Mundo*, Ofelia Rodríguez Acosta, *La vida manda*.

²⁶ Aunque la novela sale en Madrid, es impresa en París por la Editorial Excelsior.

Los primeros años 30, pese a la agitación política reinante, la productividad literaria no menguó. Así, en 1931, vieron la luz un conjunto de relatos autobiográficos de María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida*; una biografía de Angélica Palma, *Fernán Caballero*, en Espasa-Calpe; dos novelas en las que los problemas sociales tenían importante presencia, de una jovencísima Rosa Arciniega, *Engranaje y Jaque Mate*²⁷, y una biografía de Simón Bolívar, editada en tres volúmenes (*Bolívar criollo*, *Bolívar Libertador* y *Bolívar Americano*) por Ediciones Nuestra Raza, escrita por la periodista venezolana Olga Briceño.

A las puertas del inicio de la Guerra Civil se siguen sucediendo ediciones varias: María Enriqueta, en 1933, publicó *Fantasía y realidad*, mientras que un año después, Rosa Arciniega ofrecía dos novelas a la Editorial Cenit, de ideología comunista, *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood y Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. En 1935, Victoria Ocampo volvía publicar en la editorial de su amigo Ortega y Gasset, *Testimonios*, donde recogía diversos artículos y conferencias suyas; la escritora mexicana, por su parte, daba a Espasa-Calpe sus últimos versos, *Poemas del campo*. Aún en 1936, Rosa Arciniega tuvo tiempo de publicar *Pizarro (Biografía de un conquistador)*.

Algunas de las escritoras mencionadas ofrecieron distintas conferencias, al igual que Clorinda Matto de Turner años antes, en Madrid: Gabriela Mistral, en 1924, pronunció una sobre su propia obra en la Residencia de Señoritas²⁸, donde se alojó, hecho que le permitió entablar una amistad eterna con María de Maeztu. En 1930, Angélica Palma, en su tercera visita a Madrid, dictó en la Unión Ibero-Americana una disertación titulada "Pancho Fierro, goyista intuitivo"; Alfonsina Storni sorprendió al público capitalino en el Teatro de la Comedia, donde habló de la poeta italiana Amalia Guglielminotti, con la

²⁷ Ambos textos aparecieron en la Compañía Ibero-Americana, que había absorbida a la Editorial Renacimiento y Mundo Latino, continuando las líneas editoriales de las dos.

²⁸ La Residencia de Señoritas fue fundada por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (creada en 1907 por el Ministerio de Instrucción Pública) en 1915 y dirigida por María de Maeztu; contó, así mismo, con el apoyo de los institucionistas de la ILE.

conferencia “Una mujer ultramoderna y su poesía”. Victoria Ocampo, en 1931, habló en la Residencia de Señoritas del mundo negro newyorkino en “En Harlem. (Impresiones del barrio negro en Nueva York)” y, en el mismo lugar, en 1935, pronunció la conferencia “Supremacía del alma y de la sangre”.

Otras expresiones del arte, como la pintura, también tuvieron sus representantes hispanoamericanas. Expusieron en Madrid las pintoras argentinas Ana Weiss de Rossi, en 1913; María Elena Bertrand, en 1926; María Elena Ramírez, en 1927, y Norah Borges, en 1932; así mismo, la chilena Delia del Carril, en 1924; la venezolana Nina Crespo en 1932, y la escultora ecuatoriana América Salazar, en 1935. No hay constancia de que María Enriqueta mostrara públicamente algunas de sus ilustraciones, a excepción de las realizadas para su libro *Álbum sentimental*.

Dentro del mundo del espectáculo, también, destacaron los nombres de un gran número de cupletistas y actrices de teatro y cine argentinas: “La Argentinita” (Antonia Mercé), “La Argentinita” (Encarnación López), Lola Membrives, Celia Gámez e “Imperio Argentina” (Magdalena Nile del Río), a quien María Enriqueta dedicó palabras de admiración en una crónica titulada “Nobleza baturra”²⁹. Cabe destacar la importante presencia en la escena española de dos cubanas: “La Bella Chelito” (Consuelo Portela) y Catalina Bárcena (muy conocida en su época, además de por su categoría profesional, por su relación con Gregorio Martínez Sierra).

Junto a ellas, estuvieron apoyándolas, además de reconocidos críticos y escritores como Darío, Nervo, Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Díez-Canedo, Ángel Dotor o César González Ruano, *las modernas de Madrid* –como las

²⁹ *Hojas dispersas*. México: Editorial Patria, 1950.

denomina Shirley Mangini³⁰-, las mujeres de la vida intelectual española, así como una de sus asociaciones más importantes, el Lyceum Club³¹. Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Sofía Pérez Casanova, Concepción Gimeno, Carmen Baroja, Carmen de Burgos, María Goyri, María de Maeztu, María Lejárraga, Soledad Ortega, Isabel García Lorca, Zenobia Camprubí (asimilada completamente a la vida española), Jimena Menéndez Pidal, Concha Méndez, María Teresa León, Margarita Nelken, Blanca de los Ríos, *Magda Donato* (Eva Carmen Nelken), Ernestina Champourcín, Pilar Millán Astray, Federica Montseny, María Zambrano, Maruja Mallo, Rosa Chacel, Josefina Carabias, Carmen Conde, fueron algunas de las muchas mujeres españolas de la escena cultural del primer tercio del siglo XX.

Escritoras, ensayistas, periodistas, de un feminismo revolucionario o conservador, todas ellas contribuyeron a dar a conocer al público lector a sus compañeras de letras hispanoamericanas. Y ello, pese a las dificultades que encontraron por parte del poder cultural masculino, dificultades que se originaron desde todas las posiciones ideológicas³², siendo ejemplo de ello las declaraciones de dos reconocidos intelectuales de la época, la primera del crítico mexicano conservador José I. Armida:

³⁰ Shirley Mangini. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.

³¹ La institución fue presidida, al igual que la Residencia de Señoritas, por una infatigable María de Maeztu; sus vicepresidentas fueron Victoria Kent (que había sido alumna de la *Resi*, como se conocía también a la Residencia de Señoritas) e Isabel de Oyarzábal y sus secretarias, Zenobia Camprubí y Ernestina Champourcín.

³² Recuerdo aquí las palabras de Manuel Azaña cuando Margarita Nelken ganó, en 1931, un escaño de diputada en las Cortes:

Esto de que la Nelken opine en cosas de política me saca de quicio. Es la indiscreción en persona. Se ha pasado la vida escribiendo sobre pintura y nunca me pude imaginar que tuviese ambiciones políticas. [...] Se necesita vanidad y ambición para pasar por todo lo que ha pasado la Nelken hasta conseguir sentarse en el Congreso (Manuel Azaña. *Memorias políticas y de guerra. Obras completas*. Vol. IV. México: Oasis, 1968, pág. 295).

esa lamentable tendencia de la actual literatura femenina –singularmente en la poesía hispanoamericana- a una morbosa sensualidad.³³

La segunda, de un escritor adscrito a la progresía, Rafael Alberti, que realizaba un comentario sardónico sobre la ambición cultural de las mujeres de su tiempo:

Mis propósitos eran los siguientes: comprobar la últimamente cacareada inteligencia del bello sexo, su buena educación, su juventud, su valentía [...], estudiar el espanto que produce en el alma misteriosa de la mujer la pedagógica amenaza de solar una rata recién cogida por mí.³⁴

El regreso a México, 1948-1968

En 1948, cuando María Enriqueta regresa definitivamente a México, el país vive una situación política estable y la Revolución ha quedado institucionalizada.

Las corrientes culturales que, durante su ausencia, se habían ido desarrollando -la narrativa de la Revolución y la novelística colonialista, los *contemporáneos* y los *estridentistas*-, ofrecieron nuevas formas de escritura a las jóvenes figuras literarias mexicanas.

El año de 1950 y el de 1953, los dos únicos en los que la escritora mexicana dio a la imprenta nuevos títulos (*Hojas dispersas* y *Rosas de la infancia. Volumen sexto*), ofrecieron a los lectores mexicanos dos innovadoras maneras de entender la literatura e hicieron su carta de presentación dos de las grandes figuras de las letras del país: Rosario Castellanos publicaba en 1950 su libro de

³³ José I. Armida, *El Hogar*, México, 18 de noviembre de 1931; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.* n. 21, pág. 290.

³⁴ Shirley Mangini, *op. cit.*, n. 30, págs. 91-92.

poesías *De la vigilia estéril* y Juan Rulfo rompía los esquemas narrativos de la novela de la Revolución con *El llano en llamas*, en 1953.

La década del 60 buscó fórmulas originales y el *boom*, en 1963, se instaló como forma literaria, por excelencia, de Hispanoamérica. Junto a Rulfo y a Casatellano, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Inés Arredondo o Amparo Dávila se convirtieron en los nuevos artistas de la escena cultural. María Enriqueta siguió publicando artículos periodísticos hasta su muerte, en 1968.

Los años de máxima producción de María Enriqueta coinciden con los años en que las mujeres consiguen el derecho al voto en las distintas democracias occidentales, acortan sus faldas y se implanta la moda del pelo a lo *garçonne*; aquellos en los que las vanguardias vivieron su momento de plenitud, la cultura occidental disfrutaba los locos años 20, y su resaca en los años 30, y se transformaban definitivamente la imagen de Europa. Tras su regreso a casa, nada quedaba de aquel mundo político y cultural férreamente estructurado, ninguno de sus recuerdos tenían vigencia; sólo ella se había paralizado en un tiempo ya inexistente.

PARTE II

LA EDUCACIÓN MORAL Y EL MISTERIO

CAPÍTULO 3

NOVELA. VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA

Después de dos años de estancia en Madrid, María Enriqueta Camarillo publicó en 1918, la primera de sus tres novelas, *Mirlitón, el compañero de Juan*; al año siguiente apareció *Jirón de mundo* y, en 1922, la tercera y última, *El secreto*, que tuvo más fortuna editorial que las anteriores¹. Pese a que María Enriqueta denominó “novelas” a otros textos narrativos, éstos son los tres títulos que, en principio, se deben incluir en tal categoría. Después de 1922 continuó escribiendo textos narrativos más breves, un género que la escritora dominaba con naturalidad por lo que su estilo alcanza una perfección que, a veces, no se da en las novelas.

Todas las novelas se relacionan entre sí, tanto por la similitud de algunos de sus personajes, temas, motivos, tratamiento del tiempo y del espacio e imágenes poéticas, como por la intención didáctica y moralista que encierra cada una de sus páginas y, principalmente, por ser novelas de sentimientos más que de acciones. A lo anterior cabe añadir el hecho de que las tres narraciones encierran un enigma que hay que desentrañar. A primera vista parecen funcionar como textos “cuasi-policíacos” que no se resuelven hasta el final, pero los misterios que guardan pertenecen, en este caso, al campo del espíritu. Pese a estas similitudes y tras un análisis pormenorizado, se puede apreciar una evolución en el desarrollo de los tres relatos.

Para el modo de entender la literatura de la escritora mexicana, la narrativa no era solamente un género de entretenimiento; en cada novela debía encerrarse una enseñanza que sirviera al lector de ejemplo moral, de guía en un mundo que, para María Enriqueta, era siempre un camino doloroso e imprevisible. Los títulos en sí mismos son un buen ejemplo de esa inevitabilidad

¹ De sus tres novelas, esta última fue la que obtuvo mayor proyección internacional en países de habla no española.

del sufrimiento: salvo el de la primera de las novelas, los títulos de las otras dos reflejan un grado de pesar y reserva cuyas causas se irán desvelando conforme avancen las narraciones; así *Jirón de mundo* no es sólo un fragmento de un “todo”, es también un desgarró en el mundo de su protagonista, una rotura en su alma; *El secreto*, una denominación que en sí misma ya encierra los significados de “reservado y oculto”, guarda un misterio íntimo: de los personajes secundarios hacia el protagonista y de éste hacia ellos. En lo que atañe al asunto tratado en *Mirlitón, el compañero de Juan*, en cuyo título sólo se adivinan los personajes principales, éste gira también en torno al dolor, a través de una separación y de una angustia (la que provoca esa separación y el no saber que deparará el destino). Pero el sufrimiento padecido por los diversos protagonistas no será en vano: gracias a él, éstos alcanzarán el grado de madurez que la escritora cree que debe poseer el hombre de bien. Del mismo modo, el deseo de alcanzar la perfección del alma llevaría a la autora a privilegiar, casi siempre, los desenlaces con fin educativo, lo que obstaculizaría una lectura simplemente lúdica. Esta característica de su narrativa y, en especial, de sus novelas, estaba ya en el concepto que del género tenía, a menudo, el escritor hispanoamericano del siglo XIX. Hasta tal punto llega la intencionalidad moralizante que se rechaza la risa por su connotación frívola², y la alegría por considerarla un sentimiento circunstancial que no define la profundidad del alma.

María Enriqueta se sirvió también de sus novelas para defender un segundo oficio al que se dedicó, como el de la educación, a lo largo de su vida: el

² Laura, uno de los personajes de *Jirón de mundo*, es criticada por ser mujer de risa fácil con la que demuestra su frivolidad y superficialidad. Teresa, protagonista de la misma novela, no vive un solo instante de verdadera alegría. Risa y alegría sólo son “perdonables” en los personajes infantiles: Juan (*Mirlitón, el compañero de Juan*) no ríe, pero vive momentos alegres cuando recibe cartas de su abuela; Estrella (*Jirón de mundo*) es el único personaje que vive casi en una perpetua felicidad, pero siempre es presentada como un ser etéreo, por encima del bien y del mal; de la misma manera es caracterizada Ladia (*El secreto*); y Pablo (protagonista de *El secreto*) sólo ríe cuando es niño, exceptuando un instante de felicidad intensa cuando, ya adulto, descubre que su padre no ha muerto.

arte. Para la autora de las narraciones, el arte de “novelar” o de “contar” consistía en hacer del hecho artístico³ un medio para cambiar el mundo. La educación del individuo a través de la palabra (de la lectura) junto al aprendizaje de un arte le permitirían un crecimiento personal que le ayudaría a cambiar su *modus vivendi*. El arte de la palabra es el que permite a Juan (*Mirlitón, el compañero de Juan*) conseguir el dinero necesario para volver a su aldea natal y comprar la tierra que antes trabajaba para otros; la educación es la que posibilita a Teresa (*Jirón de mundo*) una supervivencia económica fuera de las paredes del convento; la escultura y la cerámica proporciona a Pablo (*El secreto*) los recursos necesarios para mantener a su familia cuando su padre no puede hacerlo.

Las artes se convierten en un elemento destacado en *Jirón de mundo*. Teresa y el doctor Santiesteban⁴ van construyendo un catálogo selectivo de obras musicales, pictóricas y literarias de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que María Enriqueta consideraba dignas de ser llamadas arte: aguafuertes basados en escenas de cuentos tradicionales (en este caso en *Caperucita roja*), cuadros de Rembrandt o Watteau, piezas de Charpentier⁵, Bach⁶, Beethoven⁷, Chopin⁸ y Wagner⁹, y textos de Aristóteles, Cicerón, Sófocles, Dante¹⁰, Montaigne¹¹, La Rochefoucauld¹², Mme. de Sablé, Sainte-Beuve¹³, Shakespeare, Heine, Goethe, Lamartine, leyendas alemanas (Müllenhoff) y, por

³ Sigo la segunda acepción que el D.R.A.E. da de: *arte*. ‘acto o facultad mediante las cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial y crea copiando o fantaseando’ (D.R.A.E. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, 21ª edc., pág. 202, tm. I).

⁴ Los dos pintan aguafuertes en sus ratos de ocio, al igual que María Enriqueta ilustró su *Álbum sentimental* (vid. n. 70, Capt. 1).

⁵ *Viaje a Italia*.

⁶ Las Fugas.

⁷ La Sonatas: *Patética*.

⁸ Los Preludios.

⁹ *Murmullos de la selva*.

¹⁰ *La divina comedia*.

¹¹ *Ensayos*.

¹² *Máximas*.

¹³ De Sainte-Beuve, María Enriqueta tradujo los siguientes títulos: *La mujer y el amor en la literatura francesa del siglo XVII*, *Los cantores de la naturaleza*, *Grandes testigos de la Revolución Francesa* y *El teatro clásico francés* (vid. n. 4, Introducción).

supuesto, la *Biblia* y el *Kempis* -como libros de cabecera de Teresa, y de la autora- Frente a ellos, en la misma novela, se incluye un repertorio de la música, canciones y bailes de la época, que no reflejan el espíritu refinado que era de esperar en la escritora: el *Pericón moderno*, *Nuevo Paso Doble*, *Coplas del bastón*, el aria de *Lucía*¹⁴, polkas, el vals de *Las mariposas* y otros “vales triviales impuestos por la moda”¹⁵. Porque el arte para María Enriqueta y para sus personajes, no sólo se limitaba a ser el consuelo para el alma al expresar los sentimientos y sueños más inefables, asimismo funcionaba como sostén económico de sus vidas¹⁶.

Las obras creadas por las manos del Pablo de *El secreto*, siguen la estética romántica y modernista (cuya distinción es confusa ya que el modernismo bebió de las fuentes románticas). Al gusto por lo modernista parecen pertenecer los guerreros, dioses, héroes y tribunos que crea y que tienen como modelo físico el rostro del padre; madonas con el rostro de la madre o de la hermana; bajorrelieves representando procesiones de vestales, templos de diosas griegas, escenas cortesanas en jardines versallescós; mientras que en el “género romántico” se inscribirían las figuras de:

Mujeres con la cabeza entre las manos; despedidas al borde de algún sendero; una tumba olvidada; una vieja leñadora que cae bajo el peso de su haz; un soldado que llora mientras lee una carta; un perro sobrecogido que aúlla a la muerte; un árbol retorcido y escueto, como único habitante de una llanura desolada... Ese era mi género.¹⁷

¹⁴ *Lucía di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, estrenada en Nápoles en 1835 e inspirada en la novela de Walter Scott, *La prometida de Lammermoor*. De esta enuencación de “músicas de moda”, es la única que pertenece al ámbito de lo culto. Probablemente, sí fuera del gusto de la escritora al tratarse de una ópera romántica.

¹⁵ *Jirón de mundo*. Madrid: Editorial América, 1918, pág. 154.

¹⁶ Como lo demuestran los protagonistas de *Mirlitón*, *el compañero de Juan* y de *El secreto*, y como lo fue también en la vida de María Enriqueta.

¹⁷ *El secreto*. Madrid: Editorial América, s/f, págs. 233-234.

Todo ello enmarcado en una decoración en la que perduran ciertos elementos más claramente modernistas: el ropaje, el mobiliario de las casas (sedas, gasas, muebles Luis XV, *bibelots*, tibores, muselinas, abrigos de nutria, marcos florentinos, medallones de plata, tazas de sajonia, etc.).

De forma que los temas, motivos líricos o narrativos y recursos estilísticos que la escritora utiliza se ofrecen, como pequeñas poéticas, dentro de las novelas. Así Juan escribirá versos sencillos e intimistas que muestran sus sentimientos personales:

[...] una nueva composición del poeta Juan Buendía. En ella, como en todas las suyas, campean la sencillez y la naturalidad. [...]. Buendía es el poeta del sentimiento; es el consentido de los tristes, de los buenos, de los humildes.¹⁸

El relato está estructurado, en los tres casos, con relación al tratamiento del tiempo y del espacio. En lo que se refiere al tiempo, las tres novelas transcurren en un momento concreto de la vida de los protagonistas -aquel en el que se produce en ellos un cambio espiritual-, en un tiempo interior donde la cronología tiene escasa importancia, ya que no va a funcionar como modificadora de los comportamientos¹⁹. En lo referente al espacio, las narraciones se ofrecen en recintos cerrados que condicionan a los personajes (casas o conventos que sirven como lugares de aprendizaje y con los que se da una simbiosis), y su evolución se produce al margen de lo que ocurre en el mundo exterior²⁰. Los contados espacios abiertos que aparecen en las novelas de María Enriqueta cumplen una función especular, paralela a los sentimientos de los protagonistas; son también espacios que enfrentan lo “natural” y lo

¹⁸ *Mirlitón, el compañero de Juan*. Madrid: Imprenta Juan Pueyo, 1918, págs. 166-167.

¹⁹ Al tratarse de narraciones que hablan del mundo de los sentimientos, hay una demora en la descripción de los mismos que tiene como consecuencia el que las últimas páginas de cada una de las novelas se precipiten en busca de un final que explique la tristeza y la angustia que viven los protagonistas a lo largo de las mismas.

²⁰ Mantiene María Enriqueta el rasgo modernista que privilegia la ambientación de las acciones en espacios interiores.

“artificial”²¹: jardines silvestres y bosques frente a jardines artificiales que siguen los cánones de la moda.

Los mundos cerrados e íntimos conllevan una circularidad espacial: *Mirlitón, el compañero de Juan* y *Jirón de mundo* terminan el relato en el mismo lugar que lo empezaron (en el primero, Juan regresa al campo con su abuela, y en el segundo, Teresa vuelve al convento). Esta circularidad se da asimismo en *El secreto*, que finaliza con el mismo texto del comienzo, cuando el narrador/protagonista define su concepción de “el vivir” y “el sentir” (todo lo que se encuentra dentro de ese marco, la novela como tal, es el ejemplo de esas definiciones).

Sin bien las tres novelas de María Enriqueta presentan, como se ha señalado, diversos rasgos comunes, ello no significa el crecimiento y perfeccionamiento en las técnicas narrativas que van evolucionando desde la primera hasta la última de las novelas. Entre los distintos rasgos que se señalarán en el análisis detallado de cada uno de los textos, cabría destacar, entre otros, la presencia de la voz de la autora que, cada vez más evidente, se va tornando paulatinamente menos sentenciosa y maniquea.

Por la implicación “ideológica” de la autora en cada una de las narraciones, ésta pueden adscribirse a diferentes subgéneros según la intencionalidad con que fueron escritas, siendo ello ejemplo de la evolución a la que se hacía referencia: la novela didáctico-infantil, la novela sentimental y la novela “de vanguardia”.

²¹ Este enfrentamiento es más claro en *Jirón de mundo*, ya que cada tipo de naturaleza representa a un personaje: el “natural” a Teresa y el “artificial” a Laura. Ejemplo de esa lucha, y antecedente de ella en la novela modernista, es *Lucía Jerez* de José Martí.

3.1. Novela didáctica: *Mirlitón, el compañero de Juan.*

A principios de 1918, y tras haber realizado dos traducciones²², María Enriqueta publicó su primera novela –y la primera obra en editorial española-, *Mirlitón, el compañero de Juan*²³. Influida aún por *Rosas de la infancia*²⁴, se trata de una novela infantil en la cual la autora relata las aventuras de un personaje en proceso de formación. Esta narración tiene sus antecedentes pues en ella se encuentran fundidas diferentes corrientes literarias anteriores: la sajona, la inglesa y la hispánica del siglo XIX.

El siglo XVIII hispánico comenzó a mostrar cierto interés por la figura del niño y por su papel en la futura sociedad. Fue también el siglo de los fabulistas (Iriarte y Esopo, entre otros), pero que no pretendían dirigirse a un lector infantil. Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para poder hablar más fundadamente de una “literatura infantil” intencionada, tanto a un lado como al otro del océano Atlántico, así como de un interés por la recuperación de cuentos clásicos y relatos pertenecientes al folclore²⁵.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, autores peninsulares de renombre comenzaron a preocuparse por el niño como lector, es el caso de

²² *Diario íntimo*, de Henri-Frédéric Amiel, vio la luz en 1919 y *La mujer y el amor en la literatura francesa del s. XVII*, de Charles Agustin Sainte-Beuve, en 1918; ambos libros fueron publicados por la Editorial América.

²³ *Mirlitón, el compañero de Juan*. Madrid: Imprenta Juan Pueyo, 1918; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado perteneció a la autora y en la actualidad se halla en los fondos de la Biblioteca del AEI (Madrid). Dicho volumen está firmado por ella en la primera y última página; contiene un índice completo de sus obras, manuscrito por la propia María Enriqueta, y correcciones a mano de errores de imprenta.

La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota.

²⁴ La antología de lecturas para público infantil, encargada por la casa francesa Ch. Bouret, estaba aún demasiado reciente, ya que la primera edición fue de 1914.

²⁵ El interés de los románticos alemanes, como los Hermanos Grimm, por la literatura popular e infantil de tradición oral anima a los intelectuales hispanoamericanos y peninsulares a recoger “textos” narrativos y poéticos de sus respectivas culturas.

Fernán Caballero, el padre Coloma o Saturnino Calleja; más adelante Jacinto Benavente y Ramón Gómez de la Serna serán algunos de los escritores que recojan el testigo, y dentro de la Generación del 27, García Lorca, Alberti o Miguel Hernández²⁶. En el continente americano escritores, políticos y educadores mostraron por su parte un gran interés por esta clase de literatura: Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Rubén Darío, José Enrique Rodó, Horacio Quiroga, José Vasconcelos o Gabriela Mistral, entre otros, elaboraron textos creativos y ensayos sobre dicho género. Sin embargo, las obras fueron en su mayoría adaptaciones de cuentos clásicos, tradiciones, leyendas, romances, fábulas –es lo que hizo María Enriqueta en sus *Rosas de la infancia*-, así como refundiciones cultas de ese folclore, con la intención de acercar a los niños a unos textos y a unas tradiciones que originalmente no iban dirigidas a ellos. Esto en el mejor de los casos, ya que a menudo se escribían textos sobre niños –no necesariamente para niños, aunque esta fuera la intención de sus autores- desde la mentalidad conservadora del adulto, en los que se ofrecían imágenes idílicas y comportamientos deseados por ese mundo adulto, muy lejos de la realidad y de la visión del “mundo” de los posibles receptores.

Será en el primer cuarto del siglo XX cuando se comience a escribir textos creados²⁷ expresamente para un público infantil con los que algunos escritores intentaban acercarse a la mentalidad de dicho público, como en España ocurrió con las aventuras de *Celia*, personaje creado por Elena Fortún en 1928. Entre tanto, en el Continente americano se realizaba un enorme esfuerzo por recopilar leyendas y tradiciones, relegando a un segundo término las creaciones elaboradas por los autores cultos²⁸. Destaca en México la labor realizada, en este

²⁶ No se entra aquí en la cuestión de si realmente el poeta alicantino debe ser inscrito o no en la nómina de la Generación del 27.

²⁷ Dentro de la península -a partir de 1905-, la creación de textos originales que no estén basados necesariamente en la tradición o que no tengan como objetivos el “instruir deleitando” o “moralizar deleitando” es cada vez mayor, aunque no se producirá un salto cuantitativo y cualitativo importante hasta la década del 20.

²⁸ Algunos escritores hispanoamericanos, además de María Enriqueta, publicaron en la península libros de creaciones originales, así Angélica Palma con su *Contando cuentos*, editado

sentido, por Juan de Dios Peza, autor de *Tradiciones y leyendas mexicanas*; la de Amado Nervo con sus *Cantos escolares* -recopilación de poesía para niños-, y la de José Vasconcelos, patrocinador del libro *Lecturas clásicas para los niños* (1924).

Mirlitón, el compañero de Juan desarrolla la historia de un niño de diez años, Juan Buendía, huérfano de padres y al cuidado de su anciana abuela. Ambos viven en un valle, pero la renta que han de pagar por el terreno que cultivan apenas les permite sobrevivir. Una mañana, obligado por el Sino, Juan abandona abuela, casa y valle y se lanza a un mundo desconocido en busca de fortuna, con la firme promesa de volver algún día con dinero suficiente para comprar la tierra que trabaja. En esta aventura le acompaña siempre Mirlitón, un pajarillo amaestrado, que le aconseja y ayuda a superar los distintos obstáculos con los que el chiquillo se topa en su peregrinar hacia la ciudad. Niño y pájaro van encontrándose con diferentes y variados personajes que, en unos casos, dificultan su marcha y, en otros, los protegen y facilitan la consecución de sus deseos. Al llegar a la ciudad, el muchacho entra a trabajar en casa de un caballero, don Fernando Villahermosa, que le acoge como a un hijo y se encarga de su educación. Con el tiempo, Juan se convierte en un importante poeta y, tras considerar que ha madurado lo suficiente y ha ganado el dinero necesario como para volver al valle, abandona la ciudad y regresa a su tierra natal junto a su abuela.

La historia está contada en tercera persona por un narrador omnisciente tras el que se esconde la voz de la autora. Dicho narrador no puede evitar, en ocasiones, digresiones y juicios de valor sobre personajes y hechos:

por Hijos de Santiago Rodríguez (editorial de claro signo conservador, que no obstante dio cabida a autores vanguardistas como María Teresa León).

Cuando Juanillo cumplió diez años, un caballero adusto, viejo y *cruel*, entró por la tarde en su cabaña, [...].²⁹

[...] Aquel recinto veníase abajo con las risas, cantos y *palabras descompuestas* que varios *hombres de mal talante* proferían en un rincón, mientras se divertían *cruelmente* con un *pobre ganso*, [...] haciendo del *infeliz* animal una *víctima lastimosa*.³⁰

En ese tiempo, *una guerra terrible* había estallado entre Francia y Alemania, y el resto de mortales que no llevaba el arma al hombro, dividíase en bandos, *ocupados en defender, unos, a una de estas naciones, y los otros, a la otra; pero con un sistema tan extraño, que sólo palabras de odio contra ellas se escuchaban*.³¹

El hecho de llamar al protagonista unas veces “Juanillo” y otras “Juan” en un mismo párrafo es muestra también de esta intromisión:

José partió a sus quehaceres, y *Juan* procedió al arreglo de su persona. Mientras lo hacía, el recuerdo de los sucesos de la víspera vino a herir su memoria: en aquel amplio mueble que tenía delante, había dos piedras riquísimas que eran suyas... Otro que no hubiera sido *Juanillo*, habría corrido hacia el armario para sacar del estuche las joyas y recrearse en su belleza; pero *Juan* se guardó de hacer tal cosa.³²

María Enriqueta Camarillo está evidentemente detrás de la voz y de las reflexiones de los cuatro personajes: Juan, Mirlitón, don Fernando y la abuela. A través de ellos la autora va desgranando su filosofía de la vida, su sentido del

²⁹ Mirlitón, *el compañero de Juan*, *id.*, n. 23, pág. 9.

³⁰ *Ibid.*, pág. 16.

³¹ *Ibid.*, pág. 97. Opinión de María Enriqueta sobre el comportamiento de la sociedad del momento respecto al conflicto bélico europeo.

³² *Ibid.*, pág. 133.

deber y su compromiso social, político, cultural³³ y religioso. La utilización de Juan, personaje literario, como reflejo de sí misma no sólo le sirve para proyectar sus sentimientos, también sus experiencias personales: al igual que su personaje, ella salió de la tierra natal a causa del trabajo de su padre³⁴; la llegada a la ciudad de México debió de ser, como para el pequeño protagonista del relato, sorprendente y ajena a su espíritu sensible y natural³⁵, acostumbrada a una vida tranquila y placentera lejos del bullicio citadino; pero, como el niño, encontraría en el espacio urbano una vida intelectual que le permitió desarrollar más fácilmente sus capacidades artísticas. Juanillo, al igual que María Enriqueta, es poeta, la temática de sus versos -de los de ambos- es campirana y su estilo sencillo. Muestra de estas concomitancias artísticas es el poema que la autora inserta -escrito por Juan en un momento de inspiración- en el capítulo XXXIII, así como la declaración de principios estéticos que le precede y que pone en boca de Mirlitón:

-¡Mirlitón, Mirlitón, soy feliz! Vengo a cantar la bravura del caballero Artebaldo al defender los muros de la ciudad de Iteiba...

-Amo mío, -respondíale Mirlitón; -abandona ese tema tan arduo, que sólo puede tratarse en la epopeya, y toma un asunto más modesto y fácil...

-¿Cuál, por ejemplo? -decíale Juanillo.

-Canta tu valle, tus propios sentimientos... [...]

mientras las ovejas
gimen a lo lejos,
mientras la hojarasca
que alfombra el sendero

³³ A lo largo de toda la obra, se hace especial hincapié en el hecho de que la adquisición de cultura es la mejor forma de llegar a ser alguien en esta vida (*vid.*, más adelante, en n. 67, n. 70 y n. 71, los fragmentos reproducidos a los que hacen referencia dichas notas).

³⁴ En 1879, cuando la autora contaba siete años, don Alejo Camarillo fue elegido Diputado Federal para representar Veracruz en México D.F. y se trasladó con su familia a la capital (*vid.* Capt. 1).

³⁵ Utilizo la palabra "natural" con el significado que la incluye dentro del campo semántico de "naturaleza".

camina empujada
por el manso viento,
semejando un coro
de almas en duelo; [...].³⁶

En *Mirlitón, el compañero de Juan*, el narrador/autora se detiene en informar del correr del tiempo o de los momentos del día en los que transcurren determinados hechos. La importancia, excepcional³⁷, que se da a la ordenación temporal en esta novela se debe a que con ello pretende demostrar a los jóvenes lectores cómo en muy poco tiempo la vida cambia y en escasos días obliga, al ser humano, a enfrentarse a una serie de pruebas que afectarán al resto de ella.

Por ello en la distribución temporal del relato hay una desigualdad³⁸ que no es caprichosa. Así, el narrador se demora treinta y dos capítulos en desarrollar diez días, aquellos en los que Juan se enfrenta por vez primera al mundo, un mundo desconocido por el que tiene que caminar solo, sin más

³⁶ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, págs. 163-165. Muchos de los versos que conforman *Poemas del campo* (vid. n. 71, Capt. 1) tienen el mismo estilo y tema.

³⁷ La funcionalidad del tiempo cronológico en la narrativa de María Enriqueta, así como la contextualización histórica (ejemplo de ello es que hasta la mitad del libro no se sabe que el tiempo histórico en el que la narración transcurre es el de la Primera Guerra Mundial, vid. n. 31 y fragmento reproducido al que se refiere dicha nota), es, por lo general, secundaria y no cobra importancia significativa en el desarrollo de los hechos. La concepción de la vida como algo frágil y la contingencia de las cosas hacen que la escritora tenga una visión de lo temporal como algo superfluo y causal, carente de peso específico, ya que lo único sustancial son los sentimientos y éstos no dependen de la cronología.

³⁸ La novela está estructurada en 47 capítulos que recogen las aventuras del niño desde los 10 hasta los 15 años. Esos cinco años están repartidos en el relato de forma desigual y, en principio, se inscriben dentro de una época indeterminada:

-I al XXXII: transcurren diez días, aquellos en los que se cuentan los hechos que el protagonista vive desde la salida de su casa, en el valle, hasta su llegada a la ciudad, su encuentro con don Fernando Villahermosa y el comienzo de una nueva vida.

-XXXIII al XXXVIII: el narrador resume los cinco años que Juan pasa en la ciudad bajo el mecenazgo de don Fernando.

-XXXIX al XLII: el capítulo XXXIX comienza la noche del 2 de mayo (la primera y única vez que se da una fecha), justo un día antes de que se cumplan exactamente los cinco años que el joven lleva en la ciudad. Son los últimos días de Juan en la casa de Villahermosa.

-XLIII al XLVII: se narra el regreso de Juan a su valle natal, que realiza en un solo día.

compañía que la del pajarillo que siempre lleva a su lado y que en nada se parece a lo vivido o imaginado por él; y el desequilibrio entre lo pensado y lo que el chico va a ir experimentando responde a una visión idealizada de ese mundo, pues su conocimiento de él ha sido adquirido a través de los libros –los que su padre le leía– y a través de los seres de los que ha vivido rodeado (especialmente de la abuela), que se caracterizan por su bondad y su alto sentido del deber. En esos determinados días, Juan tiene en su mano la opción de fracasar o de triunfar en la vida: el niño se ve obligado a salir de su casa sin más explicaciones ni más ruta que las que su propio instinto le indiquen; la elección de un camino u otro depende, exclusivamente, de él (hasta el mero hecho de tomar una nueva dirección cuando el camino se bifurca es una prueba de fuego para el chiquillo):

Juanillo sonrió mansamente y comenzó a marchar por la vereda. Ésta, al llegar a un punto, se bifurcaba. ¿Cuál sería el camino mejor para continuar el viaje? Perplejo estuvo Juan unos instantes, pero mirando que la noche avanzaba a gran prisa y que no era cosa de perder el tiempo en irresoluciones, tomó por el de la derecha, con el deseo de que ella le llevara cuanto antes hacia alguna posada.³⁹

En treinta y dos capítulos toda la existencia posterior de Juan queda resuelta; el resto es ahondar en lo acertado de sus elecciones para, en los últimos capítulos, otorgarle el merecido premio a su voluntad, sacrificio y sensatez: el regreso al valle y el reencuentro con su abuela.

Queda de esta forma demostrado que la vida, para la autora mexicana, no se mide por el tiempo transcurrido; los cambios ocurren en el momento más inesperado y no porque éstos duren más son más profundos

³⁹ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 36.

3.1.1. "En tratándose de hacer novela, lo único que me interesa es el estudio de las almas."⁴⁰

María Enriqueta se escuda no sólo tras el narrador, también tras algunos personajes, en esa necesidad de la escritora de dotar a éstos de un alma que los haga más reales y menos ficcionales. Pese a esa declaración de principios, *Mirlitón, el compañero de Juan* es una novela dirigida a un público infantil que, como se ha dicho, ha de sacar una enseñanza de ella, razón por la cual los seres que la recorren se caracterizan por representar tipos de comportamientos, espíritus menos complejos que los que puedan tener los seres humanos en el mundo real.

Ya en la primera línea de la novela se presenta al héroe de esta historia: Juan, un niño del que lo único que se dice es que tiene diez años⁴¹; la llegada de un caballero desconocido rompe la situación más o menos idílica en la que el pequeño vive. Este personaje es la personificación del Sino⁴² y como tal se presenta:

⁴⁰ María Enriqueta, "Autocuestionario", *Del tapiz de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931, pág. 233.

⁴¹ Para la historia, el hecho de cómo sea Juan físicamente es irrelevante. Lo único importante es su edad para que así se comprenda la dificultad de la empresa que va a realizar y su alto grado de madurez.

⁴² Este personaje, personificación del destino, se aleja del antecedente griego donde se le presentaba ciego o se caracterizaba por una importante carga de fatalidad implacable; era representado pesando las almas para ver quién debía morir. El sino de *Mirlitón*,... se aleja de esta visión clásica y ofrece una personificación despojada de todos esos rasgos negativos para insertarse en la interpretación que del destino hace el catolicismo, aquella que lo define como el "resultado final e inevitable que se considera como efecto de una conexión necesaria de causas" pero que "valora lo suficiente la libertad humana, la voluntad salvadora y misericordiosa de Dios y el poder de su gracia sobre el destino del hombre" ("Diccionario católico de información bíblica y religiosa", *Sagrada Biblia*. Versión de Monseñor Dr. Juan Straubinger. Buenos Aires: Editorial Desclée, de Brouwer y Cía., 1966 -3ª edc.-, pág. 81).

El Sino es aquí un "viejo lacónico" que sirve de pretexto para empujar al protagonista al mundo exterior, pero el fracaso o el éxito no están predeterminados, sino que dependen de Juan.

-Soy el Sino, -dijo el viejo lacónicamente.⁴³

Desde ese momento comienza para el protagonista su rito de iniciación. El Sino⁴⁴ le da la orden de partir a conocer mundo, pero no le indica ni hacia dónde ni cuánto tiempo durará su peregrinar. Como en las novelas bizantinas, el personaje principal se ve obligado a separarse de la persona amada –en este caso la abuela- y a superar una serie de pruebas para que se pueda producir el reencuentro en un futuro indeterminado. Y como en los cuentos de hadas, Juan no va completamente solo, se le permite ir acompañado de algo o de alguien que podría considerarse su talismán, Mirlitón (el pajarillo que da título a la novela es un mirlo⁴⁵ que acompaña a Juan desde su nacimiento y que le habla y le aconseja).

La personalidad del chiquillo se irá desarrollando, a lo largo del relato, en dependencia de su relación con los demás personajes. No obstante, hay una serie de características en su forma de ser que se mantienen inalterables: el respeto a los mayores, el amor al prójimo, el sentimiento de sacrificio y entrega y la obediencia. Éstas son las constantes en la vida de Juan y gracias a ellas alcanzará el triunfo deseado y otorgado sólo a los elegidos, ya que ha demostrado ser un alma pura.

⁴³ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 9.

⁴⁴ Al final de la novela vuelve a aparecer, pero su apariencia será la de un hombre joven que felicita a Juan por el éxito obtenido en esos años, lo que aún le separa más de la concepción clásica (*vid.* n. 42).

⁴⁵ El mirlo es un pájaro de plumaje oscuro (negruzco o pardo), que puede llegar a imitar el sonido de la voz. Mirlitón es tornasolado, lo cual significa que la luz le da siempre y hace que sus plumas tengan un brillo peculiar. Esta característica especial del ave es síntoma de su espíritu benéfico. Destaco dicho rasgo positivo, ya que la simbología habitual del mirlo es negativa: símbolo de la oscuridad del pecado, de las tentaciones de la carne. Esta simbología la tiene tanto en el ámbito religioso como en el psicoanalítico: en el primero es el animal que se representa en los cuadros de San Benedicto (Benedicto II, Papa durante los años 684-685) luchando contra las tentaciones; en el segundo, soñar con mirlos significa ser engañado, abandonado o cambiado por la persona amada.

Con estas premisas, niño y pájaro -ya en ruta- se van encontrado con otras almas que les van poniendo a prueba y les van mostrando como es el mundo:

· El pordiosero.

Pese a la pobreza evidente de Juan, este mendigo le pide ayuda. El chiquillo, tras ser aconsejado por Mirlitón, decide entregarle su pequeña manta para que el anciano no muera de frío. Pero el vagabundo se la devuelve y le dice que tan sólo quería ponerle a prueba, palabras consideradas claves en el desenlace del relato:

-Sólo quería probarte, buen niño; yo tengo mantas suficientes con que abrigarme, porque no me falta el dinero; *pero tú posees algo que vale más que el oro: tienes el corazón en la mano.* ¡Que él te guíe! Adiós, hijo mío.⁴⁶

Superada esta primera prueba, Juan sigue su camino. A su regreso al valle se encuentran de nuevo (capítulo XLV) y el anciano comprueba que el chiquillo ha crecido en bondad durante los años vividos fuera del hogar.

· Los bandoleros.

A continuación, por la noche, se supera una segunda prueba, cuando Juan ve a lo lejos una venta donde decide resguardarse. Allí un grupo de hombres se están divirtiendo desplumando a un ganso. Nuevamente aconsejado por el pájaro, decide defender al pobre animal y enfrentarse a un mundo de adultos crueles⁴⁷. En el momento en el que la situación se pone más difícil para

⁴⁶ Mirlitón, *el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 15.

⁴⁷ Esta aventura se asemejaría a la de los cuentos de hadas en los que el héroe, sin más ayuda que su valentía e ingenio, debe rescatar a la princesa (en este caso el ganso) de las garras del dragón (los bandoleros) que la tiene secuestrada en la cueva (la venta).

el héroe, un caballero acude en su ayuda -quien además resulta ser el propietario del ganso-.

Los bandoleros que están en la venta, y que recuerdan a los bandidos de la historia de “Alí-Babá y los cuarenta ladrones”⁴⁸, son el primer ejemplo de almas impuras que Juan encuentra en el mundo.

· El guardabosque.

El personaje, que salva al niño de acabar igual que el ganso, es el guardamonte, “policía y justicia de aquellos contornos”. Después de encarcelar a los ladrones, el buen hombre lo lleva a su casa, junto a su esposa, para que pase allí la noche. En agradecimiento por defender a su ganso, el hombre (en este momento no se da su nombre, sí su descripción, que es más completa que la de Juan) escribe una carta dirigida a un primo suyo que vive en la ciudad en la que le pide que ayude al niño a su llegada. Con este talismán en la mano -la carta del guardabosque- Juan continúa su camino al día siguiente; si antes se había encontrado con un modelo de maldad, ahora da con un ejemplo de bondad.

Seguidamente, Juan supera una nueva prueba, que consiste en prestar ayuda a un manzano seco regándolo; una vez reverdecido, el árbol le “entrega” unas manzanas fantásticas para que pueda alimentarse debidamente.

· El payaso.

Personaje de mayor trascendencia que los anteriores, Juan lo conoce en el primer pueblo que encuentra y le ayuda en su número circense. La relación

⁴⁸ Así son calificados por el caballero que salva a Juan:

[...] más que posada, parece cueva de ladrones. (*Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 20).

entre el niño y el payaso se dilata hasta ocupar cinco capítulos (del X al XV). El hecho de dedicarle tanto espacio a esta aventura obedece a la condición de este individuo: el maestro circense es un ejemplo del hombre sin alma y, por consiguiente, sin escrúpulos, que rueda por el mundo. No se trata, como en el caso de los bandoleros, de un ser simplemente malvado, sino de alguien perverso y refinado que, para llevar a cabo sus fechorías, utiliza el engaño, haciendo creer al niño que todo en esta vida es malo y que

Lo que hay que hacer es tomar el mundo como es, y amoldarse a sus caprichos, obrando como obran todos. ¿Te engañan? Engañas. ¿Te pegan? Pegas...⁴⁹

En un acto de inocencia, y confundido a causa del discurso que ha declamado el payaso, Juan acepta trabajar para él haciéndose pasar por un fiero león, todo ello con la desaprobación de Mirlitón que no ve claras las intenciones de este nuevo personaje. Finalmente, el público que asiste a la función descubre el engaño del payaso y le reclama el dinero de las entradas. Juan y Mirlitón consiguen salir huyendo en el revuelo, eso sí, un poco magullados y sin la alforja en la que Juan tenía guardadas sus escasas pertenencias.

Es interesante el hecho de que el personaje del payaso se encuentre acompañado de un animal en consonancia con su comportamiento: Vedulaque, un mico⁵⁰ que es calificado como “animalillo diabólico”. Se ofrece así un paralelo perfecto con los protagonistas: Juan y Mirlitón en contraposición al payaso y a Vedulaque, cara y cruz de una misma moneda que, seccionada, rueda por distintos caminos en busca de una meta hasta confluir para, poco después, continuar sus propias rutas sin enfrentamientos, y no porque la lucha

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 52.

⁵⁰ El mono en el arte cristiano simboliza el pecado, la astucia, la malicia y, en ocasiones, representa a Satán. Siguiendo esta simbología, no hay mejor animal que pueda acompañar al payaso, representante del mal.

sea desigual (la fragilidad de Juan y Mirlitón podrían hacerlo creer), sino porque es inútil y, quizás, innecesaria: se necesita el mal para percibir el bien y viceversa.

·José.

Es el primero de los personajes, que junto con Juan, aparece con nombre propio. También es el primero al que Juan conoce en la ciudad. Se trata de un primo del guardabosques y sirviente de confianza de un importante caballero. Será el primer amigo del protagonista, alguien que confiará en él hasta el final de la novela.

La existencia de José es especialmente funcional en este relato porque sirve de puente entre Juan y su abuela durante los cinco años que el chiquillo pasa en la ciudad. Gracias a él, a sus viajes al valle y a sus conversaciones con la anciana, el narrador informa de todo lo que ha ocurrido en la vida del protagonista antes del comienzo de la historia: su nacimiento, la muerte de sus padres y cómo eran éstos, su educación autodidacta, su amor a la naturaleza (que José también termina por compartir y de la que hace una alabanza en los capítulos XXXV y XXXVI) y la aparición de Mirlitón en la vida del niño.

Otros personajes secundarios someramente presentados, funcionan como motor de arranque de la historia y contextualizan la aventura de Juan; son conjuntamente elemento coral de menor consistencia que los anteriores: la mujer del guardabosque, el mesonero de la venta del ganso, Silvestre y Melquíades (ambos criados en la casa de don Fernando; el último pone a prueba la lealtad de José para con su amo y para con Juan, por lo que no es un obstáculo a superar por el protagonista, sino por el joven criado), amigos de don Fernando pertenecientes a la alta sociedad citadina, Rafael y Rosalinda (sobrinos de don Fernando que se ocuparán del anciano caballero una vez que Juan vuelva al valle y que, durante los años de estancia del chico en la casa, han estado

viajando por Europa ⁵¹), el cura, el maestro y los vecinos del valle. Todos ellos terminan de completar el cuadro que va dibujando María Enriqueta a lo largo de la novela (personajes planos que tienen su funcionalidad en la narración).

Por último, tres *espíritus excelsos* de los que depende el futuro de Juan y que no están en la historia como simples elementos decorativos.

El primero de ellos es don Fernando Villahermosa -el tercero de los personajes que aparece con nombre propio, siendo el primero el protagonista, Juan Buendía y el segundo José-. Es el único de clase alta con el que se relaciona verdaderamente Juan, ya que el resto de los personajes corresponden a arquetipos que sirven para personificar comportamientos: don Fernando, por el contrario, tiene una entidad concreta, con virtudes y pequeñas debilidades, y no un arquetipo como los anteriores.

Imprescindible para el crecimiento moral y cultural de Juan, es una especie de monarca bondadoso que vive solo en su castillo, sin un heredero para su “corona” y que halla en el protagonista al hijo no tenido. Es también quien devuelve el equilibrio y la tranquilidad al niño, perdidos tras su encuentro con el payaso⁵²: el noble caballero le muestra el lado frívolo de la vida urbana, al tiempo que le ayuda a descubrir que, tras esa apariencia, se esconde un mundo lleno de buenas oportunidades para aquel que las sepa aprovechar: la biblioteca, la iglesia, el museo, la universidad.

Don Fernando se ocupará del cuidado del chiquillo incluido su desarrollo intelectual (si la abuela ha cuidado al niño hasta los diez años, don Fernando actúa como un abuelo adoptivo que se ocupa de él hasta que alcanza la suficiente madurez para atender una casa y una familia, y es quien debe hacer

⁵¹ En este sentido, la pareja recuerda a los Camarillo unos años antes de establecerse en España. Sin embargo, resulta un tanto extraño que los sitúe haciendo turismo por Europa mientras se está desarrollando la Primera Guerra Mundial, sin que la pareja haga referencia al conflicto.

⁵² Si Juan creía que el mundo era bueno -el guardabosque confirma esta visión-, el payaso le hace ver que todo es maldad y engaño, lo que lleva al pequeño a despreciar la ciudad -por culpa de una visión sesgada de la realidad que ni tan siquiera es suya-.

del niño un hombre) ⁵³. Gracias a su labor de mecenazgo, Juan se convertirá en un gran poeta, reconocido y respetado.

Los otros dos espíritus significativos son la abuela (llamada por el resto de los habitantes del valle “tía Cecilia”) y Mirlitón. La primera responde a los requisitos que la autora adjudica a la mujer: cariñosa, bondadosa, resignada ante los golpes del destino, esperanzada y creyente; un ejemplo de ello aparece ya en el primer capítulo, donde la anciana le dice a Juan:

Si juzgas que eso te conviene y me conviene, parte al instante sin pensar en esta pobre vieja que se queda sola. Yo sabré sacrificarme por tu bien [...].⁵⁴

Hasta tal punto llega su sacrificio que en un sueño de Juan, la abuela –que le acompaña en el sueño- decide quedarse en el camino para no ser una carga para el niño.

Su única acción es esperar el regreso de su nieto una vez que éste haya superado triunfalmente los obstáculos que encuentre en su “aventura”, pero es sólo una inactividad aparente: la abuela es el auténtico motor de la acción de Juan. Todo lo que hace es en beneficio de la querida anciana y su deseo de regresar a la tierra de origen se debe a la de reencontrarse con ella⁵⁵.

Mirlitón difiere del resto. Su condición física es distinta pues, como se ha dicho, se trata de un animal que, además, habla⁵⁶ (aunque únicamente lo hace cuando Juan está solo). Es un pajarillo del campo, pero dócil y doméstico. Aparece el mismo día en que nace el pequeño y desde entonces no se separa de

⁵³ El papel de don Fernando Villahermosa en la novela es similar al del señor Sesemann (el padre de Clara) en *Heidi*.

⁵⁴ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 10.

⁵⁵ De nuevo se establece una relación entre Juan y Heidi: ambos tienen como fin último el regresar al campo para ocuparse de sus respectivos abuelos.

⁵⁶ Esto emparenta a la novela con las fábulas.

él. A todos extraña la presencia del ave así como el afán de Juan por convertir al animal en autor de todo lo bueno que realiza; no obstante, todos terminan por aceptar al pájaro y toman como una manía del chiquillo ese protagonismo que le da a Mirlitón. Sin embargo, Juan no anda desencaminado al darle tal importancia al mirlo, ya que el único momento en que ambos se separan y Juan actúa sin su aprobación, fracasa: cuando el pequeño acepta el trabajo que le propone el payaso, Mirlitón considera errónea su decisión por lo que, mientras representa el papel de león, el niño es martirizado por el mono Vedulaque, engañado y robado por el payaso y, finalmente, zarandeado por el público⁵⁷.

Pero no será hasta el final de la novela cuando el lector sepa qué o quién es este personaje (la intriga se mantiene a lo largo de todo el texto):

-Hijito, -dijo la tía Cecilia acercándose a Juan con inquietud-; indaga al menos quién es esta ave que te domina...; porque mi intranquilidad es grande.

-¿Pero dónde y a quién preguntarlo? -respondióle Juan.

-Al ave misma, -replicó Domingo,- puesto que habla, según dices... [...]

-No puedo continuar este misterio. Tú me mandas; tú diriges la nave de mi vida; tú has hecho de mí un esclavo... y has labrado también mi fortuna. Yo te exhorto a que hables, a que al punto me respondas: ¿Quién eres, Mirlitón?...

Y el pájaro, a la vista de todos, habló con sencillez, diciendo a Juan estas tres palabras:

*-Soy tu corazón.*⁵⁸

De esta forma queda resuelto el gran misterio y se desentraña el sentido de la moraleja, a la que alude Maese Jorge, el maestro del valle:

⁵⁷ *Mirlitón, el compañero de Juan*, capítulos XII a XVI, *id.*, n. 18, págs. 56-80.

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 231. La cursiva es de la autora.

-¡No cabe duda! –gritaron a un tiempo el cura, Maese Jorge y la abuelita;- es él sólo, su corazón, quien le ha dado triunfos y riquezas.

-Pero entonces, -dijo el tío Longinos,- ¿por qué nosotros no hemos hecho fortuna, si todos tenemos corazón, si todos albergamos a Mirlitón dentro del pecho?

-¡Ah! -dijo al punto Maese Jorge, -*porque lo importante no es tenerlo, sino llevarlo en la mano, como Juan...*⁵⁹

Recuérdese que, al principio de la novela, hay un personaje que hace la misma declaración: el pordiosero. De tal modo, Mirlitón funciona como un sucedáneo de *Pepito Grillo*, más “conciencia” de Juan que “corazón”; convirtiéndose, pues, en un personaje alegórico o quizás, en la materialización de un alma buena.

Mirlitón, junto a Juan, es el personaje que más claramente refleja la conciencia de María Enriqueta.

⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 232.

3.1.2. “Rica es la vida del campo.”⁶⁰

Mirlitón, el compañero de Juan sirve a María Enriqueta para tratar uno de sus temas más queridos: la alabanza del mundo natural. Es por ello por lo que se enfrenta la vida rural a la vida urbana para revalorizar la primera mediante su contraposición con la segunda.

A diferencia del tiempo, el espacio adquiere gran importancia en la narrativa mariaenriquetiana ya que éste define a los personajes que lo ocupan, representa sus espíritus y simboliza una ideología. Hay en este relato una defensa de ese espacio natural que lleva a que los capítulos dedicados al campo sean más que los ubicados en la ciudad, realizando, a la manera de los clásicos renacentistas, una “alabanza de aldea y menosprecio de corte”.

El campo –o si se prefiere, la naturaleza- es el espacio donde el hombre puede desarrollar su bondad y crecer como una persona recta, sin tener que sufrir las tentaciones que impone la moda en las ciudades. Juan sólo descubre la estética en boga durante un paseo por las calles de la ciudad sirviéndole de guía los ojos de don Fernando que, va presentándole todos los usos imperantes en la época: damas con “bastoncillos” igual que los hombres, caballeros con las cabezas descubiertas, perrillos con los que las señoritas de ciudad se acompañan durante sus paseos, margaritas coloreadas artificialmente (azules, rojas, negras); de todo ello, lo que más sorprende al pequeño es la diferencia entre los objetos de juego existentes en el campo y los que la actualidad ha implantado en la ciudad:

⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 177.

Al pasar por una gran juguetería, Juanillo y don Fernando se detuvieron: en la vitrina sólo había soldados, cañones, fuertes, submarinos, dirigibles, espadas, fusiles, máscaras para los gases asfixiantes⁶¹...

Juanillo suspiró, diciendo:

-En las jugueterías de mi pueblo hay más poesía; no están aquí ni el Pierrot, ni el Polichinela; falta el establo, con sus pinos verdes y sus ovejas; no figuran los patos junto al estanque; el aro, el trompo, las casas de muñecas, y tampoco hallo la vaca, la gallina, el hombre y la mujer, el arado⁶²... ¿Es que aquí la civilización significa destrucción, y no trabajo?⁶³

La bondad del campo implica que todos los personajes que viven en él se caractericen por su buen comportamiento ya que no están contaminados por los vicios urbanos⁶⁴. No obstante hay excepciones a la regla, así la aventura vivida por Juan en la venta de los ladrones, que la autora -antes de que el niño entre en la posada⁶⁵- pinta un ambiente que invita a crear un clima de misterio y peligro:

Había ensombrecido ya completamente. La noche estaba allí. Dirigió el niño sus ojos para buscar un paraje abrigado en donde poder recogerse y

⁶¹ Referencia indirecta a la Primera Guerra Mundial. Los "gases asfixiantes" como juego también aparecerán en *El secreto*.

⁶² Relación de juguetes típicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Sin embargo, la escritora no respeta la realidad socioeconómica de Juan: su pobreza en la aldea. El lector debiera inferir de ella que el protagonista no debió jugar nunca con *pierrots* o polichinelas y que estos dos muñecos se inscriben más en el mundo infantil de la burguesía citadina que en el del campesinado.

⁶³ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 147.

⁶⁴ La autora no es original en esta idea: de Fray Bartolomé a Rousseau, pasando por Montaigne, el mito del buen salvaje en una naturaleza incontaminada es de vieja tradición. Lo que sí es chocante, por denominarlo de algún modo, es que María Enriqueta retome la idea en un momento de pleno auge urbano y desarrollo industrial, período en el que las vanguardias están cantando al progreso y al avance técnico. De nuevo hay una influencia de la literatura alemana de finales del siglo XIX que también está en el libro de Johanna Spyri: el *heimatroman*, corriente literaria regionalista que oponía el campo a la ciudad, calificando positivamente al primero y negativamente a la segunda; alabanza de aldea y menosprecio de corte de tradición clásica.

⁶⁵ Esta violación de la paz del campo será castigada: cuando Juan vuelve al valle comprobará que la venta está cerrada y abandonada, a punto de derrumbarse.

descansar; mas como no muy lejos viera entre los árboles el farolillo de una venta, [...].⁶⁶

Así las cosas, la vida del protagonista en la ciudad es una vida de sacrificio ya que no está en ella por su propio gusto. Pese a la primera sensación de desagrado, la visión del mundo urbano no es en el fondo tan negativa: Juan descubre, nuevamente con la ayuda de don Fernando, que en el espacio citadino existen lugares donde el hombre puede crecer rectamente. Dichos lugares se relacionan con el ámbito del intelecto y del espíritu: la Biblioteca Pública, habitada por hombres y mujeres que parecen pertenecer a una esfera superior:

En el centro de aquellas salas, había grades mesas cubiertas con carpetas de terciopelo, y en ellas hombres de edad, jóvenes y señoras leían atentamente, [...], cual si tuviesen ausente el espíritu, [...].
[...] aquellos hombres que hacían la impresión de iluminados. [...]
El niño avanzó lentamente, pareciéndole que asentaba sus pies en un planeta superior; [...].⁶⁷

La iglesia, espacio de recogimiento donde el hombre va a mostrar su respeto a Dios:

Los fieles, arrodillados con la cabeza inclinada y en actitud de adoración devota, permanecían inmóviles, como estatuas. [...]
-Ya ves que también en la ciudad se alaba a Dios, -díjole al oído el caballero.
[...]
La ciudad no era impía.⁶⁸

El Museo, donde la imagen creada por el ser humano parece cobrar vida:

⁶⁶ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, págs. 15-16.

⁶⁷ *Ibid.*, págs. 148-149.

⁶⁸ *Ibid.*, págs. 151-152.

[...] los más bellos cuadros mostraban figuras que parecían de bulto⁶⁹; [...].⁷⁰

Y por último, la Universidad, templo de la palabra donde ésta, gracias a su expresividad, puede llegar a convertirse en realidad que alcanza todos los sentidos (especialmente a la vista, al oído y al olfato):

[...] salón de conferencias, en cuya cátedra habló el orador como inspirado, pintando con la palabra paisajes maravillosos, campos en que se oía el rumor de los árboles, jardines en que parecía percibirse el perfume de las flores⁷¹.

Estos tesoros descubiertos en el recinto urbano llevan a Juan a mirar la ciudad con otros ojos y a descubrir que en ella, como en todo, hay dos caras

-¿Te has reconciliado ya con la ciudad?- preguntóle el caballero.

-Sí, señor, sí...

-Ya ves que hay de todo aquí, -dijo don Fernando.- [...]

La única teoría verdadera y real, era la de don Fernando: había de todo en la vida.⁷²

Pese a ello, el campo sigue siendo el espacio ideal, donde la paz se mantiene, corran los tiempos que corran: tal es el alejamiento del valle respecto

⁶⁹ Uso arcaico para expresar la sensación de “volumen” y “realidad”.

⁷⁰ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 152.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 152. Cuando Juan encuentra un espacio benéfico en la ciudad lo compara con el campo. Anteriormente, durante la visita a la Biblioteca Pública, Juan realiza dicha comparación en términos más explícitos:

[...] creyó sentir en su pecho como el estremecimiento de la tierra al recibir la simiente... No le cabía duda: un grano, una semilla desprendida de aquel campo intelectual, acababa de caer en él... ¿Qué flores, qué frutos daría? No podía precisarlo. (*Ibid.*, pág. 149).

⁷² *Ibid.*, pág. 153.

al resto del mundo que el lector no tiene conocimiento de que la historia de Juan se desarrolla durante el conflicto bélico mundial hasta que no llega a la ciudad y éste se relaciona con la sociedad urbana.

Los lugares que se describen son siempre indeterminados, no tienen nombres propios, tan sólo el genérico: el valle, el camino, el bosque, el campo, el pueblo o la ciudad son las únicas referencias que el lector tiene al respecto; esto permite que la historia relatada sea universal.

En un intento de ubicar más concretamente el espacio en que transcurre la acción, cabría detenerse en el estudio de la flora y la fauna que aparecen en el libro; sin embargo, los animales y las plantas que se presentan son tan comunes que daría igual estar en México que en España: álamos, manzanos, margaritas, rosas, lilas, lechugas, acelgas, pepinillos, ortigas, uvas, siemprevivas, castañas, centeno, alondras, mirlos, ovejas, gallinas, ardillas⁷³, ranas, comadreja, grillos. No obstante, sí se puede decir, sin género de dudas, que este paisaje no es reflejo del natal de la escritora⁷⁴.

Esta defensa de la naturaleza y de los espacios abiertos no deja de ser una excepción en la obra narrativa de la mexicana que se inclinó, las más de las veces, a ambientar sus relatos en interiores protectores como la casa, lo que confiere a esta novela originalidad dentro de su carrera como prosista.

⁷³ La ardilla es originaria del norte de América, pero fue traída a Europa a principios del s. XIX. La uva, que podría permitir concretar el espacio, tampoco vale como demostración de que la acción transcurra en un continente u otro, ya que la cepa de vid fue llevada por los colonizadores españoles a América al principio del s. XVI. Estas dos migraciones se pueden aplicar a la mayoría de la flora y fauna que la autora incluye en las descripciones del paisaje, con lo cual el querer ver un lugar concreto en esta obra es completamente inútil. Históricamente la Primera Guerra Mundial produjo el mismo interés en América que en los países europeos que no entraron en el conflicto, de modo que este dato tampoco es pertinente para la concreción geográfica

⁷⁴ Veracruz es zona agrícola propia de un clima húmedo y cálido: vino de naranja, azúcar, café. El centeno, al que se hace referencia varias veces -cereal propio de zonas frías, secas y de tierra pobre- se produce en Veracruz, pero por el tipo de climatología necesaria puede corresponderse a muchas zonas de la península.

3.1.3. *“Una nueva composición, como en todas las tuyas, campean la sencillez y la naturalidad.”*⁷⁵

María Enriqueta se caracterizó, a lo largo de sus obras, por el uso del verbo sencillo, evitando, generalmente, la expresión almibarada, cargada de imágenes innecesarias o de giros oscuros que entorpecieran la claridad del contenido de la obra. A diferencia de algunos de sus coetáneos –románticos o modernistas tardíos como ella, o vanguardistas en busca de una nueva imagen para reflejar o cambiar el nuevo mundo y los nuevos tiempos-, la escritora optó por un lenguaje pulido más afín a su espíritu natural y campirano.

Es por ello que su estilo tiende a la frase corta, al uso de palabras y formas de expresión populares más habituales en el lenguaje oral (“chapopote⁷⁶, tía Cecilia, tío Longinos,...”, o los diminutivos: “Juanillo, pajarillo, chiquillo, monillo,...”) que le sirven para expresar su empatía con los personajes principales.

El uso del diminutivo –propio también de la expresión oral- muestra su aprecio por él a la hora de nombrarlo y tiene, además, una función significativa: cuando el pequeño duda o el verbo que rige la frase es de sentimiento, aparece casi siempre el diminutivo; sin embargo, cuando toma una decisión clara y correcta o, en la frase, el verbo es de acción suele darse la forma “Juan”.

Dentro de esa recuperación de voces populares la escritora se sirve de algunas formas arcaicas como la colocación del pronombre enclítico en los verbos en forma personal no imperativa. Se han mostrado varios ejemplos de

⁷⁵ Mirlitón, *el compañero de Juan*, id., n. 18, pág. 166.

⁷⁶ Nombre que se le da al alquitrán en algunas zonas de México, utilizado también como sinónimo de asfalto. Es uno de los escasos mexicanismos que la autora utiliza en sus narraciones.

ello en los fragmentos antes reproducidos: “dígole, respondióle, preguntóle, entrególa, volvióse,....”. Hay que destacar, igualmente, un uso habitual de “mas” como “pero”:

Dirigió el niño sus ojos para buscar un paraje abrigado donde poder recogerse y descansar; *mas* como no muy lejos viera [...].⁷⁷

-*Mas*... ¿podéis al menos decirme quién sois?-[...].⁷⁸

Esta sencillez y claridad estilística están condicionadas también por el público al que la narración va dirigida: el niño. Pero la voluntad didáctica que el texto encierra lleva a la elección de muchos vocablos por su significado moral. Ejemplo de ello, más abundante al principio de la novela, es el empleo de adjetivos calificativos y adverbios espaciales acompañando a nombres geográficos y a verbos de acción, de los que no hay que hacer sólo lectura superficial, también ética. Ocurre así en los casos en los que el narrador indica cómo es la ruta que sigue Juan o cuál debe ser la nueva dirección a seguir:

[...] un camino que avanzaba hacia el fondo, todo bordeado de álamos, pensó que mejor sería llegarse a él y marchar *rectamente* hasta encontrar el fin [...].

Juan plegó el pañuelo y siguió en silencio marchando *rectamente*.⁷⁹

La vereda seguía siempre en *línea recta*.⁸⁰

⁷⁷ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, pág. 16.

⁷⁸ *Ibid.*, pág. 9.

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 12.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 29.

[...] ¿Cuál sería el camino mejor para continuar el viaje? Perplejo estuvo Juan unos instantes, pero mirando [...] que no era cosa de perder el tiempo en irresoluciones, *tomó por el de la derecha*, [...].⁸¹

Otro de los rasgos destacables de este libro es el uso de tropos poéticos (símbolos y metáforas), que aparecen sobre todo en las descripciones paisajísticas y en aquellos episodios que se refieren a los sentimientos de los personajes y que reflejan el alma que encierra:

Juanillo, bañado de lágrimas, se arrojó a los brazos de la anciana, y el llanto de ambos corrió mezclado, *como corren dos riachuelos de agua amarga que se juntan por breve momento en algún recodo del terreno*.⁸²

A la luz de la hermosa mañana, la carretera tenía un aspecto muy diferente al de la víspera. *Cantaban las plateadas hojas de los álamos*, y al impulso tibio de una brisa perfumada que arrancaba rumores apacibles al follaje, *bandadas de mariposas blancas se mecían cadenciosamente como bailarinas encantadas*.⁸³

Juan, siempre a través de los agujerillos, veía aquella masa humana que no parecía poseer sino dos cosas: mandíbula y dientes... Allí no había cabezas ni brazos; únicamente un gesto: la risa. *El público no era sino una inmensa boca que reía*...⁸⁴

No tan habituales, pero sí significativos, son los fragmentos que salpican la novela y que se inscriben en la tradición del cuento maravilloso⁸⁵, tanto por la historia que se cuenta como por el vocabulario, que pertenece al campo

⁸¹ *Ibíd.*, pág. 36.

⁸² *Ibíd.*, pág. 10.

⁸³ *Ibíd.*, pág. 29. Las mariposas blancas, en la tradición popular, son presagio de buena suerte.

⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 72.

⁸⁵ Los capítulos II y III, en los que se relata la historia de Juan en la venta y su encuentro con los ladrones y el guardabosque son buen ejemplo de ello.

semántico de este género (“caballero, rey, pobre niño,...”) y a su sintaxis (“Caminó, caminó...”).

Por último, señalar el tono y el léxico utilizado por la abuela y por don Fernando cuando Juan decide que tiene que abandonar a uno o a otro y que implican, por lo general, una coacción emocional que crea un problema de mala conciencia en el pequeño:

[...] parte al instante sin pensar en esta *pobre vieja que se queda sola. Yo sabré sacrificarme por tu bien...*⁸⁶

Para decir lo que voy a decir, hago a un lado *las perspectivas horribles de soledad en que me quedaré, las tristezas de mi abandono... [...]. Sí, sí la horrible soledad... Pero no es de ella, no de lo que quiero hablarte, sino de otra cosa... de otra [...]*.⁸⁷

⁸⁶ Mirlitón, *el compañero de Juan*, *id.*, n. 18, pág. 10. Palabras de la abuela.

⁸⁷ *Ibid.*, págs. 195-196. Palabras de don Fernando.

3.1.4. “¿Y qué es lo que prefiero escribir, novela o versos?”⁸⁸

Algo muy habitual en la narrativa de María Enriqueta Camarillo es la introducción de textos que formalmente pertenecen a otros géneros literarios, algunos de ellos de carácter autónomo –que en sí mismos podrían conformar otro relato independiente- y otros ligados al relato principal.

Éste, que podría denominarse, polimorfismo genérico⁸⁹ dota a la novela de una complicación técnica que, aparentemente, le da un aire de modernidad contrapuesto al clasicismo de la historia relatada, al tratamiento del tiempo, del espacio y de los personajes.

La visible linealidad de la narración se ve alterada, por tanto, con la introducción de esos textos: el monólogo del payaso, tres cartas, dos artículos (uno de ellos más bien una reseña) y tres poemas.

En el monólogo del payaso, éste le describe a Juan en que consiste su número circense al tiempo que hace una representación completa del mismo⁹⁰. Este monólogo oscila entre el género dramático y el género de la oratoria, con continuas llamadas de atención al espectador adulándolo, una importante presencia de la frase exclamativa, de oraciones subordinadas y de adjetivos calificativos innecesarios que distraen la atención del oyente, consiguiendo así que éste no perciba la vacuidad del mismo:

⁸⁸ “Autocuestionario”, *op. cit.*, n. 40, pág. 233.

⁸⁹ Dicho polimorfismo genérico no sólo se da en sus novelas, también en algunos de sus cuentos.

⁹⁰ *Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, págs. 47-50. La actuación consiste en presentar al león más fiero del mundo que finalmente es vencido por un pequeño mono. Como anécdota, decir que en esas páginas se mencionan los toros de Miura. En las págs. 51-53 del libro hay, además, un discurso filosófico del payaso en el que explica que quiere representar con su actuación, como si ésta se tratara de una alegoría.

He aquí señores, digo yo dirigiéndome al público, al héroe tan glorificado en el mundial periodismo por haber dejado sin piel, sin orejas, [...]. ¡He aquí, he aquí a *Su Alteza Realísima*, que va de viaje a la Indochina y que no ha querido pasar por esta cultísima capital... [...] sin convocaros y reuniros a todos con objeto de haceros un saludo galante y de despedirse cortésmente del respetable público...⁹¹

Respecto a las epístolas, la primera ya mencionada, es escrita por el guardabosque. En su contenido recomienda a Juan⁹²; la segunda es redactada por Juan a su abuela para comunicarle que ya está en la ciudad y que ha sido acogido por don Fernando⁹³; la tercera es de la abuela y va dirigida a Juan, en ella la anciana le comunica la alegría que siente por todo lo que le está ocurriendo⁹⁴. La primera es meramente informativa y se limita a presentar al pequeño; sin embargo, las otras dos cartas superan su primer estadio de información para adentrarse en la expresión de los sentimientos.

El género epistolar, dentro de una narración mayor, es un recurso técnico muy habitual en la prosa de la escritora mexicana quien, lo utiliza para dar rienda suelta a los sentimientos y pensamientos de los personajes. Sin embargo, las tres cartas no tienen el carácter autónomo del monólogo ya que inciden, mediante el uso de la primera persona, en lo que el narrador ha relatado en tercera persona, a modo de contrapunto de la voz de éste y también como ratificación de la opinión que ese narrador tiene de los personajes.

Los cuentos intercalados son relatados por Juan a los invitados de don Fernando y se insertan a continuación de una discusión que se desarrolla en casa del caballero a causa de la Primera Guerra Mundial. Realmente se trata de

⁹¹ *Ibíd.*, págs. 47-49. La cursiva es de la autora.

⁹² *Ibíd.*, pág. 87. En ella el guarda firma solamente con su nombre de pila: Casildo.

⁹³ *Ibíd.*, pág. 91. Juan la firma con su diminutivo: Juanillo.

⁹⁴ *Ibíd.*, págs. 155-158. Es la más larga de todas -en ella le dice que su voluntad es que permanezca al lado de don Fernando hasta que se convierta en un hombre- y viene firmada por el nombre completo de la anciana, Cecilia Mirabeles.

dos parábolas con las que se pretende mostrar que los dos países europeos enfrentados (Francia y Alemania) son dignos igualmente de respeto y admiración⁹⁵. De esta forma, María Enriqueta deja claro que su postura ante el conflicto bélico es la de la neutralidad⁹⁶. Los dos cuentos son textos independientes, innecesarios para el desarrollo de la narración principal, pero sirven a María Enriqueta para demostrar el artista literario que guarda el joven.

Los artículos⁹⁷ cumplen funciones muy distintas: el primero es poco significativo⁹⁸, para el conjunto de la narración, ya que su única pretensión es dar a Juan la bienvenida a la ciudad. El segundo -una reseña al último poema escrito por Juan aparecida en *La Revista de Arte*- es más interesante ya que puede interpretarse como una declaración pública de la autora acerca de su concepción de la poesía⁹⁹.

Los poemas constituyen el reflejo práctico de la declaración estética anterior vertida en la reseña periodística¹⁰⁰. Breve el primero de ellos (cuatro versos), Juan lo canta como típico de su tierra y siempre queda inconcluso por la

⁹⁵ El primero narra la historia de Pablo el farero, que muere por la noche cuando va a poner en funcionamiento el faro, y de cómo su mujer y sus hijos pasan toda la noche de la muerte girando manualmente la luz para que no haya ningún accidente en la costa, superando el dolor personal para realizar un bien social (*Ibid.*, págs. 101-105; es relatado para representar el espíritu francés). El segundo narra la historia de los pescadores Ataulfo y Roland el Extranjero, enfrentados sin más razón que la envidia que éste le tiene a aquél; sin embargo, una tarde que se desata una terrible tormenta y Roland está mar adentro, Ataulfo se lanza en su búsqueda salvándole la vida, lo que desemboca en la reconciliación de los dos personajes (*Ibid.*, págs. 107-121; es relatado para representar el espíritu alemán).

⁹⁶ Es interesante esta postura de la autora ya que al comienzo de la guerra, los Camarillo vivían en Bélgica y se vieron obligados a huir cuando se desmanteló la Embajada de México en Bruselas ante la entrada de las tropas alemanas en la ciudad. Probablemente la estancia en Suiza durante parte del conflicto, llevara a María Enriqueta a tomar esta postura de neutralidad; tampoco hay que olvidar que la posición de México y España ante este hecho bélico fue mantener una posición neutral.

⁹⁷ Ambos pertenecen al género periodístico (al que María Enriqueta se dedicó), el primero se inscribiría dentro de la crónica de sociedad y el segundo dentro de la crónica literaria.

⁹⁸ Aparece en el periódico *La Igualdad* (el diario de la ciudad cuyo director es amigo de don Fernando) y se titula "Mirlitón, el compañero de Juan" (Mirlitón, el compañero de Juan, *id.*, n. 18, págs. 135-137), intertextualidad del título de la novela.

⁹⁹ *Ibid.*, págs. 166-167. Este tipo de declaración de principio artísticos es algo que se da en las tres novelas y que ya se ha comentado en la introducción a este capítulo.

¹⁰⁰ El que reseña el último poema de Juan.

pena que le produce a Mirlitón el escucharlo¹⁰¹; en el segundo, ya citado parcialmente, se describe la belleza del campo y de sus gentes¹⁰². El último está dedicado a Mirlitón (publicado por *La Revista de Arte*) y es el único que se incluye completo¹⁰³. Al igual que el género epistolar, la inserción de versos sueltos o los poemas enteros dentro del texto narrativo es un recurso repetido en la obra en prosa de la escritora. Únicamente el tercer poema es un texto que funciona con autonomía, mientras que los otros dos se hilan a la narración en prosa.

¹⁰¹ "Río que miras correr / bajo el puente del Palmar, / es río que va a llorar / porque no te vuelve á ver..." (*Mirlitón, el compañero de Juan, id.*, n. 18, págs. 35, 125 y 217).

¹⁰² *Ibid.*, págs. 163-165. Comienzo *in media res* e inconcluso. Es creado por Juan en un momento de alegría. *Vid.* n. 36, fragmento reproducido al que hace referencia dicha nota.

¹⁰³ "¿Veis ese barco velero / que avanza entre el aquilón / sin piloto y sin timón?... / Ser ese barco no quiero: / yo tengo mi timonero / que se llama Mirlitón" (*Ibid.*, pág 167).

3.1.5. Un *bildungsroman*. Recepción.

La novela es algo más que un simple relato de aventuras dirigido a un público infantil. El tema de la obra pretende mostrar al lector cómo el escuchar al corazón y a la conciencia, ser bondadoso con el que lo necesita, sacrificar la juventud para atender a los ancianos que están solos y emplearse a fondo en el estudio son el único camino para triunfar en la vida y convertirse en un hombre de bien. Sólo hay un camino recto y es éste: el de la obediencia¹⁰⁴.

Pero la novela de María Enriqueta -pese a ser una obra publicada en 1918- se inscribe dentro de la corriente de “moralizar deleitando”, de tradición clásica, que cobra gran fuerza en la literatura infantil decimonónica. No obstante, es una obra que contiene cierta originalidad dentro de esa tendencia conservadora que aún tenía vigencia en los primeros decenios del siglo XX¹⁰⁵. La primera distinción con respecto a narraciones anteriores –e incluso coetáneas- estaba en el género elegido. Hasta bien entrado el siglo, la narrativa infantil se inclinaba, como se ha dicho, por el relato breve (tanto novela corta como cuento) al considerarlo el más adecuado para ser leído por un niño. La novela de la escritora mexicana destaca entre las escritas por otros autores por ser un texto no estructurado de forma fragmentaria como las novelitas por entregas

¹⁰⁴ Cualquier violación de una de esas premisas significa el fracaso y la pérdida de alguien o algo querido; así ocurre en su última novela, *El secreto*. Pese a ello María Enriqueta ofrece una segunda oportunidad a sus personajes, siempre que estos sean niños.

¹⁰⁵ Para una información más completa de la historia de la literatura infantil, de forma particular de la española, se puede consultar el clarificador libro de Jaime García Padrino. *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ediciones Pirámide, 1992.

elaboradas por la mayoría de los profesionales del género¹⁰⁶. Este apartarse de los cauces habituales, quizás fuera una de las razones por las que la novela se publicó en la Imprenta Juan Pueyo¹⁰⁷ y no en ninguna otra de las ya consagradas a la literatura infantil¹⁰⁸. El género era arriesgado para los editores de colecciones infantiles y el libro fue publicado en una editorial de adultos. *Mirlitón, el compañero de Juan*, es una novela en la que se narra el proceso de madurez de un personaje, Juan, y las vicisitudes acaecidas durante una etapa de su vida. El protagonista no sólo vive aventuras que sirvan para el entretenimiento del lector, también va creciendo ante los ojos de éste y formándose su personalidad, tomando decisiones que provocarán un cambio en su existencia y de las que sólo él es responsable.

Otra de las diferencias respecto a la tendencia observada en las obras decimonónicas fue la de la creación de un protagonista perteneciente al ámbito animal, que habla sin tener que incurrir para ello al género fantástico¹⁰⁹ ni a la fábula (al final de la novela se descubrirá que el personaje, Mirlitón, es un personaje alegórico del que se ha servido la autora para aleccionar moralmente al lector).

¹⁰⁶ *Celia* tiene esta estructura, ya que se publicaba en *Gente Menuda* (este suplemento nace 1906 y tiene su origen en otro creado el año anterior y titulado *Los chicos*), el suplemento infantil del diario ABC. Elena Fortún no verá publicada las historias de su "niña", en forma de libro, hasta 1933, gracias a la confianza que tuvo en ella Manuel Aguilar, así como al espíritu renovador del editor.

¹⁰⁷ Juan Pueyo en 1923 se asoció con Manuel Aguilar, dando paso a la Editorial Aguilar.

¹⁰⁸ Destacan, de todas las existentes en la península desde finales del siglo XIX, la de Saturnino Calleja en Madrid, la Editorial Bastinos en Barcelona e Hijos de Santiago Rodríguez en Burgos.

¹⁰⁹ La literatura infantil hispánica del siglo XIX seguía las líneas impuestas por el realismo, el naturalismo y la recuperación del costumbrismo. El género fantástico era denostado por los creadores de literatura infantil, ya que lo consideraban perjudicial para la enseñanza de los niños (ejemplo de ese rechazo es el hecho de que las primeras ediciones en español de libros como *Alicia en el país de las maravillas*, *Peter Pan* y *Wendy* o *Mary Poppins* no se realizan hasta los años 20, incluso *Heidi*, que es un relato de corte costumbrista, no es traducido hasta 1923) y sólo aparecían elementos maravillosos en la narrativa de origen o inspiración folclórica. En este sentido, la novela de María Enriqueta rompe con la trayectoria de esta literatura y da también cabida a elementos cuasi-mágicos (el encuentro con el manzano seco que, tras ser regado por el protagonista, le ofrece a éste maravillosas manzanas que le permitirán alimentarse durante parte de su periplo), o a personificaciones de figuras míticas como el Sino.

Mirlitón, el compañero de Juan es, en esencia, una obra decimonónica en parte relacionada con la literatura infantil anglosajona¹¹⁰, además de los relativos paralelismos con la hispánica de la época. Su protagonista se inscribe dentro de la galería de personajes que deambularon por la narrativa infantil de aquella época: niño de clase humilde, huérfano, resignado, creyente, honrado, bondadoso¹¹¹, protegido por un personaje de clase burguesa que lo educa finalmente, vuelve a su lugar de origen con el consiguiente inmovilismo social que defendía la burguesía del siglo XIX. También comparte con la narrativa hispánica el tratamiento de algunos temas como el de la explotación laboral que sufrían algunos menores y que se achacaba a grupos étnicos y sociales concretos (gitanos, titiriteros, saltimbanquis, artistas callejeros, etc.).

Su conexión con la literatura sajona estriba en detenerse en mostrar el proceso de formación del individuo. Al igual que el *bildungsroman* alemán¹¹² – una de las corrientes preferidas por el público burgués de finales del s. XIX-, la novela sigue el desarrollo de un personaje que comienza siendo un niño y termina convirtiéndose, ante los ojos del lector, en hombre. Las primeras obras del género infantil fueron *Los años de aprendizaje y peregrinación de Heidi y Heidi puede poner en práctica todo lo que ha aprendido* (1880-1881)¹¹³, de Johanna Spyri,

¹¹⁰ La novela de María Enriqueta se emparenta con textos como los de Dickens, del Dickens más sensiblero que fue el que se tradujo a finales del siglo XIX, porque la novela *Los papeles póstumos del Club de Pickwick* no fue traducida hasta 1905. De la literatura anglosajona hay que desechar parte de la norteamericana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, ya que nada más lejos de la escritora mexicana que semejarse a una figura como la de Mark Twain, al que, no obstante, sí incluyó en *Rosas de la infancia* y al que Carlos Pereyra tradujo (vid. para esto último n. 18, Capt. 1). Sin embargo, algunas obras de Jack London sí fueron de su interés y aprobación, especialmente *La llamada de lo salvaje*, por su defensa del espacio natural frente al urbano.

¹¹¹ Ejemplo de este tipo de personaje es el que hizo famoso el escritor italiano Luigi Alessandro Parravicini en su *Juanito* (coincidiendo el nombre de este personaje con el de la novela de María Enriqueta) y que fue uno de los *best-sellers* de la literatura infantil hispánica, desde su primera traducción libre en 1876 hasta la posguerra española, convirtiéndose en el modelo a seguir por un gran número de escritores de esos años.

¹¹² Las novelas más importantes dentro del género son *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister* y *Los años de peregrinación de Guillermo Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe, publicadas en 1795 y 1821, respectivamente.

¹¹³ Para la relación de esta novela infantil con el *bildungsroman* alemán puede consultarse el artículo de Isabel Hernández, “El *bildungsroman* de Johanna Spyri. Análisis de la transposición

narraciones que fácilmente pudo haber leído la escritora durante su estancia en Ginebra y Lausana. El enfrentamiento entre el campo y la ciudad que se da en *Mirlitón, el compañero de Juan* también se relaciona con otra corriente alemana que gozó de gran aceptación entre las clases populares de finales del siglo XIX, el *heimatroman*, donde se ofrecía una visión idílica y benéfica de la vida en el campo (*Heidi* puede considerarse ejemplo de esta corriente). Todo ello condicionado por una religiosidad que se rastrea constantemente a lo largo de la narración (la defensa de los valores cristianos también tenía cabida en las dos corrientes de la literatura alemana a las que se ha hecho mención), pero sin llegar al estilo “beatífico” de algunos escritores consagrados como Pilar Sanjuán, el padre Muiños o José Ortega Munilla.

Con el paso del tiempo, la novela de María Enriqueta ha ido adquiriendo otros significados o, al menos, la crítica la ha ido cargando de otros semas que, en su concepción inicial, no estaban. Se ha llegado a interpretar la narración como una metamorfosis del mito de Merlín¹¹⁴. Ciertamente, *Mirlitón*¹¹⁵ es un pájaro mágico, ya que posee no sólo la capacidad de hablar, también –y más importante– la de pensar; todas sus reflexiones, consejos y decisiones son acertados y, gracias a ellos, Juan, el protagonista, triunfa en la vida y alcanza la gloria. Desde esta perspectiva, Juan vendrá a ser una especie de Arturo que, como el héroe legendario, ha de crecer solo y conseguir por sí mismo la victoria, demostrando con sus actos su valía para, finalmente, conseguir el trono (en este caso el del reino literario). Tanto *Mirlitón* como Juan han de superar diferentes pruebas para alcanzar el merecido reconocimiento público. Siguiendo, quizás,

de un género para adultos a la literatura infantil”, *Lazarillo*, n. 1, Año XVIII, 2ª época. Madrid: Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil, 2000, págs. 69-78.

¹¹⁴ Con el paso del tiempo su figura se convirtió en símbolo fabuloso del sabio y adivino, existiendo en el lenguaje popular la expresión “saber más que Merlín”, en franco desuso en la actualidad.

¹¹⁵ Merlín fue el consejero personal de Arturo, como *Mirlitón* lo es de Juan. Su apelativo proviene, probablemente, de una contaminación entre su nombre galés, Myrddin, y la palabra francesa *merle* (mirlo); si se tiene en cuenta que *Mirlitón* es un mirlo y que Merlín podía adoptar –según la leyenda– la figura humana o animal que quisiera, la relación no es tan arbitraria.

ésta conexión tangencial, los catalogadores de algunas bibliotecas estadounidenses¹¹⁶ incluyen la novela dentro del tema “Merlín en la literatura (caracteres legendarios)”.

La crítica peninsular de la época, consciente, como se ha dicho, de la especificidad genérica de esta novela, recalcó el hecho de que la obra fuera una de las primeras novelas en castellano para niños:

La poetisa mejicana María Enriqueta acaba de publicar una novela que titula *Mirilitón*. Conócense de esta escritora versos y libros escolares. Esos versos suyos nos ofrecen un hondo sentimiento que llega hasta la impresión desgarradora; [...].

Otro tanto ocurre en su novela *Mirlitón*. María Enriqueta es quizá, de los escritores de habla castellana, el único original capaz de escribir para niños. Quisiéramos ver esta novela suya, *Mirlitón*, ilustrada por el genio de un Rackham¹¹⁷ o un Nielssen. Obras de esta índole, tan escasas entre nosotros, merecen una gran difusión. Felicitamos a la autora calurosamente.¹¹⁸

En suma, *Mirlitón* es un libro más cercano, en su concepción y objetivos, a la literatura infantil alemana y anglosajona¹¹⁹ que a la hispánica. Hay más

¹¹⁶ Sirva de ejemplo la Biblioteca Pública de Nueva York.

¹¹⁷ Arthur Rackham (1867-1939). De los relatos que ilustró el artista inglés destacan: *Los viajes de Gulliver*, de Swift; *Peter Pan en los jardines de Kensington*, de Barrie; *Alicia en el país de las maravillas*, de Carroll; *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare; *Peer Gynt*, de Ibsen; *El gato negro*, de Poe, y *Canción de Navidad*, Dickens, entre otros.

¹¹⁸ Enrique Díez-Canedo, *El Sol*, enero, 3, de 1918; cfr. en Ángel Dotor. *María Enriqueta y su obra*. Madrid: Aguilar, 1943, págs. 81-82.

¹¹⁹ Esta influencia fue importante: en su última novela, *El secreto*, su protagonista hace varias veces mención a la novela *El llamamiento del bosque* (1903), de Jack London (más conocida en la actualidad como *La llamada de la selva*, junto a su continuación, *Colmillo blanco*, de 1905). Puede ser también que el interés de la autora por London viniera determinado por la personalidad de éste: al igual que María Enriqueta, el escritor estadounidense se caracterizó por su desprecio a la sociedad moderna y al mundo urbano.

parentesco entre Juan Buendía y *Oliver Twist* o *Huck Finn*¹²⁰ (novela que José María Valverde califica de “epopeya de un muchacho”, lo que la relaciona con *Mirlitón*), que entre aquel y Celia¹²¹. Y así lo ve Díez-Canedo cuando, entre otros comentarios, pide para el libro un ilustrador anglosajón como Arthur Rackham¹²². Sin embargo, la libertad que los autores en lengua inglesa dan a sus personajes es muchísimo mayor, y la carga moralista y didáctica, en consecuencia, menor. Parentesco más notable, por el didactismo, es el que la novela tiene con narraciones como *Heidi*.

Una vez pasada la novedad de la publicación, los críticos literarios contemporáneos de la autora no insistieron más en la importancia de este texto, quizás porque no dejaba de ser para ellos un libro menor al tener como receptor a un público tan concreto y limitado como el infantil.

¹²⁰ El parentesco al que hago referencia se da entre el origen social de los protagonistas y no entre los autores, sus estilos o sus intenciones. Ya se ha mencionado anteriormente el alejamiento entre Mark Twain y María Enriqueta; advertía el norteamericano al principio de las *Aventuras de Huckleberry Finn*:

Aviso: las personas que intenten encontrar un motivo en esta narración serán perseguidas; las personas que intenten encontrar una moraleja en ella serán desterradas; las personas que intenten encontrar un argumento en ella serán fusiladas.

Nada más opuesto a estas palabras que las intenciones de María Enriqueta.

En cuanto a la relación con *Oliver Twist*, algunos críticos de su tiempo la vieron, así Manuel Rodríguez Navas que en una reseña a *Mirlitón*, declara:

[...] Por su estilo terso y por su interés continuo, me parece, cuando leo este libro, que estoy estudiando una obra de Dickens. (cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 118, pág. 90).

La comparación con éste es mucho más atinada, ya que entre sus autores (María Enriqueta y Dickens) existe menos distancia espiritual.

¹²¹ Juan, Oliver y Huck comparten orfandad y clase social –el primero trabaja en el campo, el segundo sobrevive gracias a la mendicidad organizada y el tercero es un superviviente de la guerra civil norteamericana– lo que les lleva a tener que enfrentarse al mundo de los adultos en soledad y crecer según lo que sus propias conciencias les indiquen. A diferencia de ellos, Celia tiene familia y pertenece a la burguesía de los años 20, por lo que su presente y futuro no constituyen, en principio, un problema.

¹²² En Francia, en lo que a este tema se refiere, *Mirlitón, el compañero de Juan* corrió mejor suerte. Poco tiempo después, en 1929, fue traducido por Marthe Franké-Fourgassier y publicado por la Librairie Gedalge, con grabados de Maurice Berty (importante ilustrador francés de los años 30 y 40).

El nombre del protagonista remite a la tradición cuentística y folclórica europea: los hermanos Grimm recogen nueve cuentos que incluyen en su título el nombre de "Juan"¹²³. Quizás este tradicionalismo sea el causante de que, dentro de la crítica actual, esta novela de María Enriqueta Camarillo no pase de ser un mero título entre los muchos suyos, y apenas se le dedique un par de líneas en las que se resume de manera somera su argumento.

Se puede decir, por lo tanto, que *Mirlitón* es una novela moderna y original dentro del panorama literario infantil hispánico de la época. Pese a ello, el tratamiento que la autora da a sus personajes se inscribe dentro del clasicismo de tendencia decimonónica romántica¹²⁴.

Si bien dentro un género literario en ciernes (el de la literatura infantil), salen a la luz los primeros personajes novelescos de la escritora mexicana, inscritos dentro de lo que sería el cuento de tradición oral y cercano al de hadas, pero sin hacer recaer el peso del relato en el elemento mágico del que se servían estos.

De esta forma, María Enriqueta Camarillo consigue aunar conceptos culturales, tradiciones, géneros y corrientes literarias de muy distinta procedencia en una novela aparentemente simple y lineal que, no obstante, sí es un acto de originalidad en el panorama literario infantil hispanoamericano de los primeros años del siglo XX.

¹²³ "El fiel Juan", "Juan el listo", "Juanito y Margarita", "Juan se casa", "Juan con suerte", "Juan Erizo", "Juan de hierro" y "El fornido Juan", en *Todos los cuentos de los Hermanos Grimm*. Madrid: Mandala Ediciones-Editorial Rudolf Steiner, 1998. Tampoco hay que olvidar personajes de la tradición popular como "Juan sin miedo" o "Juan pueblo". Se puede hacer una conexión con San Juan Evangelista: como Juan Buendía, él es el más joven de los apóstoles y también ha de salir de su tierra natal; además, San Juan se convierte en hijo de la Virgen como, en gran medida, Juan de la abuela.

¹²⁴ El romanticismo alemán ejerció una gran influencia en la obra en verso y prosa de María Enriqueta: el sentimiento contenido de Heine o el interés que los Grimm demostraron por la literatura folclórica se rastrea en distintas obras suyas; en *Jirón de mundo* se hace varias veces referencia a las "leyendas alemanas". También el espíritu del Goethe de *Guillermo Meister* (vid. n. 112 y n. 113) recorre las páginas de *Mirlitón* y, más tarde, las de *El secreto*.

3.2. Novela sentimental: *Jirón de mundo*.

Un año después de la publicación de la novela infantil *Mirlitón, el compañero de Juan*, en 1919, apareció la segunda novela de María Enriqueta, *Jirón de mundo*¹²⁵, publicada por Blanco-Fombona en la Editorial América, dentro de la “Colección Andrés Bello”, un relato que se aleja en gran medida del anterior. El público al que va dirigida ya no es el infantil sino el adulto y, más concretamente, el femenino. *Jirón de mundo* es una novela sentimental ambientada en el s. XX que añade novedades estilísticas, pero que, sin embargo, mantiene características de este metagénero romántico en su expresión hispanoamericana, hasta tal punto que Raimundo Lazo inscribe a la autora en la literatura mexicana dentro de dicho movimiento¹²⁶.

En sus páginas se narra la historia de Teresa del Río, una joven que fue abandonada a las puertas de un convento, el *Sacro Puerto*, veinte años antes del comienzo del relato. En dicho lugar ha sido acogida como una hija y se le ha dado el cariño y la educación que sus desconocidos padres le negaron. Sin

¹²⁵ *Jirón de mundo*. Madrid: Editorial América, s/f (pese a que no hay fecha en el pie de imprenta, el año de publicación fue 1919, como así lo atestiguan diversas reseñas en periódicos de la época; sin embargo, el texto debió terminarse en 1918, fecha con la que firma la autora). Existe otra edición con este título: *Jirón del mundo*. México: Editorial Patria, 1952. Las páginas a las que se haga referencia corresponden a la edición de Editorial América. Ésta va encabezada con una dedicatoria a la Sra. Dña. Mercedes Bavio de Visca; la edición de la Editorial Patria no imprime dicha dedicatoria. También existe una diferencia entre un título y otro: en la edición mexicana aparece el artículo contrato a la preposición (“del”); esta decisión de la autora debe ser bastante posterior a la primera publicación, ya que en los índices manuscritos que aparecen en distintos libros suyos escribe siempre el título sin artículo, sólo la preposición “de”. Tan sólo aparece corregido en la edición francesa de *El secreto*, donde la autora incluyó el índice de sus obras mecanografiado y, corregido manualmente, añade la “-l”.

La cursiva que aparece en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota.

¹²⁶ Raimundo Lazo, “Literatura mexicana. B) El romanticismo”, *Historia de la literatura hispanoamericana. El s. XIX (1780-1914)*. México: Porrúa, 1988 (5ª edc.), págs. 54-59.

embargo, Teresa¹²⁷ vive marcada por esta orfandad obligada –sentimiento de desarraigo que no le abandonará a lo largo de toda la narración y que le impide ser feliz- y, aunque se siente protegida entre las paredes de la “casa”, no se siente llamada a profesar dentro de ella. Con la ayuda de la madre superiora consigue un trabajo como institutriz en una casa cercana al recinto religioso, con una familia compuesta por cuatro miembros: el doctor Rodolfo Santiesteban (viudo de mediana edad¹²⁸) y sus hijos, Antonio –de 20 años, la misma edad que la protagonista-, Laura –de 18 años- y Estela¹²⁹ –de 10 años-, para quien se contratan los servicios de la joven. La institutriz vive una historia de amor epistolar-espiritual con un hombre llamado Mauricio. Junto a la familia Santiesteban, Teresa va a conocer un mundo que tampoco tiene que ver con el conventual y que, aunque parezca que le ofrece infinitas posibilidades, nada tiene que ver con su espíritu sensible e inclinado a la paz y al orden.

Teresa se aísla de la vida social y dedica toda su existencia a la pequeña Estela, al doctor Santiesteban y a sí misma. Con ellos compartirá gustos y entretenimientos y será testigo del drama que vive el médico en su propia casa: la enfermedad de su hija pequeña y la frivolidad de la mayor. El sufrimiento de Santiesteban se asemeja al de Teresa; afecta al alma, a los sentimientos, es producido por personas queridas; ambos personajes se sienten incapaces de superarlo. Esta afinidad irá acercando a los dos personajes, pero el estigma por el que se siente marcado cada uno de ellos les impedirá expresar sus sentimientos libremente. Poco a poco los problemas familiares del doctor irán en aumento y en ellos terminará involucrando la joven. Recibirá una oferta de

¹²⁷ Como Juan, el protagonista de *Mirlitón, el compañero de Juan*, Teresa también se siente obligada a abandonar el espacio natal para ganarse la vida sin ser una carga para aquellos que la criaron.

¹²⁸ El crítico mexicano Valentín Yakovlev afina la cuestión de la edad y habla de 41 años. El dato lo deduce de forma indirecta: Antonio, su hijo, tiene 20 años y Catalina, una de las criadas de la casa, cuenta a Teresa que el doctor se casó a los 20. Por tanto, en un acto de decencia, que no se puede poner en duda en este tipo de personajes, Rodolfo no puede tener 40 años, ya que ello significaría que su matrimonio no se fundó en la “pureza”. Que los años del médico sean 41, no es necesariamente cierto. Cfr. en Valentín Yakovlev, *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra. Su poesía y su prosa*. México: Editorial Josefina, 1957, pág. 63.

¹²⁹ La misma edad que Juan (*Mirlitón, el compañero de Juan*) tiene al principio de la novela.

matrimonio por parte de Antonio, el hijo del doctor, que rechazará. La situación llega a ser tan insostenible que cuando los personajes expresan sus sentimientos será ya demasiado tarde para todos. Finalmente, Teresa regresa al convento.

La novela respeta una de las reglas habituales impuestas por el género: su final infeliz. La posible relación entre Teresa y Rodolfo tiene que fracasar debido a causas ajenas a ellos de las que no pueden desasirse: la incompreensión por parte de la familia del doctor, así como una enfermedad que éste padece, suponen obstáculos insalvables, especialmente para Santiesteban.

Como toda novela sentimental, el final feliz es imposible, y como muchas de las escritas por mujeres, mantiene una de las reglas de oro de la literatura femenina: el narrador en tercera persona. Pues bien, ateniéndose a esa norma, *Jirón de mundo* es relatada por un narrador omnisciente, pero distinto al de la novela anterior. En multitud de ocasiones, a través del estilo indirecto libre, éste presta su voz a la protagonista para que exprese todo el torrente de dudas, sentimientos y sueños que la devoran:

¿Cómo podrían prescindir sus pies de llevarla tarde a tarde hacia la capilla por entre el misterio de los largos y estrechos corredores? Y sus rodillas, ¿podrían pasársela sin el reclinatorio? Y sus dedos, ¿se acostumbrarían a no sostener ya la gruesa aguja que bordaba con hilo de oro los enormes cálices y las gigantes flores, mientras ella, la bordadora, tejía con la imaginación peregrinos ensueños?...¹³⁰

Él, el cuerpo era seguramente el que no la había dejado salir de aquella casa. Porque si cosa del alma hubiera sido, ya se habría puesto el hábito de monja para quedar allí con legítimo derecho al lado de tanta hermana querida y, principalmente, de la madre Inés y de la superiora, dos espíritus finos y exquisitos que ella amaba intensamente.

¹³⁰ Referencia a Penélope. Teresa, como la reina de Itaca, sueña con la llegada de su Ulises -en este caso será Mauricio-.

¿No quería el hábito? ¿Su corazón, inquieto como el pájaro en la jaula, pedía continuamente salir de allí? Entonces estaba claro: no era el alma, no, la que la había retenido: era sólo la costumbre de ver siempre en derredor las mismas cosas. En ese caso, aquello venía a ser como una especie de molicie que convendría aniquilar. [...].

Preciso era salir cuanto antes del Sacro Puerto y buscar una vida más normal, más de acuerdo con su estado, que no era el de monja.

Se iría, sí; se iría de institutriz. [...].¹³¹

La razón es simple: ya no se está ante un narrador de texto infantil, como en *Mirlitón, el compañero de Juan*, que debe encauzar a su personaje y expresar los comportamientos nobles e innobles del mundo que él no ve. Tampoco hay una intención tan moralista como en la novela anterior –sin que por ello se dejen de hacer juicios de valor sobre los comportamientos sociales de la época. Se trata en esta ocasión de una protagonista femenina que necesita la voz de la autora ante la imposibilidad de emplear un “yo” pleno o, quizás, sería más correcto decir: es María Enriqueta que inventa a Teresa como subterfugio para expresar sus propios sentimientos amorosos.

¹³¹ *Jirón de mundo, op. cit.*, n. 125, págs. 20-21. La cursiva es mía y se corresponde a los fragmentos que expresan los sentimientos y pensamientos de Teresa.

3.2.1. “El corazón de Teresa palpitaba.”¹³² “Una mujer rubia y bella, con el aire un poco maligno.”¹³³

Los “corazones” centrales de esta novela, ejes alrededor de los cuales giran “otros corazones”, son Teresa y Laura. La mirada al resto de las almas (en la terminología de María Enriqueta) que completa el cuadro viene determinada por las visiones de ellas. Esos dos “corazones” antagónicos clasifican en dos grupos al resto: de un lado, aquellos que son atraídos por una fuerza centrípeta generada por Teresa y que podrían denominarse “almas buenas”; se mueven en esta órbita Rodolfo, Estela y Antonio. De otro lado, los que se pueden calificar como “almas malas” y son capitaneados por Laura, aunque realmente se trata de un grupo unipersonal compuesto sólo por ella¹³⁴. Entre ambas protagonistas se ejerce una fuerza centrífuga que las aleja y las repele de sus respectivos ámbitos.

Teresa es una proyección de la autora pero, al mismo tiempo, se ajusta como personaje al tipo de una larga serie de heroínas románticas hispanoamericanas. En primer lugar hay que destacar que casi todas las descripciones que se hacen de ella, ya sea de forma directa o indirecta, aluden a su personalidad y se ajustan a los moldes preexistentes en los relatos sentimentales como son Isabel de *Clemencia*, Pilar de *El zarco*¹³⁵, Carmen de *Carmen*¹³⁶, Teresa de *El fistol del diablo*¹³⁷ o Angelina de *Angelina*¹³⁸. Todas ellas se

¹³² *Ibíd.*, pág. 27.

¹³³ *Ibíd.*, pág. 112.

¹³⁴ Más adelante se verá al resto, relegado a un segundo plano ya que no afecta directamente a la historia amorosa que se narra.

¹³⁵ *Clemencia* (1869-1870) y *El Zarco* (1901), ambas de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893).

¹³⁶ *Carmen* (1882), de Pedro Castera (1846-1906).

¹³⁷ *El fistol del diablo* (1871), de Manuel Payno (1810-1894).

caracterizan por su bondad, su amor al prójimo, su alto sentido del deber y de la decencia, su resignación y su resistencia ante el sufrimiento:

Aquí se ha formado tu alma, fortificada por los buenos ejemplos; se ha educado tu inteligencia, mediante los estudios en nuestra aula; tu corazón y tu espíritu se han hermoñado con la continua práctica de las buenas obras; y las virtudes de resignación y renuncia, tan necesarias para la paz del vivir, te son ya fáciles, [...].¹³⁹

A lo largo de toda la novela van repitiéndose caracterizaciones semejantes, a veces a través del narrador, otras por medio de los otros personajes –como es el caso del fragmento reproducido- y, sobre todo, por sus actos; así ocurre cuando, en la primera entrevista entre Rodolfo y Teresa, el primero se refiere a los honorarios y le comenta que teme por la pequeña Estela, esperando que llegue a sentir cariño por la niña, a lo que la protagonista responde:

-No por dinero, -dijo Teresa,- sino por el corazón, estoy segura de apegarme a ella. Aunque soy, al parecer, de pocas palabras, tengo el alma en su lugar. Veremos si por esto la niña y yo llegamos a ser buenas amigas.¹⁴⁰

De Teresa, como de Juan Buendía en *Mirlitón,...*, lo que interesa –lo que siempre le interesa a María Enriqueta- es su calidad humana. Pero esta

¹³⁸ Con ella comparte además el estigma de la orfandad. *Angelina*, de Rafael Delgado (1873-1914), es una de las novelas sentimentales más tardías del romanticismo hispanoamericano, publicada en 1893/1895? Además, este autor es, generacionalmente hablando, contemporáneo de María Enriqueta. Toda su obra se halla inscrita dentro del romanticismo mexicano tardío, de tendencia realista, parecido al transitado por la autora mexicana.

¹³⁹ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 10. Palabras, puestas en boca de la madre superiora, que describen las virtudes de Teresa.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 29. Es interesante resaltar como se define la propia Teresa: mujer de “pocas palabras” pero con el “alma en su lugar”, que vendría a ser una variante de la expresión popular “con la cabeza bien puesta”.

protagonista reúne todos los encantos físicos de los personajes femeninos que se han citado –bajo una vestimenta humilde, más bien espartana-; sin embargo, no se sabrá de esas cualidades hasta bien entrada la narración y será a través de los escasos comentarios de otros personajes, en concreto los comentarios que hacen Laura, Antonio y Estela; no obstante, dichas alusiones se reducen a ligeras pinceladas que normalmente se refieren a la boca y a los ojos. El único personaje que hace una descripción algo más detallada de la institutriz es Estela, en una carta que escribe a su hermano Antonio:

Es muy bonita. ¡Si tú la vieras! Tiene los ojos muy grandes y la boca pequeñita. El color de su pelo es tan raro, que yo no encontraba nada a que poder compararlo, pero papá dice que sus cabellos son color de bronce. Es alta y muy fuerte. Figúrate que me alza en sus brazos lo mismo que papá y que tú. Es pálida, con las manos parecidas a las de la Mona Lisa que tiene papá en su biblioteca.¹⁴¹

De la lectura de este breve fragmento se deduce algo más: el doctor también se ha fijado en la joven, aunque ello se exprese mediante las palabras de su hija pequeña.

Teresa, como sus antecesoras románticas, siente en su interior la llamada del amor. Pero este amor es puro, ideal, de las almas, no de los cuerpos¹⁴². Ese sentimiento es provocado por Mauricio, al que sólo conoce por carta, pero para ella es suficiente, aunque tarde en reconocer en alta voz ese deseo. No lo hará hasta que Dora –una de sus amigas del convento- inquiera repetidamente cuáles

¹⁴¹ *Ibíd.*, pág. 80.

¹⁴² Cuando Teresa aún está en el convento, en una de sus muchas reflexiones, teoriza sobre lo que debe ser el amor dentro de ese recinto y fuera de él (más bien por lo que no debería ser):

y la vida del corazón, tierna, romántica, sin choques, sin los celos, –que debían de ser como serpientes asesinas,- sin engaños, -que obligarían quizá a matar, -sin desprecios, -que obligarían a morir... (*Ibíd.*, pág. 45).

son sus sentimientos hacia el galán epistolar para, finalmente, confesar hasta dónde llega su pasión:

-[...] es mi ensueño, mi solo cariño... Necesito un afecto... Ya ves, por eso no quise el hábito... Acaso estoy en un error al pensar así... [...], yo no quiero marido: quiero una ilusión, un afecto, un ensueño... Y Mauricio encierra cuanto yo deseaba... [...]: el alma de Mauricio, deslumbra... Espíritus como ese, no se encuentran a todas horas. Y como yo soy una exigente, si Mauricio me falta... será el hundimiento.¹⁴³

Y al comentario de Dora recordándole que busque alguna artimaña para no perder al ser amado, Teresa reacciona como animal herido en lo más profundo de su orgullo:

Aunque muriese yo enseguida, le dejaría partir; y si supiera que comenzaban a ahogarle los fierros de su jaula... yo misma le abriría la puerta... Ya ves que no estoy en condiciones de poder valerme de artimañas... Mi orgullo es muy fuerte.¹⁴⁴

No es únicamente una confesión de sus sentimientos, también es toda una declaración de principios sobre su concepción del amor: aquel que une almas, pero que tiene conciencia de que el ser amado no es una pertenencia. Hay dos principios básicos en este planteamiento de Teresa: en primer lugar, su exigencia, que le lleva a no poder amar a cualquiera que no tenga un espíritu afín al suyo; ello significa que no puede aceptar como un acto mercantil el matrimonio, como la mayor parte de las mujeres de su época (es el caso de Dora, para la que su *búsqueda de marido* es como una búsqueda de profesión); en segundo lugar, su honradez (que ella denomina "orgullo") para con Mauricio y

¹⁴³ *Ibíd.*, págs. 165-166.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 166.

para consigo misma, que le impide utilizar cualquier artimaña para retener a su lado a la persona amada. Y aun así, se tiene la sensación de que algo más oscuro se esconde bajo esas declaraciones: su condición de expósita que provoca en ella un sentimiento de desenraizamiento -el estigma mencionado anteriormente- y que condiciona su espíritu y su comportamiento.

Los cambios que sufre no son únicamente sentimentales, también cambia su aspecto físico. Dora se encargará, igualmente de señalar unos y otro:

-Pero tú, -exclamó de pronto Dora, dirigiéndose a Teresa,- ¡cómo has cambiado! ¡Estás guapísima!... Ahora sí que lucen tus cabellos... ¿Tú misma te peinas? [...] ¡Qué lindos cabellos tienes! Parecen bronce vivo. ¿Y tú también confeccionas tus trajes? [...] Si te vieran en el *Sacro Puerto*, no te reconocerían...¹⁴⁵

Se descubre así que Teresa se aleja de Mauricio por su acercamiento cada vez mayor al doctor Santiesteban¹⁴⁶: cercanía sentimental que ella se niega a reconocer:

-¿Y Mauricio? -dijo Dora.

-¡Ah!... ¿Mauricio?... ¿Mauricio?... Ya sabes, su alma me atrae, como siempre... mas eso no impide que el doctor tenga un espíritu exquisito...

-Pero tú, ¿a quién prefieres de los dos, Teresa? -dijo Dora, interesada por el nuevo aspecto que creyó percibir en el espíritu de su amiga.- ¿Amas al doctor? ¿Amas a Mauricio?

¹⁴⁵ *Ibid.*, págs. 160-161.

¹⁴⁶ Estela, al poco tiempo de llegar Teresa a la casa, regala a la institutriz un retrato de doctor y otro de Antonio. Poco a poco, la joven dedicará parte de su tiempo a la contemplación de la fotografía de Rodolfo, indicándose con ello el progresivo interés hacia él. También en sus pensamientos y conversaciones va ocupando mayor espacio.

-No sé lo que es amor, -replicó Teresa de prisa, hallando esa respuesta como un baluarte que su instinto le ponía delante para escapar de las inquisiciones de su amiga- [...].¹⁴⁷

Seguidamente -una vez que se ha ido Dora-, Teresa decide escribir a Mauricio, pero su mirada se detiene en el retrato del doctor y, abandonando “la pluma”, trae a su memoria, como algo agradable y placentero, una tarde que pasaron juntos en la biblioteca.

Lo que se deduce de esta distracción sentimental es que la protagonista, siendo un dechado de virtudes, no es tan monolítica como sus antecesoras literarias¹⁴⁸. Teresa es una mujer que duda desde el principio del relato, cuando no sabe si permanecer en el convento o vivir fuera de él¹⁴⁹, y negarse a sí esa vacilación de sus sentimientos amorosos será una de las causas de su fracaso. Otra fisura de su ejemplar personalidad es el desprecio¹⁵⁰ que siente hacia determinados personajes. Esta mujer que es, ha sido y debe ser modelo de conducta se muestra admirablemente humana gracias al sentimiento de rechazo que le producen Laura y Felipe Vinet¹⁵¹ -este último posible pretendiente de Laura-. Y como colofón a esas fisuras, el ataque de histeria que sufre casi al final de la novela en un enfrentamiento con Laura, tras saberse que Antonio (el hijo de Santiesteban) ha pedido en matrimonio a la institutriz. Cuando ésta la ataca verbalmente tachándola de intrigante cuya intención es la de “hacerse de marido rico”, Teresa reacciona airadamente, reiterando sus protestas:

¹⁴⁷ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 202-203.

¹⁴⁸ Quizás Isabel, la “buena” de *Clemencia*, es la que más se le acerque, ya que como ella comete un error: el no amar al hombre debido. Pero el fallo de ésta como el de Teresa se debe a la ingenuidad de ambas, con lo cual es “perdonable”.

¹⁴⁹ *Vid.* n. 131, fragmento reproducido al que hace referencia dicha nota.

¹⁵⁰ Puede ser que hasta odio, pero no sé cuál de los sentimientos es menos fuerte.

¹⁵¹ Se trata de un personaje secundario cuyo comportamiento es una de las causas del desastre final.

-Yo soy quien no le acepta, -dijo Teresa *irguiéndose con la violencia del potro al que acaban de hundir el acicate*.- Yo soy quien no quiere porque... amo a otro... He aquí la prueba... Venga usted, si gusta, a leer estas cartas.

Y roja de indignación, enloquecida, Teresa arrojó sobre la mesa los pliegos de Mauricio que llevaba en el bolsillo desde la víspera, [...]

-¡Protesto contra tanto insulto! -dijo Teresa *dando algunos pasos*.- No he venido aquí, sino a cumplir con mi deber... Mi pensamiento está en otra parte...

*Y airada, envuelta en su manto de cólera, inclinóse de nuevo hacia la mesa, y recogiendo de una brazada todas las cartas de Mauricio, miró al doctor que aún estaba atónito junto a ella, y salió violentamente, sin dirigir los ojos hacia su enemiga.*¹⁵²

De esta forma, siendo Teresa un personaje en deuda con sus hermanas literarias, ha evolucionado hasta convertirse en una mujer moderna, con un profundo sentido de la independencia y del honor personal que la llevan a ser más real que sus predecesoras y más acorde con el siglo, así como a mostrar con menos reparos su humanidad.

Desde la mirada y perspectiva de Teresa quedan caracterizados Rodolfo, Estela y Antonio, visión positiva que está conferida por la empatía que Teresa establece con ellos. De los tres, el primero se convierte en el astro mayor de los que giran en torno a la institutriz.

Rodolfo Santiesteban¹⁵³ -el hombre "objeto de deseo" de Teresa- también pertenece a la tradición de hombres románticos capaces de volver loca a una mujer -o a más de una- no sólo por su físico (aunque éste también ayuda), sino

¹⁵² *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 224-225. La actitud de Teresa es retadora. También llama la atención la presencia del sustantivo "enemiga", que define perfecta y claramente la relación entre Teresa y Laura.

¹⁵³ *Atenea*, la última novelita escrita por Altamirano, relata una historia de amor intelectual vivida por un hombre maduro y enfermo que es reflejo de su autor. Es posible que este relato, en cierta medida, haya servido de modelo para la creación del personaje de Rodolfo.

por su personalidad: médico, inteligente, culto, trabajador, bien situado, en su día buen esposo y -en el presente del relato- sufrido padre de familia de una rectitud moral ejemplar.

Su aspecto físico también cumple los requisitos, puede decirse que mínimos, para convertirse en el protagonista masculino de la novela. No obstante, la primera noticia que se tiene de él no es visual, sino auditiva, y la ofrece indirectamente el narrador:

[...] mas pudo serenarse bien pronto, cuando al llegar a una puerta, escuchó la voz del dueño de la casa, que decía con *acento bondadoso*: [...].¹⁵⁴

De su apariencia, al igual que de la de Teresa, se van dando pinceladas que permiten descubrir al lector que Rodolfo es un hombre atractivo. La mayoría de las descripciones proceden de Teresa -bien ella directamente o a través del narrador- confirmándose el hecho de que la visión que de él tenga el lector depende de la forma en que lo ve la joven:

Teresa miró atentamente la pensadora cabeza del doctor, cuyos cabellos, siempre rebeldes, no habían sabido someterse a la disciplina del cepillo, [...], para escapar fugitivos y caer sobre algún rincón de la frente ensombreciéndola con tintas románticas. Teresa creía ver por momentos la mano elegante y distinguida del doctor, adornada por un solitario, subir en el gesto que le era familiar, para llevar a su sitio aquellos prófugos. Los ojos del doctor, misteriosos, completamente envueltos en sombra,[...]. La línea de la boca, muy a la vista por la carencia del bigote que estaba cuidadosamente rasurado, era fina y noble. La frente era perfecta.¹⁵⁵

¹⁵⁴ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 27.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, pág. 79. Esta descripción permite descubrir al lector que Teresa se ha interesado más de lo que parecía por Rodolfo, ya que no es sólo una descripción física sino una interpretación.

En contadas ocasiones, Dora (la amiga de Teresa) o Clementina (la amiga de Laura) delinean otros rasgos del caballero, pero apenas pasan de la consideración de “atractivo”; los de la institutriz son algo más pródigos y casi siempre referidos al cabello (“los cabellos negros y ensortijados del doctor”), excepto en el capítulo X donde describe una fotografía del doctor.

Realmente es un retrato con todos los tópicos propios del personaje masculino romántico hispanoamericano: moreno¹⁵⁶, de cabello rizado y rebelde, los ojos misteriosos, la boca fina. Y todos ellos acompañados de calificativos que lo definen psicológicamente: “pensadora cabeza, frente ensombrecida, mano elegante y distinguida, frente perfecta” o ese bigote “*cuidadosamente* rasurado”. Pero en este fragmento hay un adjetivo que, aunque propio de otros protagonistas masculinos del género, resulta inadecuado a la hora de definir la personalidad de Rodolfo: “rebeldes”. Lo único que hay rebelde en él es aquello a lo que acompaña el adjetivo, “sus cabellos”. Porque si por algo se caracteriza el doctor es por su falta de rebeldía. Santiesteban es un resignado, un hombre que acepta su destino sin contradecirlo, que soporta con estoicismo cristiano todo lo que aquel pone en su camino, que se siente marcado por la mala fortuna y, lo más importante, que la acepta sin resistencia alguna. Esto le distancia de sus antecedentes literarios: no es un hombre de acción, no es un revolucionario, no ya público, tampoco personal¹⁵⁷.

Rodolfo es, en cierta medida, antagonista de Teresa. Ella, una mujer educada en un convento, alejada del mundo, cuyo conocimiento de él le viene dado por sus lecturas –como si se tratara de una Emma Bovary–, en los momentos críticos tiene una capacidad de reacción que no posee el personaje

¹⁵⁶ Algo que parece anecdótico como el color del pelo o de los ojos no lo es tanto. Pongo por caso dos personajes masculinos creados por Altamirano: Fernando del Valle, en *Clemencia*, y el Zarco, en *El zarco*. El primero es rubio, de ojos claros y al segundo se le conoce por ese nombre justamente por el color de sus ojos. Los dos son los villanos de las respectivas novelas.

¹⁵⁷ Esto lo emparenta más con los personajes modernistas, como el caso de Juan -*Lucía Jerez*- que, pese a ser un activista social, a la hora de enfrentarse a su vida privada, se caracteriza por la pasividad.

masculino. Frente a ella, el hombre de mundo, educado en la dura escuela de la realidad, acostumbrado a las crueldades del destino, pero incapaz de luchar por su felicidad y por conseguir una realidad más amable, sucumbiendo físicamente en el momento más importante de su vida -justo antes de morir- cuando le confiesa a la institutriz el amor que siente por ella y ésta le declara que el sentimiento es recíproco. Creyendo Teresa que aún es tiempo de conseguir la dicha intenta, de forma dramática, hacer reaccionar a Rodolfo:

-¿Por qué llegamos tan tarde a la dicha? -exclamó el doctor, [...].
-Es tiempo aún... -dijo Teresa, dejando que en su boca se pintara la suave sonrisa de un amanecer.- Aun podremos gozarla...
-¿Usted lo cree?... Se concibe... Apenas sale usted de la rada... Yo hice ya el viaje completo... Estoy de vuelta... ¡Soy un náufrago!
-¡No, no! -repitió Teresa con la voz más segura, como si quisiese con ella destruir un sortilegio.- Yo quiero salvarle... ¡Déjeme usted que ponga aún en su vida algunas flores!...¹⁵⁸

Ese intercambio de personalidades queda magníficamente expresado en una descripción que hace el narrador a raíz de caer enferma Estela:

Teresa y el doctor cambiaron una mirada profunda... Los ojos de él pedían valor y auxilio; los de ella estaban plenos de compasión y de piedad.¹⁵⁹

Lo más trágico es que el sufrimiento de Rodolfo está causado por los demás: Estela y su enfermedad, Laura y su frivolidad, su mujer y su malignidad. Habrá que suponer que todas ellas, con todo ellos, son las causas de

¹⁵⁸ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 230.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 172.

la enfermedad coronaria que padece el doctor y que finalmente acaba con su vida¹⁶⁰.

Rodolfo está marcado por el sustantivo “sombra” que le acompaña a lo largo de toda la novela y que no tendrá explicación hasta el final de la misma.

Junto al retrato del protagonista masculino, realizado por la mano de Teresa, surge el de Estela, la pequeña de la casa, a la que se debe la presencia de la institutriz en la misma. Haciendo gala de su nombre, se convierte en la “estrella”¹⁶¹ que ilumina la triste vida de Rodolfo y también la de la institutriz. La criatura sufre una enfermedad que en ningún momento se aclara, pero que, por los síntomas, parece estar relacionada con el corazón. Y es que la pequeña, que es la única de los tres hijos del doctor que se parece físicamente a su padre¹⁶², hereda de él la fragilidad física.

Nuevamente, las descripciones de su aspecto físico son escasas y casi todas están relacionadas con el parecido con su padre. Lo importante es el carácter de la niña, que sin proponérselo –o quizás sí y ella vislumbre antes que ningún otro personaje las posibles relaciones que pueden crearse entre Teresa y los hombres de su familia- hace una labor celestinesca entre Teresa y, especialmente, Antonio. El razonamiento que hace la niña es absolutamente lógico: su padre y su hermano son los dos seres más importantes de su vida antes de la llegada de la institutriz y, cuando ésta llega, el dúo se convierte en trío; por otro lado, la edad de Teresa y la de Antonio es la misma, así que ¿hay

¹⁶⁰ Santiesteban se asemeja a San Esteban, el primer mártir del cristianismo, que murió incomprendido y apedreado por los suyos. En cierta forma, Laura apedrea a su padre con duras palabras, aunque más que dirigidas a él, lo están a Teresa.

¹⁶¹ El doctor Martín, un amigo de Santiesteban que vive en París y que visita la casa, llama a Estela “Estrellita”. Y cuando Estela cae enferma, el narrador describe su estado de la siguiente manera:

Estela, en su camita, no levantaba más que el rastro de luz que deja una estrella... Era casi incorpórea. (*Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 171).

¹⁶² “Los cabellos negros y ensortijados del doctor se mezclaron por un momento con los profusos rizos de la niña, [...]” (*Ibid.*, pág.32).

algo más natural que la unión de esas dos personas queridas? La mayoría de las conversaciones de Estela giran alrededor de estos dos personajes masculinos: sus gustos, sueños, pesares; ella es quien le regala a su nueva amiga las fotos de Rodolfo y Antonio para que las tenga en su cuarto; ella quien describe cómo es la institutriz físicamente (en la carta escrita a su hermano); quien une a Rodolfo y a Teresa en los momentos difíciles¹⁶³; quien hace reconocer a su hermano la belleza de la joven y quien propicia que pase al lado de ella todo el tiempo posible; quien, en definitiva, pone la única nota de alegría verdadera en una casa y en unos personajes marcados por la tristeza, la enfermedad y el sufrimiento; quien permite a los demás suplir ciertas carencias sentimentales: a Teresa le permite cubrir su cuota de amor maternal (que guarda no sólo por el hecho de no haber tenido hijos, también por compartir con ella la ausencia del cariño de una madre), le hace vivir pequeños momentos de alegría al doctor, consigue frenar los impulsos frívolos de Laura, devolver a Antonio a la casa paterna y conseguir, por un breve espacio de tiempo, que el hogar esté habitado por una verdadera familia¹⁶⁴.

Estela, huérfana de madre y enferma crónica, es en su inocencia el único personaje feliz y sin fisuras de esta novela. Por eso, la primera descripción que se hace de ella es un tanto ajena a lo humano:

Poco después, se oyeron menudos pasos en el corredor y tras un silencio, Teresa vio aparecer por la puerta del fondo *una figurita delicada, envuelta entre volantes de muselina rosa, con dos manecitas pálidas que acariciaban las borlas del cinturón, y un rostro dulce y desteñido al que parecían devorarse los ojos, inmensos, negros, sombríos. [...]*

¹⁶³ Cuando Estela está enferma llama a su padre y a Teresa y los coloca a cada uno a un lado de su cama:

-Aquí, aquí, -dijo a Teresa, llamándola cerca de sí luego que la tuvo delante. -Y tú, papá, de este otro lado... Los dos junto a mí... (*Ibíd.*, pág. 172).

¹⁶⁴ *Ibíd.*, capítulos XIX a XXI.

-Es encantadora, -dijo Teresa; -parece *una pequeña hada*. Sus ojos son únicos...
No he visto otros más hermosos.¹⁶⁵

Antonio es el personaje con el que se cierra este recorrido por los corazones abocados al fracaso debido a la sensibilidad de su espíritu y por su relación con Teresa. Su presencia se introduce bien entrada la novela (en el capítulo XIX), pero el lector ha sido informado de su existencia desde el comienzo de la misma, en la carta que el doctor Santiesteban envía al convento anunciando que desea contratar los servicios de la institutriz. Estela, a lo largo de la novela, será la encargada de mantener en la memoria del resto de los personajes su presencia. Gracias a las fotos que hay en la casa, se sabe de sus rasgos físicos: alto, gallardo y rubio.

A causa de la enfermedad que sufre la pequeña, el joven se ve obligado a abandonar sus estudios para pasar unos días con su familia. Durante ese tiempo conocerá a Teresa -de la que ya tenía bastante información a través de la cartas que envía Estela- y llegará a enamorarse de ella. Una vez superada la crisis de la niña, vuelve a sus estudios. Pero su encuentro con Teresa le ha cambiado: ahora sí está seguro de querer llegar a ser un hombre de provecho y las cosas que antes le atraían -bailes, excursiones, fiestas sociales- pasan a un segundo plano, para dejar paso al amor que siente por la institutriz.

Sin saberlo, él será quien precipite el final de esta historia: a través de una carta, solicita a su padre que pida en su nombre la mano de Teresa. Esta declaración provoca una reacción en cada personaje: de sorpresa en Rodolfo, de rechazo en Teresa y de odio y celos en Laura.

Una vez que estalla la tragedia, el personaje de Antonio desaparece. De los tres es también el que se halla en una órbita más alejada respecto al ámbito de influencia de la protagonista.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, págs. 29-30. *Vid.* también n. 160.

El único personaje que se mueve fuera del campo de acción de Teresa es Laura, personaje femenino antagonista del principal. Si Teresa era un compendio de virtudes, Laura es el máximo ejemplo de lo que no debe ser una mujer: frívola, egoísta, fútil, inmadura, egocéntrica, superficial, envidiosa, celosa, y un largo etcétera de calificativos pertenecientes al campo semántico de las imperfecciones morales. No obstante, el personaje es, físicamente, hermoso y atractivo. Para oponerla al resto de los personajes positivos de la casa Santiesteban, se informa de que la joven es rubia y alegre, distanciándose aún más en lo físico y en lo espiritual de Rodolfo y de Estela (Antonio es rubio como ella, sin embargo, es la excepción).

Para que la contraposición entre Laura y Teresa sea aún más evidente, la primera descripción que se tiene de la joven destaca su aspecto físico y su exagerado atuendo omitiendo aludir a lo psicológico (algo que no se hace con la institutriz):

En ese momento se abría la reja y una jovencilla, delgada, nerviosa y fina, salió apresuradamente y avanzó hacia la izquierda, dejando tras de sí una fuerte estela de perfume y el rumor de ricas sedas agitadas. Teresa la vio alejarse por la calle. Era demasiado grande la pluma de su sombrero; muy altos los tacones de las botas; muy llamativos los colores del traje y de la sombrilla. Ligera como un pájaro, llegó a la esquina, que no estaba muy lejos, y sin temor al maremágnum de automóviles y carruajes que se entreveraban como los hilos inquietos de un telar, cruzó la calle haciendo rápidos serpenteos y desapareció por fin, dejando en la retina de los ojos que la habían visto pasar, la visión del morado¹⁶⁶ fuerte de su traje.¹⁶⁷

¹⁶⁶ El morado es un color que simboliza la austeridad, penitencia y sufrimiento; sin embargo, Laura no encierra ninguna de estas virtudes. Más adelante aparecerá vestida de lila, color que simboliza la inocencia, y de naranja, que representa la pureza. Resulta interesante como María Enriqueta viste a su *femme fatale* con colores que no se adecuan a su personalidad, probablemente en un intento de demostrar el engaño de las apariencias.

¹⁶⁷ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 26.

Descripción visual, auditiva y olfativa de una mujer adornada con una serie de complementos propios de la moda femenina de la época, que sirviendo para embellecer¹⁶⁸, se utilizan aquí para mostrar el carácter desmedido de Laura; descripción desde la visión de Teresa que, con sus comentarios –a través de la voz del narrador- va cargando de rasgos negativos al personaje.

En ella no hay nada hermoso (espiritualmente hablando), bondadoso o amable. Frente a la institutriz, la hija del doctor Santiesteban no está caracterizada por ninguna cualidad positiva, a no ser cuando se alude a su físico, e incluso en esos casos es presentado de forma excesiva y crítica; es un personaje sin grietas por las que se pueda atisbar una pequeña luz de gracia espiritual. Una de las razones por las que al lector se le impide una visión benéfica, por mínima que fuera, de Laura es el hecho de que siempre esté presentada desde el punto de vista de Teresa; ya en el primer encuentro, la relación que se establece entre ellas es de antipatía¹⁶⁹; la descripción de cómo se presenta la señorita Santiesteban ante Teresa y sus primeras palabras muestran dicho sentimiento:

La puerta del fondo se abrió, y Laura, envuelta, más que vestida, en una bata color de naranja que parecía quedarle grande a causa de la fineza de su persona, se presentó en el salón, sonriendo y con aires de señora experta.
[...]

¹⁶⁸ Respecto al tema de la belleza física hay un comentario del doctor Martín que, como Sor Juana, recuerda la caducidad de aquella:

¡Qué pronto pasan la juventud y la vida!... Bien hacen los que se van a un convento. Vale más desdeñar, que ser desdeñado. Vale más tener valor y darse el lujo de prescindir a tiempo, que asistir después al vil despojo hecho por la fuerza despiadada. Vale más presentar la cabeza para ofrendar a las tijeras una cabellera larga y blonda, que peinarla después emblanquecida, o no peinarla, porque haya caído al suelo... (*Ibid.*, págs. 122-123).

Incide María Enriqueta sobre la caducidad de la belleza en el cuento "Laura y su orgullo", y en los cánones de la belleza física en "Linda como una estrella... (Del diario de una madre)", perteneciente el primero a *El misterio de su muerte* y el segundo a *Sorpresas de la vida*.

¹⁶⁹ *Vid.* n. 167, fragmento reproducido al que hace referencia dicha nota; esa descripción procede de la protagonista y la caracterización ya se ha visto que no es satisfactoria.

Laura, siempre con la sonrisa en los labios, extendió su mano llena de sortijas [...].

Laura exclamó:

-¿Un nuevo libro?... ¡Pero si mi hermana Estela no querrá otra cosa fuera de las leyendas alemanas!... Lo verá usted, -dijo dirigiéndose a Teresa;- lo verá...

-Si es así, -repuso la institutriz con blando tono,- leeremos las leyendas. Yo no vengo a darme gusto, sino a darlo a la niña...¹⁷⁰

En este tono, altanero por parte de Laura y de amabilidad forzada por parte de Teresa, van a transcurrir las conversaciones entre una y otra. Pero cuando realmente se ofrece una imagen infernal de la joven es en el capítulo XIII, a propósito de una demostración que Laura quiere hacer a Teresa de un nuevo baile de moda, el “Pericón moderno”:

De pronto, como quien despierta, quedaba un instante en suspenso, y en seguida, lo mismo que una gentil en celebración de fiestas a sus dioses, danzaba con locura frenética, desbordándose en gestos, en risas, en gritos, en contorsiones grotescas, al igual que si estuviese reconstruyendo con el cuerpo y el espíritu, la clásica bacanal pagana. Después, como si entrara en un nuevo escenario, la expresión radiante de su rostro se cambiaba por el aire perverso y sombrío de la bruja. Se arrastraba en la danza con cautela, llevando las manos crispadas y extendidas, fingiendo ir en busca de un enemigo a quien estrangular... Después se hacía hada, y luego mariposa, y luego mujer, esquiva, coqueta, descarada, insolente...

Una paleta de pasiones eran aquel cuerpo y aquella alma. ¿Cuál de todas tenía fuerza mayor? [...].¹⁷¹

¹⁷⁰ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 57.

¹⁷¹ *Ibid.*, págs. 113-114. Pero realmente la descripción de la danza ocupa más páginas: de la 112 a la 115, con una interrupción debida a la llegada de una amiga de Laura. María Enriqueta/Teresa se esmera en dejar claro que Laura es la perdición. El último párrafo recuerda a algunas de las imágenes que existen de la bailarina Isadora Duncan.

La institutriz no sólo va a mostrar al lector el alma pecadora de su antagonista, también su dureza en las críticas (de nuevo, el concepto que el lector tenga del personaje depende de la opinión de la protagonista):

*Teresa, sin quererlo, se veía obligada a hacerse tales preguntas al ver a Laura que, olvidada de todo lo que la rodeaba, seguía girando en un vértigo, con los cabellos desatados, la cabeza hacia atrás, los brazos en la nuca, la mirada desafiadora y la sonrisa de la que vence por su belleza o por su maldad.*¹⁷²

La antipatía y el desagrado¹⁷³ de una por la otra van *in crescendo* conforme avanza la novela. Por supuesto, las notas de celos y de envidias están siempre puestas en boca o reflejadas en actitudes de Laura para con Teresa. Pero ni siquiera la maldad llegará a ser “perfecta” y la protagonista –durante sus reflexiones- deja entrever que algunos de sus cambios pueden estar relacionados con Laura (que sin saberlo empujará a la institutriz a realizar ligeras transformaciones en su aspecto), así cuando Teresa decide que debe comprar algunos complementos para adornar su persona y sustituir su vestuario:

Sus botas, ajustadas al modelo del convento, llevaban el tacón enteramente plano, y no estaban de acuerdo con su nueva indumentaria, arreglada por ella misma a toda prisa, al darse cuenta de lo que en el mundo se estilaba. No eran los planes de Teresa competir con la elegancia llamativa de Laura, ni aun siquiera con la gracia decorosa de Estela: quería simplemente que cuando se la mirase, nadie pudiera decir:

¹⁷² *Ibíd.*, pág. 114.

¹⁷³ Los sentimientos de Teresa hacia Laura son rotundos:

Laura la tenía en perpetuo desagrado con sus maneras libres; [...]. (*Ibíd.*, pág. 186).

Por más que el lector busque, no hallará en toda la novela una frase agradable sobre la joven.

-He allí a una monja escapada del claustro...¹⁷⁴

La tensión que provoca esta especie de “guerra fría” alcanza su punto álgido al final de la novela, cuando Rodolfo pide la mano de Teresa para Antonio. Laura, que ha escuchado parte de la conversación, entra en escena y desencadena un ataque de ira en Teresa¹⁷⁵. El doctor huye hacia el jardín, seguido por la institutriz y allí ambos se confiesan, inútilmente, su amor. Laura, nuevamente testigo de esta declaración, lanza contra su enemiga toda clase de improperios provocando, involuntariamente, la muerte de su padre y, voluntariamente, el fracaso de Teresa:

La voz de Laura lo llenaba todo como un mar desencadenado. La ira de ver que Teresa no salía de aquel sitio para medir con ella sus armas, la tenía fuera de sí; y arrojaba, arrojaba por la boca todo lo que había guardado de odio para su enemiga desde el día en que Felipe Vinet, al verla por primera vez en el salón, la había encontrado digna de alabanza. [...]

Y como al levantar Laura las ramas del árbol viese rápidamente el grupo estrecho de Teresa y el doctor, esfumado entre la sombra que había ya envuelto por completo el jardín, gritó como una vendedora de la plaza:

-¡A eso vino... a robarnos!... ¡Ladrona! ¡Ladrona!...¹⁷⁶

Lo que la infeliz Laura no sabe es que el cuadro que ella interpreta como una muestra de amor es realmente el momento más trágico de la novela: su padre yace muerto en los brazos de la institutriz.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, pag. 138. En este caso la narradora parece justificarla al mencionar que no lo hace por competir con Laura, sino porque su puesto en la casa le obliga a ello y la pobre Estela parece ser utilizada para esconder el pequeño toque de vanidad de Teresa.

¹⁷⁵ *Vid.* n. 152, fragmento reproducido al que hace referencia dicha nota.

¹⁷⁶ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 235-237. La escena empieza en la página 224 y termina en la 238. Es digna de leerse completa, sobre todo si se tiene en cuenta que ha sido escrita por una mujer que se caracteriza por el equilibrio y el comedimiento.

El resto de los personajes, pequeños satélites que acompañan a Teresa y a Laura, sirven para enriquecer o degradar su personalidad; los que se inscriben dentro de la órbita de Teresa poseen, como ella, marcas positivas¹⁷⁷, y los pertenecientes al ámbito de Laura, negativas¹⁷⁸.

Los relacionados con Teresa pertenecen, en su mayoría, al mundo del convento. Son aquellos que la han educado y quienes la protegerán tras su fracaso amoroso; especial protagonismo alcanza Dora, quien pone a Teresa en relación con el mundo del amor al llevarle las cartas de Mauricio, además de ser la primera que advierte los cambios que se producen en la institutriz; importancia especial cobra la madre Serafina, al ser la única que presiente el regreso de Teresa cuando se entera de que ésta se ha ido del convento sin despedirse:

Veíase en su fuga el temor de no estar bien preparada para alejarse... Quizá la lucha no había tenido un término... Quizá no fuere una sorpresa verla entrar de pronto, arrepentida y lista para ponerse el hábito.¹⁷⁹

El doctor Martín, amigo de Rodolfo Santiesteban, acaba incorporándose al grupo conventual por una de esas casualidades del destino a las que es tan proclive la novela romántica: Martín, durante una cena en casa de su amigo, le refiere a la familia, y de forma especial a Teresa, una historia de “amor funesta”

¹⁷⁷ Madre Serafina (la superiora), Madre Inés, Madre Margarita, Jacinto (portero del convento), Dora (amiga de Teresa), Doctor Martín (amigo de Rodolfo) y Catalina (ama de llaves, cuya importancia está determinada por ser la que saque a la luz las causas del sufrimiento de Rodolfo).

¹⁷⁸ Clementina Vinet, Felipe Vinet, Las Junquera y los Milán. Estos últimos son personajes que pertenecen a la misma clase social que el doctor y que acuden a sus fiestas. Con ellos Rodolfo mantendrá algunas conversaciones intelectuales donde se habla de escritores muy del gusto del narrador/María Enriqueta.

¹⁷⁹ *Jirón de mundo*, *id.*, n. 125, pág. 53.

de la que él fue protagonista en la que, casualmente, intervino la madre superiora.¹⁸⁰

En el otro universo se hallan los personajes que se mueven alrededor de Laura y que sirven, del mismo modo, para ejemplificar las conductas sociales de la época. De especial interés para el acontecer de los hechos finales son los Vinet: Clementina y Felipe. Estos hermanos son los amigos íntimos de Laura y sus descripciones, aunque muy escasas, son parecidas a las que se hacen de la hija del doctor (ambos hermanos son rubios):

[...] las amigas de la joven gastaban coqueterías con todos los concurrentes a las fiestas; Felipe Vinet, que parecía tener amores con Laura, no quitaba los ojos de la institutriz. Clementina se había dado a la caza de Antonio, sin importarle un ápice arrebatarse a cada instante del lado de Teresa, [...].¹⁸¹

Clementina es utilizada para criticar determinados comportamientos femeninos que la autora/Teresa consideran impropios en una mujer que se precie. Por su parte Felipe, sin tener conciencia de ello, será el detonador de la explosión de odio de Laura: durante casi toda la novela, este personaje hace creer a la joven que la pretende en matrimonio -no sólo lo cree ella, también el resto de los personajes-, pero desde que ve a Teresa por primera vez se siente atraído por ella, llegando incluso a declararle su amor¹⁸².

¹⁸⁰ El caballero cuenta como estando perdidamente enamorado y prometido a Serafina, ésta, poco antes de la boda, decidió tomar los hábitos y alejarse del mundo (*vid.* n. 168, el fragmento en el que el doctor Martín reflexiona sobre la caducidad de la belleza física viene a cuento del recuerdo de su historia de amor incumplida). El doctor Martín aún sigue manteniendo su soltería, como si él, en cierta forma, también hubiera optado por alejarse del mundo. La visita del doctor también servirá para dar cabida en la novela a comentarios y reflexiones sobre música y pintura, artes muy queridas por María Enriqueta.

¹⁸¹ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 186-187.

¹⁸² Esta confesión es oída por Rodolfo que, inmediatamente, expulsa al joven de su casa. Laura al enterarse de lo ocurrido hace culpable de su desgracia a Teresa y arremete contra ella, en pleno ataque de celos.

A esta galería de personajes de mayor o menos significación en la novela, cabe añadir finalmente dos figuras que no aparecen corpóreamente en la novela, pero cuya sombra gravita a lo largo de ella justificando, en ocasiones, los comportamientos de los protagonistas. Son Mauricio y la esposa del doctor.

El primero pertenece al universo de Teresa y es su amor soñado. Sólo se le conoce a través de sus cartas y las únicas características que se dan de él, o que se infieren de sus epístolas, son psicológicas. Para llegar a ser amado por la institutriz no puede por menos que estar adornado de todas las gracias espirituales que la joven desea en un hombre: es soñador, idealista, sensible, frágil, débil físicamente, culto, inteligente y velado por una sombra de tristeza cuyo origen se desconoce, pero que lo asemeja a la joven¹⁸³.

A lo largo de la lectura se van descubriendo semejanzas entre Rodolfo y Mauricio –Teresa, inconscientemente, las va mostrando¹⁸⁴-. La pista más significativa acerca de esa semejanza la proporciona el narrador cuando relata cómo la institutriz, una tarde que va a la biblioteca a dejar una carta para su “ensueño”, se cruza con el doctor y éste, sin detener el paso, saluda azoradamente a la joven, como si él también escondiera algo.

El misterio queda resuelto al final de la novela, una vez que Rodolfo le ha hablado a Teresa de la propuesta matrimonial de Antonio y ésta se ve obligada, por culpa de Laura, a confesar que ama a otro hombre. El doctor se sorprende al

¹⁸³ El conocimiento de los dos personajes es quizás lo más novelesco de toda la historia: a través de una amiga del colegio –Dora-, que encuentra en la biblioteca una carta de un hombre que firma como Mauricio y en la que pide una amistad epistolar afín a su persona –no quiere llegar a saber su nombre ni como es físicamente, ya que no puede amar como los demás hombres-, Teresa entra en contacto con él y decide contestarle, ya que ve en las palabras de Mauricio una llamada de auxilio, una necesidad de consuelo. Su osada acción es justificada haciendo autor de ella al destino: el capítulo X está íntegramente dedicado a cómo surge la historia de amor entre ellos y a la descripción de todos los sentimientos nuevos que afloran en Teresa con la llegada de esas cartas. Este correo se mantiene durante toda la novela –incluso cuando Teresa ya vive en la casa de los Santiesteban-.

¹⁸⁴ Hacia la mitad de la novela, se hace habitual el hecho de que cada vez que Teresa mire la foto del doctor le den deseos de leer las cartas de Mauricio o de escribirle una. Así también, cuando habla del espíritu sombrío y delicado de su amor, termina hablando de Rodolfo. *Vid.* 147, fragmento reproducido al que hace referencia dicha nota.

ver las cartas y cuando sale al jardín huyendo de la locura de su hija, le confiesa a la institutriz que él es Mauricio:

-Será preciso hablar... explicar... hacer confesiones... Se diría que soy un loco, un iluso... o acaso un desdichado que va a caer al peor de los abismos... Perdóneme usted... no sé lo que voy a decirle...; pero es necesario que yo muestre la verdad... es preciso. Le ruego que me escuche... Acaba usted de decir que ama a alguien... ¿no es cierto?... Y luego ha arrojado sobre la mesa algunas cartas... ¿no es así?... Pues bien, escuche usted, por favor: esas cartas... esas cartas... son mías... Las he reconocido... Yo soy su autor... Yo soy Mauricio...

El doctor Santiesteban quedó en pie, anhelante, con el rostro vuelto hacia Teresa.¹⁸⁵

Un tono de intriga se ha ido desarrollando a lo largo de la narración, un misterio que el lector ha debido ir desentrañando a la par que los personajes principales. Para llegar a la conclusión de que Mauricio es Rodolfo no es necesario llegar a estas últimas páginas de la novela donde éste confiesa; María Enriqueta ha ido dejando pistas, dando claves que permitan al lector llegar a la solución de ese enigma (las miradas de Teresa a la fotografía de Rodolfo cada vez que leía una carta de Mauricio, las comparaciones entre los espíritus de ambos, la coincidencia de los dos en el *Café Parisiense* el mismo día, los mismos gustos artísticos, etc.).

Todo lo que ha ocurrido poco antes y lo que va a ocurrir seguidamente ya ha quedado dicho.

La otra “sombra” cuya presencia se hace notar en la casa del doctor, y que influye sobre él, es la de su esposa, siendo Laura un reflejo de la misma. De ella poco o nada se dice, al menos no por boca de Santiesteban. La primera noticia

¹⁸⁵ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 228-229.

de esta presencia se relaciona con Laura y aparece en el relato en el que la joven baila ante los ojos de Teresa. El salón en que lo hace está presidido por un cuadro

[...] que representaba a una mujer rubia y bella, con el aire un poco maligno, en extremo delgada, casi enflaquecida, lo que no obstaba para que su escote fuese exagerado y sus brazos estuviesen al descubierto. La cola del traje se extendía hacia la izquierda del cuadro, toda bordada con fina lentejuela. Un collar de diamantes adornaba su cuello, y ricos brazaletes y pulseras, anchos como cintas, parecían suplir las morbideces que faltaban en los brazos.

-¿Quién es esta dama? -preguntó la institutriz.

-Es mi madre,-dijo Laura, [...]

[...] Teresa observó su larga cola bordada de lentejuela, brillante como la del pavo real que se paseaba en el jardín¹⁸⁶; vio su escote exagerado, su mirada maligna, su lujo... ¡Oh! Pero Teresa no tenía derecho alguno para hacer tales inquisiciones... [...] Retiró los ojos del cuadro y siguió contemplando a la bailadora, que era a su vez retrato vivo de la dama pintada al óleo... El mismo escote, idéntico ojos malignos, aparatoso el traje... ¿Quiénes eran, de qué podían ser capaces esas dos mujeres?¹⁸⁷

¹⁸⁶ La primera vez que Teresa visita la casa del doctor ve en el jardín un pavo real por el que es atacada:

Teresa inclinó de nuevo la cabeza y bajó al escalerilla de mármol, donde el pavo real extendía a lo ancho su gran cola, interceptando el camino. (*Ibid.*, pág. 34).

Estela le dice que el animal es de Laura y el doctor puntualiza que "tiene malos instintos". A esto se debe añadir su simbología tradicional: la vanidad, lo cual explica que este animal represente a Laura y a su madre (a esta última por comparación con la vestimenta).

¹⁸⁷ *Ibid.*, págs. 112-114. Este fragmento se complementa con el que hace referencia la n. 171 y se relaciona con la descripción que se hace de Laura al principio de la novela (*vid.* n. 174, fragmento reproducido al que hace referencia dicha nota).

No se vuelve a hacer mención de ella hasta bien adelantada la narración, cuando Estela cae gravemente enferma. En este caso, será Catalina, el ama de llaves de la casa, la que ofrece información:

-¡No es posible ya más!... ¡Un hombre tan bueno!... ¡Casado a los veinte años con una frívola que no supo sino gastarle dinero! Gracias a que la fortuna del amo es grande, que si no... ¡Una mujer que se vivía en los bailes y en los teatros! ¡Con los hijos abandonados!... ¡Y Dios quiera que eso haya sido todo!... ¡Una loca!... ¡para él, tan cuerdo y tan sufrido...! ¡Y luego, la hija!... ¡Y ahora, este ángel enfermo!... ¡Ya es demasiado, Señor, demasiado!...¹⁸⁸

Y en sólo unas líneas, todo el sufrimiento de Rodolfo queda explicado y su sombra se corporeiza.

Los dos “corazones” que se han ido descubriendo a lo largo de la novela terminan por chocar violentamente, produciendo un explosión en sus respectivos universos que conlleva la desaparición definitiva de los mismos.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, págs. 176-177.

3.2.2. *“¡Qué pronto pasan la juventud y la vida!... y que bien hacen los que se van a un convento.”*¹⁸⁹

El concepto de juventud –unido al de vitalidad– es, de forma tradicional, representado por el verano, así como el de madurez –y el de la melancolía–, lo estarán por el otoño. *Jirón de mundo* es una narración en la que ambas estaciones cobran capital significación: el verano, la edad de la juventud, es simbolizado por el fuego y su llegada, promesa de cambios, de salidas de los espacios protegidos de la infancia, de encuentro con un nuevo amor que se espera definitivo. El otoño, la estación de la madurez, se representa a través de la tierra y con él llega la conciencia de una realidad que no es tan prometedora como se presentía durante el verano; es el regreso a la casa, la recuperación del equilibrio perdido durante el período estival. De forma paralela transcurre la historia que vive Teresa: primero la salida del convento, el reconocimiento –lento– del sentimiento amoroso (hacia Mauricio, hacia Rodolfo), la ilusión de que éste dure eternamente; a continuación, la llegada inevitable del otoño, donde esa promesa de amor se muestra con toda su cruda realidad: la imposibilidad de permanecer eternamente junto al ser amado; pero también el poso de melancolía que provoca el recuerdo del verano vivido. A esto cabría añadir el hecho de que los protagonistas de la novela son personajes más afines al sentimiento otoñal y que lo que han vivido durante el verano es una ilusión de realidad, ajena a sus verdaderos caracteres. Al final de la narración, una frase de Rodolfo define de forma contundente el regreso a ese tiempo que muestra toda la falsedad de las promesas estivales:

¹⁸⁹ *Ibíd.*, págs. 122-123.

Apenas sale usted de la rada... Yo hice ya el viaje completo... Estoy de vuelta... ¡Soy un náufrago!¹⁹⁰

Otras formas de tiempo que no sean las estacionales son innecesarias en la narración, por lo que la duración de la acción relatada no se marca significativamente¹⁹¹.

Al igual que el paso de las estaciones se convierte en elemento revelador de los estados de ánimo de los protagonistas, los recintos desde los que se observa el cambio estacional cobran una especial importancia, ya que son un reflejo de las "almas" que los habitan.

Dos son los ámbitos que poseen destacada significación (y en los que se va a desarrollar la mayor parte de la novela): el convento y el hogar de los Santiesteban.¹⁹²

¹⁹⁰ *Ibíd.*, pág. 230.

¹⁹¹ El tiempo histórico en el cual se desarrolla el relato es la década de los 20. Realmente no hay una información directa, pero gracias a los comentarios que se hacen sobre moda, adornos arquitectónicos y música, el lector reconoce el momento. Tan sólo hay una mención al tema de la guerra y ésta aparece bien entrada la novela (en el capítulo XXI) en boca de Antonio:

-¡Qué Dios nos asista! -dijo Antonio con mucha gracia. -Esas niñas van a derrumbar el piano... Ni las baterías alemanas hacen tanto ruido... (*Ibíd.*, pág. 193).

Antonio está estudiando en París, por lo que su conocimiento del conflicto bélico es directo. Se ha de suponer que si se bromea sobre el tema es porque la guerra ya ha acabado. El tratamiento de la Primera Guerra Mundial en *Mirlitón, el compañero de Juan* es serio, mientras que aquí hay un tono lo bastante frívolo como para que el hecho histórico sea algo pasado.

¹⁹² Estos espacios se reparten de la siguiente forma:

-I al VI: los hechos relatados transcurren dentro del convento, a excepción del capítulo III que se desarrolla en casa del doctor (el día de la entrevista de Teresa y Rodolfo).

-VII al XXV: en la casa de los Santiesteban (incluidos los jardines). En el capítulo XIII y en el XXIII hay dos excepciones: parte de lo que acontece ocurre en el "bosque", único espacio verdaderamente exterior en el que se desarrolla algún hecho -hay referencias a más espacios exteriores y breves comentarios a las calles, pero nada sucede en ellos que amplíe o modifique el curso de la narración-.

-XXVI y XXVII: nuevamente el convento, a donde Teresa regresa para permanecer allí para siempre.

Existe una confrontación entre ambos emplazamientos¹⁹³. El convento es un espacio dedicado al espíritu y a su ennoblecimiento, pero también es un lugar de trabajo: en él se adquiere cultura (la madre superiora le propone a Teresa que permanezca en el convento en calidad de maestra, y Dora es alumna del colegio que depende del mismo), se desarrolla el cuerpo¹⁹⁴ y se puede llegar a obtener la paz del alma. Quien habita allí está protegido por la bondad de Dios, y se caracteriza por su altruismo.

Frente a ese espacio benéfico se halla la casa: lugar de perdición¹⁹⁵. Ésta, gracias a Laura y sus amigos, es un pequeño microcosmos de la vida citadina, el lugar donde tiene cabida la frivolidad, la envidia, los celos, la disipación, en definitiva, la maldad (el lugar concreto donde se alberga ésta con todo su poder es el salón en el que se halla el retrato de la esposa de Santiesteban). Pero al igual que ocurre en la ciudad que hallaba el Juan Buendía de *Mirlitón,...*, no todo puede ser “malo” en un área donde habitan seres como Rodolfo y Estela. Dentro de la casa también existen pequeños paraísos para el espíritu, espacios donde poder reconfortarse y encontrar la paz ansiada. Éstos son la biblioteca y el jardín¹⁹⁶. El primero es habitado, casi en exclusividad, por Rodolfo: es su lugar de trabajo y uno de sus refugios cuando se siente incapaz de dominar el caos familiar que le rodea. Este lugar sagrado para el doctor es visitado una sola vez por Teresa, pero lo recordará como uno de los pocos momentos “felices” que ha vivido junto a él. Otros aposentos para alcanzar la tranquilidad son las

¹⁹³ En la novela *Mirlitón, el compañero de Juan*, el enfrentamiento se producía entre campo y ciudad, ahora es el convento el que sustituye al campo para convertirse, como aquél, en el único espacio habitado por seres moralmente dignos, un microcosmos que nada tiene que ver con el “mundo”. Ejemplo de esta idea la da el doctor Martín que tras contar su historia de amor con la superiora del convento, y la lógica sorpresa de Teresa que desconocía este hecho, declara:

[...] lo del mundo se sabe en el mundo. Un convento está fuera de él. (*Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 121).

Parece que dicho recinto es una sucursal del cielo en la tierra

¹⁹⁴ *Vid.*, más adelante, n. 223, fragmento reproducido al que hace referencia dicha nota.

¹⁹⁵ Como lo era la ciudad en *Mirlitón, el compañero de Juan*.

¹⁹⁶ Ambos aparecen también en *Mirlitón, el compañero de Juan* con el mismo espíritu benéfico.

habitaciones de Teresa y de Estela, donde la institutriz se siente protegida del “mundo” de Laura.

El jardín, sin embargo, está cargado de otras connotaciones. Existen tres jardines en la novela, aunque todos sean el mismo. El primer jardín que aparece es el que Teresa contempla por la noche desde la ventana de su celda en el convento, por lo que su descripción se reduce a los sonidos y los olores que percibe:

[...] la fuerza de aquel jardín se hacía sentir, se imponía. Desparramaba el perfume de los saúcos floridos; enviaba hacia arriba el rumor de los follajes, el canto doloroso de la fuente, el musitar de las hojas que se arrastraban por las veredas, el trino de algún pájaro despierto...

Clavó sus ojos Teresa en el abismo oscuro. Amplias masas de sombra ondeaban pesadamente: eran las copas de los árboles, [...].¹⁹⁷

La ubicación del segundo jardín es más concreta, se sitúa a la entrada de la casa de los Santiesteban. En esta ocasión la descripción es visual pero, a diferencia del anterior que parece más bien silvestre, este jardín se caracteriza por estar modificado, por su marcado carácter artificial:

Era bello, aunque amanerado, el jardín. Los pequeños laureles que bordeaban la vereda de entrada, estaban recortados en forma de copas; y había arbustillos que fingían corazones y cabezas. Un pavo real se paseaba por las sendas, cubiertas con menuda y rojiza pedrezuela de río. En la fuente, minúscula y a ras del suelo, nadaba una gran tortuga. Sobre la verja no se apoyaba ningún follaje, [...] a la derecha y a la izquierda de la casa, el jardinillo, angostado, se prolongaba hacia el fondo en dos brazos cuyo fin

¹⁹⁷ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 18.

parecían limitar unas verjas de hierro sobre las que se recostaban grandes lilas en flor.¹⁹⁸

Se trata del jardín de Laura y está en consonancia con su espíritu.

El tercero de los jardines es del doctor y de Estela y se halla detrás de la casa, a continuación de las “verjas de hierro” donde parece terminar el “jardinillo” de Laura –para el doctor “no es aquí donde acaba, sino donde empieza el jardín”¹⁹⁹-. Éste, como el de Teresa, se caracteriza por ser *natural* y cobrar vida:

Teresa vio ante sí la maravilla de un huerto feraz, semisalvaje, donde los árboles no eran corazones ni cabezas, sino troncos altivos rematados por gigantes cabelleras que se esparcían a su antojo, simulando serpientes, brazos, marañas. Escondidos entre la fronda oscura, los pájaros lanzaban de vez en cuando su canto melodioso que solía simular un grito de ave herida. Algunos mariposas fantásticas revolaban lentamente por las sendas trazadas al azar, sin cálculo ni medida alguna. [...]

A la derecha, bajo un tilo, estaba la noria, forrada por el musgo, que fingía envolverla en seda verde. [...]. El agua en su oscuro fondo, estaba casi agotada, [...]

A la izquierda, en un rincón, bañada por cierta claridad procedente de un gran hueco que dejaba el follaje de los árboles, estaba una glorieta cubierta por rosas trepadoras. [...]

[...] dijo el doctor.- Esta parte es seca y sana; pero el fondo es muy húmedo, aunque es mucho más hermoso aún. [...]. Las veredas son allí más anchas; los árboles son altísimos y más agrestes aún; hay también un gran claro redondo con una fuente llena de poesía.²⁰⁰

¹⁹⁸ *Ibíd.*, págs. 25-26.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 87.

²⁰⁰ *Ibíd.*, págs. 88-89.

La descripción de este jardín se prolonga a lo largo de diez páginas, en las que se descubre que el fondo de ese jardín es el que Teresa contemplaba desde su habitación del convento, al que ella llamaba “mi jardín” y que, por otra casualidad del destino, es también el de Rodolfo²⁰¹. Existen dos razones más para dicha prolongación: refleja el espíritu melancólico de ambos personajes y es el lugar donde se produce la trágica muerte del doctor.

Se puede observar también que el tipo de vida que existe en cada jardín es diferente (su flora y su fauna): en el jardín de Laura no hay pájaros cantando, ni verdaderos árboles, los dos únicos animales que aparecen no están en su espacio natural (la tortuga y el pavo real) y las flores que crecen en él siguen cánones estéticos no naturales o son de cultivo humano (laureles y arbustos recortados con formas caprichosas, inexistencia de follaje, enredaderas sin hojas, rosas “llamativas”²⁰², tulipanes y geranios); el jardín “interior”, sin embargo, sí tiene vida: pájaros, mariposas, tilos, follaje, rosas trepadoras, grama, cardos, pervincas, sauces, todo ello definido por Teresa como un “huerto”.

Los espacios públicos son escasos y, entre todos ellos, destacan dos: la Biblioteca Pública y el bosque. El primero, quizás el único lugar en el que Teresa se encuentre segura (fuera del convento y de la casa) y uno de los pocos que son dignos de su respeto que, junto a la biblioteca de Rodolfo, es santuario de cultura. Pero aún más importante es el hecho de que sea el punto de encuentro con Mauricio (más que con él, con sus cartas): la primera carta del amado es dejada en ese lugar y allí es donde deciden seguir dejando su correo; un lugar abierto a todos pero donde se guarda el respeto a la intimidad. Respecto al bosque, no se especifica exactamente de qué bosque se trata, pero se presenta

²⁰¹ En el capítulo XII, en una de las muchas transcripciones que se hacen de las cartas de Mauricio / Rodolfo, se da a entender que las epístolas del amante se escriben desde ese jardín, sólo que lo que él describe son las paredes del convento, que es el fondo que tiene desde su perspectiva (*Ibid.*, págs. 103-105).

²⁰² Como las margaritas azules o negras que Juan Buendía, el protagonista de *Mirlitón, el compañero de Juan* ve en la ciudad.

como el único lugar de ocio y recreo²⁰³ que Teresa mira con buenos ojos, probablemente por compartirlo con los seres que ama: el doctor Martín, Rodolfo, Teresa y Estela.

Del resto poco más: pinceladas de las calles, los coches y carruajes, las gentes que serpentean por aquellas, excursiones al valle del Pedregal y mención de la Plaza del Congreso. Y todo esto descrito desde la perspectiva de Teresa, que pinta estos lugares como espacios peligrosos, unas veces, y fútiles, otras.

La elección de los nombres de algunos de estos sitios viene determinada por su significado al encajar con el espíritu de la novela y la idiosincrasia de los personajes. Es el caso del convento, *Sacro Puerto*, y de la calle en la que está la casa del doctor, Calvario. El primero refleja exactamente lo que ha sido ese lugar para Teresa: el puerto al que arriba como un barco a la deriva y que está en sagrado. El segundo remite a la vida de Teresa y de Rodolfo durante el tiempo de la narración: para ambos es un sufrimiento -“un calvario”- su existencia en ese espacio²⁰⁴.

Pese a todas estas indefiniciones espaciales, se podría aventurar que la ciudad en la que transcurre la narración es Madrid. Las razones para formular esta hipótesis son varias, aunque pueden ser simples coincidencias: la existencia de una calle Calvario y una Plaza del Congreso, de un bosque público, de una fauna y una flora que remiten a la zona, pero sobre todo por el hecho de que Antonio, estudiando en París, pueda llegar a la ciudad en varios días de tren.

²⁰³ Allí encuentran un agradable café en el que descansar y poder escuchar un poco de música: el *Club-Café-Parisiense*, en cuyo interior hay un piano que es tocado por el doctor Martín, ejecutando varias piezas clásicas. Es el único espacio lúdico del que habla Teresa y que parece ser de su gusto (también del de María Enriqueta).

²⁰⁴ La ausencia de un nombre propio para el resto de los lugares públicos obedece, por lo general, a que son lugares que sirven para enmarcar comportamientos y estados de ánimo que los personajes tienen a lo largo de toda la novela, así ocurre con la biblioteca, el bosque o la calle.

3.2.3. “La eterna Poesía que borda con la flor del jaramago...”²⁰⁵

La búsqueda de una prosa poética que exprese fielmente el espíritu y los sentimientos de los personajes principales que pueblan la novela lleva a la escritora a optar por la sencillez, ya que la protagonista posee, como uno de sus rasgos principales, una naturalidad y humildad que mal se avendrían con formas artificiosas.

El lenguaje poético es más acusado que en *Mirlitón, el compañero de Juan*. La razón de ello es la adscripción al género en el que se inscribe la novela; sin embargo, este tono es profuso en las mismas situaciones que en la narración anterior: las descripciones paisajísticas y la expresión de los sentimientos de los personajes. Destacan, entre todos los símiles y metáforas existentes, aquellos relacionados con el mundo del agua. A menudo, para expresar la sensación de pérdida, la soledad y la pasión que experimentan los personajes se recurre a imágenes relacionadas con el mar; imágenes, en ocasiones visuales:

Teresa volvió por la milésima vez a clavar una intensa mirada sobre aquel papel, que era claro y sencillo como la ola de agua, y a la vez oscuro, profundo y misterioso como el mar.²⁰⁶

Y cuando aquella vidriera se abría, el espléndido cielo, plateado a veces como un mar lejano, brindaba arriba un gran horizonte de luz.²⁰⁷

Otras auditivas:

²⁰⁵ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, pág. 23.

²⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 9.

²⁰⁷ *Ibíd.*, pág. 18.

[...] las copas de los árboles, inquietas como los oleajes que el viento levanta en alta mar.²⁰⁸

Y, a veces, táctiles, casi reales:

Su mirada, como buzo que desciende al misterioso fondo del mar, [...].²⁰⁹

Teresa [...] alzó al doctor del borde de la fuente y lo acostó en el suelo, [...] extendido en la arena, caído, tirado... como un despojo que el oleaje del mar escupe sobre la playa...²¹⁰

El nombre del convento se inscribe también en el campo semántico del mar: *Sacro Puerto* es reflejo del significado que va a tener para Teresa al final de la novela, lugar de atraque definitivo, espacio en el que se obtiene la protección sagrada.

Existe también un uso de fórmulas o motivos pertenecientes al folletín romántico, apareciendo de forma más acentuada en las cartas escritas por Mauricio o cuando se trata de la concepción de amor que tiene Teresa:

Eran los dos como dos enfermos incurables que se conocen en el jardín de un hospital, mientras en derredor vuelan mariposas sobre las rosas abiertas...

Hacía seis meses que juntos, apoyados uno en otro, bajaban las pesadas escaleras del negro edificio y se dirigían hacia el banco, para tomar el sol unos momentos en aquel jardín apacible donde la vida, que se agarra a

²⁰⁸ *Ibíd.*, pág. 18.

²⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 22.

²¹⁰ *Ibíd.*, pág. 237.

todo, hacía subir las floridas enredaderas sobre los ásperos muros sombríos.²¹¹

El uso de formas coloquiales es mucho menos frecuente: la expresión “¡Sólo para ser visto!”²¹², puesta en boca de Dora, es uno de los escasos ejemplos que aparecen a lo largo de la novela. La presencia de diminutivos es, también, menos acusada y suelen aparecer referidos a Estela. Pero se utilizan dos diminutivos que cumplen una especial función, por lo que tienen un valor excepcional: “jardinillo” para calificar el jardín de Laura, y “hermanita”, utilizado por Teresa para referirse a su antagonista²¹³; es interesante que esta connotación negativa que encierran los dos diminutivos se vincule al mundo de Laura.

Se sigue manifestando un gusto por las formas arcaicas: el pronombre enclítico y el uso de “mas” por “pero”. Como novedad, hay una presencia más acusada de extranjerismos: *veste, toilette, pudding, chaise longue, poste restante* son algunos de ellos –en su mayor parte galicismos–, así como el uso del partitivo francés en “un vestido color *de* naranja”, todos ellos casi siempre referidos a Laura (o bien utilizados por ella, bien para describirla).

El gusto de María Enriqueta por dotar a los objetos de un valor simbólico tiene como consecuencia el que algunos cobren una gran importancia en la narración. Así ocurre con las campanas, las mariposas y las cartas.

Las campanas²¹⁴, objeto perteneciente al espacio conventual, aparecen en el primer capítulo y no dejan de ser oídas por Teresa durante toda la novela. En *Jirón de mundo*, la campana tiene un doble significado simbólico: para las monjas es el medio utilizado para demostrarle a Dios su entrega y su amor; para Teresa

²¹¹ *Ibíd.*, pág. 75.

²¹² *Ibíd.*, pág. 173. Se correspondería al actual “ver para creer” y sus variantes.

²¹³ *Vid.*, más adelante, n. 225, fragmento al que hace referencia dicha nota.

²¹⁴ El instrumento, dentro del cristianismo, es símbolo de llamada hacia Dios, así como el más sonoro y expresivo para ser alabado.

será una llamada de Dios con la que le indica que él está ahí, esperando su regreso. No deja de ser sintomático que cada vez que las campanas son escuchadas por la institutriz -una vez fuera del convento- sea en momentos de crisis, de zozobra, de angustia. Claro ejemplo de ello es el fragmento donde se describen el paseo y la conversación de Rodolfo y Teresa en el jardín del fondo:

De pronto, los toques de una campana desgranaron sobre el huerto las gotas de su llanto sonoro.

-¡Ya el rosario! -exclamó Teresa deteniéndose.- Es la campana del *Sacro Puerto*... La reconozco... Escuchemos un instante...

El doctor se detuvo; y los dos quedaron en medio de la senda, como sombras, atentos a la voz de la campana que fingía dolerse de una pena.

-Parece que me llama... -dijo Teresa, cual si hablase consigo misma.²¹⁵

Las mariposas, al igual que la campanas, aparecen para Teresa dentro y fuera del convento. Las primeras que se mencionan son las que están pintadas en un tapiz que adorna la celda de la joven. Es interesante destacar el hecho de que nunca hubiera reparado en ellas hasta la noche anterior a su salida del convento:

Advirtió que en el tapiz del muro había grupos de mariposas revolando entre el follaje. Eran muy pequeñas; nunca las había visto antes.²¹⁶

Soñar con mariposas es reflejo de profundas transformaciones psíquicas y de evolución espiritual²¹⁷. Y eso es lo que le está ocurriendo a Teresa: una transformación que la lleva de ser crisálida dentro del convento y mariposa fuera de él. Otros significados las relacionan con el alma, el corazón enamorado,

²¹⁵ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 96-97.

²¹⁶ *Ibíd.*, pág. 17.

²¹⁷ Teresa no sueña con mariposas, pero las que ve en el tapiz parecen como un ensueño.

la amistad generosa o la resurrección del hombre. Con todos ellos, las mariposas van apareciendo a lo largo de la novela, siempre contempladas y admiradas por la institutriz, ya que la simbolizan a ella y a su espíritu.

Por último, las cartas²¹⁸, que aparecen en su calidad de portavoces de la dicha y de la desgracia, siempre como promesas de cambios. Con ese significado de “mensajeras”, son comparadas con las aves:

Allí, compilados en paquetes, esperaban la mano de Teresa que fuese a desplegar sus alas, para alzarse al punto [...]. Tiempo hacía ya que ese cuarto modesto, y al parecer silencioso y tranquilo, se llenaba con los vuelos apacibles y con los cantos discretos de aquellas aves.²¹⁹

Propiciadora de cambios es la carta enviada por el doctor Santiesteban, respondiendo al anuncio en el que Teresa se ofrece como institutriz; las cartas de

²¹⁸ Al igual que en la novela anterior, también aparecen en ésta una serie de textos pertenecientes a distintos géneros, cada uno de ellos con un grado de autonomía diferente. Los textos insertos en *Jirón de mundo* son los siguientes:

· Las cartas, en especial las de Mauricio que son ejemplos del género epistolar amoroso. De las cuatro cartas que escribe este personaje, dos se transcriben de forma completa (*Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 103-105 y 142-144: son aquellas en las que Mauricio muestra su amor de forma más clara) y las otras tres son fragmentos (*Ibid.*, págs. 44-45 y 163-164).

· Una leyenda alemana, cuya autoría se atribuye a Müllenhoff, titulada “La luz de la lámpara” (*Ibid.*, págs. 83-84). En ella se relata la historia de Evelina, huérfana y con un único hermano que lleva mucho tiempo en el mar. La protagonista pone todas las noches una luz en la ventana para que su hermano la recuerde si llega a verla desde lejos; pasan los años y una noche no hay luz en la ventana; los vecinos piensan que el hermano ha vuelto, pero al ir a la cabaña para darle la bienvenida, descubren que Evelina ha muerto. El estilo de esta leyenda es similar al de los dos cuentos insertados en *Mirlitón, el compañero de Juan*, y al igual que ellos, posee carácter independiente dentro del relato principal.

· Un ensayo sobre la muerte y el miedo a morir (*Ibid.*, págs. 206-207) cuyo autor es Rodolfo Santiesteban y que Teresa encuentra entre las hojas de la *Divina comedia*. El género ensayístico, junto con el periodístico, fue uno de los más practicados por la escritora en su tarea escritural diaria.

· La historia romántica relatada por el doctor Martín que tiene como protagonistas a la madre Serafina y a él mismo (*Ibid.*, págs. 120-121). Lo más interesante de esta historia “casi novelesca”, como la define el propio doctor Martín, es que sirve para que Teresa reflexione sobre todas las posibles causas por las que una mujer decide ingresar en un convento, descubriendo que no siempre ha de ser por un fracaso o un despecho de la vida (ahí está la madre superiora, que es ella la que despecha al mundo; ejemplo de ello es el cuento “Laura y su orgullo”). Es un relato sentimental dentro de la novela sentimental.

²¹⁹ *Ibid.*, pág. 23.

Estela a Antonio en las que le explica cómo es la joven, llegándose a enamorar de ella antes de conocerla personalmente, y la de Antonio a su padre pidiendo la mano de la protagonista en matrimonio. Llena de desdicha y desconsuelo la breve misiva que dejaron los padres de Teresa cuando la abandonaron; confesional y reflexiva la que la joven escribe para despedirse del convento; repleta de angustia la primera de Mauricio en la que solicita un alma gemela sobre la que descargar sus penas; auxiliadoras y resignadas las de Teresa a Mauricio, y rebosantes de pasión y miedo todas las cartas posteriores con el pseudónimo de Rodolfo²²⁰. Todas ellas pública expresión del interior de los personajes que las escriben.

²²⁰ Teresa recoge estas cartas en pequeños paquetes atados con una cinta azul, símbolo del amor espiritual, de la pureza, de la feminidad y, por supuesto, del Modernismo. Es también el color preferido por Amiel, al cual María Enriqueta tradujo.

3.2.4. Historia de amor imposible. Recepción.

A María Enriqueta nunca llegaron a preocuparle los cambios que se producían a su alrededor y su literatura se mantuvo alejada de las modas artísticas del momento. Sin embargo, el tema principal de esta novela es permanente en la literatura: el sentimiento amoroso y sus diferentes expresiones. Pero no es el único, la novela es también una crítica a la sociedad de los años 20. El período de entreguerras se caracteriza, para María Enriqueta, por su frivolidad, vacío y falta de valores morales; las fiestas que se organizan en casa de los Santiesteban son muestra del comportamiento social de la época, que Teresa ve con desagrado y soporta con sacrificio; su reflexión sobre los individuos que acuden a ellas es una muestra evidente de lo dicho:

Se criticaban, se desgarraban, se engañaban. Todos querían vencer, lucir, ser los primeros, deslumbrar. Los hombres eran fatuos; las mujeres, coquetas. No había ingenio, ni vergüenza, ni gracia... Ellas, se atiboraban de pastelillos, haciendo gala de su glotonería; saltaban como niñas, silbaban, reían como locas; ellos, medían sus fuerzas; retozaban como chiquillos al salir de la escuela; hablaban con equívocos; galanteaban burdamente, remedaban personajes ridículos...²²¹

Pero dentro de la negatividad con que María Enriqueta ve la época, encuentra también valores positivos que defender, así la importancia de la

²²¹ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 188-189.

mujer trabajadora²²² pues, una de las razones por las que el personaje principal quiere abandonar el convento –independientemente de no sentir vocación– es la de sostenerse a sí misma:

-Si tuviera posibles, -dijo Teresa, poniendo los ojos en el vacío,- quizá me quedara aquí para siempre, pues vivo en paz; pero *no debo ya pesar sobre esta santa casa, habiéndome puesto ella misma en condiciones de ganar mi subsistencia.*
[...]

-Ya te he dicho que puedes ser maestra del *Sacro Puerto* aunque no hayas profesado, -dijo vivamente la superiora.

-No, madre mía, -respondió Teresa.- De corazón agradezco tan generoso ofrecimiento; pero ya que no me he resultado a ponerme el hábito de monja, debo abandonar la casa y *buscar, mediante mi trabajo, un lugar fuera de ella.*²²³

Hay que reconocer que estas declaraciones, viniendo de una autora que se caracteriza por su conservadurismo, son un signo de modernidad, una muestra de que la escritora es consciente de los cambios que se están operando dentro de la sociedad: el hecho de crear un personaje como Teresa, que

²²² El ámbito de trabajo femenino que María Enriqueta defiende es limitado. El escritor Enrique Mariné, en un retrato laudatorio que hace de la autora da, de forma indirecta, el pensamiento de ésta respecto al espacio que la mujer debe ocupar en la nueva sociedad del siglo XX:

La mujer, según María Enriqueta –no lo han determinado sus palabras, pero de ellas se desprende el concepto–, debe intervenir en la vida social, educando a los niños, los hombres de mañana; inculcando en su espíritu la necesaria fortaleza para las luchas, haciendo germinar en sus corazones los más puros sentimientos. Mejor aún; la misión de la mujer, según su ideario, habrá de ser única y exclusivamente pedagógica: enseñanza de las virtudes, educación de la voluntad.

La ilustre mejicana, con sus hechos más que con sus palabras, aun cuando sepa combinarlas magistralmente en sus obras, predica que el reino de la mujer es el templado ambiente del hogar, que puede ser a la par –y el suyo lo es como pocos– templo y escuela. (Enrique Mariné, *Excelsior*, marzo, 30 de 1923; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 118, págs. 88-89).

Son las palabras del escritor, pero ciertamente es el “ideario” de la escritora y para ello no hay más que leer su obra. En sus cuentos se verá que aparecen otros oficios, pero siempre dentro de los campos tradicionales: criadas, costureras, dependientas, agricultoras que ayudan a sus esposos, etc. El deseo de educar a los “hombres de mañana” se respira en toda la literatura infantil de María Enriqueta y de una forma más evidente, en *Rosas de la infancia*.

²²³ *Jirón de mundo*, *id.*, n. 125, págs. 11-12. *Sacro Puerto* aparece en cursiva en el texto.

abandona voluntariamente un lugar predominantemente femenino como es el convento, y defender su derecho y su deber de mantenerse con su propio trabajo, es un acto de feminismo encuadrado en su época²²⁴.

Esta idea, esta creencia, lleva a la escritora a realizar una crítica –en tono sarcástico, algo extraño en ella- dirigida a aquellas mujeres de clase burguesa a las que considera “desoficiadas”; en una conversación entre Estela, Teresa y Laura, con el pretexto de una alusión a la capacidad para el esfuerzo físico de la protagonista, surge la mencionada crítica:

Confortada la institutriz por la voz cariñosa y sin cumplidos de la niña, la levantó en los brazos como un pluma, y juntó su cabeza con la de la pequeña.

-Sólo papá me carga así, -dijo Estela con toda su sinceridad infantil.- Mi hermana Laura no puede conmigo.

-Pero es que tu hermanita no está acostumbrada como yo, a trabajar en las faenas burdas. Dentro del convento barremos, enceramos los pavimentos, trepamos altísimo para adornar los altares, trajinamos de continuo... Esto desarrolla los músculos y los fortifica...

-Es seguro, -repuso Laura.- *Pero los perezosos que pasamos la vida leyendo novelas acostados en la chaise longue, o sentados en el auto, somos incapaces de levantar del suelo un alfiler... Y mi querida hermanita, que pesa lo que un pichón, es ya una carga regular para mis brazos...*²²⁵

Sirve este diálogo también para hacer una defensa de la vida dentro de los conventos, presentándolos como lugar de duro trabajo y no de simple contemplación.

²²⁴ No en vano el mantenimiento económico de los Camarillo hubo de correr, en más de una ocasión, a cuenta de María Enriqueta.

²²⁵ *Jirón de mundo, id.*, n. 125, págs. 59-60. *Chaise longue* aparece en cursiva en el texto. Evidentemente el diálogo está cargado de ironía por parte de los dos personajes adultos, Teresa y Laura, hasta el punto que un diminutivo, “hermanita”, tan habitual en la autora como expresión cariñosa, es utilizado por Teresa con cierto tono despectivo.

En cuanto a la recepción en su día de esta novela de corte sentimental, la crítica de la época fue más generosa en sus comentarios de lo que había sido con *Mirlitón, el compañero de Juan*. Algunos, como Díez-Canedo, se hicieron eco de la obra -que en el fondo no era muy diferente en su factura a la de otras muchas del mismo género-. En una alabanza del relato, el crítico da fe de lo que ya se ha inferido del análisis de los personajes, un maniqueísmo más propio del romanticismo que de movimientos literarios posteriores como el realismo o el naturalismo -en los que el sentimentalismo era más un defecto que una virtud-:

Jirón de mundo merece también singular atención. Personajes bondadosos y malos andan por ese jirón de mundo que Teresa, la heroína principal de la novela, descubre. La escritora, sin embargo, a la manera de un pintor místico que se consagrara a miniar [...] cada rasgo de los seres exquisitos de un cuadro, y dejarse para segundo término [...] a los malos enemigos, se ha complacido en la figuras principales: Teresa, el doctor Santiesteban, Estela [...].²²⁶

En cuanto a los rasgos de su estilo, el mismo crítico destacaba la adecuación al asunto tratado en esta narración:

No falta en esta novela cierta manera estilizada que va muy bien, aproximándola a esa consciente y sabia sinceridad en que se mueven las *jeunes filles d'autre fois*, de Francis Jammes.²²⁷

El resto de los comentarios aparecidos en la prensa de entonces poseían el mismo tono, a lo más insistieron en que sólo una voz literaria femenina fuera

²²⁶ Enrique Díez-Canedo; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 118, pág. 82.

²²⁷ *Ibid.*; Enrique Díez-Canedo hace referencia a las protagonistas femeninas de las novelas de Jammes *Clara de Ellébeuse* (1899) y *Almáida de Etreumont* (1901).

capaz de dar tal hondura a esta historia de amor, sin que por un momento asome “nada que huela a pornografía ideológica”²²⁸. De todos ellos, merece destacarse el de Julio Hernández Novas:

En *Jirón de mundo* se ve actuar perfectamente el corazón de la mujer –el de su autora– con sus múltiples vibraciones sentimentales.²²⁹

Este último crítico hace referencia a un rasgo muy característico en la obra de la escritora mexicana que, en esta novela, –y en muchos de sus cuentos de corte sentimental– resulta más evidente: su voz y su presencia. María Enriqueta Camarillo sale a la palestra cada vez que el relato de ficción no condena los sentimientos de desprecio y rechazo que a la autora provocan personajes como Laura, Clementina o Felipe Vinet, sentimiento negativo que debiera ser una mácula en el espíritu de Teresa. La razón de la no desaprobación de tal debilidad quizás se deba a que María Enriqueta-Teresa creen que son tres personajes “inferiores” que no merecen su respeto. La escritora se arroga, a través de su protagonista, la facultad de juzgar a los otros por no encontrarlos a su altura moral, con lo cual está cayendo en un acto de inmoralidad: la vanidad, que no siempre tiene que fijar la atención en la apariencia (la única que María Enriqueta parece condenar).

La presencia de la autora se hace igualmente patente en la caracterización del protagonista masculino. La falta de rebeldía o la incapacidad de acción del doctor Santiesteban más que un defecto, se convierte en una virtud: sirve para

²²⁸ Palabras de Abel García Cáliz en *Revista de Revistas*, julio, 5, de 1925. Más interesante aún es el párrafo anterior a esta frase, donde el crítico acusa a otros escritores de novelas sentimentales que se han acercado al género con

[...] perspicaces ingenios; pero sin dejar de echar mano –con infortunada frecuencia– del recurso sensualista, contaminante, enfermizo y extraviado, incapaz de permitir la libre existencia del puro pensamiento filosófico. (*Ibid.*; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 118, págs. 101-104).

²²⁹ Publicado por primera vez en *Mentalidad*, Puertollano, septiembre, 26, de 1933; cfr. en Ángel Dotor, *Ibid.*, pág. 91.

medir la capacidad de sacrificio del personaje. Por otro lado, le sirve al lector para compararlo con la institutriz: el único personaje verdaderamente activo de la novela, aunque su acto de rebeldía sea finalmente inútil.

Jirón de mundo se inscribe dentro de la novela sentimental de un romanticismo un tanto caduco y salpicado de motivos modernistas. En ella, María Enriqueta se alejaba de una de las características de la novela romántica de autoría masculina donde, si bien el narrador relataba a través de la tercera persona, éste se distinguía en los casos más notables por utilizar una voz en primera persona –sobre todo en la novela sentimental–, dando así origen a una corriente literaria autobiográfica (real o ficticia), que tuvo su desarrollo tanto en Europa como en Hispanoamérica²³⁰. La ausencia del “yoismo”²³¹ es, sin

²³⁰ La nueva sensibilidad romántica se consolida con la llegada de ese narrador en primera persona. Los casos más conocidos son: *Los sufrimientos del joven Werther* (1774), de Goethe; *Graziella* (1849), de Lamartine; *María* (1867), de Isaacs, y *Atenea* (1889, publicada en 1935), de Altamirano; esta voz se mantendría en algunas de las novelas modernistas más importantes, así en *De sobremesa*, de José Asunción Silva (1896), o *El niño que enloqueció de amor*, de Eduardo Barrios (1915). Después del primer cuarto de siglo, en plena Guerra Civil española, Rafael Sánchez-Mazas escribe su *Rosa Krüger* (1936-1937, publicada en 1984) en primera persona, manteniendo esta voz narrativa, así como un modernismo “enfemizo” cercano al de Silva.

El narrador en tercera persona dentro de la “literatura masculina” aparece cuando la novela gira alrededor de los sentimientos de un protagonista femenino, mientras que cuando el protagonista es masculino se tiende a la primera persona. No ocurre así en la “literatura femenina”, donde la historia, girando alrededor del sentimiento de una mujer, es presentada por un narrador en tercera persona, ejemplo de lo cual es *Jirón de mundo*.

A este respecto, aunque la reflexión la realiza para el género poético, la crítica Tilda Britto de Donoso cree que las escritoras hispánicas, y en particular las españolas –literariamente, María Enriqueta es en ocasiones, en su narrativa, más española que hispanoamericana– por razones ideológicas, educativas y morales de la sociedad española, han sido educadas para no mostrar públicamente sus sentimientos –uno de los pilares básicos del acto poético–, mientras que en Hispanoamérica ha habido una mayor libertad y ello ha permitido a las mujeres expresar esos sentimientos sin problemas. En palabras de la chilena:

La mujer española no es menos culta, ni menos sensible, ni menos inteligente. Pero sus sentimientos, embutidos siempre en el zapato chino del prejuicio, no pueden producir prácticamente obra de ningún género que salga hacia el exterior. La mujer española está educada en otra forma, y en fuerza de decirse que no diga lo que siente en la juventud, acaba por no sentir en realidad en la edad madura. (Tilda Britto de Donoso (edc.). *Poetisas de América*. Santiago: Editorial Nascimento, 1929, pág. 9).

²³¹ Esta ausencia es la que diferencia a la novela sentimental o idealista de la romántica, como bien lo aclara Luis Alberto Sánchez:

embargo, lo habitual en la literatura femenina de los siglos XIX y XX (salvo en los últimos 30 ó 40 años del XX).

Respecto a la temática, *Jirón de mundo*, como la mayoría de la novela sentimental romántica hispanoamericana, narra una historia de “amor funesto” que sirve, en este caso, a su autora para plasmar una serie de cuestiones ideológicas y sociales que quiere defender o rechazar²³². Pero de nuevo la escritora vuelve alejarse de los parámetros de la narrativa romántica hispanoamericana²³³ al ambientar su relato en un espacio ajeno al del continente, en el que la presencia del exterior es mínima y, en ningún momento, remite al paisaje natal, sino al peninsular. La razón quizás estribe en el hecho de que lo que María Enriqueta quería contar era la lucha interna entre lo que “se

La novela idealista o sentimental [...] por lo común, se la identifica con la “romántica”. No se las debe confundir. El romanticismo, por mucha que sea su carga de idealidad, descansa ante todo en un propósito yoistas, confidencialista y lejanista; externamente en la hipérbole y la antítesis. [...] De todos modos, no cabe duda de que la novela idealista se halla más cerca de la romántica que de ninguna otra. (Luis Alberto Sánchez. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Madrid: Gredos, 1976 -3ª edc.-, pág. 124).

²³² Una de las pocas excepciones a esta regla es la novela del mexicano Pedro Castera (1838-1905), *Carmen, memorias de un corazón* (1882), que se centra exclusivamente en el idilio amoroso, en un intento de acercarse más a la novela romántica europea; cfr. en Mirta Yáñez. *La narrativa del romanticismo en Hispanoamérica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989, pág. 118.

²³³ Es interesante el hecho de que algunos críticos inscriban la obra narrativa de María Enriqueta en el movimiento romántico mexicano –como una de las figuras epígono del mismo-, así Raimundo Lazo en su *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Porrúa, 1988 (5ª edc.), tm II, págs. 54-59. Sin embargo, el romanticismo de la escritora en nada se asemeja al de sus compatriotas, primero por tratarse de una novela escrita en un momento en el que la narrativa mexicana caminaba por otros derroteros (la novela de la Revolución estaba consolidándose); segundo, porque la ambientación de su narración (a la que se hace referencia en esta página) nada tiene que ver con el romanticismo patrio: la narrativa de escritores como Payno, Roa Bárcena, Altamirano, Riva Palacio, Gamboa o Frías, poseen un “color local” del que carece la obra de María Enriqueta; ni siquiera se parece en esto a Rafael Delgado que, con su tardía *Angelina* (1893), conjuga romanticismo, realismo, costumbrismo y psicologismo, al igual que la escritora, pero su realismo y costumbrismo es mexicano y el de María Enriqueta es, si acaso, peninsular. Tampoco el resto de la novela sentimental hispanoamericana abandona los espacios nacionales o las referencias indirectas a ellos (pienso en *Esther*, de Miguel Cané, que, aunque ambientada en Florencia, hace referencias a escritores argentinos), mientras que en las páginas *Jirón de mundo* no se halla ni un solo comentario que remita, no ya al espacio mexicano, ni tan siquiera a la cultura del país. La única similitud, si acaso, radica en el aspecto físico de los personajes femeninos positivos: todas son morenas o castañas, de ojos oscuros y bocas generosas, modelo de mujer de la zona.

quiere” y lo que “se debe”. A este respecto, la novela estaría más cerca de la literatura femenina decimonónica anglosajona de la era victoriana y, en especial, del modelo que Charlotte Brönte ofrece en *Jane Eyre* (1847), donde la inglesa, al igual que la mexicana, fusiona romanticismo y realismo; de esta manera, y con cierto tono condescendiente, la define el mismo Anderson Imbert cuando declara que *Jirón de mundo*:

[...] es novela rosa, lacrimosa. No tiene color local: más bien tiene color temporal, sólo que es del siglo XIX, con algo de la novelística sentimental, romántica, burguesa, femenina del tipo de *Jane Eyre* de Charlotte Brönte. [...]. Dentro de su género, la novela está bien escrita –con prosa que suele hacerse poemática- y la acción interesa. Pero flota junto con otras novelas parecidas, en todo el mundo.²³⁴

Ciertamente, *Jirón de mundo* comparte con *Jane Eyre* algo más que ese aire romántico decimonónico: las protagonistas de ambas novelas son mujeres jóvenes que salen de los centros educativos en los que estaban recogidas (las dos son huérfanas), se enfrentan a un mundo de convenciones y modas que desconocen, se mantienen económicamente educando a jovencitas burguesas que no pueden acudir a colegios, habitan en las casas en las que trabajan, se enamoran de los padres de sus pupilas y conviven con unas “sombras” femeninas -las primeras esposas de los protagonistas masculinos- que dificultan la expresión del sentimiento amoroso. Hasta aquí las similitudes, porque la narración de la mayor de las Brönte estaba imbuida por la estética gótica, mientras que la novela de María Enriqueta se caracteriza por un costumbrismo heredado del romanticismo hispano. Tampoco el desenlace de las novelas es compartido: mientras Charlotte Brönte otorga a su personaje un final dichoso

²³⁴ Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: F.C.E., 1993 (2ª edc., 8ª reimp.), tm. II, pág. 440. Tono condescendiente el del final, con el que parece “perdonar las veleidades femeninas” de la autora.

tras las desgracias vividas y superadas, María Enriqueta comulga más con el espíritu de su tiempo y pone los pies en la tierra al consentir que su protagonista termine tan sola como empezó.

Decimonónicas son también otras características del texto: *Jirón de mundo* transita el camino que abriera Bernardin de Saint-Pierre con *Pablo y Virginia* en 1788, y que tiene su mejor continuador dentro de la literatura hispanoamericana en *María*, de Jorge Isaacs; como en las anteriores, en la obra de María Enriqueta la muerte de uno de los personajes que componen la posible pareja es necesaria para que el amor no pierda su pureza; una muerte que llega en las tres narraciones por una “mala jugada” del destino; de la misma forma, la sensibilidad vence al sensualismo²³⁵ y las tres, siguiendo las pautas de todas las novelas sentimentales del siglo XIX, mantienen las características consignadas en su día por José María Heredia²³⁶: se centran en una figura femenina, convertida en heroína por “fuerza mayor” y van dirigidas, fundamentalmente, a un público lector femenino.

Pero a diferencia de lo que ocurre en las narraciones de *Pablo y Virginia* y de *María*, quien muere en *Jirón de mundo* es el personaje masculino, y la declaración de amor de los protagonistas no se produce hasta el final de la narración. Estas rupturas son las que permiten que la novela se haya podido inscribir en una corriente más moderna, que la salvan del sema “añejo” que suele encerrar el calificativo decimonónico. Si bien el personaje de Teresa tiene sus paralelos en la producción literaria de algunos románticos mexicanos (Pilar, en *El zarco*, o Clemencia, en la novela del mismo título) y, como ellas, Teresa es fuerte ante las adversidades, el personaje femenino creado por María Enriqueta está más acorde con los vientos reformadores del primer tercio del siglo XX: la

²³⁵ Un análisis acertado y claro de la génesis y desarrollo de la novela sentimental es dado por Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, “La estructura melodramática. La *María* de Isaacs y la novela sentimental hispanoamericana”, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Akal, 1994 (2ª edc.) págs. 128-148.

²³⁶ José María Heredia, “Ensayo sobre la novela”, *Prosas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980, págs. 81-92.

necesidad de independencia económica de la mujer en la sociedad moderna (la propia María Enriqueta es buen ejemplo de ello). En este sentido la protagonista de la novela se asemeja a sus contemporáneas en la narrativa femenina peninsular²³⁷, que defienden, pese al conservadurismo reinante en la sociedad y el de la propia María Enriqueta, el derecho de la mujer al trabajo (aunque en actividades muy concretas).

Por último, la novela recrea una vieja tradición literaria de simbología cristiana que tiene su origen en los personajes bíblicos de María de Betania y su hermana Marta, donde se presenta lo que Ángela Ena llama “el enfrentamiento entre la niña buena y la niña mala”²³⁸. En este caso María sería Teresa y Marta, su antagonista, Laura. Estos “Janos” ya se habían dado en la novela romántica mexicana: Ignacio Manuel Altamirano ofrece de nuevo los mejores ejemplos en dos de sus novelas, *El zarco* (con Pilar y Manuela) y *Clemencia* (con Clemencia e Isabel).

No obstante, aun con estos conatos de modernidad propios ya del siglo XX, *Jirón de mundo* no deja de ser una novela sentimental romántica (como bien declaraba Anderson Imbert), quizás porque el espíritu de su autora pertenecía a ese tiempo, definido acertadamente por Luis Alberto Sánchez:

En épocas de suma insatisfacción o de aspiración cimera, el ser prefiere lo remoto a lo presente, y el escritor se convierte en historiador del futuro o de lo imposible. Constreñido por circunstancias opresoras, se mueve con mayor desembarazo allí donde los límites son imprecisos, por subjetivos.

²³⁷ Remito para ello a *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, edc., intr. y notas de Ángela Ena Bordonada. Madrid: Castalia, 1989.

²³⁸ *Ibíd.*, pág. 30, referido al relato breve de Blanca de los Ríos, *Las hijas de don Juan*, publicado en 1907. En esta novelita se trata también un tema que fue de interés tanto para la Generación del 98 como para el Modernismo: la figura de don Juan. A este respecto, la novela de María Enriqueta queda también inscrita en esa corriente temática: en *Jirón de mundo* este personaje es representado por Felipe Vinet (un secundario que provoca el enfrentamiento violento entre los dos personajes femeninos principales: Teresa y Laura).

Construye la realidad a imagen y semejanza de sus sueños. *Personajes y tramas guardan relación con lo apetecido, antes que con lo acaecido.*²³⁹

El maniqueísmo, la intromisión de la autora, encubierta tras el personaje de Teresa, el espíritu romántico un tanto *demodé* para la época y, quizás, la falta de “sensualismo” han hecho que *Jirón de mundo* haya pasado por la crítica actual “sin pena ni gloria”, sumándose a muchas otras de este género y llegando a merecer, como mucho, el breve comentario de Anderson Imbert:

[...] novela rosa, lacrimosa. No tiene color local: más bien tiene color temporal, sólo que es del siglo XIX [...].²⁴⁰

²³⁹ Luis Alberto Sánchez, “La novela idealista o sentimental”, *op. cit.*, n. 231, pág. 128. La cursiva es mía.

²⁴⁰ *Vid.* n. 234, fragmento al que hace referencia dicha nota.

3.3. Coqueteos con el surrealismo: *El secreto*.

En 1922 se publicó la que fue la última novela de María Enriqueta Camarillo, *El secreto*²⁴¹. Al igual que en el caso anterior, Rufino Blanco-Fombona le ofreció de nuevo su editorial para la publicación de la obra que le reportaría más éxito internacional: en 1924 fue elegida la más representativa de la literatura hispanoamericana femenina y reeditada, a finales de 1926, por “Les Cahiers Féminins”²⁴² (la traducción de la obra del español al francés fue realizada por Agathe Valéry²⁴³ y Matilde Pomès).

Como en su primera novela, la autora retoma otra vez la narración con protagonista infantil. Sin embargo, no hay en esta ocasión una intención tan clara de que el libro vaya dirigido a ese público, ya que la voluntad de María Enriqueta era más bien acercarse a la novela psicológica –en boga a principios del siglo XX, de la que se tiene un buen exponente en *El niño que enloqueció de amor* (1913), de Eduardo Barrios; también con protagonista infantil, aunque la temática difiera en gran medida-. No obstante, el personaje principal de *El secreto*, así como el marcado didactismo que

²⁴¹ *El secreto*. Madrid: Editorial América, s/f (no hay fecha en el pie de imprenta, pero la publicación fue en 1922 como así lo atestiguan la dedicatoria que abre la novela y las reseñas de diversas publicaciones periódicas). Las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. Existen tres ediciones más, una en París, otra en Lisboa y una tercera en Génova: *Le secret*. Trd. de Mathilde Pomès. Paris. Librairie Bloud & Gya, s./f. [1926]; *O segredo*. Trd. de Dulce L. de Figueiredo. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, s./f. [1926]; *Il segreto*. Genova: Instituto di Cultura Italo-Ibero-Americano, 1930.

La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota.

Es importante mencionar que esta novela es, en gran medida, la ampliación del motivo de un cuento escrito por María Enriqueta titulado “La revelación de las ánforas”, perteneciente al libro de relatos *Sorpresas de la vida* (*vid.* Capt. 4.1.).

²⁴² El consejo estaba formado en su gran mayoría por críticos franceses ligados a la Bibliothèque Nationale de París. La ambición de la colección era publicar las novelas más importantes de la literatura femenina del mundo; *El secreto* fue el número 5 de esa colección.

²⁴³ El padre de la traductora, Paul Valéry, tuvo palabras de elogio para la obra:

La novela *El secreto*, de María Enriqueta, es un profundo y hermoso libro de psicología admirable. (cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 121, pág. 118).

encierran gran parte de su producción narrativa, permite inscribir el relato dentro de una literatura para “adolescentes”.

El secreto narra la historia de un niño de diez años que se caracteriza por su exacerbada imaginación y por su reincidente desobediencia, al que una serie de vicisitudes familiares le obligan a madurar rápidamente y a adaptarse a una vida más “estrecha” que la disfrutada durante sus años de infancia. Pablo, el joven protagonista, nace en el seno de una familia acomodada (su padre, Andrés, es ingeniero químico y propietario de una fábrica, y su madre, Clarisa, una dama de la alta burguesía, educada dentro de los cánones de la época), pero un fracaso económico le lleva, junto con el resto de los componentes familiares (los padres, la abuela y una hermana pequeña, Ladia), a trasladarse a un barrio modesto de las afueras de la ciudad. Abandona la suntuosa casa en la que vivía –situada en una zona residencial- para verse encerrado entre paredes húmedas y descascarilladas.

La precaria situación económica en la que empieza a vivir la familia y las dificultades del padre para encontrar trabajo, llevan a éste a aceptar una oferta laboral en Argentina. De esta forma, el núcleo familiar se desmiembra, acentuándose la actitud rebelde de Pablo.

A los pocos meses de la salida del padre, llega una carta que provoca el hundimiento psicológico de la madre, reacción que el joven interpreta erróneamente al asumir que su padre ha muerto. A partir de este momento, el niño comienza un proceso de “rehabilitación” y todo aquello que había despreciado por aburrido (estudios, trabajo, obediencia) empieza a cobrar sentido en su vida, transformándose en poco tiempo en un hombre de provecho, capaz de mantener materialmente a los miembros femeninos, todos femeninos, de su familia.

A diferencia de los dos libros anteriores, *El secreto* está narrado en primera persona: es el propio Pablo quien relata la historia de su infancia y su duro camino hacia la madurez. Pero el Pablo que escribe ya es adulto y lo que narra constituye una reflexión retrospectiva de un periodo de su existencia, aquella que vivió más intensamente a causa del sufrimiento, porque en palabras del personaje:

Vivir –según yo lo siento– no es estar en la tierra, ya sea por cortos o por largos años. Hay individuos que llegaron a los ochenta y no vivieron. Sólo se vive aquella o aquellas épocas que un cruel dolor o un goce intenso pintaron fuertemente, ya con soles trágicos, ya con hermosos resplandores de aurora boreal. Quien no pasó por una de estas dos fases, vegetó solamente, y quien probó las dos, vivió dos vidas.²⁴⁴

Sin embargo, este uso de la primera persona en la narración es un subterfugio utilizado por María Enriqueta para dar rienda suelta a todos sus sentimientos y para mostrar su concepto de familia, sirviéndose de la voz de uno de los miembros que la compone. Se siente la presencia de la autora más que en ninguna de sus novelas: el hecho de que la narración se inicie con una definición de lo que es “vivir”, sin que se den más pistas de si esa reflexión es hecha por un hombre o por una mujer²⁴⁵, permite sospechar seriamente que se trate de una autobiografía de la escritora aunque, posteriormente, el lector tenga conocimiento de que el autor de dicha reflexión sea Pablo.

²⁴⁴ *El secreto*, op. cit., n. 241, pág. 9.

²⁴⁵ Vid. fragmento reproducido en esta página.

3.3.1. "Lo que se lava con llanto, limpio queda."²⁴⁶

El secreto es una narración de sentimientos y sufrimientos, el relato de la pena de un ser humano, con una herida abierta que no se cerrara totalmente ni en las últimas páginas, de lágrimas y, a la vez, de lamento silencioso.

Pablo, su protagonista, es un espíritu que solloza y que siente que ésta demostración pública del dolor no va en detrimento de su personalidad, sino que acrecienta el sentido de la vida.

Sin embargo, fue –en una época percibida como lejana– un niño a veces feliz, que compartió ciertos rasgos con otros niños que eran como él²⁴⁷. Esas cualidades (algunas de apariencia) le acercan a los personajes infantiles de las dos novelas anteriores: tanto él como Juan Buendía (*Mirlitón, el compañero de Juan*) y Estela (*Jirón de mundo*) tienen 10 años cuando viven una experiencia traumática que les obliga a enfrentarse al mundo, ya no desde la perspectiva del niño, sino desde la del adulto; los tres son obligados por circunstancias ajenas a ellos a separarse de los seres queridos (Juan de su abuela y Estela y Pablo de sus padres –entendidos éstos como la figura masculina); crecen y se educan dentro de una burguesía acomodada (Juan asciende socialmente, Estela se mantiene en ella y Pablo desciende económicamente, pero no en su educación); los tres son espíritus sensibles, amantes del arte (Juan y Estela de la literatura y Pablo de la escultura y la cerámica, además Juan y Pablo llegan a ganarse la vida con las dos expresiones artísticas que dominan), y los tres maduran con rapidez por un

²⁴⁶ *El secreto, id.*, n. 241, pág. 230.

²⁴⁷ Pablo comparte algunas características con personajes pertenecientes a la literatura infantil anglosajona, como también las compartía Juan Buendía. Su comportamiento, revoltoso y alegre, lo aproxima a figuras como Tom Sawyer.

golpe cruel del destino (los más afortunados de este triunvirato son los dos personajes masculinos que recuperan la estabilidad perdida y a los seres queridos de los que tuvieron que separarse). No hay descripción física, ya que también en *El secreto* este aspecto es superfluo al devenir de la narración, pues lo único que interesa mostrar de Pablo es su alma, no su cuerpo.

Al igual que Juan y que Estela, el nombre del protagonista de *El secreto* está cargado de simbolismo: Pablo es un espíritu rebelde, un chiquillo imaginativo que, aunque tiene buenas intenciones, comete toda clase de travesuras y pone en práctica toda la suerte de invenciones que imagina, en un continuo movimiento de vaivén que va de la travesura al arrepentimiento; pasional y alegre, vive sin problemas ni preocupaciones hasta que un cambio brusco en su entorno (la pérdida de trabajo de su padre, el viaje de éste a la Argentina para ganarse la vida y la creencia de que haya muerto allí) abre sus ojos a un mundo menos poético y más prosaico, donde la inocencia de la infancia no tiene cabida. La metamorfosis radical que se produce en el espíritu del niño parece remitir a la que sufrió San Pablo: como él, ardiente, espontáneo, apasionado, de una afectividad explosiva, perteneciente a la clase alta, la revelación (en Pablo de Tarso la de Dios y en este Pablo la de la fugacidad de la vida) le lleva a escuchar y a escrutar atentamente todo aquello que está a su alrededor, en un intento de comprender en su justa medida lo que y a los que le rodean; ello le permitirá alcanzar una modestia y una humildad interior de la que antes carecía y que hará de él un modelo de “alma grande”.

La metamorfosis de Pablo se irá produciendo ante los ojos del lector de forma inexorable y éste participará con él de ese cambio, al no tener más información que la que le viene dada por el propio joven. Poco a poco sus costumbres irán modificándose por causas que hasta él mismo desconoce, y una voz interior (y aquí estamos oyendo la voz de María Enriqueta²⁴⁸) anunciará

²⁴⁸ En el libro misceláneo de María Enriqueta, *Del tapiz de mi vida*, habla de esa voz interior que escuchaba de pequeña y que era causa de todas sus angustias y tristezas:

sensaciones poco halagüeñas que van a ir trocando su inicial alegría en una gradual tristeza que llega a la angustia. Dicha metamorfosis diferencia a este personaje (y también a la novela) de los dos protagonistas comentados anteriormente: Pablo no es un personaje monolítico ni arquetipo de ningún comportamiento humano; es un ser vivo con defectos y virtudes que tiene que luchar consigo mismo y modificar los objetivos de su vida conforme madura. No hay un antagonista porque él mismo encierra a ese posible antagonista, porque dentro de él se encierran todas las posibilidades de comportamiento del hombre.

El trueque progresivo de su comportamiento viene motivado, de un lado, por el enfrentamiento entre su mundo ideal e imaginario y la realidad del mundo de los adultos y, de otro, por la visión sesgada que tiene de esa realidad en la que se ve inmerso. Pablo no llega a saber, hasta el final de la historia, qué es lo que realmente pasa a su alrededor. Su imaginación le lleva a dar razones descabelladas al comportamiento “extraño” que sus padres y su abuela tienen, y estas razones son siempre negativas. Vive en un permanente “sin vivir”

[...], repentinamente, lo mismo que si una brusca mano me hubiese dado de pronto un golpe en el corazón, sentía que esa entraña comenzaba a palpar con fuerza aterradora, e instantes después, una voz de timbre extraño, de timbre que no he podido olvidar jamás parecía decirme al oído, con misterio:

-¡Corre, vuela hacia tu casa, porque ya tu querida madre no está en ella!...

-¿No está en ella? -repetía yo silenciosamente con angustia y con espanto...

-No -afirmaba la voz-. Ha partido ya. ¡Vuela, vuela!...

Esa frase me hacía más daño que una puñalada. Y así, transida de dolor, pero sin decir jamás una palabra de esto a mis compañeras de juego ni a nadie, salía violenta y furtivamente, corría por las calles como una loca, llegaba casi desfallecida a la puerta de mi casa, y después de golpear en ella desesperadamente para que me abriesen pronto, entraba a escape, cruzaba como un relámpago el larguísimo corredor, [...] hasta arrojarme en los brazos de mi santa madre, a la que apretaba convulsivamente, [...]. Otras veces, aquella voz enemiga, aquella voz que perseguía sin misericordia, me gritaba de pronto, brutalmente:

-¡Corre, que tu madre ha muerto!

Y esa voz maléfica esperaba decirme todas estas cosas cuando yo estaba muy lejos de mi casa, cuando la aclaración de la verdad tenía que tardar mucho tiempo en otorgarme el consuelo ambicionado, cuando mi tortura podía prolongarse hasta causarme verdaderos dolores físicos en el corazón... (“Aquella extraña y temida voz...”, *Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 40, págs. 212-214).

Voces con este tipo de noticias y anuncios son las que oye Pablo a lo largo de la novela.

motivado por su gran imaginación, de la que él mismo es consciente, aunque sea su abuela la que defina los peligros que encierra:

-Yo también tengo mi pedacillo de espejo en este niño. Esa imaginación calenturienta que a veces le agita, es la mía, es la que tenía mi padre. Mi hija Clarisa heredó el reposo de mi marido. Es mejor así, porque la mucha imaginación hace sufrir a menudo.²⁴⁹

Otra característica de su personalidad, que le hará vivir de forma tortuosa su infancia, es el dolor interior que le provoca el hacer sufrir a los seres queridos. Pablo no es un chiquillo al que se le pueda amedrentar y controlar a través de los castigos, pero el tener conciencia de que ha producido en sus progenitores –de forma más acentuada en su padre- una pena o un malestar le llevan a sentirse el más vil de los seres. Ejemplo de ello es el sincero arrepentimiento que siente cuando está a punto de dejar caer a su hermana en el pozo de la nueva casa:

Todos estaban mudos, temblorosos. Mi madre, en pie cerca de la puertesucha, me pareció un espectro.

Una profunda piedad se apoderó de mi alma al ver todas aquellas caras desfiguradas por la mueca de un espantoso terror mezclado con angustia. Medí mi imprudencia criminal, y echándome en el suelo como un perro vil, grité con acento sincero:

-¡No me opongo al castigo! ¡Haced de mí cuanto queráis!...²⁵⁰

El simple hecho de que su padre pueda estar enfermo le desgarraba interiormente de forma dolorosa:

²⁴⁹ *El secreto, id.*, n. 241, pág. 47.

²⁵⁰ *Ibíd.*, págs. 76-77.

[...] el castigo estaba en que no se me hablase de mi padre y en que yo no supiese, por tanto, si estaba en salud. Y esto último fue lo único que pudo reducirme. Porque yo no podía soportar la idea de que mi padre se enfermase. Todo era poca cosa para mí: rudos fríos, mala ropa, mala casa, estrechez de recursos, miseria, calabozos, palizas... Yo me reía de todo eso y de más. Pero que mi padre estuviese fuerte y sano. Y la ocultación completa de cómo se encontraba, me redujo [...].²⁵¹

Porque Pablo, además de su heredero material, es un reflejo de su padre:

-Quien lo hereda, no lo hurta -respondió mi abuelita, señalando a mi padre- Este Andrés tiene mucha vida. Todo ese ímpetu de Pablo nace de allí... -Y volvió a señalar a su yerno.²⁵²

Pero el joven también es consciente de que la memoria es olvidadiza, sobre todo con aquello que no le interesa recordar, y sus promesas de mejorar su comportamiento son rápidamente sustituidas en su cabeza en favor de una nueva trastada:

[...] pero yo que era de flaca memoria, incapaz de conservar un recuerdo que no me interesase, me olvidaba en el acto [...].²⁵³

Y en su inocencia infantil, busca una justificación a su cambio de actitud:

[...] Estos ruidos, por lo inesperados, me hacían saltar nerviosamente; pero pasada al punto la impresión, me provocaban la risa, una risa loca que yo procuraba apagar con la toalla, con las sábanas o hasta con los pañuelos

²⁵¹ *Ibíd.*, pág. 140. Este fragmento se halla hacia la mitad de la novela, cuando el padre de Pablo está en La Argentina trabajando y las noticias que tienen de él proceden de la lectura de las cartas que envía y que su madre le lee.

²⁵² *Ibíd.*, pág. 47.

²⁵³ *Ibíd.*, pág. 18.

mojados en tinta, en yodo o en cualesquiera de los líquidos que un mal *genio* derramaba a menudo de todos los frascos de la alcoba. [...].²⁵⁴

Sin embargo, su metamorfosis se ha ido produciendo desde el primer día y ha sido consciente, también desde el primer momento, de esos pequeños cambios que se van operando en su persona:

Por primera vez en mi vida me detuve al llegar a mi cuarto, y me quedé en mitad de él, inmóvil, meditabundo, entregado a reflexiones hondas.

Los que noche a noche hubieran asistido a mi entrada en aquella alcoba, [...], se habrían quedado estupefactos al verme en esa ocasión con el aspecto mustio y como si hubiese perdido todo movimiento. [...].²⁵⁵

No obstante, todo ese sufrimiento no será en vano y gracias a él Pablo llega a ser un adulto responsable y admirado que se convertirá –siendo todavía un adolescente- en el sostén económico de la familia, a través del arte de la escultura y de la cerámica. Desde las primeras páginas el propio Pablo informa de sus dotes artísticas:

Trabajé febrilmente en hacer figuras como mi pasta [...]; hice un grupo del doctor y de Renato: [...]. Este grupo, que en honor de la verdad no me quedó muy malo, me valió un fuerte abrazo del doctor y un discurso.²⁵⁶

Y aun así, estas reflexiones y su positivo cambio no menguan la pena que le produce el haber necesitado sentir un enorme dolor para modificar su comportamiento:

²⁵⁴ *Ibíd.*, pág. 17.

²⁵⁵ *Ibíd.*, págs. 16-20.

²⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 63.

¡Dichosos los que para seguir el camino recto no esperaron, como yo, que llegase el dolor a azuzarles con su látigo cruel, sino que en paz y alegría, dócilmente llevados por el sabio consejo que nunca falta, recorrieron el único sendero que lleva a término deseado: el sendero del deber!²⁵⁷

Pero Pablo no es el único integrante de la familia que se sirve del llanto como válvula de escape para el sufrimiento que padece. El resto de los personajes que conforman la novela -y que giran en torno al pequeño motivando indirectamente su cambio- soportan como él un dolor que, a veces, tendrá el consuelo de las lágrimas y que, en otras ocasiones, será asumido con espíritu resignado, devorando sus cuerpos lentamente. A medio camino de uno y otro comportamiento se hallan Andrés, Clarisa y la abuela.

Andrés, su padre, es el verdadero motor de las acciones de Pablo y constituye un modelo impuesto por el protagonista. Él es el ejemplo de hombre bueno y responsable que el joven debe seguir y también el verdadero causante de todos sus sufrimientos y de su metamorfosis.

Desde un principio, Andrés se muestra como un hombre cabal que asume con resignación y entereza las pruebas a las que le somete la vida, sacrificándose y sacrificándolo todo por el bien de la familia. De gran fortaleza espiritual, es dulce con sus hijos -especialmente con Pablo-, consciente del carácter de cada uno de ellos, pero firme una vez tomada una decisión; así en el capítulo VIII en el que el protagonista ha estado a punto de dejar caer a su hermana en el pozo de la nueva casa, Andrés sustituye el castigo físico por lo que a su hijo le duele más, el silencio de aquellos que le rodean:

El doctor Cañez se acercó para levantarme, y mi padre, sin dar un solo paso hacia donde yo me hallaba, dijo a los demás:

²⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 229.

-Nadie vuelve a dirigir la palabra a Pablo, sino hasta que yo lo determine. Ese va a ser su castigo provisional. Y diciendo así, me señaló la puertesucha, por la cual pasé de prisa en medio del más profundo silencio.²⁵⁸

A diferencia de otros personajes creados por María Enriqueta (Pablo, por ejemplo), sí se ofrece una detallada descripción no sólo moral, también física, dibujo realizado por el protagonista y que remite en la vida real al retrato de Alejo Camarillo (padre de la autora):

Y mi padre, el hombre alto, fuerte, moreno, valiente, de resoluciones y de ímpetu, de noble frente, de grandes ojos negros, cargados de magnetismo y de imperio; el hombre elegante, altivo, de gran bigote negro y de cabeza bien cortada y erguida, [...]; y su voz, siempre firme y segura, como yo sabía que la tenía todo capitán de buque, [...].²⁵⁹

A lo largo de la narración, se mencionan reiteradamente sus manos (parte del cuerpo que va a cobrar gran importancia en la novela), casi siempre desde el mundo de los sueños de Pablo:

[...] dos manos fuertes, pero de seda, me desviaron de aquel sitio, me guiaron, seguras, entre la sombra, y me sacaron de la caverna. Una vez fuera del antro, en plena luz, reconocí aquellas manos piadosas: eran las de mi padre.²⁶⁰

Paradójicamente, Pablo se ganará la vida con las manos, aquellas de las que carece el más importante miembro de la familia:

²⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 77, continuación del fragmento reproducido, al que hace referencia la n. 25o.

²⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 22.

²⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 245. Este fragmento está al final de la novela y es una premonición de la realidad que se descubrirá poco después.

[...] las ánforas eran transportadas cada ocho días al taller del maestro, donde se cocían en los hornos y luego se ponía a la venta en los escaparates de la Infanta, de los cuales partían a poco tiempo, dejando en su lugar bellas sumas que yo me apresuraba a poner en las manos de mi madre, siempre enternecida al recibirlas.

Mi carrera estaba ya definida claramente [...] los recursos y la independencia que me ofrecía la cerámica; [...].

Por último, hay que destacar el hecho de que este personaje desaparezca hacia la mitad de la narración; sin embargo, en esa creencia de Pablo/María Enriqueta de que el recuerdo es lo que mantiene presente y vivos a los ausentes, la presencia de Andrés sea constante²⁶¹, ya que sobre él gira la suerte de la familia.

Clarisa se inscribe dentro de la galería de mujeres que para María Enriqueta son ejemplo de femineidad y que se muestran como el reflejo de la figura materna de la autora, Dolores Roa Bárcena. Como ella, es una criatura frágil, perteneciente a una familia burguesa acomodada, no acostumbrada al trabajo físico –al que se verá obligada cuando la bonanza económica desaparezca-, exquisitamente educada en las artes literarias y musicales; sufrida esposa, amante madre y respetuosa hija que se resigna a los cambios que el destino le impone y que intenta mantener unida a la familia aun a riesgo de su propia salud.²⁶²

Sujeto paciente de una realidad no elegida por ella, lleva con estoicismo y resignación cristiana lo que la vida le manda: un hijo al que no puede domar, el

²⁶¹ Esta idea del recuerdo como vivificador se verbalizará a través del personaje de la abuela.

²⁶² Dolores Roa Bárcena se vio obligada a cambiar varias veces de domicilio a causa de los distintos cargos que ocupó su marido en la escena política mexicana del porfiriato. Cuando Alejo Camarillo murió se trasladó a Bélgica para vivir con sus hijos (María Enriqueta y Leopoldo) y con su yerno. Murió en Bruselas (fue enterrada en México).

descalabro económico de su marido, la partida de éste al extranjero en busca del sustento familiar, la muerte de su madre durante la ausencia del esposo y el “secreto” que ha de guardar para no crear más tristeza a sus hijos. Además, desde que Andrés desaparece de la vida cotidiana de la familia, Clarisa ha de ocuparse de llevar las riendas de la casa, del devenir diario, labor que hasta entonces había sido realizada por su marido: la educación de Ladia y de Pablo, los castigos que éste ha de sufrir por sus reiteradas faltas de obediencia, el entierro de su madre, la selección de los fragmentos de las cartas que remite Andrés que deben ser leídos públicamente, las reformas y gastos que la casa necesita, las cuentas hogareñas, las prioridades a la hora de emplear el dinero que su esposo envía desde la Argentina, etc. A todo ellos cabe añadir que, a causa de la pérdida del *status* económico de la familia, se prescinde de parte del servicio, por lo que Clarisa ha de ocuparse de las labores del hogar que hasta entonces eran realizadas por otros: la comida, la limpieza, el arreglo de las ropas, etc.

La descripción que de ella se ofrece es tanto espiritual como física:

¡Pobre madre mía! ¡Ella, que encontraba un placer tan grande en recorrer las teclas con sus finos y pálidos dedos!... Muchas veces, sugestionado yo, no sé si por el arte que traducía con sus manos, o por el arte que ella tenía en su delicado rostro, en sus cabellos rubios, que recogían y despedían a la luz, fingiendo rodearse de un nimbo, en su cuerpo delgado y esbelto, y en sus ojos grises, que parecían mirar de muy hondo, [...].²⁶³

Belleza inscrita dentro del modelo estético femenino del modernismo, de herencia prerrafaelista, que se compara en la misma novela con uno de los personajes de dicha corriente:

²⁶³ *El secreto, id.*, n. 241, pág. 21. Como Clarisa, Dolores Roa Bárcena tocaba el piano, don que heredó María Enriqueta, la cual llegó a obtener el título de profesora de piano en el Conservatoria Nacional de Música de México.

[...]; mi madre se parecía a la estampa de *Ofelia*, [...].²⁶⁴

Pero Clarisa remite, sobre todo y más ajustadamente, al retrato de la madre de la escritora²⁶⁵.

Si en Pablo se produce un cambio espiritual, en ella se produce un cambio físico: los continuos disgustos y las desgracias, la precaria situación monetaria, su deficiente alimentación para que no la sufran sus hijos y la abuela concluyen en un deterioro progresivo, y la que antes se adornaba con hermosas galas, ahora aparece vestida con ropas humildes y una decadencia progresiva va agostando su belleza²⁶⁶.

²⁶⁴ *Ibid.*, pág. 87. Existen dos versiones de *Ofelia*: *Ofelia muerta*, de John E. Millais y *Ophelia*, de John W. Waterhouse; ambas ofrecen una Ofelia pelirroja (la de Millais tuvo como modelo a Elisabeth Siddal, la esposa de Dante G. Rossetti), casi transparente; la primera ahogada, la segunda sentada a la orilla de un lago repleto de nenúfares y adornada con rosas y margaritas. Es imposible saber a cuál de las dos estampas remite el narrador ya que ambos cuadros son conocidos por *Ofelia*. Pero no sólo es el aspecto físico lo que interesa al narrador, también el aspecto casi virginal, de fragilidad y belleza espiritual -parecen esconder un secreto inextricable- que transmiten ambas telas. Que Pablo elija un retrato prerrafaelista tampoco es de extrañar, tanto él como María Enriqueta poseen un espíritu romántico y una fuerte impronta religiosa que el prerrafaelismo intentó plasmar y que encaja con la definición que Taine daba del grupo artístico, cuando definía que se pretendía plasmar a través de la pintura y la palabra:

las impresiones de la persona moral, el diálogo silencioso del alma y de la naturaleza, la sorda resonancia de un yo profundo lleno de cuerdas vibrantes de una gran arpa íntima que responde a todos los contactos externos.

También es importante el hecho de que en los dos cuadros aparezca el personaje al lado del agua (en el de Millais, dentro de ella), ya que el sueño que va a tener posteriormente Pablo tiene al agua como uno de sus componentes principales.

²⁶⁵ "Mi madre", *Del tapiz de mi vida*, *op. cit.*, n. 40, págs. 125-128. En esta ocasión también se hace referencia a las manos de su madre.

²⁶⁶ Al principio de la novela, Pablo recuerda el calzado de su madre como reflejo de la, entonces, buena situación económica de la familia:

[...] busqué los pies de mi madre y cubrí de besos y de lágrimas el *raso carmesí de sus ricas zapatillas*, quizá las últimas de esa calidad que se calzaba. (*El secreto*, *id.*, n. 241, pág. 14).

A su lado, convertida en uno de los pilares que sostiene psicológicamente al grupo, está la abuela²⁶⁷, representante de todas las abuelas del “mundo” o, quizás sería más exacto decir, de todas las abuelas *ideales* de la literatura infantil. Mujer fuerte a fuerza de los golpes que la vida le ha ido dando, con el paso de los años ha aprendido a asumir que la realidad es cambiante y que hay que proteger a aquellos que son más frágiles y sensibles: en este caso a Pablo.

La abuela es el espíritu más afín al protagonista. Su bondad y su comprensión la llevarán a convertirse en “el abogado del pequeño”²⁶⁸, sin por ello desautorizar las decisiones paternas. Sin embargo, sí intuye las ideas que pasan por la cabeza de Pablo porque, como él, es un ser sensible y de gran imaginación²⁶⁹.

Es también la encargada de poner al protagonistas en contacto con el mundo de la imaginación literaria: *El llamamiento del bosque*, de Jack London, y *El castillo de Floriani*²⁷⁰, escrito por el bisabuelo de Pablo, son algunos de los libros que la abuela le relata y regala. Y es la primera en advertir las dotes que Pablo tiene para el arte, las posibilidades que encierran sus manos, animándole para que siga su vocación por la escultura:

²⁶⁷ Es el único personaje de la novela que no tiene nombre propio; el uso de este genérico de parentesco se debe a que es el único con categoría plena de arquetipo. Las descripciones físicas que se ofrecen de este personaje son escasas y poco concretas, para que pueda seguir manteniendo su valor de arquetipo:

[...] Mi abuelita era una dama distinguida, igual a las figuras al pastel que habíamos visto en la última exposición de cuadros; [...]. (*Ibíd.*, pág. 87).

²⁶⁸ Cuando Pablo atonte a las gallinas de la casa con gases, será ella la que abogue por él para que no le sea impuesto castigo alguno:

-Pablo, hijo mío: he abogado por ti, y estás nuevamente perdonado. Sube conmigo a mi alcoba para que allí esperemos la hora del almuerzo.
Mi abuelita tenía por mí una predilección especial. A menudo se interponía entre todos para salvarme cuando yo me había perdido con alguno de mis actos. (*Ibíd.*, pág. 27).

²⁶⁹ *Vid.* n. 249, fragmento al que hace referencia dicha nota.

²⁷⁰ Remite al primer cuento publicado de María Enriqueta, “El Maestro Floriani”, recogido en *Lo irremediable*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927.

-Hijito mío -me decía con una voz fatigosa que ya no era la de antes, aquella voz apasionada y vehemente con que me relataba los argumentos completos de los libros-, si yo fuera tu padre, te sacaría del colegio y te haría aprender una sola cosa: la escultura. Creo que para eso has nacido.²⁷¹

La muerte de la abuela (en el capítulo XVII) se justifica por dos razones: pone en contacto a Pablo con una realidad inexorable, la muerte y la pérdida definitiva de un ser querido, y obliga al protagonista a madurar y a prepararse para hechos más difíciles de superar a lo largo de su vida. Esta muerte le hará además heredero del legado cultural de la abuela (los libros que pertenecieron a su bisabuelo) y le animarán y le mantendrán en contacto con el mundo de la imaginación que debe conservarse.

Hay que destacar cómo se plantea en el relato ese momento de la muerte desde la visión de la anciana: consciente de que el final llega, lo asume como algo lógico que no tiene porqué significar la desaparición, sino la entrada en otro estado, el de la memoria. La muerte es para ella una huida del cuerpo, pero no del espíritu, que queda en el recuerdo de los vivos:

-¡No, no! Así me afligís -decía la buena anciana-. Acostumbraos a pensar en mi ausencia desde ahora, porque yo no quiero que me recordéis después entre lágrimas, sino entre sonrisas. Cuando miréis una rosa, un pájaro que pasa, un rayo de sol, un árbol ondulante o una estrella, decid con sencillez: "¡Cuánto gozó la abuelita mirando la belleza de las cosas!" Eso es todo lo que pido: un frecuente recuerdo entre sonrisas. Lo demás... no lo quiero: sería egoísmo.²⁷²

Y así, el recuerdo y la memoria mantienen viva a aquella que se llevo la muerte, la abuela.

²⁷¹ *El secreto, id.*, n. 241, págs. 136-137.

²⁷² *Ibid.*, pág. 145.

El último personaje, integrante de la familia, es Ladia (hermana del protagonista). La pequeña de la casa no tiene gran significación dentro de la narración, pero su personalidad sirve de contrapunto al carácter de Pablo. Frente a la vitalidad de éste, Ladia es una niña frágil, descrita como un personaje de cuento infantil, obediente y dócil:

[...]; mi hermana semejaba una *pequeña princesa escapada de un cuento*; [...].²⁷³

Mi hermanilla Ladia, cuyo juicio y docilidad hacían contraste con mis ímpetus, se aplicaba empeñosamente al estudio, bajo la dirección de mi madre; y concluidas sus lecciones, tomaba la escoba o ayudaba en la cocina, *como una Cenicienta*, [...].²⁷⁴

Su aspecto físico también se inserta dentro de la estética de los personajes femeninos que pueblan esos cuentos, además de parecerse a Clarisa:

[...]; la despojé de los lazos de seda que adornaban sus *rubios cabellos*, [...].²⁷⁵

Mi hermana era de la ciudad; eso se veía al instante; todo lo decía: *sus finas manos, su fino cuerpo, sus finos ojos grises como los de mi madre*.²⁷⁶

A diferencia de Pablo, Ladia por su edad y por su carácter sumiso no es consciente de la tragedia que se está cerniendo a su alrededor y su existencia se limita a la obediencia, evitando causar problemas (sólo es conflictiva cuando se incorpora a los juegos de Pablo). En gran medida, este personaje es el reflejo de

²⁷³ *Ibíd.*, pág. 87.

²⁷⁴ *Ibíd.*, págs. 107-108.

²⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 13.

²⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 36.

Leopoldo Camarillo (hermano de María Enriqueta) que al igual que la pequeña, vivió a la sombra de un hermano (en la vida real, de la autora).

El resto de los personajes que aparecen en la novela completan el cuadro familiar y sirven para ratificar y compartir el sufrimiento de la familia. Pueden dividirse en dos grupos atendiendo a su clase social: a la burguesía acomodada pertenecen Don Blas²⁷⁷, el doctor Cañez, Renato²⁷⁸, Miss Betty, Don Rufo y los compradores de algunos objetos de la casa noble; a la clase obrera pertenecen Silvestre, la señora Martín²⁷⁹, Pascual²⁸⁰, Juana, el sastre y los mozos de carga que se llevan las cosas vendidas de la antigua casa.

Todos ellos son ejemplos de fidelidad y lealtad a la familia de Pablo, siendo los más significativos para el desarrollo de la narración el doctor Cañez y Silvestre. El primero es el mejor amigo de Andrés y al que se le encomendará el cuidado de Pablo cada vez que hay una crisis dentro de la casa. Así, cuando el

²⁷⁷ Maestro del colegio al que acude Pablo y amigo de la familia que, una vez caída ésta en desgracia, mantiene sus compromisos ocupándose de que su educación y *status* social dentro del recinto escolar sigan siendo los mismos (cuando Pablo se queda a comer en el colegio, don Blas lo coloca con los pensionistas de “primera clase” pese a que sus padres no pueden pagarlo). Se ocupa de la educación del joven mientras el padre está ausente.

²⁷⁸ El hijo del doctor Cañez y el mejor amigo de Pablo. Junto a él, el protagonista pasa algunos de los momentos más conflictivos: los días previos a la venta de la casa y los anteriores y posteriores a la muerte de la abuela. Su presencia en la novela es testimonio de la importancia de la amistad durante las mala rachas.

²⁷⁹ Este personaje aparece bien entrada la novela. Se trata de una vecina del nuevo barrio y, desde un principio, muestra una lealtad desinteresada hacia todos sus miembros. Hay que destacar que el tratamiento de respeto cambia a la hora de referirse a este personaje: los maestros (don Blas, don Rufo y la institutriz Miss Betty) encabezan sus nombres con un “don” que indica no sólo su posición social, también su nivel cultural; en el mismo caso está el doctor Cañez, nombrado por su título. Sin embargo, el tratamiento de la vecina desciende pasando a ser “señora” y se anula el nombre propio para ser sustituido por el apellido (se debe suponer que el de su esposo). No obstante, el grupo femenino de la familia muestra un gran respeto y aprecio por esta mujer que será la que esté al lado de Clarisa en los momentos peores: la marcha de Andrés, la muerte de la abuela y la crisis que sufre cuando se le comunica el accidente de su esposo.

²⁸⁰ Pascual es un joven de la edad de Pablo, vecino de éste y compañero de travesuras en el nuevo barrio. Cumple la misma función que Renato (la de amigo fiel), pero en la nueva clase social en la que ahora se mueve la familia. Con él va a vivir una aventura en el bosque, narrada siguiendo las técnicas del cuento tradicional infantil: el bosque, el guardabosque maligno, el viento, la lluvia, la choza entre los árboles y la anciana protectora que los cobija mientras pasa la tormenta. Esta historia está narrada como si de un texto autónomo se tratara, siendo uno de los pocos ejemplos de polimorfismo genérico que hay en esta novela.

protagonista quemada las caballerizas, es enviado a la casa del doctor hasta que el padre termina la venta de todas las propiedades familiares para pagar sus deudas. El doctor también se hará cargo de la familia durante la ausencia de la figura paterna (Andrés le nombra albacea hasta su regreso) y cada vez que surge un problema con Pablo, Clarisa delegará en él las funciones de padre.

Cañez, junto con la abuela, es el primero en detectar la habilidad escultórica del pequeño; sin embargo, a diferencia de aquella, es un hombre de ciencia que no ve en el arte una profesión sino un entretenimiento y aconseja a Pablo que se centre en los estudios:

-Aunque yo no entiendo mucho de arte -me dijo-, creo que tienes disposiciones muy claras para la escultura. Mas como el arte no deja dinero, sería poco juicioso encarrilarte por ese camino, y más bien convendría estimularte para que sigas el otro, el de la ciencia. [...] Te exhorto, pues, a que no abandones estos trabajos, sino que siempre, y aunque en segundo término, sigas cultivándolos con entusiasmo, que muy bien puede el hombre de ciencia estar en cordiales relaciones con el arte.²⁸¹

Pero el doctor tiene, en ocasiones, un papel desagradable: ser el emisario de las desgracias que sufre la familia. Cañez es el que traslada a Pablo de la suntuosa casa a la humilde vivienda en la que van a habitar; es el que comunica al protagonista la muerte de la abuela, y, por último, el encargado de darle a Clarisa la trágica noticia del accidente de Andrés -lo que se convertirá en el "secreto" que madre y doctor guardarán hasta el final de la novela.

Silvestre es el único sirviente de la familia de Pablo, que permanece al lado de ella aun sabiendo que la nueva situación económica pone en peligro su supervivencia. Sirve para ejemplificar el concepto de lealtad que la alta burguesía de finales del siglo XIX y principios del siglo XX tenía del "buen

²⁸¹*El secreto, id.*, n. 241, págs. 63-64

servicio”: es el hombre que sabe anteponer el amor a sus señores al interés material, y ejemplo de esa lealtad es el siguiente fragmento:

En la casa las economías se hacían mayores. Fue despedida la cocinera, [...]. Supimos Ladia y yo que el sueldo de Silvestre había sido también disminuido, pero que él, cariñoso y fiel servidor de la casa, que me había visto nacer, aceptaba eso, y más, sin exponerse a la tentación de abandonarnos. Yo le hice con mi pasta su busto, en el cual se ostentaba una gran medalla con este lema: Fidelidad es mi norte. Con gran veneración recibió el regalo y fue a colocarlo a la repisa de su alcoba, [...].²⁸²

En ocasiones, al igual que la abuela, abogará por Pablo y, tras la ausencia de Andrés, es el único personaje masculino adulto que permanece en la casa, por lo que se ocupará de la seguridad de la misma así como de la educación del protagonista (junto a don Blas y al doctor Cañez).

Un último personaje, especialmente importante para el desarrollo de los acontecimientos que, a diferencia de los anteriores, no aparece físicamente en la novela y que sin embargo, es el causante -indirecto- del dolor y del sufrimiento de Pablo y de su familia, es Leonardo, el hermano de Andrés, ausente desde hace años.

El tío carnal de Pablo vive en Argentina y gracias a él la familia puede sobrevivir económicamente, ya que envía dinero periódicamente hasta que su hermano consiga encontrar trabajo. Pero Leonardo, será también mensajero de malas noticias, causando sinsabores a los personajes principales: si bien por su mediación, Andrés consigue trabajo como químico en un ingenio azucarero argentino (un motivo de alegría para la familia) ello conlleva la separación del cabeza de familia del resto de sus componentes, asimismo es el encargado de

²⁸² *Ibíd.*, pág. 107

comunicarle a Clarisa (a través del doctor Cañez) que su esposo ha sufrido el terrible accidente (finalmente se descubrirá que Leonardo es el que mantiene a la familia desde el accidente de Andrés).

No obstante, a este personaje le debe Pablo lo que va a ser en el futuro: es él el que decide que el joven debe dedicarse a aquello que domina –en este caso, la escultura- ocupándose de los gastos que el aprendizaje suponga para la futura profesión. Y, a semejanza de la abuela, también será el que ofrezca nuevos incentivos a la imaginación de Pablo a través de las descripciones de Argentina, paisaje que el pequeño inscribe dentro de la corriente utópica y exótica que la vieja Europa tenía, y tiene, del Nuevo Mundo –Pablo se niega a imaginar una ciudad a la europea como describe su tío en sus cartas y le muestra su padre en fotografías-:

Las cartas de aquel lejano tío a quien mucho queríamos en casa y a quien escribíamos con frecuencia, nos traían una fiesta cada vez que llegaban. Se leían en familia. Mi tío nos hablaba largamente de las bellezas de Buenos Aires; pero yo, cuantas veces pensaba en mi excelente y querido tío, le veía caminando con grandísimo trabajo entre lianas gigantescas, papagayos, molinillos y serpientes. [...] así , nunca admitía en mi pensamiento que el tío Leonardo no anduviese traficando entre bosques negros y apretados, llenos a reventar, de loros y culebras. Para mí, en aquello estaba el atractivo. Por eso las cartas que llegaban de América me producían un placer inexplicable.²⁸³

Se cierra así este paseo por la tristeza y el llanto, con una mirada al sueño de América que produjo en más ocasiones muecas de dolor que cantos de alegría.

²⁸³ *Ibíd.*, págs. 91-92.

3.3.2. “Vi el anuncio de aquel invierno, ante una casa baja por donde las lluvias resbalarían sigilosamente, como lágrimas...”²⁸⁴

Más que ninguna otra obra de María Enriqueta, es *El secreto*²⁸⁵ un paseo por cielos grises que anuncian la soledad y la nostalgia de un verano²⁸⁶ perdido para siempre.

El otoño y el invierno son las estaciones que tienen mayor presencia en la novela por adecuarse al espíritu de tristeza que va a reinar en el ánimo del

²⁸⁴ *Ibíd.*, págs. 26 y 71.

²⁸⁵ *El secreto* está dividida en veintisiete capítulos durante los cuales transcurren aproximadamente unos cuatro o cinco años (sin incluir el marco de presente en el que se inserta el relato). Los capítulos se agruparían, atendiendo a la temporalidad, de la siguiente forma:

-I a VII: el primer capítulo se abre en un tiempo presente –el del narrador- indeterminado, y en el cual informa que va a relatar un periodo de su vida, importante por producirse en él su metamorfosis. Por medio del *flash-back*, Pablo relata los años de su evolución de niño a hombre y los acontecimientos más relevantes: los últimos días que pasa en su antigua casa, cuando toda la familia tiene conocimiento de un descalabro económico; se relatan también los días que pasa Pablo en casa del doctor Cañez mientras sus padres terminan de ajustar la venta de todas las posesiones familiares para afrontar las deudas. A través de la narración del protagonista se informa que estos hechos ocurren durante los últimos días del verano y el comienzo del otoño.

-VIII a XIV: el tiempo que transcurre en este periodo es de varios meses y en ellos la familia ya habita en la nueva casa. Son los últimos meses que Andrés pasa con los suyos antes de partir a la Argentina (esta noticia la comunicará Andrés una noche de invierno). Corre lo que queda de otoño y la llegada de un nuevo invierno con sus nieves y el día de la partida del padre del protagonista.

-XV y XVI: narran los primeros meses de la familia tras la marcha de Andrés. En ese tiempo la abuela cae enferma. Transcurre lo que queda de ese invierno, la primavera y el verano hasta la llegada de un nuevo otoño.

-XVII a XXVI: en otoño, la abuela muere; cinco días después el doctor Cañez lleva noticias de Andrés (el accidente o el secreto). Desde ese momento hasta el último capítulo, se informa que han pasado tres años desde la marcha del padre.

-XVII: Pablo cae enfermo y su estado febril dura aproximadamente un mes (un mes lleno de sueños-pesadillas premonitorias y que coincide con el tiempo de convalecencia inconsciente que necesitó Teresa -*Jirón de mundo*- para recuperarse del golpe recibido por la muerte del doctor Santiesteban). Al recuperar la conciencia descubre que su padre está a su lado y que la pesadilla que ha vivido durante los tres últimos años ha finalizado. Al final del capítulo se regresa al tiempo presente del narrador con el que se abre el relato.

²⁸⁶ De todos los veranos transcurridos, sólo se hace hincapié en el primero ya que éste es el último que Pablo vivirá como “niño”.

protagonista y de toda su familia; también en estos períodos se van a producir los cambios más importantes de su vida: en un otoño se traslada de casa y de barrio y varía su condición en el colegio; en un invierno su padre se traslada a Buenos Aires y la abuela cae enferma; de nuevo, en otoño, muere su abuela y Clarisa es informada del accidente de Andrés. Y entre el invierno y el otoño, *El secreto* se encuentra más representada por el primero: el frío que incita al recogimiento físico se asemeja al espíritu de Pablo; de la misma manera que la nieve amortigua los ruidos también ensordece el dolor del protagonista que en ningún momento lo evidencia ante su familia (tampoco Clarisa o la abuela exteriorizan el dolor ante los niños). Como los animales en invierno, toda la familia de Pablo se aletarga con la partida de Andrés en espera de una nueva primavera que les haga revivir y que parece no llegar nunca. El único sentimiento otoñal surge en el presente del narrador (cuando abre y cierra su relato): la nostalgia de una época “difícil” pero “dichosa”, de una etapa en la que Pablo siente que “vivió” plenamente, y que no volverá a repetirse:

Porque la dicha, aunque se extienda por años, en realidad no dura sino un momento, y ese momento quedó ya referido. [...] Porque la dicha verdadera y amplia, es breve. Sólo el dolor es largo.²⁸⁷

A colación de este fragmento, conviene destacar otro tiempo fundamental en la novela: un tiempo interno, del protagonista, en el que los momentos de sufrimiento se alargan eternamente y los dichosos se mencionan brevemente. Un tiempo interior que no se corresponde con el exterior, razón por la cual algunos capítulos transcurren en un solo día y se corresponden con aquellos en los que acontece algún hecho doloroso²⁸⁸.

²⁸⁷ *El secreto, id.*, n. 241, pág. 252.

²⁸⁸ Así ocurre con el capítulo I y II: una noche en la que Andrés comunica la crisis económica; capítulo V: un día en el que se llevan el piano y Pablo ve en él un féretro con su padre muerto, imagen que se repetirá en la pesadilla que tiene esa noche; capítulo VIII: un día, el del traslado

La elección de las horas del día también es importante²⁸⁹ por cómo los acontecimientos se reparten entre unas u otras: en la noche se conocen las noticias trágicas o aquellas que van a traer consigo un cambio, mientras que las horas del día se reservan para los acontecimientos sin importancia, además de para las trastadas de Pablo. La noche cobra aún mayor peso en la narración ya que el protagonista sufre sueños y pesadillas que son premonición de las desgracias posteriores; como una especie de “doctor Jekyll y Mr. Hyde”, Pablo va a vivir las noches y los días de los últimos tres años de forma muy distinta:

Durante las mañanas y a prima tarde, trabajaba en todas mis labores con ardor, principalmente en la cerámica, que había sido escogida por todos como la carrera que definitivamente debía yo seguir; pero al llegar las

de la casa del doctor Cañez a la casa nueva; capítulo X: un día, el primero de la imposición de silencio al que Pablo es sometido y en el que llega la primera carta de Leonardo desde que la familia tiene problemas económicos; capítulo XIV: un día que se corresponde al de la partida de Andrés a Buenos Aires; capítulos XVII a XIX: los dos primeros días desde que Clarisa tiene conocimiento del accidente de su esposo y Pablo intuye que su padre ha muerto; y capítulo XXIV: un día, marcado en la memoria del protagonista porque durante el transcurso del mismo reciben la visita de una pareja que viene de Buenos Aires con noticias para su madre que a él no le comunican.

²⁸⁹ Sin embargo, el tiempo histórico en el que se inscribe la novela es indeterminado. Sólo se puede aventurar que los hechos narrados se enmarcan en el presente de la autora: la Primera Guerra Mundial y la inmediata posguerra (una de las pistas del tiempo histórico la proporciona Pablo al recordar los juegos que inventaba, como atontar las gallinas cuando jugaba con los gases asfixiantes o imaginar que se sube a un globo para bombardear países enemigos, que hacen referencia al conflicto bélico y a los zeppelin), gracias a las indicaciones que se dan en la narración sobre moda, medios de transporte o literatura. Aquí, a diferencia de las dos novelas anteriores, no hay ninguna mención a hechos históricos que permitan la ubicación aproximada del relato. En realidad, para el desarrollo de la historia, los datos concretos son innecesarios, incluso perjudiciales (la imbricación de la historia de Pablo en un momento histórico determinado podría llevar al lector a intentar justificar y explicar lo narrado por los acontecimientos exteriores y públicos; lo que el protagonista vive –mejor dicho, lo que el protagonista sufre– es atemporal), ya que lo único que importa es la expresión de los sentimientos y sensaciones que el protagonista experimenta en un momento determinado de su existencia, absolutamente ajenos a lo que esté ocurriendo en el exterior. Otra de las claves que permite aventurar que la narración se inscribe entre la década de los 10 y los 20 es la presentación de Argentina como paraíso de riquezas, lugar donde cumplir los sueños de grandeza económica que la vieja Europa había roto con la guerra; y no por ello se deja de ofrecer la realidad que vivieron la mayor parte de las familias que emigraron hacia aquel país, el fracaso, que en este caso se representa con la pérdida de las manos de Andrés mientras trabaja en ese lugar que le prometía devolverle su *status económico*, con lo cual la ilusión se quebranta irremediablemente.

sombras de la noche, un fino calosfrío y una gran languidez se apoderaban de mi pobre cuerpo, que ya tenía bastante que llevar.”²⁹⁰

La tristeza del invierno y el llanto de las nubes son contempladas desde el interior de las casas y en estos interiores se desarrollan las acciones que van a provocar cambios en la vida del protagonista. En la primera casa se comunica la nueva situación económica de la familia y en el salón de la segunda se leen las cartas que Leonardo envía desde Buenos Aires y las que Andrés mandará posteriormente; y dentro de esas residencias, las habitaciones se convierten en pequeñas fortalezas que cada personaje posee para reflexionar sobre la difícil realidad que está viviendo. Incluso el nuevo *modus vivendi* de la familia se inserta en el mismo ámbito cerrado: el taller de escultura que Pablo necesita para trabajar y mantener a su madre y a su hermana es instalado en la habitación de la abuela²⁹¹ después de su muerte.

Frente a ellas (casas y habitaciones), el jardín –o los jardines– donde el protagonista llevará a cabo sus mayores “fechorías”²⁹²: el incendio del pesebre en la primera casa o el intento de tirar a Ladia dentro del pozo en la segunda; en ésta última existe además un espacio semiexterior donde los niños juegan, sobre todo una vez prohibido el paso al jardín del pozo: un patio interior alrededor del cual se distribuyen las distintas estancias del nuevo hogar y cuya apariencia se corresponde con el ánimo de Pablo:

Y no resistía la vista de aquella fuente, siempre llena de hojarasca, semejante a un túmulo, donde parecían estar enterradas tantas cosas

²⁹⁰ *El secreto, id.*, n. 241, pág. 231.

²⁹¹ Esta habitación, tanto en una como en otra casa, es para Pablo un lugar mágico y protector ya que en su interior se hallan los libros que la abuela le resume y, cuyas imágenes, han poblado su imaginación.

²⁹² En el exterior se llevan a cabo todos los actos lúdicos (por lo general, trastadas cometidas por Pablo).

perdidas para siempre. Los muros, descascarados por la lluvia; las puertas, cuyo barniz se habían comido el sol y el agua, casi deshechas por la polilla; los matojos, los cardos, los murciélagos..., aquel cuadro, remedo exacto de lo que era mi vida interior, me estaba matando lentamente por fuera y por dentro.²⁹³

Por último, en esta nómina, hay que incluir la existencia del espacio en el que tiene lugar el aprendizaje profesional del protagonista: el colegio, que será el mismo a lo largo de toda la novela, y en el cual Pablo descubrirá su pasión por la escultura.

Los espacios exteriores ajenos a la casa son escasos y generalmente tienen una función elíptica con respecto al lugar interior, ya que mientras se está en ellos acontece algún hecho importante en la casa y la acción ya está consumada cuando Pablo regresa al hogar. Ejemplo de ello son las calles que sirven para comunicar de forma indirecta el cambio socioeconómico de la familia y que sólo se describen una vez vendida la primera casa (acción que no se narra y en la que tampoco está presente el protagonista cuando ocurre):

De pronto, me enderecé y vi con asombro la calle: aquel no era el rumbo de nuestra casa. [...]. Volví a dirigir la mirada hacia fuera, pero aquellas calles, nuevas para mí, con sus vitrinas cada vez menos adornadas y sus letreros cada vez más pequeños, tampoco sabían decirme una palabra. [...]

El coche había rodado mucho tiempo. Todas las calles elegantes quedaban atrás, y las que cruzábamos eran modestas, aunque limpias.²⁹⁴

Calles²⁹⁵ que aparecen de nuevo cuando Andrés parte hacia Buenos Aires (un nuevo cambio económico). Igual función elíptica cumple el Bosque de

²⁹³ *El secreto, id.*, n. 241, págs. 236-237.

²⁹⁴ *Ibid.*, págs. 68-70.

²⁹⁵ En lo que a la geografía se refiere, la novela adolece de la misma imprecisión que en lo temporal: la flora y fauna que aparece en el relato es muy escasa si se compara con las dos

Armentón al que Pablo se escapa de excursión en compañía de Pascual y durante la cual se producirá el empeoramiento de la salud de la abuela que la llevará a la muerte.

Las descripciones paisajísticas casi no existen, ya que toda la obra gira en torno a los sentimientos que sufre el protagonista. Excepciones son algunas descripciones de las casas, de los jardines²⁹⁶, de las calles de la ciudad, de la estación de tren y del Bosque de Armentón, y éstas siempre se relacionan con el estado de ánimo de Pablo (a ello hay que sumarle el hecho de que siempre coinciden con el invierno o con el otoño, lo cual acentúa la tristeza de dichos lugares). Sin embargo, algunas de ellas están impregnadas del espíritu fantástico y la visión impresionista del protagonista, así las de las calles de la ciudad y la estación de tren cuando Andrés parte hacia Buenos Aires:

La calle tenía un aspecto fantástico. La gente transitaba sin ruido. Los paraguas parecían blancas flores ambulantes, escapadas de algún país entrevisto en sueños. Los copos, que caían en gran abundancia, lo borraban todo. [...].

El tren estaba ya en su vía, lanzando resoplidos furiosos y agudos gritos dolientes. Me pareció que desahogaba una pena enorme, capaz solamente

novelas anteriores, y no es particular de ningún lugar geográfico concreto: caballos, hormigas, gallinas, margaritas, lagartijas, murciélagos y cisnes. Excepción, y habrá de suponerse deslíz de la autora, son los camaleones que habitan en la fuente de la casa nueva. Pablo vive en una ciudad de la cual no da información precisa al lector, pero se puede suponer que es una ciudad europea y, dentro de las posibles –no hay que olvidar que la escritora vivió en Bruselas, Lausana y visitó Lisboa-, Madrid: al igual que *Jirón de mundo*, *El secreto* es una novela escrita durante la estancia de María Enriqueta en esta ciudad; también el hecho de que los personajes que aparecen tengan topónimos hispánicos lleva a desechar al resto de las ciudades europeas en las que la escritora vivió. La ciudad en la que habita el protagonista está en el interior, ya que Andrés, para tomar el barco que le llevará a Buenos Aires, ha de tomar primero un tren (a esto hay que sumarle la climatología, porque en la ciudad en la que transcurren los hechos nieva, lo cual descarta, en un principio, cualquier ciudad del litoral). Por último, el protagonista ve Buenos Aires como un espacio exótico, razón por la que es conveniente descartar cualquier posible ciudad americana. El lugar concreto en el que se enmarca la narración es la casa, espacio interior material que se correspondería al alma del protagonista, donde habitan sus más íntimos sentimientos. A lo largo de la novela aparecen distintas casas, en función de la situación que va a vivir Pablo.

²⁹⁶ Que aquí como en *Jirón de mundo*, son en muchas ocasiones espacios proclives a la reflexión.

de albergarse en aquel corazón que se extendía, como una serpiente fabulosa, dentro de los cuarenta o cincuenta vagones detenidos en la vía.

[...]

Un silbido agudo y doloroso resonó de nuevo por el aire; y yo, a través del velo espeso de las lágrimas, lo mismo que un autómeta, vi pasar los vagones de uno en uno, como un corazón dividido en pedazos...²⁹⁷

Por último, mencionar por su relevancia indiscutible un lugar del cual sólo se encuentran referencias lejanas y prometedoras: Buenos Aires. La ciudad aparece como lugar de promisión tanto para Pablo como para Andrés, y aunque padre e hijo se contradigan en sus visiones de la misma, ambas son igualmente idílicas: el primero por la imagen exótica y fantástica que tiene de ella, el segundo porque la metrópoli Argentina le ofrece la oportunidad de recuperar su situación profesional y económica; pero uno y otro tienen una visión distorsionada de ese espacio, ya que no es la selva que imagina el protagonista e, irónicamente, se convertirá en lugar de desdichas y pérdidas para el cabeza de familia. En definitiva, breves miradas que pertenecen al imaginario peninsular de la República Argentina en las primeras décadas del siglo XX: país de riqueza y de facilidades donde españoles (e igualmente italianos) viajaban a “hacer las Américas”²⁹⁸.

²⁹⁷ *El secreto, id.*, n. 241, págs. 126-130.

²⁹⁸ *Vid.* n. 283, fragmento al que hace referencia dicha nota.

3.3.3. "Sólo el dolor es largo."²⁹⁹

El secreto es una narración cuyo campo semántico gira en torno al dolor, al sufrimiento, a la resignación, y a la madurez que alcanza el ser humano por medio de éstos, con lo cual el carácter poético de su prosa es más evidente en esta novela que en las dos anteriores. Para expresar todo ese cúmulo de sentimientos el símil, la metáfora, la personificación y la hipérbole se hacen imprescindibles. A lo largo de toda la narración, las imágenes poéticas se van sucediendo en un inevitable *crescendo* que intenta comunicar, cada vez con mayor nitidez, el aumento progresivo del padecimiento de Pablo. Ejemplo de ello es el símil de la vida con un tren:

Para mis ojos habíamos sido él y yo como dos trenes que, a distancia de un palmo, se cruzan en el camino y pasan con rapidez sin detenerse para saber qué vieron uno y otro en sus respectivos viajes. Así me parecía; pero en realidad, yo era el tren siempre en marcha, que acostumbrado a su perpetuo movimiento, juzga estar detenido y cree que son los otros los que van pasando.³⁰⁰

Donde el tren real que lo había separado de su padre capítulos antes, pasa a convertirse en elemento comparativo de su existencia que le distancia de la misma figura, pero ahora sentimentalmente.

También la metáfora es utilizada para anunciar la llegada del invierno:

²⁹⁹ *El secreto*, *id.*, n. 241, pág. 252.

³⁰⁰ *Ibíd.*, pág. 181.

[...], vi el anuncio de aquel invierno, que ya preparaba sus pieles de oso blanco para venir a visitarnos, [...].³⁰¹

Las personificaciones atañen tanto al mundo de los objetos como al de las sensaciones percibidas con los sentidos (especialmente el táctil y el auditivo). Así, en la imaginación de Pablo, los objetos de la antigua casa cobran vida cuando ésta está siendo desmantelada para conseguir dinero, pero no es la familia la que se deshace de ellos, sino los objetos mismos los que abandonan a la familia:

[...], y vi cómo salían de uno en uno, lo mismo que una misteriosa procesión de monjes que fuerza mayor obliga a abandonar su convento... La gran mesa incrustada de mi padre, sus redomas [...], las vitrinas, todos iban mustios, encapuchonados, llorosos. Mi mesa formulaba despedidas amargas; el tintero iba goteando lágrimas de negro dolor; mis plumas le seguían como dardos desclavados; el pequeño lecho de mi hermana, semejante a una cuna envuelta en gasa nívea, parecía también una novicia que deja el claustro...

Y quizá, tras de los muebles, saldría también la ropa.... Mi batín de noche, como un *Pierrot* arrepentido; las batas oscuras de mi abuelita, como abadesas; el gabán de mi padre, llevando consigo el bastón y el sombrero, como un misterioso personajes de novela policíaca. El traje de novia de mi madre, que estaba siempre guardado en una gran caja de cartón, iría también despacio, como un féretro que lleva dentro una doncella muerta. Y tras de ellos saldrían las colchas y las toallas, como telones y bambalinas que se transportan deprisa para poner el teatro en otra parte... El drama sería quizás el mismo aunque mudase de lugar. Y para llorarlo tendrían que seguir, por último, los pañuelos; [...]; los míos, con sus caras de payaso

³⁰¹ *Ibíd.*, pág. 26.

pintadas en las orillas... Hasta esos *clowns* alegres, que nunca dejaban de reír, irían haciendo muecas de llanto...³⁰²

Y el frío y el silencio se convierten en moradores de la casa y compañeros de Pablo tras la marcha de su padre:

El Silencio y el Frío parecían ser los únicos moradores de aquella casa. [...], junto al fuego, agrupados todos, sin atrevernos a vagar por la casa, donde el Frío y el Silencio, como dos fantasmas pavorosos, parecían haber usurpado el lugar de mi padre.³⁰³

Pero es el dolor, de todos los sentimientos y sensaciones personificados, el que alcanza mayor grado de materialidad:

Mi existencia era ya una tortura de todos los instantes. Al fin sabía ya que vivía, y lo sabía por eso precisamente, porque el dolor me gritaba en todo momento: "Aquí estoy contigo, aquí estoy". [...]. Hora por hora, minuto a minuto, había yo visto cómo se acercaba el dolor para mordirme lentamente; porque el dolor nunca tiene prisas. A veces se me aparecía como un gusano que se desliza y penetra más y más, hasta roer la raíz del alma; otras, era una uña que escarba sin piedad; otras, hacha que golpea; otra, garfio; otras, tizón ardiente... Y todas esas púas, ganchos, tenazas y clavos penetraban con calma en mi corazón y le tenían sangrando de continuo.³⁰⁴

Y por último, la hipérbole que va graduando la angustia que va sintiendo el protagonista, de forma más acuciante conforme avanza la historia:

³⁰² *Ibíd.*, págs. 29-30. Esta descripción de los objetos de la casa, así como algunas más que se hacen de las ropas que visten los personajes sirven también para marcar el *status* socioeconómico de la familia de Pablo.

³⁰³ *Ibíd.*, págs. 131-132.

³⁰⁴ *Ibíd.*, págs. 189-190.

¡Cuán estrecho, cuán fuerte y convulsivo fue el abrazo con que mi madre y yo nos apretamos ese día! Parecía que ella quisiese reunir en mí todos sus cariños: el del hijo, expuesto por su conducta a mil peligros; el de la madre, muerta y ya enterrada; el del marido, arruinado y ausente... Parecía que aquel abrazo no iba a terminar jamás. Todo el mundo lloraba al vernos.³⁰⁵

En torno a ese mundo de dolor –tema reiterativo en la obra de la autora– giran todas las imágenes poéticas y la mayor parte del léxico que conforma esta novela: lágrimas, besos, sentir, vivir, sombras, invierno, otoño, pena, tristeza, muerte, inquietud, voces del pasado,...

Todo el sufrimiento está provocado por ese secreto que recorre la narración de principio a fin, regando el narrador el texto de pistas que permiten al lector acercarse a la solución. Hay que destacar, a este respecto, la repetida aparición de la palabra “sombra”, así como de la frase “mi padre parecía mirarme entre las sombras del cuarto”, que al principio de la novela es expresión de la imaginación de Pablo y al final de ella se convertirá en una realidad. Todo el relato está salpicado de frases claves y palabras que anuncian lo que ocurre en las últimas páginas.

Señalar, relacionado con el mundo imaginativo de Pablo, que gran parte del léxico a la hora de describir sus trastadas, sus mundos imaginarios o las justificaciones a su comportamiento se inscriben en los campos semánticos del cuento de hadas y del género de aventuras: “monstruos, genios, gárgolas, grifos, hadas, lianas, serpientes, selvas, etc.” se hallan desperdigados a lo largo de toda la novela.

Se mantienen, también en esta novela, rasgos como el uso del pronombre enclítico en formas verbales personales no imperativas, los diminutivos cargados de afecto, la aparición de algunos extranjerismos como “clown, toilette,

³⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 157.

Pierrot, Dick and John" marcados en el texto original en cursiva³⁰⁶ y cultismos como "dédalo", a lo que cabe añadir la escasez de expresiones populares.

Excepciones a ese castellano estándar son tres americanismos, que en los otros relatos tampoco suelen abundar: "hacer musarañas", propio de la zona de Chile y Centroamérica y como sinónimo de "hacer muecas"; "camellones", palabra de origen incaico (también utilizada en México) que significa surco para plantar; "papacito" y "puertesucha", mexicanismo fonético infrecuente rasgo en sus obras.

Destacar por último que dentro del campo sintáctico, ciertas frases pronunciadas o pensadas por Pablo quedan incompletas (en un intento de imitar el "funcionamiento real del pensamiento") cuando el protagonista piensa que su padre ha muerto; ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

La generosidad de mi tío me tocaba lo más vivo del corazón. Nada descuidaba. No cabía duda: se había propuesto hacer por nosotros todo lo que mi padre hubiera hecho si... Como siempre, espanté mis ideas y les di otro rumbo. Mi pensamiento tenía marcada una raya, y nunca pasaba de allí.³⁰⁷

Como en *Jirón de mundo*, las cartas también cobran una importante función: ser portadoras de noticias que cambiarán la vida de Pablo y causantes, en gran medida, de su sufrimiento. La mayoría es enviada por Leonardo, hermano de Andrés. Por un lado son cartas que abren posibilidades a mundos nuevos, por los que la imaginación de Pablo deambula libremente. También son las que proporcionan trabajo al cabeza de familia, permitiéndoles recuperar su

³⁰⁶ A excepción de la palabra "crac" que castellaniza ortográficamente y que aparece en redonda.

³⁰⁷ *El secreto*, *id.*, n. 241, pág. 209. Ésta es la máxima concesión que María Enriqueta Camarillo está dispuesta a dar a las vanguardias. El pensamiento de sus personajes jamás es libre y el uso que hace del sueño, el instinto, el deseo o la rebelión están siempre marcados por una funcionalidad moralista y didáctica que en nada se parece al uso que de estos hicieron los surrealistas.

antiguo estatus social. Pero, del mismo modo, las cartas son las encargadas de propagar las desdichas: por medio de ellas, y utilizando al doctor Cádiz como mediador, se le comunica a Clarisa el accidente sufrido por Andrés. A diferencia de las dos novelas anteriores, en esta narración ninguna de las cartas aparece transcrita ya que este hecho impediría al narrador poder imaginar tan libremente cómo es Buenos Aires y, una vez ocurrido el accidente, desentrañarían el secreto antes del fin de la novela.

3.3.4. El sueño. Recepción.

En el "Autocuestionario" al que María Enriqueta se sometía en 1931, confesaba que en ocasiones, mientras dormía, soñaba los argumentos de algunos de sus relatos. No se puede decir que el de esta novela surja de un sueño (la escritora no lo declara en ninguna de sus entrevistas), pero sí hay que valorar en grado sumo la importancia que el soñar tiene en esta narración. Ello lleva a que si en una primera lectura pudiera creerse que la obra está escrita con una intención exclusivamente didáctica (como la hubiera en *Mirlitón, el compañero de Juan*³⁰⁸), ofrezca otra perspectiva cuando se conoce la biografía de la escritora mexicana y la importancia que le otorga al mundo de los sueños en el acto de creación.

El asunto central de *El secreto* en una primera lectura parece ser el de la importancia de la familia en los momentos críticos de la vida; pero una lectura más profunda muestra la presencia de algo mucho más íntimo, obviamente relacionado con la trayectoria vital de la autora: el sufrimiento de un espíritu frágil y sensible en un mundo dominado por las contingencias materiales y, a la misma vez, la creencia plena de que sólo se vive cuando se sufre, que sólo merece la pena aquello por lo que se sufre y que el mundo soñado es un reflejo de ello.

El sufrimiento como sentimiento que sirve para medir la valía del ser humano se halla en toda la obra de María Enriqueta (tanto en la prosa como en

³⁰⁸ Y así lo vieron algunos críticos de la época como Fernando Beltrán, que en el periódico *Región* (Oviedo, 15 de julio de 1925) declaraba:

Aunque *El secreto*, novela de María Enriqueta, no es un libro para niños, es una de las obras que deben ir a manos de los adolescentes. La influencia de su lección de amor filial puede ser altamente útil en ese momento difícil en que se inicia en el joven, codicioso de placeres, la rebeldía contra el freno paterno. (cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 118, págs. 116-117).

el verso), pero nunca alcanza una expresión más excelsa que en *El secreto*: el dolor que experimenta Juan Buendía (*Mirlitón,...*), al verse obligado a separarse de su abuela o el desgarró interior que vive Teresa (*Jirón de mundo*), en un mundo que no es el suyo, no son más que anuncios de la tortura espiritual que se va a narrar en esta novela.

La búsqueda de una nítida expresión de la vivencia del sufrimiento va obligar a María Enriqueta a apoderarse de recursos técnicos que no había utilizado en sus anteriores narraciones de forma sistemática y que la aproximarán, tímidamente, al surrealismo al que se hacía referencia en la introducción. Dentro de todas las posibilidades que el movimiento vanguardista ofrecía, dos son las que interesan a la escritora: la de las conexiones entre el mundo del consciente y el del subconsciente, y la del sueño como medio de comunicación de este último, dando cabida además al presentimiento, la mala estrella y al destino (motivos habituales del romanticismo), transformados en hilos conductores que, finalmente, permitirán a Pablo y al lector resolver el misterio que guardan los personajes adultos.

En el mundo consciente, dos son los elementos que anuncian lo que ocurrirá posteriormente: las manos y el piano. Las manos de Clarisa y las manos de Andrés se convierten en símbolos para Pablo: las primeras son las que remiten al amor, al arte y a la belleza; las segundas simbolizan la protección, la ciencia y la subsistencia material. Ambas confluyen en las de Pablo que, con el tiempo y gracias a la escultura, recogen lo que unas y otras representan: con sus manos Pablo crea belleza a través del arte y con él expresa su amor por las personas que le rodean (las figuras que el protagonista modela son representaciones de su padre, cuando se trata de imágenes masculinas; de su madre, hermana y abuela cuando se trata de retratos femeninos). Su arte es sencillo ya que más que escultura es cerámica, con lo que el arte pasa a ocupar categoría de un oficio que permitirá a la familia subsistir tras quedar inútil (al perder sus manos) el cabeza de familia, de profesión químico. La relación entre

la ciencia y el arte, que se aúnan en las manos de Pablo, queda presentaba en el discurso que el doctor Cañez le da a un Pablo aún díscolo³⁰⁹.

Las manos también se relacionan con el piano, objeto que pertenece al mundo del arte y al de Clarisa. Sin embargo, desde las primeras páginas de la novela el piano será un símbolo funesto y su salida de la casa augurio de la desgracia que la familia está aún por vivir:

El piano debía pesar enormemente. [...]. Yo sin saber por qué, les seguí hasta el dintel, y desde allí, sintiendo ya que un nudo me apretaba la garganta, les vi cómo se alejaban por en medio de la calle, a pasos lentos e iguales, llevando en los hombros una cosa larga y negra, que semejaba una caja de muerto... Las gentes se detenían para ver pasar el grupo, lo mismo que se hace en los entierros. [...].

¿Quién podía ir en aquella caja tan grande? ¿Una niña? No. ¿Una mujer joven? No. ¿Una anciana? Tampoco. ¿Un hombre, entonces?... ¿Un hombre alto, fuerte, elegante... moreno...? Sentí que el corazón me daba un vuelco terrible, y sin saber lo que hacía, salí como un loco de la alcoba de mi abuelita, gritando, mientras recorría la casa en todas direcciones:

-¡Papá! ¡Papá!...³¹⁰

Esta imagen se irá repitiendo en la mente de Pablo cada vez que sospeche que el secreto que guarda su madre y los adultos que le rodean es la muerte de Andrés.

Las continuas alusiones a las manos anticipan la desgracia de Andrés, por ello el narrador “dispersa” esta parte del cuerpo por todo el relato, como pistas a seguir tanto por Pablo como por el lector.

³⁰⁹ *Vid.* n. 281, fragmento al que hace referencia dicha nota.

³¹⁰ *El secreto, id.*, n. 241, págs. 39-41.

Las visiones conscientes van cediendo, conforme avanza la novela, un espacio cada vez mayor al mundo del subconsciente, caracterizado por los mecanismos del recuerdo y de la memoria, que hacen que el Pablo narrador reflexione sobre ambos y sobre las particulares reglas por las que se rigen a la hora de seleccionar unos hechos y de olvidar otros. También los presentimientos, como formas de pensamiento libre que aparecen en cualquier momento, se inscriben en ese mundo donde, en ocasiones, memoria y presentimiento se unen para confabular contra el protagonista en un discurso reiterativo sobre lo dicho anteriormente:

Sin pretenderlo, y sólo por un exceso de imaginación, asocié su salida de la casa con la de aquel gran mueble largo y negro que iba en hombros por en medio de la calle, semejando una caja de muerto. Y por un exceso de memoria, recordé las preguntas que había hecho mientras veía alejarse aquello que parecía un entierro. ¿Quién podía ir en esa caja tan grande? ¿Una niña? No. ¿Una mujer joven? No. ¿Una anciana? Tampoco. ¿Un hombre, entonces?... ¿Un hombre alto, fuerte, elegante... moreno?... Me detuve un instante y reflexioné. ¿Conque esas preguntas del pasado eran ya casi verdad en el presente? ¿Conque aquel hombre alto, fuerte y moreno...? El corazón me dio un terrible salto. Brinque de la silla y corrí a abrazar las rodillas de mi padre, mientras le decía sollozando:

-¡Papacito! ¡No te vayas, no te vayas...!³¹¹

³¹¹ *Ibíd.*, págs. 112-113. Repetición casi literal del texto transcrito al que hace referencia la n. 310. Esta técnica de repetición de fragmentos será utilizada en más ocasiones por la autora, convirtiéndose en un hilo invisible que permite al lector guiarse por el camino oscuro del subconsciente; así ocurre con la descripción de la despedida de Andrés y la abuela en el capítulo XIV:

[...] al asomarme por el pequeño vidrio oblongo que había detrás del coche, descubrí a mi abuelita que, a través de los finos visillos de la ventana, miraba hacia el carruaje, con los ojos húmedos, mientras hacía con la mano un ademán que no era el de las despedidas para corto tiempo, sino el gesto definitivo que se hace en los grandes viajes. (*Ibíd.*, pág. 126).

y que se repite, casi literalmente, en el capítulo XXII:

Presentimientos siempre negativos, emisores de desgracias aún mayores que son anunciados sensitivamente con “calosfríos”, tristezas, vuelcos de corazón, etc.; una especie de destino insoslayable que la aguda sensibilidad de Pablo percibe y el exterior ratifica³¹². Ese mundo subconsciente lleno de angustias, tiene sus momentos de máxima expresión y de menor desciframiento en el sueño³¹³ que también va modificando sus significados a lo largo de la novela: un sueño físico y reparador al principio que se convierte, finalmente, en un sueño alucinatorio provocado por el estado febril en el que Pablo cae.

En ese sueño tienen cabida los monstruos:

[...] cuando ya me creí librado de las garras del mal, una tarde al volver, caí en mi lecho como un tronco, y no supe más de mí. La vida real pareció huir como una visión que se aleja a toda prisa, [...], y me interné en una caverna. [...] un grifo que dormía enroscado [...], saltó sobre mi cuello, y aplicando en él sus agudas garras, dijo en mi oído:

-Me llevarás contigo eternamente porque tú también, sin misericordia alguna, has clavado tus uñas en los otros.[...]

El grifo descendió de mis hombros y me arrastró brutalmente hacia un rincón donde había [...] diez hombres con cabezas de águilas.

[...] cuando al asomarme por el vidrio oblongo del coche vi a la noble anciana mirando hacia el carruaje con los ojos húmedos, mientras hacía con la mano un ademán que no era el de las despedidas para corto tiempo, sino el gesto patético y definitivo que se hace en los grandes viajes... (*Ibíd.*, pág. 210).

Sirviéndose nuevamente de esta imagen para aplicarla a los movimientos que él hace cuando quiere espantar de su cabeza la imagen de un padre muerto.

³¹² Así la presencia de “mariposas difuntas”, animal que en las otras dos novelas anunciaban cambios positivos, tienen en *El secreto* un marcado carácter negativo, además de no aparecer realmente, sino que el símbolo es utilizado como elemento comparativo con otro objeto:

[...] en el fondo del cesto la carta de mi inocente hermana yacía en pedazos como un montón de mariposas difuntas... (*Ibíd.*, pág. 213).

³¹³ El sueño también aparecía en *Mirlitón, el compañero de Juan*, pero allí no era más que una simple anécdota que servía para demostrar la continua preocupación del protagonista por su abuela.

-Aquí le tenéis -dijo el grifo, arrojándome al suelo como se arroja un fardo ya deshecho-. Juzgarle.

El exceso de dolor hizo que me desmayara.

Mucho tiempo debí de estar allí, [...]. Pero cuando volví del vértigo, la sesión se levantaba ya, y el grifo me azuzaba de nuevo para siguiese adelante.

-¿Adónde vamos? -le dije, sintiéndome sin fuerzas para dar ni un solo paso.

-A cumplir la sentencia [...].³¹⁴

Pero también las manos, la voz (protectora y, a la vez, justiciera), las sombras que protegen y por las que Pablo se siente observado:

No sé cuanto tiempo caminé por ella, mas cuando presentí que iba a llegar al lugar de mi castigo, porque el grifo descendió de mi espalda, dos manos fuertes, pero de seda, me desviaron de aquel sitio, me guiaron, seguras, entre la sombra, y me sacaron de la caverna. Una vez fuera del antro, en plena luz, reconocí aquellas manos piadosas: eran las de mi padre.³¹⁵

La luz verde³¹⁶ que hasta entonces había sido síntoma de la presencia de Andrés en la casa:

[...] un grifo que dormía enroscado entre las sinuosidades verdinegras del antro, saltó sobre mi cuello: [...].³¹⁷

El invierno, el frío y el agua:

³¹⁴ *El secreto, id.*, n. 241, págs. 242-246. El fragmento del sueño es un cuento en sí mismo.

³¹⁵ *Ibid.*, págs. 242-246.

³¹⁶ El verde en los ritos paganos era el color de la iniciación y en el psicoanálisis el color de la vida vegetativa que promete un crecimiento natural. En un principio, María Enriqueta le da este color a la luz del despacho de Andrés, por lo que ese verde se inscribiría dentro de la simbología popular de la esperanza. Sin embargo, a lo largo de la novela el color se convierte en símbolo del crecimiento de Pablo, pero también de su inadaptación como color de la gama fría.

³¹⁷ *El secreto, id.*, n. 241, págs. 242-246.

Quería gritar, pedir auxilio; pero la voz me faltaba. Sólo podía hacer muecas dolorosas que no se advertían entre la oscuridad del antro. Quise retroceder y tomar la salida, pero un gran perro con piel de leopardo, la guardaba. [...]. Vientos huracanados, de nieve, azotaban mi rostro, lastimaban mis oídos y agitaban mis cabellos. [...].

De pronto, sentí que un raudal enorme de agua invadía la caverna y me arrastraba consigo. [...].

Y el agua nos arrastró a los dos, [...].

Al llegar a cierto sitio, la caverna se bifurcaba. Siguió la corriente por un lado, y yo me vi detenido en una anchísima galería, [...].³¹⁸

Y el final del túnel que lo devuelve a la realidad familiar:

Y al salir de la caverna hacia la luz en aquel sueño largo y ficticio producido por la fiebre, abrí los ojos a la vida real y me encontré en mi lecho, acompañado por mi madre.³¹⁹

Sueño con todos los elementos propios de la literatura romántica de horror, de la novela de aventuras, del cuento de hadas, etc., donde se mezclan todos los remordimientos de Pablo con sus lecturas³²⁰ y con la presencia del ser ausente en la vida real: su padre.

La idea de la permanencia en la memoria de los seres queridos, alejados temporalmente³²¹ para siempre, se repite en más de una ocasión en la obra de

³¹⁸ *Ibíd.*, págs. 242-246.

³¹⁹ *Ibíd.*, págs. 242-246.

³²⁰ *El llamamiento del bosque, El castillo de Floriani, La bella del bosque durmiente, Caperucita roja*, entre otros. De las dos primeras se van ofreciendo pequeños resúmenes a lo largo de la novela.

³²¹ *Vid.* fragmento reproducido al que hace referencia la n. 272. Ejemplo de ello también se encuentra en textos como *Mirlitón, el compañero de Juan*, donde la abuela siempre está presente pese a hallarse a mucha distancia; "Ellos siempre vienen...", en *Del tapiz de mi vida*, en el que las voces, las costumbres y los consejos de los que ya murieron surgen vívidos en los momentos de dudas de los que aún siguen vivos; o en "Tía Valentina", en *Sorpresas de la vida*, relato en el que los objetos encarnan el espíritu de los muertos.

María Enriqueta, así como el hecho de que ese recuerdo y los objetos que pertenecían a esos seres perdidos son formas de corporeizarlas. De esta forma, la autora se aparta de cualquier visión terrible de la muerte y la plantea como parte de la vida; para ella la muerte definitiva sólo existe cuando nadie recuerda al ser fallecido.

Con relación a esta parte de la novela hay que tener en cuenta que la madre de la escritora ya había muerto, aunque para ella siguiera viva en su memoria.

Y en este juego donde lo vivido y lo soñado se entremezclan, María Enriqueta da una vuelta de tuerca más adornando la trama con una serie de elementos autobiográficos. Toda las sensaciones de Pablo, toda su fragilidad y todo su amor filial son el reflejo de lo que sintió, sufrió y deseó la escritora a lo largo de su vida y, de forma especial, durante su infancia y adolescencia. Novela autobiográfica, no realmente de Pablo, sino del alias de la propia María Enriqueta. La dedicatoria que antecede al comienzo de la novela lo anunciaba ya:

A la santa memoria de mi adorado padre, el señor don Alejo A. Camarillo, y a mi querido hermano Leopoldo Camarillo y Roa.³²²

Y queda confirmado que Andrés es la literaturización de Alejo Camarillo, el padre de la autora, a quien describe de la siguiente manera:

Mi padre nos dominaba con los ojos. Ellos sabían castigar, imponer, corregir, estimular. Y sus manos eran para bendecirnos, para sostenernos, para acariciarnos.³²³

³²² *El secreto, id.*, n. 241, pág. 7.

³²³ "Las manos de mi padre", *Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 40, págs. 106-107.

De todas las novelas escritas por María Enriqueta Camarillo, *El secreto* fue, como se ha dicho, la más significativa para la autora y la más celebrada por la crítica; además de ser, según se informa en la prensa de la época, la primera novela mexicana vertida al francés:

Acaba de salir de las prensas la traducción francesa de la novela *El secreto*, de María Enriqueta. Esta publicación marca una fecha importante, porque es la primera vez que una novela mejicana ha sido traducida al francés y publicada no solamente a expensas de la casa editora, sino pagando esta casa a la autora los mismos derechos que a los escritores franceses. [...]. Hasta hoy se habían publicado traducciones de obras de interés científico, histórico o político, pero es la primera vez que una obra literaria mejicana se traduce al francés.³²⁴

En 1922, en *El Universal Ilustrado* de México, Rafael Heliodoro Valle señalaba la presencia de la autora en aquella novela:

Este libro suyo que acaba de aparecer, *El secreto*, es su consagración definitiva de prosista. Es la autobiografía de una adolescencia, y es posible que haya en ella algo de la vida de la novelista.³²⁵

Y dos años después la autora corroboraba las apreciaciones del crítico en una entrevista concedida a Fidel Cabeza y publicada en *La Libertad*, de Madrid, al contestar a la pregunta de cuál era su novela más querida:

El secreto, porque en el héroe de ese libro he vaciado muchos de los angustiosos dolores que hubo en mi espíritu cuando yo era pequeña. Dicen que los niños son felices: yo de mí sé decir que sufrí extraordinariamente y

³²⁴ La noticia es dada por Luis Lara Pardo en el diario mexicano *Excelsior*, del que era corresponsal en París y está fechada el 2 de enero de 1927.

³²⁵ Cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 118, pág. 116.

sin causa justificada, [...] tampoco entonces decía yo palabra sobre aquella angustia ni sobre otras muchas que me acribillaban el alma. Yo lo callaba todo. Nadie, pues, podía confortarme en esas penas ni educar mi sensibilidad. Tal fue mi vida en la infancia. Mucho sufrí en ella silenciosamente. Y por eso, al escribir mi novela *El secreto*, como un desahogo aliviador, quise poner en el temperamento del héroe toda la imaginación torturadora que tanto dañó mi niñez. Tales son el motivo y la causa de ese libro.³²⁶

Notas laudatorias de la perfección literaria alcanzada por la escritora con *El secreto* se vertieron en las páginas más importantes de otros periódicos y revistas de México, España, Portugal, Brasil, Francia y Estados Unidos, aludiendo –en la mayor parte de los casos– en el profundo conocimiento que de la psicología humana poseía María Enriqueta. Es, de sus tres novelas, la que mejor ha resistido el paso de los años por lo que sigue despertando en mayor medida la atención de la crítica literaria actual (que, generalmente, dedica más espacio a su poesía y a sus cuentos).

Este reconocimiento mayor de la crítica no era gratuito porque la novela muestra un cambio en la narrativa de la escritora al ofrecer una trama y unos personajes más complejos y unas técnicas literaria más evolucionadas.

En *El secreto*, la escritora parece acercarse a las nuevas corrientes literarias europeas con una tímida aproximación a determinadas técnicas surrealistas³²⁷,

³²⁶ *Ibíd.*, págs. 113-115.

³²⁷ Quizás éste sea el único acercamiento de la escritora a las vanguardias, a las que criticó, aunque sin mencionarlas directamente. Muestra de ello fue un artículo que publicó en *La vida literaria* y que incluyó más tarde en *Brujas, Lisboa, Madrid*, titulado “La poesía de Pilar de Valderrama”, y en el que hacía un elogio de la obra en verso de esta autora (también musa de Antonio Machado), muy en la línea temática y formal de María Enriqueta. En el artículo define su concepto de poesía enfrentado a lo que se escribe en su tiempo:

No pueden, pues, constituir “poesía” aquellos versos que, al ser leídos, van mostrando claramente sus defectos.

aunque otra vez tamizadas por un conservadurismo decimonónico. Sirva de ejemplo la utilización del sueño -presente en determinadas obras vanguardistas- a través del cual se presenta la lucha consigo mismo que vive el protagonista: de un lado, un mundo consciente caracterizado por la diversión, la alegría, el juego; del otro, un mundo subconsciente marcado por el miedo, la tristeza, el peso de la conciencia. Conforme avanza la narración, el mundo de la oscuridad va ganando terreno al de la luz apoderándose de él para, finalmente, ofrecer un personaje con las características buscadas por la autora: melancólico, sensible, sufridor y resignado.

El sueño no es más que un pretexto (hasta ahí llega el vanguardismo de la mexicana) para dar otra vuelta de tuerca a algo que ya había realizado en su primera novela: un *bildungsroman*, pero ahora de corte realista. Si *Mirlitón, el compañero de Juan* había sido una obra en la que la presencia de lo maravilloso es permanente (a la presencia del mirlo que habla hay que sumarle la personificación del Sino o la existencia de una manzana mágica), *El secreto* prescinde por completo de esa presencia para intentar mostrar al lector el proceso evolutivo de un personaje desde supuestos realistas-costumbristas, donde lo maravilloso sólo tiene cabida en el mundo de la ficción literaria asumido por el protagonista o está en su imaginación exacerbada por esas lecturas.

-¡Qué disonancias! -decimos mientras los recorremos con los ojos-. Y ¿qué es lo que se propone quien los escribió? -inquirimos con asombro, mirando que lo que parecía la idea fundamental del poema, su asunto, su motivo, tras de lanzarse impetuosamente por el camino indicado, se devuelve de pronto a la mitad de él, o salta por donde menos se espera, desapareciendo al instante como muñequillo de chasco... La idea se ha escapado. La idea no existe ya. Pero lo peor es que para suplir esa idea eclipsada, es decir, para esconder esa impotencia, surgen a continuación renglones y renglones que van sin rumbo y sin objeto, como náufragos, como aditamentos de mal gusto, que acaban por despertar la cólera del lector, y le obligan a arrojar por tierra el libro o la revista que trae semejante lastre.

¿Puede ser "poesía" ésta que en vez de apoderarse del lector y arrojarlo, no hace sino mostrarle a gritos sus defectos, fastidiarlo con su ineptitud, ensordecerlo con sus disonancias, e indignarlo con su falta de lógica y su persistencia?

No; esto no es poesía. ("La poesía y Pilar Valderrama", *Brujas, Lisboa, Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe, 1930, págs. 131-132).

En este sentido, y en consonancia con la argumentación que realiza Francine Masiello³²⁸ sobre la prosa vanguardista femenina, la novela de María Enriqueta se emparenta (por tratarse de un *bildungsroman*) con la novela conservadora y con la novela de la tierra de los años veinte, en las que la figura del padre es generadora de todo lo que acontece en ellas y en las que familia y la casa constituyen la base de la unidad social y representan el espacio protector y deseable, respectivamente.

Pero *El secreto* es también, como se ha dicho, una autobiografía enmascarada: autobiografía porque, además de narrada en primera persona (aunque, evidentemente, esto no es sólo síntoma del género autobiográfico), el espíritu del personaje principal (Pablo), sus vicisitudes, el cambio de *status*, el traslado de hogar, su familia y su *modus vivendi* corresponde a los de María Enriqueta; enmascarada porque la autora buscó un nombre masculino para relatar la historia de su vida, no sólo la pública (la menos importante para ella), también la espiritual. El resto de los personajes son, de igual modo, un trasunto de la familia Camarillo: Andrés, el padre, es el retrato de don Alejo Camarillo - hasta en la forma de sus manos-; tras la figura de Clarisa, la madre, y de la abuela se esconde la figura de doña Dolores Roa Bárcena -madre de la autora- en las diferentes etapas de su vida (como Clarisa en el papel esposa, como abuela cuando doña Dolores Rao es viuda de Camarillo); Ladia, la hermana pequeña de Pablo, es una representación especular de Leopoldo Camarillo, el hermano de María Enriqueta, un ser frágil de poca salud que vivió bajo la sombra de su hermana. Es interesante, por otro lado, la ausencia en el relato de ficción de Carlos Pereyra, el marido de la escritora, cuyo rastro no puede detectarse en ninguno de los personajes; en cierta medida, algo de Andrés podría representar a Pereyra, pero de forma tangencial; sin embargo, en la

³²⁸ Francine Masiello. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia", *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, sel., pról. y notas de Saúl Sosnowski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997, tm. III, págs. 67-82; originalmente en *Revista Iberoamericana*, n. 132-133, 1985, págs. 807-822.

realidad no fue Carlos quien mantuvo realmente a la familia, sino María Enriqueta.

De esta forma, lo que debería de haber sido una novela predominantemente conservadora sin excesivas complicaciones se convierte - gracias a esa serie de cruces entre la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia, el consciente y el subconsciente, el *bildungsroman* y el surrealismo- en una novela psicológica de difícil adscripción a un subgénero concreto, lo que le permite desbordar las fronteras de la literatura decimonónica y acercarse, aunque tímidamente, a propuestas -si no estilísticas, sí ideológicas- esgrimidas por la narrativa vanguardista "feminista" en las que la figura de la mujer se aleja de la imagen desde siempre atribuida a su sexo y se apodera de espacios tradicionalmente adjudicados al género masculino, aunque la escritora sintiera la necesidad de disimular su condición de mujer publicando la novela bajo un nombre perteneciente a ese género masculino.

En suma, de las tres narraciones extensas de la escritora, *El secreto* es de más compleja trama, la de personajes más ricos y la de mayor atrevimiento técnico.

CAPÍTULO 4

CUENTO. *EL SON DEL CORAZÓN*.¹

¹ Ramón López Velarde, "El son del corazón", 1932.

El cuento es el género narrativo al que María Enriqueta Camarillo se dedicó de manera más continua a lo largo de su carrera como escritora; la primera publicación de la autora mexicana con su nombre fue un cuento: “El Maestro Florianí”². Es en este género donde su literatura alcanza mayor fluidez, pues la brevedad evita los excesos de la retórica romántica utilizada en las novelas. Así ha sido asumido pro parte de la crítica que afirma que son los relatos “mejor logrados”, y que respecto a otras narraciones considera que:

Mientras más escribe, más tiende nuestra autora hacia lo cursi y hacia lo innecesario que restan fuerza a algunas de sus obras.³

Los numerosos cuentos compuestos por la escritora a lo largo de su vida se encuentran reunidos en cinco libros: *Sorpresas de la vida. Novelas cortas* (1921 y 1924)⁴, *Enigma y símbolo* (1926), *El misterio de su muerte... Novelas* (1926), *Lo irremediable. Novelas* (1927) y *El arca de colores. Novelas* (1929); a los que se añaden otros volúmenes dedicados a un público infantil que merece tratamiento aparte⁵.

² “El Maestro Florianí”, *Revista Azul*, 11, 13 de enero, 1895, págs. 165-172; posteriormente aparecería recogido en el libro *Lo irremediable*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927. Ésta fue su primera publicación con su nombre, pero anteriormente publicó el poema “Hastío”, que apareció en el suplemento literario del periódico mexicano *El Universal*, en 1894, bajo el pseudónimo masculino de Iván Moszkowski (homenaje al pianista y compositor francés Moritz Moszkowski, que fuera profesor de Joaquín Turina hacia 1905).

³ Esther Hernández Palacios (edc.). *María Enriqueta. Llegará mañana...* Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986, pág. 17.

⁴ *Sorpresas de la vida* fue publicado en 1921 por la editorial Biblioteca Nueva de Madrid y en 1924, la segunda edición estuvo a cargo de la editorial Casa Virtus de Buenos Aires; los otros cuatro libros de cuentos corrieron a cargo de la editorial madrileña Espasa-Calpe que, en 1926, llegó a un acuerdo con la escritora para publicar todas sus obras en la “Colección Contemporánea”. Algunos de los textos que componen estos libros vieron la luz por primera vez en publicaciones periódicas españolas, mexicanas y argentinas.

⁵ *Rosas de la infancia* (París, Bouret, 1914), *Entre el polvo de un castillo* (Buenos Aires, Virtus, 1924), *Cuentecillos de cristal* (Barcelona, Araluce, 1928) y *Diamantes de la leyenda* (México, Editorial Polis, 1941), son cuatro libros de cuentos y textos breves dedicados a un lector infantil. El primero de

Igual que sus novelas, y con ellas, los cuentos incorporados a los cinco volúmenes comparten rasgos estilísticos y técnicos, temáticos y argumentativos, tipos de personajes, tratamientos del tiempo y del espacio. Se utilizan, en ocasiones, personajes que ya estaban prefigurados en las novelas e, incluso, algunos argumentos son desarrollos de anécdotas o de hechos concretos presentes en las tres narraciones mayores. También el camino puede haber ido a la inversa, ya que algunos cuentos fueron redactados antes que sus novelas y de ellos surgieron personajes o anécdotas que posteriormente encontraron un desarrollo mayor.

La confusión genérica mencionada al tratar de las novelas de la autora mexicana deriva, obviamente, de los citados títulos que añaden la palabra “novela” a cada uno de ellos. Sin necesidad de realizar un análisis pormenorizado de los contenidos de los mismos, el receptor de los relatos podrá descubrir que se trata de cuentos y no de novelas. Sin embargo, ello no ha sido siempre así considerado por los estudiosos de la obra de María Enriqueta Camarillo que siguen la nomenclatura de la autora a la hora de definir genéricamente los relatos y que no aciertan a dar una explicación convincente del porqué un nombre y no otro. Un ejemplo de esta ambigüedad se encuentra en la posición adoptada por Esther Hernández Palacios cuando indica:

Es necesario aclarar que cuando la escritora dice “novela” también se refiere a “cuento”, ya que muchos de sus libros que sin duda colocaríamos dentro de este género llevan el subtítulo de “novelas”. En algunos casos se trata de textos que bien podrían catalogarse como “novelas cortas”, pero en otros decididamente se trata de “cuentos”. Vale agregar que en el caso de los volúmenes de “cuentos infantiles”, *Entre el polvo de un castillo* (1924) y

ellos recoge textos de otros autores, mientras que las composiciones de los otros dos son creaciones originales de María Enriqueta y el último, adaptaciones cultas del folclor europeo.

Cuentecillos de cristal (1928), aparecen textos tan largos o más que los catalogados como “novelas” en los libros para lectores adultos.⁶

Respecto a la confusa nomenclatura de los relatos recogidos en los cinco volúmenes cabe recordar que todos iban dirigidos a un público adulto. Cuando María Enriqueta escribía textos para niños los denominaba “cuentos” –sin importarle cuál pudiera ser la extensión de los mismos-. Quizás, siguiendo una regla propia –incluso existente en el imaginario colectivo-, la autora considerase que no podía denominar de la misma manera un texto dirigido a un lector infantil que aquel concebido y redactado para un lector adulto. El término “cuento” ya estaba plenamente instaurado como tal forma narrativa sin distinción de la edad de su destinatario pero, posiblemente dentro de la mentalidad decimonónica de la escritora, esta denominación seguía remitiendo a aquellos textos que leía y le leían de niña y que contenían o bien algún tipo de lección o moraleja apropiada para esa edad, o bien recogían narraciones de la tradición oral recuperadas y reivindicadas por prerrománticos y románticos europeos. Es muy probable que la escritora no concibiese que las narraciones que iban dirigidas a un público *hecho y derecho* pudieran catalogarse de la misma manera que las infantiles, por lo que señala de antemano, con la aclaración genérica al lector o destinatario del libro. Cada uno de los títulos intenta ser reflejo de un rasgo común de la serie de relatos de los que se compone.

Los estudios, en su mayoría parciales y sesgados, realizados hasta ahora de la obra narrativa de María Enriqueta Camarillo han llevado a los críticos a tergiversar no sólo la adscripción genérica de algunas de sus composiciones (es el caso de seguir denominando “novela corta” a lo que debería considerarse “cuento”), sino también confundir las fechas de publicación de las obras. Ello se debe a la escasa utilización de las fuentes originales sustituidas por el uso

⁶ Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3, pág. 14 (en nota 6).

indiscriminado de información y de datos que provienen de estudios anteriores que, asimismo, carecen de la suficiente precisión.

De lo anterior deriva la confusión de fechas que existe sobre el libro *Sorpresas de la vida*; confusión no sólo cometida por los especialistas en la obra de la mexicana, sino también por los catalogadores de las diferentes bibliotecas que poseen un ejemplar de este título. El primero en dar cuenta de la edición publicada en Madrid en 1921 es Ángel Dotor⁷, haciendo mención a la publicación de 1924 en páginas interiores. A partir de esta inconsistencia empiezan las confusiones ya que, quizá guiándose por Dotor, la Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España (CSIC) fecha la obra en 1920; The New York Public Library, en 1921; la Biblioteca Central de la Universidad Veracruzana, en 1931, y la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México sólo da la centuria sin atreverse a datarlo en una década, aunque todas posean la edición de Buenos Aires, de 1924, publicada por Casa Virtus; solamente la Biblioteca Nacional de España posee un ejemplar de la considerada primera edición del 1921, de Biblioteca Nueva⁸. El proceso de publicación de la obra puede complicarse aún más como ocurre en el caso del estudio realizado por Valentín Yakovlev, quien da como referencia la edición de 1921, pero pagina por la de 1924. La fecha de edición de *Sorpresas de la vida* sí aparece correctamente en los estudios de Aurora M. Ocampo⁹, Martha Robles¹⁰, Esther Hernández Palacios¹¹ y María Rosa Fiscal¹², pero todas estas críticas dan como lugar de edición Barcelona, algo inexplicable, ya que estudiados los

⁷ Ángel Dotor, "Obras, publicadas, de María Enriqueta", *María Enriqueta y su obra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943, pág. 361

⁸ Sin embargo, dicha editorial se adscribe a la Imprenta Juan Pueyo. Las razones para ello pueden ser dos: bien porque algunas de las obras anteriores de la autora fueron publicadas en esa editorial, bien porque Pueyo tuviera alguna colección así denominada.

⁹ Aurora M. Ocampo. *Diccionario de escritores mexicanos: Panorama de la Literatura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma-Centro de Estudios Literarios, 1967.

¹⁰ Martha Robles. *La sombra fugitiva. Escritoras de la cultura nacional*. México: UNAM, 1985.

¹¹ Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3.

¹² María Rosa Fiscal, "Reencuentro con María Enriqueta", *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, edc. de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac. México: El Colegio de México, 1991 (1^o reimp. 1997).

fondos de la Biblioteca Nacional de España, de la década del 20 no se ha encontrado constancia de ninguna editorial catalana con el nombre de Biblioteca Nueva. José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez Hernández, por su parte, datan y dan el lugar de la edición correctamente, adjudicando la primera de ellas a la “Colección Biblioteca Nueva” de la Imprenta Juan Pueyo¹³.

No deja de ser un tanto sorprendente que la edición que ha tenido más amplia distribución haya sido la argentina y no la española y que la mayoría de los críticos de la obra de María Enriqueta se hayan guiado por aquella. La importancia de la presencia en el mercado de la impresión de Casa Virtus parece ratificada por el hecho de que el ejemplar que poseía María Enriqueta fuera el bonaerense¹⁴.

Pero las equivocaciones relacionadas con *Sorpresas de la vida* no sólo afectan al título y a los datos de su publicación, también atañen a la denominación de uno de los cuentos pertenecientes al volumen. Es el caso de “La revelación de las ánforas”, al que Aurora M. Ocampo¹⁵ llama “La rebelión de las ánforas” y José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez Hernández¹⁶ titulan “La rebelión de los ángeles”.

El tercero de los volúmenes, *El misterio de su muerte* también se data en diferentes fechas en los diferentes estudios; así Ángel Dotor¹⁷ lo fecha en 1925, mientras que todos los demás anotan el año 1926. Por las reseñas que aparecen recogidas en el libro de Dotor, la fecha correcta debió de ser 1926, aunque este crítico español, contemporáneo de la escritora, fuera el mejor conocedor de su obra y redactara su libro cuando María Enriqueta aún residía en Madrid. Se puede aventurar que el volumen saliera de imprenta al finalizar el 1925 y que al

¹³ José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez Hernández. *Voces narrativas de Veracruz (1837-1989)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. Parece que son los únicos que han consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España y no citan por referencias.

¹⁴ Dicho ejemplar es el que se utiliza en el análisis del libro, conservado en los fondos de la Biblioteca Hispánica del AECl.

¹⁵ Aurora M. Ocampo, *op. cit.*, n. 9.

¹⁶ José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez Hernández, *op. cit.*, n. 13.

¹⁷ Ángel Dotor, *op.cit.*, n. 7, pág. 361

salir sin datar y ser las reseñas del año siguiente, todos se hayan inclinado lógicamente por la fecha establecida por Dotor.

El resto de los volúmenes de cuentos no ha sufrido esta distorsión en cuanto a la fecha de publicación debido a que todos ellos aparecen datados en el pie de imprenta, hecho que no se daba en los otros dos libros.

Los cuentos de María Enriqueta, como sus novelas, fueron muy bien acogidos por la crítica de la época, tanto por los especialistas españoles como por los hispanoamericanos. *Sorpresas de la vida* fue un libro ensalzado por Fidel Cabeza, Jaime Torres Bodet y Carmen Payá. Esta última declaraba:

Y en *Sorpresas de la vida*, el lector no sospecha en ninguna de ellas cuál es la sorpresa que le van a ofrecer, pero que, desde luego, le satisface, dejándole a su vez sorprendido de la fecunda imaginación de la escritora, de su léxico suave, cadencioso, que invita a gustar más y más páginas, sintiendo tristeza al ver acercarse el final.¹⁸

Las declaraciones de Payá, aunque sinceras, quizás son un tanto desmedidas cuando asume que “el lector no sospecha en ninguna de ellas cuál es la sorpresa que le van a ofrecer”, ya que los textos de María Enriqueta son en su mayor parte previsibles sin dejar por ello de perder su buen hacer y su encanto.

Enigma y símbolo y *El misterio de su muerte* encontraron un espacio en las páginas de *ABC*, *El Hogar* y *El País* entre otras publicaciones periódicas, y críticos como Georges Pillement, María Luisa Fiumi o Abel García Cáliz realizaron sendos cantos de alabanza como muestran las palabras de Pillement, referidas al primero de los libros:

¹⁸ Carmen Payá. *La Revista de la Raza*, Madrid, abril de 1928; cfr. en Ángel Dotor, *Ibíd.*, pág. 199.

Enigma y símbolo, este último libro de la célebre poetisa y novelista María Enriqueta, es digno compañero de los que la escritora ha publicado hasta hoy.

Los cuentos de María Enriqueta son admirablemente concebidos, rápidos, de una emoción directa y con un sentido seguro del misterio y la sorpresa. Sólo una mujer que posea por completo el sentido de la poesía, puede tener ese tacto discreto que ella pone [...].

Hay neblinas de melancolía en los cuentos de *Enigma y símbolo*, en esos cuentos de amores imposibles [...].

El Destino juega en este libro el papel principal, presentándose unas veces con el rostro del enigma, y otras con el del símbolo. Hay en él una profunda filosofía que le presta gran encanto.¹⁹

En el mismo sentido se sitúa la opinión del crítico García Cáliz que alude a los cuentos de la mexicana en términos comparativos con otros autores y justifica la escasez de narradores breves en la literatura hispánica por razones de “raza y clima”²⁰:

El sintetismo no es un fenómeno común en las Letras castellanas. [...]. Por cuestiones de raza y de clima, nuestros estetas son exúberos. [...] De ahí que, cuando un escritor iberoparlante nos da, en síntesis, el acendrado jugo de su pensamiento, nos sentimos un tanto sorprendidos. Y esto es lo que nos pasa con *El misterio de su muerte...* Compuesto de diez novelas cortas, no faltan allí ni argumentos, ni complicación de situaciones espirituales, ni salida ingeniosas de los personajes, ni campo que garantice el libre movimiento y desenlace de los sucesos.[...]

¹⁹ Georges Pillement, *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 1926; cfr. en Ángel Dotor, *Ibíd.*, págs. 157-158.

²⁰ Parece olvidar García Cáliz que algunos de los más grandes cuentistas de las primeras décadas del siglo XX son hispanos, más concretamente hispanoamericanos.

Cuando hemos leído a Amiel, en sus páginas más simples, pero más bellas; cuando el autor griego de *Dafnes y Cloe* nos desenvuelve con toda naturalidad la coruscante urdimbre de su poema; cuando Antón Chejov, Leónidas Andreiev, Trindade Coelho y Jorge Berkeley nos halagan la imaginación con el relato fantástico de sus leyendas y de sus novelas, involuntariamente –puesto que no se nos escapa el tinte peculiar que los distingue a todos-, asociamos, ahora que hemos leído *El misterio de su muerte...*, el nombre de María Enriqueta a aquellos nombres: no para establecer un paralelo matemático, que eso sería inducto, sino para fijar, en la curva de la quimera y en la pureza artística del estilo, una misma luz desvanecida, un mismo temblor del crepúsculo virtual y un mismo deliquio ardoroso, contenido por la disciplina, dilatándose a lo largo de la espuma ideal de las fantasías.²¹

Lo irremediable atrajo también la atención de Payá, que mostraba también una opinión muy favorable:

Lo irremediable nos muestra en infinidad de sucesos, de aspectos tan verosímiles que más parecen vividos que pura ficción, lo irremediable, lo que no tenía más remedio que ser así, como la escritora lo cuenta, como ella lo describe.²²

Recibió, igualmente, comentarios laudatorios de Valentín Gutiérrez Solana, Juan E. O'Leary y Ramón J. Sender, que en *El Sol* de Madrid vaticinaba una larga y saludable vida para la literatura mexicana mientras existieran escritores como María Enriqueta:

²¹ Abel García Cálix, *El País*, México, 16 de mayo de 1926; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 152-153.

²² *Ibíd.*

Lo irremediable continúa con melodiosa voz las narraciones de *Enigma y símbolo*.

Vemos el mismo tono menor de esa gama de su inspiración, donde dominan la media tinta y el claroscuro, siempre cuidando de que el dolor no desgarré y la alegría se diluya también en ternuras y melancolías, lejos del alborozo.

Mientras Méjico tenga escritores como María Enriqueta, no ha de sentir prisa por hallar una expresión nueva en poesía y en novela. Las de la autora de *Lo irremediable* serán actuales siempre, allí donde haya un aliento humano fatigado, unos ojos turbios de ansiedad o brillantes por el amago del llanto. Su obra será la expresión de todas las épocas, mientras no se invierta el orden de los afectos humanos.

Lo irremediable es un libro que aumenta el variado y exquisito repertorio de emociones a que están acostumbrados los lectores de María Enriqueta.²³

Pero las predicciones de Séndér no se cumplieron y la obra de María Enriqueta se diluyó como “la alegría” en sus textos, al tiempo que la literatura mexicana se apresuraba a encontrar “una expresión nueva”²⁴. Y no es que “el orden de los afectos humanos se hayan perdido”, sino que se estaba perdiendo

²³ Ramón J. Séndér, *El Sol*, Madrid; cfr. en Ángel Dotor, *Ibíd.*, pág. 198. Comparte María Enriqueta con Séndér esa idea de que los “afectos humanos” son iguales en todas las épocas; en “Autocuestionario”, comenta la mexicana:

[...] la faz de la tierra está cubierta de almas, y las pasiones de éstas fueron, son y serán las mismas, ya que el amor data de Eva y el odio nació en Caín. (“Autocuestionario”, *Del tapiz de mi vida*, Madrid: Espasa-Calpe, 1931, pág. 234).

²⁴ Posiblemente, Ramón J. Séndér comprendiera mejor las necesidades de cambio del intelectual mexicano durante su estancia como exiliado en aquel país (tras pasar la frontera francesa en 1938, el escritor se trasladó a México en 1939, donde permaneció hasta 1942, para instalarse definitivamente en EE.UU.). La larga Revolución Mexicana y los cambios que ésta provocó en la sociedad del país, exigían la búsqueda denodada de una nueva voz artística que incluyera a México en sus letras –sin remitir al realismo costumbrista de principios de siglo, que de alguna manera era símbolo del porfiriato– y a éstas dentro de la literatura universal, trabajo que ya había sido comenzado por el Ateneo de la Juventud, que fue continuado por Contemporáneos y que alcanzó la cima con Rulfo.

De la misma manera que los trece años de la Revolución Mexicana cambiaron el panorama artístico mexicano, la literatura peninsular –y la de Séndér incluida– sufrió una importante modificación con la Guerra Civil.

el pudor decimonónico para la expresión de esos afectos, razón por la cual la obra de la autora dejaría de ser “actual.

El arca de colores, sin ser su libro de narraciones más logrado, vino a servir de colofón a la obra de María Enriqueta (aunque aún le quedaran cuatro libros más por publicar). Consagrada ya dentro del mundo literario y las loas a su persona y a su obra no se hicieron esperar. Entre las muchos comentarios críticos que se escribieron entonces, destacan el de Juan E. O’Leary y el de María Alicia Domínguez. El primero, en un acto de exaltación sin medida, llegó a comparar a la autora con Balzac:

En *El arca de colores* María Enriqueta hace desfilar tipos creados por su fantasía, pero que, por su realidad, pertenecen al drama de la vida. Su temperamento de mujer –de mujer que no cesa jamás de serlo-, no le impide presentar la realidad en todo lo que ella tiene de bello y de triste, tal como la vemos en la *Comedia humana*, de Balzac.²⁵

La crítica más actual ha sido menos considerada con la escritora. El paso del tiempo y, justamente, ese tono triste, pero a la vez contenido de su narrativa, ese mundo de sentimientos siempre expresado con pudor, la resignación ante las contrariedades y esa irremediabilidad de la vida que, en su momento, fue una de las características más alabadas en la obra mariaenriquetiana han sido los pilares básicos en los que se han apoyado los críticos contemporáneos para

²⁵ Juan E. O’Leary, *Chicago Sunday Tribune*, París, 15 de septiembre de 1929; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 228. Interesante el comentario de O’Leary sobre el hecho de que María Enriqueta pueda presentar la crudeza de la vida sin por ello dejar de ser “mujer” en ningún momento. Respecto al tema del machismo entre la intelectualidad española de cualquier signo (ello también es aplicable al resto de Europa y América) puede consultarse el libro de Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001, donde la investigadora estadounidense recoge los importantes cambios que se produjeron dentro de la sociedad femenina española desde finales del siglo XIX hasta la Guerra Civil, así como la actitud masculina ante esa metamorfosis, lo cual permite ver las caras menos amables de figuras mitificadas como las de Baroja, Ramón y Cajal, Azaña, Cansinos-Assens o Alberti, entre otros.

explicar la desaparición paulatina de la autora del panorama literario a partir la segunda mitad del siglo XX.

La mayor parte de las referencias a la producción de la autora se centra en su obra poética y aquella que se dedica a su narrativa no pasa de breves comentarios del tipo “prosa bien escrita y de fácil lectura”. La menos drástica en este sentido es, la ya mencionada, Esther Hernández Palacios, aunque casi todos los que han estudiado su narrativa, en mayor o menor medida, profieran palabras más o menos delicadas, declaraciones ambiguas, con las que parecen querer salvar de la denostación a la única figura femenina cuya literatura se desarrolló en la etapa Modernista. Así en la presentación que la editorial mexicana Premia Editora hace al libro de cuentos de María Enriqueta *El consejo de búho y otros cuentos*, el encargado de las palabras preliminares define la narrativa corta de la escritora de la siguiente forma:

De manera global puede pensarse que en la obra de María Enriqueta predomina un claro carácter sentimental lo cual se ve reflejado no sólo en la existencia de muchos de sus personajes, [...]. Esta gran dosis de sentimentalismo es lo que algunas veces hace que textos de la escritora puedan llegar a parecer merodeando ciertos grados de tenue cursilería. Sin embargo, una lectura más atenta y situada en la poética de la cual partió la escritora hacen fácil comprender que este sentimentalismo se deriva de una tardía estética romántica en la que la ternura, la sencillez espiritual y la emotividad actúan como factores determinantes, [...]. Pero aun tomando en cuenta este tipo de consideraciones nacidas de la época y la educación de María Enriqueta, resulta evidente de la lectura de sus libros que nos hallamos ante una escritora de gran talento y capacidad creativa que no puede olvidarse o desdeñarse al trazar las líneas principales de la literatura mexicana.²⁶

²⁶ María Enriqueta. *El consejo del búho y otros cuentos*. México: Premia Editora, 1986, pág. 8.

Palabras que muestran la aludida ambivalencia, a la que se aludía antes, a la hora de ser caracterizados, clasificados y definidos los cuentos de la escritora en la actualidad.

En suma, los críticos contemporáneos de María Enriqueta condicionaron la opinión sobre los distintos volúmenes de cuentos atendiendo a sus criterios personales: unos se sintieron más atraídos por los argumentos, otros por los desenlaces y algunos por el tono de sus relatos.

Así, se verán conjuntamente *Sorpresas de la vida* y *El misterio de su muerte*. Tras ellos, *Enigma y símbolo* y *Lo irremediable* también comparten rasgos; por último, *El arca de colores*. Los dos primeros tienen en común el carácter sorpresivo y el tono de suspense; los dos siguientes se valen del destino para justificar los hechos acaecidos; el quinto, que es analizado independientemente, es el libro con el que se inicia el declive literario de la escritora (aunque aún le quedarán muchos años por vivir, muchos textos por publicar), por poseer cierto tono alegre no habitual en su obra y ser el puente que une al género cuento con la miscelánea posterior. Esta distribución se corresponde también con el orden cronológico de publicación.

Finalmente, en capítulo aparte, se hará el tratamiento conjunto del contenido de los cinco libros tomando en consideración, por una parte, motivos que se repiten en la obra mariaenriquetiana (que también aparecen en su poesía): el paso del tiempo, los amores fracasados, la relevancia del mundo de los objetos, la presencia de la muerte, el juego entre los términos ser y parecer. También presentes en todos los relatos, una serie de recursos técnicos y estilísticos: la voz narrativa, el tratamiento del espacio con relación al desarrollo de los hechos, la funcionalidad del género epistolar y la intertextualidad, y las débiles fronteras entre el suspense y lo fantástico.

4.1. "El lector no sospecha cuál es la sorpresa que le van a ofrecer"²⁷:
Sorpresas de la vida y El misterio de su muerte.

²⁷ Carmen Payá, *op. cit.*, n. 18; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 99.

Sorpresas de la vida y *El misterio de su muerte* son dos títulos que acogen cuentos que podrían haberse publicado en un mismo volumen. Los cinco años que distancian la publicación de uno y otro no supusieron una evolución o un cambio de registro; más bien parecen desgajados de un mismo proyecto: el de ofrecer ejemplos que demuestren que la vida, como la “caja de Pandora”, está llena de sorpresas y misterios sólo desvelados cuando se abre y puede saberse qué guardaba en su interior (como en el mito, las sorpresas que salen a la luz no suelen ser las más gratas al ser humano). Es más, la división podría obedecer a razones de extensión: a diferencia del primero, *El misterio de su muerte* está conformado por cuentos largos –divididos algunos de ellos en capítulos–; sin razones estilísticas, temáticas o temporales²⁸ aparentes que obligaran a esta separación.

²⁸ Algunos de los cuentos de *El misterio de su muerte* fueron escritos cuando la autora aún no residía en Madrid, por lo tanto su creación es anterior a la publicación de *Sorpresas de la vida*, que fue el primer volumen de relatos impreso en España.

*Sorpresas de la vida*²⁹ vio la luz por primera vez en 1921 –entre la publicación de las novelas *Jirón de mundo* y *El secreto*–; tres años después, en 1924, la segunda edición. El libro recoge veintitrés relatos³⁰, de tono melancólico y nostálgico, en los que la soledad o la muerte se personifican en ocasiones y que, casi siempre, terminan amargamente.

Las sorpresas a las que alude el título lo son tanto para el lector como para alguno de los personajes de la narración, generalmente para los protagonistas. Desarrolladas con cierto suspense, las historias narradas no quedan definitivamente aclaradas hasta el final de las mismas.

²⁹ *Sorpresas de la vida. Novelas cortas*. Buenos Aires: Casa Virtus, s/f [1924]; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado perteneció, como se ha dicho, a la autora y en la actualidad se halla en los fondos de la Biblioteca del AECI (Madrid). Dicho volumen está firmado por ella en la primera y última página; contiene un índice completo de sus obras, manuscrito por la propia María Enriqueta, y correcciones a mano de errores de imprenta.

La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota.

³⁰ En orden de impresión: “Lidia Marcus”, “La revelación de las ánforas” (publicado también en Aurora M. Ocampo, *op. cit.*, .9, donde se informa que este cuento obtuvo el premio de la revista *Blanco y Negro* de Madrid; también da esta información José Luis Martínez Morales y Sixto Rodríguez Hernández, *op. cit.*, n. 13, pero ninguno dice que fue en el 1918), “Merlino” (también publicado en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), “Olga Vanof” (publicado por primera vez en *MM*, 3, 1º de octubre, 1920; existe también una edición facsimilar en FCE, 1980, RLMM), “La hermosa Leonila”, “La familia del viejo poeta”, “El tulipán” (también publicado en Bernardo Ortiz de Montellano. *Antología de cuentos mexicanos*. Madrid: Saturnino Calleja, 1926), “La conversión de Fray Justo”, “Un salvador incógnito”, “Linda como una estrella... (Del diario de una madre)” (existe una traducción realizada por Jorge F. de Figueredo en *Gazeta-Magazine*, Sao Paulo, 25 de mayo, 1941), “En el tranvía”, “Un fresno y dos cartas”, “Llegará mañana...” (también publicado en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), “23, Calle de Visconti, París...”, “El reloj”, “La carta”, “La dama Lila y el caballero de la Gorguera (Páginas que hallé en un ajeno cajón)”, “Casi parábola”, “La infiel” (publicado también en “La vida literaria”, suplemento de la revista *España y América*, Cádiz, julio, 1934; en *Vidas y cuentos*, 4, 1943), “Las azucenas” (también publicado en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), “El piadoso Morabú” (también publicado en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en Fiscal, María Rosa, *op. cit.*, n. 12; en *El consejo del búho y otros cuentos*, n. 26), “Tía Valentina” (también publicado en Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein. *El libro de lo insólito (Antología)*, México: FCE, 1989) y “Pedro y la muerte”.

Los cuentos que se recogen bajo este título pueden dividirse en tres grupos, atendiendo a quién es el destinatario de las sorpresas: aquellos en los que el sorprendido es el lector, los que el asombrado es el protagonista y, por último, narraciones en las que la sensación de desconcierto es vivida tanto por el lector como por alguno de los personajes.

Al primer grupo pertenecen “Merlino”, “Un fresno y dos cartas”, “23, Calle de Visconti, París”³¹, “La carta”, “El piadoso Morabú” y “Tía Valentina”. Son relatos en los que el lector desconoce información que sí poseen el narrador y los personajes principales que no le será dada hasta el desenlace, teniendo que rehacer de nuevo toda la historia para su correcta interpretación³². De todos ellos, los tres últimos son los que alcanzan mayor perfección en este sentido al presentar la historia desde unos parámetros completamente contrarios al desenlace que se ofrece. De tal forma, “La carta”, narración en la que la protagonista visita diariamente la estafeta de correos con la esperanza de recibir una carta, cumple el primer objetivo previsible: recibir la misiva; la sorpresa surge cuando el personaje confiesa que la epístola recibida se la ha enviado ella misma para no sufrir una nueva humillación ante el funcionario de la estafeta.

Menos sombría, pero igualmente desconcertante, es la sorpresa que depara “El piadoso Morabú”, relato en el que el personaje que da título al cuento va refiriendo historias varias a su compañero mientras ambos viajan por

³¹ El argumento de este cuento recuerda a un hecho real protagonizado por Julián del Casal. La protagonista de “23, Calle Visconti, París” es la propia autora que refiere una anécdota por ella vivida: en su primer viaje a París, decide visitar la calle donde se halla la imprenta de la que han salido sus lecturas de cabecera pero, cuando está a punto de llegar, decide deshacer el camino y mantener del lugar la imagen idealizada creada por las ilustraciones que vienen en los volúmenes de la editorial. Como Casal con su imagen de París, ciudad que desiste conocer por miedo a que no se asemeje a la imagen que tiene, María Enriqueta decide mantener también esa ilusión y de esa forma, uno y otro, no violar el ideal puro que han forjado sus imaginaciones.

³² Podría verse en esta actitud un tímido intento de convertir al lector en una figura activa dentro del relato, algo con lo que ya experimentaban los vanguardistas, pero que en la concepción literaria de María Enriqueta (decimonónica, conservadora, con un narrador omnisciente que no permite libertades al receptor) es bastante novedoso.

el desierto. No será hasta la última línea cuando el lector descubra que Morabú es un camello, quedando inscrito el relato dentro de la fábula³³.

En cuanto a "Tía Valentina"³⁴ –quizás uno de los cuentos más conseguidos de María Enriqueta-, trata de una joven que arregla diariamente el cuarto de Valentina y cuida con especial mimo un ramo de rosas que ésta dejó preparado antes de partir. Ello hace sospechar el inmediato regreso de ésta. El asombro surge cuando la misma joven comunica que la muerte de su tía acaeció hace ya diez años y que ella sigue esperando a quién vaya a recoger las flores que alguien irá a recoger.

Sorprendentes para los protagonistas son "La revelación de las ánforas", "La hermosa Leonila", "El tulipán", "La conversión de Fray Justo", "Linda como una estrella... Del diario de una madre", "Llegará mañana...", "El reloj" y "Casi parábola". En estos casos, el receptor de las narraciones conoce más detalles de las mismas que sus protagonistas, por lo cual éstos son los desconcertados ante el cariz que al final toman los hechos.

Es "Llegará mañana..." la que mejor representa a este grupo. El cuento se abre con un muerto tendido en la mitad de un camino, del que lo único que se conoce es su nombre. Esta escena se cierra con una elipsis para presentar a continuación a una anciana que está leyendo la carta de su hijo (el mismo nombre que el muerto) en la que le anuncia su llegada al día siguiente.

Un cuento de este mismo libro que mereció mayor atención por parte de la crítica de aquel momento fue "La revelación de las ánforas"³⁵. Jaime Torres Bodet³⁶, en *Revistas de Revistas*, lo definía como:

³³ Este caso no es aislado en los cuentos de María Enriqueta: "Los gorriones" y "La petición del abeto" (ambos de *Enigma y símbolo*). En otras ocasiones no hay la personificación que la fábula exige, pero los animales o vegetales se convierten en protagonistas: "Merlino", "El tulipán", "La historia de un ramo", "El destino" (de *Enigma y símbolo*), "Lo que puede una rosa" (de *Enigma y símbolo*), "Leal" y "Bibí" (en *Lo irremediable*).

³⁴ Se analizará detenidamente en el apartado dedicado al suspense y lo fantástico.

³⁵ María Enriqueta, "La revelación de las ánforas", *Sorpresas de la vida. Novelas cortas, op. cit.*, n. 29, págs. 17-24.

mezcla de cuento y de parábola, en que no se sabe qué admirar de preferencia, si la hondura tendenciosa y filosófica del sentido o el noble decoro de la frase.³⁷

Es interesante el que Torres Bodet destaque esta composición porque, tal y como él declara, más se trata de una parábola³⁸ que de un cuento. Sin embargo, una lectura detenida del mismo –de manera particular, del comienzo– permite entender la predilección del escritor mexicano por el relato. “La revelación de las ánforas” es una narración que se basa en dos pilares: uno, la ambientación, la *mise á scène*; el otro, una declaración de principios acerca de lo que el artista debe sacrificar para producir verdadero arte. Para lo primero hay que tener en cuenta las declaraciones de Torres Bodet sobre sus propios intereses en el género novelístico:

³⁶ El respeto de Torres Bodet hacia María Enriqueta puede deberse a varias causas: de un lado, la relación entre Torres Bodet y José Vasconcelos –del que el primero fue secretario particular durante 1921– y la admiración de éste por la escritora, especialmente por la María Enriqueta de *Rosas de la infancia*; de otro, la admiración que la autora despertó en el fundador de *Contemporáneos* como poeta, declarando:

rara vez he sentido la emoción directa del arte diáfano y puro que es la poesía –cuando la poesía es verdadera–, como el día que la recitadora Berta Singerman, [...], dijo los versos del poema *Soledad*, de María Enriqueta. (Jaime Torres Bodet, *Revista de Revistas*, México, 1 de junio de 1924; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 124).

Es más que probable el hecho de que ambos se conocieran y se trataran en Madrid, durante los años en que el escritor residió, como Secretario de Legación de México, en la capital española (su ingreso en el servicio diplomático fue en el año 1929). Sin embargo, esta posible relación no ha podido constatarse fehacientemente.

³⁷ Jaime Torres Bodet. *Revista de Revistas*, México, 1 de junio de 1924; cfr. en Ángel Dotor, *Ibid.*, pág. 125.

³⁸ Me atengo a la definición del diccionario: *parábola*. ‘Narración de un suceso fingido del que se deduce una enseñanza moral o una verdad importante’ (*Clave. Diccionario de uso del español actual*. Madrid: Ediciones S.M., 1997 -2ª edc.-); aunque siguiendo dicha definición son muchos los cuentos de María Enriqueta que podrían ser calificados de la misma manera, ya que su propensión al moralismo y al didactismo le lleva en muchas ocasiones a centrar sus narraciones en esa voluntad docente.

Más que los caracteres que me proponía esbozar, me interesaba el paisaje que estaba dispuesto a proporcionarles, el clima de los salones [...], los paseos [...] los pensamientos que adornarían sus epístolas³⁹ o sus pláticas [...], los episodios fuesen pretextos para la confrontación de dos sensibilidades [...].⁴⁰

Esa importancia que el escritor encuentra en la preponderancia del paisaje por encima del argumento o de los caracteres se ejemplifica ya en el comienzo del cuento:

La calle era angosta y un poco extraña. Sobre los muros, la lluvia se había complacido en diseñar figuras estrambóticas que evocaban las pesadillas; y los chicuelos vagabundos formaban con las piedras sueltas que se amontonaban en la orilla de las aceras, pequeños castillos que al paso de los viandantes solían venir abajo con el estruendo sonoro tan conocido de los picapedreros. Un hilo de agua turbia corría en el centro. Algunos arbustillos escuálidos hacían la guardia a la calle, como soldados que el cansancio detiene a medio camino. Los balcones de las casas, todos muy altos, parecían querer huir hacia arriba, mientras que los escaparates de las tiendas, muchos de ellos con los vidrios estrellados, se hundían en tierra y se ampliaban al descender, presentando en los diversos planos de su fondo algo que remedaba las graderías de los antiguos anfiteatros.⁴¹

³⁹ La importancia de los pensamientos que se expresan a través de las epístolas o bien la importancia de la epístola como medio de expresión para los pensamientos –y también para los sentimientos– es algo que se puede comprobar en cualquiera de las narraciones de María Enriqueta, ya que muchas de ellas insertan un texto epistolar o son en su totalidad epístolas (*vid.* el Capt. 3.1.).

⁴⁰ Jaime Torres Bodet. *Tiempo de arena*, pág. 232; cfr. en Sonja Karsen. *Jaime Torres Bodet. Versos y prosas*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1964, pág. 44. Dicho texto recoge la explicación que el escritor mexicano hace sobre su novela *Margarita de Niebla* (1927).

⁴¹ María Enriqueta, “La revelación de las ánforas”, *Sorpresas de la vida. Novelas Cortas, id.*, n. 29, pág. 17.

A partir de aquí, no importa cómo sean los hombres que crean las ánforas, porque lo único importante son el espacio en el que las ánforas habitan y ellas en sí mismas, lo que sienten por sus creadores y cómo ese sentimiento las convierte (a las del ceramista Tausilio, frente a las del ceramista Kimes) en símbolo del Arte buscado por el escritor mexicano; ejemplo de ello son las ánforas de Tausilio:

-El maestro Tausilio -respondieron en coro todas las ánforas- nos ha sacrificado el color de su rostro, la luz de sus pupilas ardientes, el fuego de su corazón, la sangre de sus venas, su libertad, su inteligencia, sus lágrimas, su amor, sus besos, su salud, su vida todo... Para sí no se ha dejado nada... Vedle, pálido, calenturiento a fuerza de soñar, cómo va y viene por el taller, lo mismo que una sombra... No vivirá largo tiempo; más nosotras, sus ánforas amadas, prolongaremos su vida, y cuando él haya partido, quedará su gloria...⁴²

La obra de arte sobrevive al hombre, es medio para alcanzar la eternidad⁴³, y artista es aquel que está dispuesto a dar su vida por su obra. En este sentido, Tausilio es una prefiguración de Pablo, el protagonista de *El secreto*, y como él inclina su vena artística hacia la cerámica y la pintura, a las que les entrega toda su energía vital.

⁴² *Ibíd.*, pág. 24.

⁴³ La relación entre la desaparición de las cosas y de las personas se encuentra también en "Pequeñas causas" -título perteneciente a *Enigma y símbolo*-, en el que la autora explica lo que significa la desaparición de los objetos, antes de la muerte de sus dueños. El relato alude a un matrimonio en el que la mujer llora la muerte de dos familiares y el hombre la desaparición de los muñecos pintados en el papel que decoraba su habitación infantil:

-Sí, sí; muchos más lamentable, hijo mío, mucho más -dijo mi padre solemnemente-. Porque en mi experiencia de la vida había yo aprendido que las cosas duran más que los hombres... Y ya ves... En el caso de tu madre, llora el dolor particular; pero en el mío grita el dolor común, el dolor universal... (María Enriqueta, "Pequeñas causas", *Enigma y símbolo*, pág. 214).

Los relatos en los que el desconcierto alcanza tanto al lector y como a los personajes son “Un salvador incógnito”, “La dama Lila y el caballero de la Gorguera. Páginas que hallé en un ajeno cajón”, “Pedro y la muerte”, “Lidia Marcus”, “Olga Vanof”, “La familia del viejo poeta”, “En el tranvía”, “La infiel” y “Las azucenas”. Los más significativos son “Un salvador incógnito”, “En el tranvía”, “La infiel” y “Las azucenas”.

“Un salvador incógnito” encierra en su título esa sensación de desconocimiento que guardan las sorpresas –“incógnito”- y justifica la mentira como solución para evitar un mal mayor: un criado salva a su señor de ser nuevamente engañado por la que fuera su mujer, que regresa al hogar conyugal con la intención de ser perdonada y recuperar así su *status* social. Informada por aquel a su llegada de que el caballero ha muerto, regresa por el camino por el que había llegado:

-¡Pedro! –grito Lidia con júbilo, mirando asomar la figura de un viejo cuyo rostro tenía mucha nobleza [...]-. ¡Pedro! Avisa al señor que aquí estoy... [...] Avísale presto que aquí estoy... [...].

-Cumpliera con el mandato de la señora si aun tuviese yo la dicha de ver a mi amo en esta casa; mas Dios, que sabe la hora justa en que debe llamar a sus siervos, se acordó de mi señor, y hace dos meses que él reposa bajo tierra...⁴⁴

El desconcierto para el lector surge cuando, tras la ausencia de la dama, descubre que el esposo está vivo y que el viejo criado le oculta –ahora a él-la visita de su mujer:

-¡Pedro! ¡No me engañes! ¡La verdad, la verdad solamente!... Dime si era ella... ¿No es su voz la que he escuchado?

⁴⁴ “Un salvador incógnito”, *Sorpresas de la vida, id.*, n. 29, pág. 100.

-Señor -respondió con respeto el anciano-; si ella hubiera sido, ¿se habría conformado con quedarse en la puerta? ¿Quién soy yo, para impedirle el paso?... Ella sabe lo que puede. Si viene algún día, será para entrar hasta donde esté el señor... Nadie logrará detenerla...

-¡Es verdad! -dijo el joven, suspirando-. Débiles somos tú y yo ante tanta voluntad y sortilegio; mas espero -añadió con vehemencia- que ella misma será mi salvadora, no viniendo a buscarme jamás.

-¡Que así sea! -dijo el anciano en tono solemne de plegaria-. Dios querrá escuchar tal deseo. ¡Y haga esa mujer, lo que no pudo hacer este viejo que ama a su señor con todo el alma y que hubiera dado la vida por salvarle!...⁴⁵

“En el tranvía” las mentiras piadosas se sustituyen por las coincidencias improbables y de ellas surge el desconcierto: el protagonista es un escritor en busca de trabajo que, durante un trayecto en el tranvía, oye cómo un hombre pregunta por una calle, un número, un nombre y un apellido que son los suyos; este hombre va a ofrecerle un empleo, pero cuando la emoción por la solución a los problemas alcanza su punto álgido, el protagonista descubre que pocos días antes se ha trasladado a su calle y a su edificio un inquilino con el mismo nombre e iguales apellidos y es este nuevo vecino el elegido por la fortuna.

“La infiel” tiene una anécdota baladí, pero quizás sea en ello en lo que reside el encanto de su sorpresa, el de una mujer que cree ser infiel a su esposo al haberse enamorado de otro hombre que ha visto en un retrato y que resulta ser su marido de joven.

Por último, “Las azucenas”, relato que perturba a la protagonista y al lector. En él se narra la historia de una joven que, aunque enamorada, le pide a su pretendiente el plazo de un mes para darle el sí definitivo. Terminado el plazo, ella envía un ramo de azucenas⁴⁶ (señal de la aceptación). Lo que no

⁴⁵ *Ibid.*, págs. 101-102.

⁴⁶ La azucena, símbolo de la pureza y la virginidad, mantiene irónicamente su simbología: la muerte del joven preserva la pureza y virginidad de la muchacha.

saben ni la joven ni el receptor hasta el final de la narración es que el caballero ha muerto esa misma mañana, con lo que el símbolo del amor se convierte en una ofrenda mortuoria.

Dos relatos no asimilables por su asunto a los anteriores son "Linda como una estrella... (Del diario de una madre)" y "Un fresno y dos cartas" aunque en ambos casos nos encontremos también ante un modo de expresión de determinados sentimientos. El primero tiene como asunto principal el cuestionamiento de los cánones de belleza a través de una primera persona que reflexiona sobre la suya propia, de la que no se siente satisfecha, para encontrar una respuesta en el mundo de la infancia que posee una mirada aún no condicionada por las convenciones sociales⁴⁷.

"Un fresno y dos cartas" plantea la antítesis generacional: una tía y su sobrina muestran reacciones contrarias⁴⁸ ante un mismo hecho, sin que por ello haya un enfrentamiento violento.

Las críticas concretas sobre el contenido de *Sorpresas de la vida* (la mayoría de ellas en suplementos culturales de los periódicos más importantes de la época y realizadas por intelectuales contemporáneos a la autora) se distinguieron siempre por su carácter positivo y se centraron, principalmente, en el interés psicológico de los personajes que lo poblaban (ambición que siempre persiguió María Enriqueta a la hora de escribir prosa ficcional: el

⁴⁷ A una niña se le da a elegir entre varias muñecas y escoge la más fea. La protagonista no entiende dicha elección hasta que su criada le informa que la madre de la pequeña carece de encanto físico. La tesis que María Enriqueta parece defender es que la belleza exterior está en estrecha relación con los afectos.

⁴⁸ El hecho en sí es la tala de un fresno, que para la anciana tía supone una tragedia ya que su presencia significaba el aislamiento del mundo exterior; mientras, para su joven sobrina supone una alegría, ya que gracias a su desaparición ha conocido al hombre de su vida. No es éste el único cuento que plantea el tema de las distintas consecuencias que puede tener una misma acción, ejemplo de ello son "Dos besos" (de *Enigma y símbolo*) y "Los ojos de Mari-Luz" (de *El arca de colores*).

conseguir un acertado estudio de las almas por encima de las modas⁴⁹) o en el tono contenido con el que esos personajes expresaban sus emociones.

Fidel Cabeza hablaba de esa “psicóloga” que se esconde tras *Sorpresas de la vida*, además de comentar la dificultad del género cuentístico:

[...] es una psicóloga genial que describe y canta maravillosamente el sufrimiento humano. Y donde más afianza su personalidad [...] es en el cuento, en ese género tan difícil que sólo los grandes maestros han sabido encauzar por el verdadero camino. [...] María Enriqueta sabe pulsar las cuerdas más íntimas de la pasión, haciéndolas sonar con cantos litúrgicos de enamorada. En sus libros, las cabalgatas de las pasiones desfilan presurosas, entrechocando unas con otras. [...]

En *Sorpresas de la vida* hay cuentos admirables [...], cuentos en que el espíritu observador de la autora se une al interés de la trama y a la facilidad y belleza de la expresión.⁵⁰

Cabeza, que se distinguía de sus coetáneos por inscribir casi toda la obra de la mexicana dentro de la corriente de la narrativa psicológica⁵¹, es otro de los pocos críticos –junto a Georges Pillement y Láureo de Campos– que calificó a

⁴⁹ Así en su “Autocuestionario” declara:

En tratándose de hacer novela, lo único que me interesa es el estudio de las almas, porque las almas son la Humanidad entera. Las modas pasan como las aguas de los ríos; [...] pero el dolor y la alegría son los mismos en el universo entero, como lo son todas las demás pasiones que forman el alma humana. Lo pasajero no me interesa gran cosa [...]. Me atrae el alma porque es inmortal. (“Autocuestionario, *op. cit.*, n. 23, págs. 233-234).

⁵⁰ Fidel Cabeza, *La Libertad*, Madrid, 22 de junio de 1924; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 112.

⁵¹ Años después no sería el único en inscribir a María Enriqueta en dicha corriente; Carlos González Peña en su *Historia de la literatura mexicana*, la incluye en el apartado subtítulo “Otros novelistas. Cuentistas y escritores de costumbres” definiendo su obra narrativa como perteneciente a la novela psicológica y compartiendo clasificación con Ciro B. Cevallos, Carlos Díaz Dufoo y José Bernardo Couto Castillo, entre otros (Carlos González Peña. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa, 1945 – 3ª edc, págs. 352-354).

estas narraciones como cuentos y no como novelas cortas, haciendo además una alabanza del género⁵².

Por su parte Francisco Elguero, en su reseña en una revista mexicana, presenta como virtud de este libro justamente lo que ahora se le criticaría por trasnochada, la ausencia de pasiones incontroladas:

Hoy que es de moda el estilo atormentado y martirizado, el cual a su vez martiriza y tortura el buen gusto; hoy que las novelas propagan todo linaje de ideas disolventes, un libro como *Sorpresas de la vida* es verdadera medicina espiritual, como lo son para el convaleciente los sitios nemerosos y los climas salubres, con la añadidura del espléndido paisaje.⁵³

Los cuentos comentados más en detalle por la crítica son, probablemente, los más destacables dentro del volumen aunque hay otros muchos apenas aludidos que se mencionarán en los análisis de conjunto. Es el caso de “Linda como una estrella... (Del diario de una madre)” y “Un fresno y dos cartas”, comentados anteriormente.

⁵² Esto confirma mi opinión sobre el hecho de que la escritora denominó a estos textos “novelas cortas” por decisión personal, para que no se confundieran con los textos dirigidos a un público infantil. Las palabras de Cabeza ratifican, igualmente, que el género está plenamente instalado también dentro de la literatura peninsular, amén del hecho de equipararla con los consagrados cuentistas de principios del siglo XX. *Vid.* Capt. 4.2.

⁵³ Francisco Elguero, *América Española*, Méjico, 1924; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 138.

*El misterio de su muerte*⁵⁴ fue el primero de los libros que María Enriqueta publicó con Espasa-Calpe, en el año 1926. El volumen está compuesto por diez relatos extensos⁵⁵; el tono de la narración mantiene la misma línea nostálgica que el del libro anterior, así como la intención de causar sorpresa en el lector al llegar al final de las mismas. Sin embargo, los cuentos que se recogen aquí tienden a un final menos pesimista, más feliz, sobre todo si se tiene en cuenta que dicha palabra no es la más apropiada para definir el espíritu de María Enriqueta, propenso a una tristeza espiritual casi enfermiza.

Cuentos donde la sorpresa es también un rasgo común a todos ellos aunque, en esta ocasión, se pueden agrupar por el diferente grado de las sensaciones, más o menos gratas, que sienten los diversos protagonistas.

Conmociones gratas son las que viven los personajes de “El misterio de su muerte”, “El nuevo pretendiente”, “La glorieta de los jacintos”, “Resultados de una caricatura (De las memorias de Juanilla)” y “El consejo del búho”. Narran historias de amor que, tras superar distintas vicisitudes, tienen un desenlace dichoso⁵⁶.

⁵⁴ *El misterio de su muerte... Novelas*. Madrid: Espasa-Calpe, s/f [1926]; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado perteneció a la autora y en la actualidad se halla en los fondos de la Biblioteca del AECI (Madrid). Dicho volumen está firmado por ella en la primera y última página; contiene un índice completo de sus obras, manuscrito por la propia María Enriqueta.

La cursiva que aparece en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota

⁵⁵ En orden de impresión: “El ardid” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, n. 26), “El misterio de su muerte”, “La historia de un ramo”, “Laura y su orgullo”, “El nuevo pretendiente”, “El retrato”, “La glorieta de los jacintos”, “Resultados de una caricatura (De las memorias de Juanilla)” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, n. 26), “Cómo es mi vecino” y “El consejo del búho” (publicado también en *18 novelas de El Universal Ilustrado*; en *El consejo del búho y otros cuentos*, n. 26). De estos diez cuentos, dos fueron escritos durante su estancia en Washington (“El ardid” y “Laura y su orgullo”), uno en México (“Resultados de una caricatura...”) y los otros siete pertenecen a su etapa en Madrid.

⁵⁶ La única excepción, por el argumento y no por su final, es “Resultados de una caricatura...”, narración basada en una anécdota autobiográfica. En ella María Enriqueta recuerda la caricatura

Consternación sienten los protagonistas de “El ardid”, “La historia de un ramo”, “Laura y su orgullo”, “El retrato” y “Cómo es mi vecino”.

Las narraciones de este grupo poseen una mayor complejidad pues no todas comparten el mismo grado de infelicidad ya que no todos los protagonistas viven con el mismo abatimiento sus desilusiones. “Laura y su orgullo”, “El retrato” y “Cómo es mi vecino” muestran un cuadro de “almas” que aceptan resignadamente una realidad no demasiado dichosa pero que resulta ser la única que tienen. “El ardid” y “La historia de un ramo” son dos historias de amor abocadas al fracaso, aunque por razones diferentes: la primera tiene en su protagonista al causante del revés que va a sufrir su matrimonio⁵⁷; en la segunda se sucumbe a causa de la hipocresía social, presentando a unos personajes que hacen creer al protagonista que son dignos de su respeto y amor y que a la hora de la verdad se muestran cínicos y frívolos⁵⁸.

Se trata, más bien, de cuentos donde los personajes son puestos a prueba y, en su mayor parte, consiguen superarlas con cierta satisfacción. Es interesante destacar que todos los protagonistas de los cuentos mencionados consiguen superar los obstáculos que encuentran en su camino, quizás porque éstos proceden del destino o de otros personajes del relato.

que realizó del mejor amigo de su padre y que en lugar de valerle un castigo (que era lo esperado y esperable) fue premiada con clases de dibujo para que no perdiera su habilidad.

⁵⁷ Sus celos le llevan a idear una supuesta amante para comprobar si su esposa le ama; la muerte prematura del hombre tendrá como consecuencia que su esposa crea que el ardid es una verdad y que su marido le ha sido infiel.

⁵⁸ “La historia de un ramo” es una narración no desprovista de cierto sentido de la ironía, extraña al espíritu de María Enriqueta -también puede calificarse de humorística “Resultados de una caricatura (De las memorias de Juanilla)”- que simboliza la facilidad con que algunas personas manipulan los sentimientos ajenos.

Las críticas a la frivolidad social ante los sentimientos de los demás se repiten a menudo en la narrativa mariaenriquetiana. Ejemplo de ello son los personajes que componen la vida social de Laura en *Jirón de mundo*. El cuento “Laura y su orgullo” también trata este motivo, aunque de manera más tangencial: en él se narra cómo una mujer joven y hermosa decide tomar los hábitos por puro convencimiento; sin embargo, hace creer, a las que se consideran sus amigas, que los tome por vanidad: no quiere que la vean envejecer. Este cuento retoma una anécdota de *Jirón de mundo*, aquella en la que el doctor Martín relata por qué la madre Serafina entró en el convento; también es interesante el hecho de que la protagonista tenga el mismo nombre que el personaje negativo de esta misma novela, pero en este caso sus cualidades son positivas (*vid.* Capt. 3.2.2., para ambos motivos).

Al margen de los anteriores quedan “El ardid” y “La historia de un ramo” que justamente terminan con sendos fracasos por la incapacidad de sus personajes para resolver la prueba que ellos mismos se impusieron.

Hernández Palacios también divide las narraciones que componen *El misterio de su muerte* en dos grupos, aunque sus criterios se centran en la ambientación y no en los temas y argumentos:

dividir en dos las narraciones [...], las primeras se sitúan en Europa [...]. Las narraciones del segundo tipo son de tono autobiográfico, casi siempre nos remiten a la infancia de la autora y a su juventud en México, [...].⁵⁹

Aseveración ésta excesiva ya que en el “segundo tipo” sólo se inscriben dos de las narraciones, “Resultados de una caricatura (De las memorias de Juanilla)” y “Como es mi vecino”, y únicamente la primera remite “a la infancia” mexicana de María Enriqueta, pues la segunda narra la vida de un niño portugués -conocido de la autora- durante la Primera Guerra Mundial, con lo cual se inserta dentro de los relatos ambientados en Europa.

Al igual que las vertidas sobre *Sorpresas de la vida*, los comentarios a *El misterio de su muerte* se caracterizaron por su tono laudatorio. De nuevo fue Ángel Dotor el encargado de calificar este libro de forma más ajustada:

[...] una bellísima colección de narraciones en la que palpita la intensa emoción, [...] y el amor a las pequeñas causas y al oculto sentido de las cosas, tan personales en la autora, que la ponen por encima de escuelas y doctrinas, ya que *comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas*, como quería para el verdadero poseedor del don del arte el divino

⁵⁹ Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3, pág. 15.

Rubén. [...] tal es la naturalidad y la perfección de la prosa, [...], que fluye en gradación armoniosa,[...]; tal es la acción de la fábula que a través de cada una se desarrolla, coronada con desenlace del que brota siempre un tácita consecuencia o doctrina ética admirable.⁶⁰

Y el crítico de *El Hogar* describía el cuento que da nombre al volumen⁶¹ con las siguientes palabras:

En [...] *El misterio de su muerte...* palpita su corazón pletórico de sentimiento. La trama de esa obra encierra una idea profunda y delicada; toda ella está bordada en rededor del alma de una adolescente que ama con grandísimo amor a un ser que vive en el misterio. Las impresiones de esa mujer, sus dolores íntimos, sus anhelos, su energía y la nobleza de su espíritu mantienen viva la atención del lector [...].⁶²

Las páginas de *La Libertad* se inclinan por “El consejo del búho”⁶³ y “El retrato”⁶⁴:

El consejo del búho, bastaría para hacer la reputación de cualquier firma nueva; tiene ese algo real y único de las cosas basadas en la vida, detalles muchos que, escapando a la perspicacia del lector, hacen desde luego ver al crítico dónde hay un escritor o un iluso. Las mujeres que a través de la obra de María Enriqueta nos muestran sus defectos o virtudes, tienen el poder ingénito de hacernos sentir sus desventuras.⁶⁵

⁶⁰ Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 143-145. La cursiva es del autor.

⁶¹ “El misterio de su muerte”, *El misterio de su muerte, id.*, n. 54, págs. 27-65.

⁶² *El Hogar*, México, 3 de marzo de 1926; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 146.

⁶³ “El consejo del búho”, *El misterio de su muerte, id.*, n. 54, págs. 163-200.

⁶⁴ “El retrato”, *Ibid.*, págs. 111-123.

⁶⁵ *La Libertad*, Madrid, 2 de abril de 1926; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 149-150. La cursiva es del autor.

Tanto el periódico mexicano como el madrileño se hicieron eco de estos tres últimos cuentos que se unifican bajo las palabras del crítico de *La libertad*:

Las mujeres que a través de la obra de María Enriqueta nos muestran sus defectos o virtudes, tienen el poder ingénito de hacernos sentir sus desventuras.⁶⁶

Efectivamente, “El misterio de su muerte”, “El consejo del búho” junto a “El retrato” narran la historia de cuatro mujeres que esperan pacientes el regreso del hombre amado con las que el lector comparte sentimientos y preocupaciones. Sin embargo, son mujeres cuyas historias difieren debido tanto a la diferencia de edad como a sus circunstancias personales.

“El misterio de su muerte” y “El consejo del búho” tienen como protagonistas a mujeres jóvenes que, tras aceptar crecer y madurar lejos de la persona amada⁶⁷, son premiadas finalmente con la recuperación del ser querido durante esos años. Aun compartiendo esta característica, las dos narraciones difieren entre sí: el personaje femenino de “El misterio de su muerte”, Alicia, es protagonista absoluto de la historia; ella es la que lleva las riendas de la acción, quien intenta descubrir qué misterio se esconde tras la muerte de Rafael (el receptor de su deseo amoroso) y es, además, la narradora de su relato. En contraposición, el verdadero protagonista de “El consejo del búho” es el personaje masculino, Tom, mientras que el femenino –Mariucha– permanece en un discreto segundo plano y sólo aparece en la introducción y en el desenlace

⁶⁶ Esta frase es aplicable a muchos de los cuentos de María Enriqueta, así como a la novela *Jirón de mundo* (vid. Capt. 3.2.), en los que la autora ofrece el drama sentimental de protagonistas femeninas.

⁶⁷ Alicia, la protagonista de “El misterio de su muerte”, acepta ser enviada a estudiar al extranjero pese a que desearía permanecer en la casa familiar al lado de su tío Rafael, el hombre al que ama. Mariucha, el personaje femenino de “El consejo del búho”, renuncia a Tom para que éste vaya a la ciudad a labrarse un porvenir, pero para que él no la olvide le regala la talla de un búho que simboliza su amor por él; dicho búho será el que reavive en Tom, muchos años después, la promesa que hizo a la chiquilla de regresar por ella. Ambas mujeres son separadas de los seres amados por los adultos que les rodean y su aceptación sumisa de la realidad es recompensada.

del cuento; el nudo de este segundo relato está completamente centrado en la evolución profesional y personal del personaje masculino a la espera de un regreso que en el curso del relato parece improbable.

Las palabras que, como se ha mencionado anteriormente, dedicaba *La Libertad* a “El retrato”⁶⁸, inciden en la capacidad de resignación de los personajes femeninos:

Otra de esas novelas es la que lleva por título *El retrato*. Aquí la escritora nos presenta dos tipos femeninos: Consuelo y Paz, las dos enamoradas de Octavio, un marino que muere en un naufragio y del que ellas conservan un vivo recuerdo por toda la vida.

En esta novela María Enriqueta deja que la existencia de esas dos mujeres se deslice mansamente dentro de las vulgaridades del vivir. Episodio triste, sin ningún florecimiento de alegría, envuelto en el recuerdo del marino que, de vuelta de un viaje, cuando regresaba de lejanas tierras para casarse muere en alta mar... Sólo queda de él, dedicado a Paz, un retrato que, *siendo oscuro, despide el verde mar de aquellas pupilas amadas...* (como dice la escritora).⁶⁹

Comentario el que se realiza sobre “El retrato” que confirma esa aceptación resignada de la realidad a la que se hacía mención antes.

“El retrato” se aleja de las dos narraciones anteriores tanto en lo que se refiere a su ambientación como al carácter de sus protagonistas: Consuelo y Paz son dos mujeres que han pasado ya la frontera de la madurez –aunque no se pueda aventurar dónde está dicha frontera –; desde el principio el lector es informado de que el sentimiento de amor que encierran en sus corazones han de verterlo sobre un retrato ya que el hombre deseado, cuya imagen ha quedado

⁶⁸ “El retrato”, *El misterio de su muerte, id.*, n. 54, págs. 111-123.

⁶⁹ *La Libertad*, Madrid, 2 de abril de 1926; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 149-150. La cursiva es del autor.

fijada en el papel, murió hace muchos años; frente a la vitalidad y luminosidad que emanan las narraciones anteriores (por sus protagonistas, por el espacio en el que están ambientados los relatos, por su final feliz), el mundo de Consuelo y de Paz es un mundo de sombras y de recuerdos, un universo que se basa en recordar una vida no vivida; un sueño imposible de convertirse en realidad.

El escritor de *La Libertad* describe perfectamente el espacio vital de estas protagonistas cuando dice que María Enriqueta “deja que la existencia de esas dos mujeres se deslice mansamente dentro de las vulgaridades del vivir”⁷⁰. Existencia mansa en la que se acepta resignadamente la realidad de la pérdida; y, aun así, existencia casi dichosa para Consuelo que, a la muerte de Paz, recibe como herencia el retrato de Octavio, ya que la fallecida siempre supo que su hermana amó en silencio a aquel hombre por el que, de haber vivido, nunca hubiera sido correspondida. Hasta sus nombres son elegidos en función de sus caracteres, simbolizando sus respectivas actitudes ante los hechos acontecidos: Paz es la mujer que acepta su soltería serenamente al morir su prometido; Consuelo alcanza dicho estado, de forma plena, cuando pasa a ser la propietaria única del retrato, otorgándole además un consuelo doble: la imagen suple al hombre y el regalo que le hace su hermana tras morir mantiene viva a ésta en el mundo de los sentimientos y la memoria de la que aún queda.

⁷⁰ Vid. n. 69, fragmento reproducido al que se refiere dicha nota.

4.2. "El Destino juega"⁷¹: *Enigma y símbolo y Lo irremediable.*

⁷¹ Georges Pillement, *op. cit.*, n. 19; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 157-158.

Con una de las frases que Pillement escribiera para definir *Lo irremediable*, “el destino juega”, puede abrirse este capítulo que analiza los dos mejores libros de relatos de María Enriqueta, así como los más representativos de una de sus concepciones básicas de la vida: el destino como elemento divino que rige el devenir de la existencia humana.

Las representaciones de este destino en los relatos que componen estos dos títulos se alejan sustancialmente de aquellas que aparecían en la primera de sus novelas, *Mirlitón, el compañero de Juan*. En primer lugar, no hay personificación del mismo; la razón de ello es que estos cuentos no están dirigidos a un lector infantil al que haya que explicarle alegóricamente lo que significa o cómo se presenta el sino. En segundo lugar, los personajes de estas narraciones son adultos cuyas cartas ya están echadas y que asumen los cambios de la vida como rasgo intrínseco a ella. No son niños a los que se les deba brindar una segunda oportunidad, sino hombres y mujeres que sólo pueden esperar lo que la fortuna les depare; lo único que depende de ellos es el mantenimiento de un comportamiento digno para que esa fortuna no les sea tan adversa, y si lo es, saberla aceptar con resignación.

Cuentos con protagonistas resignados, tristes y melancólicos discurren por las páginas de estos libros. Quizás en ese tono de resignación y de tristeza resida el hecho de que *Enigma y símbolo* y *Lo irremediable* sean los dos libros de cuentos más conseguidos de la escritora mexicana. El porqué: porque ofrecen las características que más se avienen al sentir y al tono vital de María Enriqueta, los que muestran su alma, sus sentimientos, su sensibilidad y su nostalgia de un mundo ordenado que escapa a su control como el agua de entre los dedos.

En su “Autocuestionario” hay dos respuestas que concuerdan perfectamente con la patina de melancolía que cubre a estos relatos:

-¿Cuáles son mis características?

-Son dos, que parecen contradecirse: la voluntad y la resignación.

[...]

-[...] ¿he cultivado alguna vez el género festivo?

-Nunca. [...]. Quede para espíritus menos sombríos cantar la Alegría y la Vida: yo sólo cantaré el Dolor y la Muerte.⁷²

Así son las historias que narran estos cuentos: batallas entre la voluntad y la resignación, poemas en prosa al dolor y a la muerte de los seres queridos.

⁷² "Autocuestionario", *Del tapiz de mi vida*, op. cit., n. 23, págs. 236-237.

*Enigma y símbolo*⁷³ fue el segundo de los tres libros⁷⁴ que en 1926 la escritora sacó a la luz en Espasa-Calpe. Abandona el relato de larga extensión que caracterizaba al libro anterior y regresa a la redacción de narraciones breves. Son veintiún textos los que componen este volumen⁷⁵.

Las narraciones que se unen bajo el título de *Enigma y símbolo* responden a uno de los dos sustantivos del mismo y se van trasladando al lector casi de forma alterna -un enigma, un símbolo-. Tanto en unos como en otros se ofrecen anécdotas en las que los aconteceres de la vida se presentan de una de las dos

⁷³ *Enigma y símbolo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado perteneció a la autora y en la actualidad se halla en los fondos de la Biblioteca del AEIC (Madrid). Dicho volumen está firmado por ella en la primera y última página; contiene un índice completo de sus obras, manuscrito por la propia María Enriqueta y correcciones a mano de errores de imprenta. Al final de algunos cuentos la autora puso de su puño y letra la palabra "enigma" o "símbolo" según correspondiese. La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota

⁷⁴ Los otros dos son *El misterio de su muerte* (vid. n. 54), ya tratado, y *Álbum sentimental*, volumen de poesía publicado en Madrid, Espasa-Calpe, 1926 (vid. n. 70, Capt. 1.).

⁷⁵ En orden de impresión: "El arcano", "Lo que puede una rosa", "La gitana", "Dos besos", "El paisaje gris", "Amigo fiel" (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), "El pasado" (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), "Los gorriones" (publicado también en *Antena*, III, septiembre, 1924; en Arturo Torres Rioseco y E. R. Siens. *Mexican Short Stories*. New York: Prentice Hall Inc., 1932), "Sus queridas sombras... (De las memorias de Paulina)", "El destino", "Las gafas de don Marcos" (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), "Los frescos nuevos de la casa vieja", "La petición del abeto", "La mejor ovación", "Sor Lucía" (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), "¿Pesadilla, o realidad?...", "Mi amiga" (publicado como separata en 1928), "La puerta verde", "Lo sospechaba..." (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, n. 26), "Ella no más, lo sabe..." (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26) y "Pequeñas causas" (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26). Estos relatos fueron escritos durante su periplo diplomático junto a Carlos Pereyra: nueve de ellos redactados en Madrid ("El arcano", "Lo que puede una rosa", "Dos besos", "Las gafas de don Marcos"-concretamente en Miraflores de la Sierra-, "Los frescos nuevos de la casa vieja", "La petición del abeto", "La mejor ovación", "¿Pesadilla, o realidad?... y "Lo sospechaba"), seis en México ("La gitana", "Amigo fiel", "Los gorriones", "El destino", "Mi amiga" y "La puerta verde"), cuatro en Washington ("El paisaje gris", "El pasado", "Sus queridas sombras... De las memorias de Paulina" y "Sor Lucía"), uno en Bruselas ("Ella no más, lo sabe...") y el que cierra el libro en Lausana ("Pequeñas causas...").

maneras. Aquellos calificados como “enigma” narran hechos que el ser humano no puede llegar a entender ni a interpretar, en los que el destino es el único personaje activo (aunque no aparezca expresamente en el relato) y muestran, en algunos casos, a la muerte como único suceso certero, sino del hombre que no puede sustraerse a ella ni explicarla. Los cuentos que se inscriben bajo el rótulo de “símbolo” son aquellos en los que, narrando experiencias igualmente incomprensibles, la llegada del destino se realiza a través de un *médium*: algún personaje u objeto se convierte en símbolo del azar que el protagonista va a vivir.

Realmente unos y otros tienen como eje central al destino, su única diferencia reside en la presencia o ausencia (símbolo / enigma) de una vía indirecta que les conduzca al objetivo último; en la existencia o inexistencia de una causa-efecto que explique los sucesos acaecidos (símbolo / enigma), o en que sean ejemplos de las representaciones de las virtudes y cualidades del ser humano (símbolo).

Como enigmas son calificados “El arcano”, “El paisaje gris”, “El pasado”, “Los gorriones”, “Sus queridas sombras (De las memorias de Paulina)”, “El destino”, “Los frescos nuevos de la casa vieja”, “La mejor ovación”, “¿Pesadilla, o realidad?...”, “Mi amiga”, “Lo sospechaba” y “Ella no más, lo sabe...”. De todos ellos, tienen como tema central la muerte y sus particulares y desconocidas reglas “El arcano”, “Sus queridas sombras (De las memorias de Paulina)”, “El destino” y “Ella no más, lo sabe...”.

Categoría de símbolo tienen “Lo que puede una rosa”, “La gitana”, “Dos besos”, “Amigo fiel”, “Las gafas de don Marcos”, “La petición del abeto”, “Sor Lucía”, “La puerta verde” y “Pequeñas causas...”. La fidelidad, la duda, el amor, la lealtad, el respeto, la eternidad, la crueldad de la ausencia de belleza, el sueño

y el dolor universal son, respectivamente, las virtudes simbolizadas por estos cuentos.

Respecto a este libro, comenta Esther Hernández Palacios que:

está compuesto en su totalidad por cuentos [...] que tiene como tema algún aspecto de la creatividad humana o del arte propiamente dicho. La poesía, la música, la pintura, siempre desde al perspectiva de lo cotidiano, [...].⁷⁶

Afirmación que no responde a la realidad, ya que sólo nueve relatos⁷⁷ de los veintiuno que componen el libro tienen como protagonistas a alguna de las expresiones del arte: la pintura, la música y la poesía. Los temas del resto pertenecen al ámbito de los sentimientos sin relación alguna con al creación artística.⁷⁸

La crítica, fiel a sus comentarios benévolos con la obra mariaenriquetiana, elevó su grado de admiración. Críticos mexicanos, españoles, franceses, portugueses y argentinos consagraron este nuevo título de la mexicana y se rindieron a sus pies. Ángel Dotor, en uno de sus muchos acercamientos a la obra de la escritora, declaraba:

⁷⁶ Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3, pág. 15.

⁷⁷ "El paisaje gris", "Amigo fiel", "Los gorriones", "Los frescos nuevos de la casa vieja", "La petición del abeto", "La mejor ovación", "Mi amiga", "La puerta verde" y "Lo sospechaba...".

⁷⁸ Esta caracterización se podría aplicar también a otros cuentos incluidos en otros libros; así en *Sorpresas de la vida*, "La revelación de las ánforas", "Olga Vanof", "La familia del viejo poeta", "La conversión de Fray Justo", "En el tranvía", "23, Calle de Visconti, París...", "La dama Lila y el caballero de la Gorguera", tienen como protagonistas a artistas o alguna expresión del arte. En *El misterio de su muerte*, "Resultados de una caricatura... (De las memorias de Juanilla)" y "El consejo del búho" están en el mismo caso, el último además habla de lo que se podría ya considerar en la época una nueva expresión artística: la moda, profesión a la que se dedica el protagonista. *Lo irremediable* con "El Maestro Floriani", cubre su cuota de narraciones dedicadas al ámbito artístico (en este caso la música). En *El arca de colores*, "La fuerza de un deseo", "El búcaro de cristal" y "El drama sentimental de Vicente Vega" tienen a la pintura y a la literatura como personajes de los relatos.

De novelas vividas y soñadas se compone, según palabras de un esclarecido crítico, la obra *Enigma y símbolo*, [...].

Enigma y símbolo es un breviario en el que refulge la gama de fantasía y ensueño de la gran poetisa, quien, al cruzar por diversos horizontes, escucha en todos la armoniosa llamada interior que le dicta su eterno leimotivo de inspiración. El amor, alma del mundo, [...], es en los personajes de María Enriqueta la esencia de los magníficos caracteres y situaciones que la genial artista crea y estereotipa de mano maestra. Con esa forma en ella peculiar; con una limpidez de estilo y una armonía que contados escritores de hoy pueden alcanzar, [...].⁷⁹

Y una revista rosarina calificaba con pequeñas etiquetas algunos de sus relatos:

*Lo que puede una rosa*⁸⁰, cuyo asunto cautiva, es, sin duda, uno de los mejores cuentos que figuran en el libro. Lo mismo diremos de *Sor Lucía*⁸¹ y *El pasado*⁸², plenos de suave melancolía, *Ella no más lo sabe...*⁸³ es arcano y sombrío, y *Sus queridas sombras*⁸⁴ es triste, profundamente triste; [...].⁸⁵

Los pequeños comentarios que hacía el reseñista argentino no clarifican la calidad de los relatos mencionados, pero aciertan en la selección de los cuentos, no tanto por su calidad narrativa, sino por ser los más representativos de las categorías en las que están inscritos. Ejemplo de ello es “Lo que puede una rosa” que, sin ser el mejor, otorga a la flor un nuevo significado simbólico, aunque éste dependa de su color o del número de pétalos que posea. Por lo general,

⁷⁹ Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 143-145. La cursiva es del autor.

⁸⁰ “Lo que puede una rosa”, *Enigma y símbolo*, *id.*, n. 73, págs. 17-23.

⁸¹ “Sor Lucía”, *Ibid.*, págs. 155-165.

⁸² “El pasado”, *Ibid.*, págs. 65-89.

⁸³ “Ella no más lo sabe...”, *Ibid.*, págs. 201-205.

⁸⁴ “Sus queridas sombras”, *Ibid.*, págs. 101-105.

⁸⁵ *El eco de España*, Rosario de Santa Fe (Argentina), 4 de diciembre de 1926; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 148-149.

desde la mitología clásica, la rosa ha servido para representar la belleza, el amor, la victoria, el poder, la alegría, el orgullo, la pureza o el martirio (estas dos últimas categorías en la simbología cristiana). Sin perder ninguno de estos rasgos, conforme avanza la lectura del mencionado relato, se va descubriendo que aquello que la protagonista le debe a las rosas está más allá de los símbolos establecidos y es, a la vez, un compendio de los mismos. Gracias a una rosa, Laurencia, no consumó una infidelidad hacia la que se sentía arrastrada⁸⁶.

“Sor Lucía” y “El pasado”, pese a tratarse de dos cuentos con argumentos muy distintos, comparten esa “melancolía” de la que hablaba el periódico. Ambas narraciones ofrecen dos personajes femeninos –Sor Lucía y María Juana, respectivamente- cuyas existencias giran alrededor de un pasado idílico que sólo tiene vida en sus recuerdos y cuya recuperación es imposible, lo que favorece ese tono de nostalgia. Ambas mujeres se han visto expulsadas de sus paraísos particulares y, errantes, intentan sobrevivir en un mundo cuya apariencia ha cambiado completamente y en el que no hay lugar para ellas. Sor Lucía encuentra en un convento el espacio sereno que le permite recordar continuamente un amor perdido y en el jardín de su claustro analiza un sentimiento que fue locura. Por su parte, María Juana va en busca de sus veinte años y descubre el paso inexorable del tiempo, que todo lo muda y nada respeta, ni tan siquiera las cosas; ese cambio brusco que se produjo a finales del siglo XIX y comienzos del XX es lo que recoge “El pasado” como Manuel Oliveira Lima supo muy bien ver:

[...] un cuento, *El pasado*, que es perfecto y punzante. ¡Cómo estalla el dolor de aquella pobre viejecilla, que después de acariciar por veinte años el deseo de volver a su tierra natal, logra por fin esa vuelta, para encontrarlo

⁸⁶ Cuando Laurencia decide fugarse con su amante, al atravesar a oscuras el jardín, siente que alguien sujeta su vestido impidiéndole que continúe su huida. La conmoción que le produce esta inesperada retención provoca un desmayo en el personaje que no descubrirá, hasta el amanecer, que la mano que la ha detenido es una rosa enganchada a su falda.

todo mudado: desaparecidas las amigas de la juventud, transformado por el progreso el poblado de calles estrechas, reducido a un hilillo de agua sucia el hermoso, alegre y espumante río que en otro tiempo bajaba a borbotones, [...].⁸⁷

“Ella no más lo sabe...” tiene como protagonista a un personaje muy habitual, y querido, en la obra de María Enriqueta, la Muerte. La etiqueta de “arcano” que aparece en la mencionada reseña argentina relaciona a este relato con aquel que abre el mismo volumen, “El arcano”, y en el que también el tema es la muerte y sus oscuras y secretas reglas. En el primero, la sorpresa radica en que tanto personajes como lectores creen, a lo largo de la narración, que la muerte viene a llevarse a un niño, para descubrir en los últimos párrafos que su verdadero objetivo es la madre de aquél⁸⁸. En el segundo cuento, la muerte que perdona a un joven en los momentos más difíciles (durante la guerra) le ataca por sorpresa cuando él ha bajado la guardia al creerse ya a salvo de ella. No obstante, en ambos cuentos, María Enriqueta nos ofrece una Muerte poseedora de cierta condescendencia: en uno, respeta la vida del niño; en el otro, le otorga al joven soldado su petición, la de no morir en el campo de batalla sin antes haber vuelto a ver su aldea y a su madre. En este último relato, la madre de Lucio –el protagonista– es el único personaje que parece entender el funcionamiento secreto de la Muerte a la que defiende de los ataques de los otros personajes:

-Estáis calumniando a la Muerte –dijo en tono sereno-. Ella sabe de la piedad más que vosotros. Si no quiso llevarse a Lucio en el campo de

⁸⁷ Manuel de Oliveira Lima, *El Consultor Bibliográfico*, Barcelona, noviembre de 1926; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 163.

⁸⁸ Este no es el único cuento donde María Enriqueta utiliza la inocencia infantil como vehículo para que la muerte alcance sus verdaderos objetivos: en “La lotería de la tía Clemencia” (*Lo irremediable*) es la nieta de Clemencia la causante indirecta de su muerte. En “Ella no más lo sabe...”, el niño llevará a la Muerte hasta su casa y la aparición de ésta con el pequeño provoca la defunción de su madre.

batalla, fue sólo por traerle, antes del viaje, a despedirse de aquella que le dio la vida...⁸⁹

De “Ella no más lo sabe...” hay que destacar el hecho de que sus personajes no posean nombres propios que los individualice, ya que lo que la autora pretende es centrar la narración en los códigos arcanos de la Muerte para que el resto de los personajes se conviertan en muñecos a expensas dichos códigos.

“Sus queridas sombras... (De las memorias de Paulina)” tampoco abandona el tema de la muerte. Narrado en primera persona por la protagonista del relato, gira el argumento en torno a un recuerdo de infancia: la presencia de unas sombras chinescas sobre la pared del salón que se podían atisbar desde su cama; sombras de una pareja que le hacían recordar a sus padres, por tanto, protectoras y “queridas”. Este equilibrio se rompe el día –más correctamente, la noche- que la pared no proyecta esas siluetas, coincidiendo con el hecho de que su padre, según explicaciones de su madre y de la criada, está realizando un largo viaje. Es, en definitiva, una presentación triste y poética del hecho de la muerte que se sirve de la clásica metáfora del viaje para evitarle a un personaje infantil el dolor de la separación eterna.

Georges Pillement, quizás más acertado que ningún otro crítico contemporáneo a la escritora, centró sus comentarios en “Dos besos”⁹⁰ y “Paisaje gris”⁹¹, dos de los títulos más acabados del volumen:

Sólo una mujer que posea por completo el sentido de la poesía, puede tener ese tacto discreto que ella pone, por ejemplo, al relatar en su cuento *Dos besos*, las mutuas confidencias que se hacen dos amigas, cuando una de ellas

⁸⁹ “El arcano”, *Enigma y símbolo, id.*, n. 73, pág. 14.

⁹⁰ “Dos besos”, *Ibid.*, págs. 35-39.

⁹¹ “El paisaje gris”, *Ibid.*, págs. 43-50.

dice a la otra: *He comprendido que Fernando me ama, porque me ha besado al subir en el ascensor. Mientras la abuela, que ha escuchado, sin querer, estas confesiones, dice, suspirando: ¡Cómo lo recuerdo!... Fernando (se llamaba así también) partía de mi casa, donde había vivido desde niño,[...]. Llegada la hora de la despedida, mi padre [...], le dijo, [...]: "Te permito que beses en la frente a la que ha sido casi tu hermana."* Entonces Fernando, confuso, emocionado, me apretó entre sus brazos temblorosos, pero no se atrevió a tocar mi frente con sus labios. Y por ese beso que no me dio, supe que me amaba. Siete años después, volvió para llamarme compañera de su vida...

Esta antítesis pone frente a frente dos épocas y nos descubre la profundidad psicológica de María Enriqueta, [...]

Hay neblinas de melancolía en los cuentos de *Enigma y símbolo*, en esos cuentos de amores imposibles como aquél de *El paisaje gris*, en que la confesión de amor hecha por una mujer, que muere poco después de haberla escrito, queda escondida tras el marco del paisaje gris, mientras el hombre que la amaba y a quien ella había regalado el cuadro, envejecía delante de éste, considerándola extraña a su pasión, insensible quizás, muda, cerrada, oscura como un enigma...⁹²

El crítico francés elige con acierto los cuentos. "Dos besos" queda perfectamente definido con sus palabras: se trata de una "antítesis" de dos épocas que lleva consigo también una antítesis de comportamientos, sin dejar por ello de significar lo mismo. Ese beso dado en el presente del relato, como el beso no dado que rememora la abuela, son ambos símbolos del sentimiento amoroso. Si una de las bondades de este relato reside en ese juego antitético, otra estriba en cómo es engarzada la historia de las jóvenes con el recuerdo de la anciana; el párrafo que enlaza una confidencia con la otra alcanza una perfección técnica que se sirve de la música como elemento conector (o, más bien, de la repentina ausencia de ésta):

⁹² Georges Pillement, *op. cit.*, n. 19; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, págs. 157-158. La cursiva es del autor.

Dos carcajadas alegres fueron el comentario de aquella confidencia; y cuando después de unos instantes se hizo el silencio, a la vez que el tango terminaba, la anciana de los ojos melancólicos, dirigiendo la mirada hacia las terrazas, cuajadas de flores, dijo suspirando, como quien rehace todo un pasado en el violento giro de una nube.⁹³

Continúa el texto con la confesión de la abuela que transcribe Pillement, y se cierra, definitivamente, con un regreso de la mujer a ese exilio que es la memoria y el pasado:

Las dos amigas miraron a la anciana con las mismas pupilas asombradas de quien hubiese visto surgir la luna en mitad del día; pero ella, la dulce dama romántica, no las vió siquiera: había cerrado los ojos para buscar en su interior aquel pasado, aquel hermoso pasado que ella, y también el tiempo, habían perdido...⁹⁴

Juego antitético perfecto el de ambos párrafos: “carcajadas” frente a “silencio”, “alegres” frente a “melancólicos”, y de fondo “el tango terminaba”, ofreciendo así un susurro musical –casi de banda sonora– que da el tiempo necesario para el cambio de tono y para que se produzca el introito de la abuela. Y en ese primer párrafo transcrito, la presencia de dos vocablos pertenecientes al mismo campo semántico que permiten enlazar con el párrafo que cierra el cuento: “ojos” y “mirada”, en el primero; “pupilas”, “ojos” y los verbos “mirar” y “ver” en el segundo. De nuevo una antítesis: las jóvenes que miran con “pupilas asombradas” frente a la anciana que no las ve porque “había cerrado los ojos”. Hay que añadir a ello los símiles relacionados con los elementos

⁹³ “Dos besos”, *Enigma y símbolo, id.*, n. 73, pág. 38-39.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 39.

astrales: “el violento giro de una nube” de la abuela y el “surgir la luna en la mitad del día” para la nieta y su amiga.

El segundo cuento mencionado por Pillement, “El paisaje gris”, es una antítesis, en este caso, respecto al anterior⁹⁵. Si en “Dos besos” las protagonistas sabían que sus sentimientos eran correspondidos, en este cuento el protagonista masculino vive y vivirá toda su vida acompañado por la duda y por un cuadro cuyos colores y motivos reflejan ese estado del ánimo⁹⁶. Para mantener aún más esa sensación de desazón que vive Pablo, la escritora permite que el lector tenga conocimiento del amor correspondido, pero le niega al personaje dicho conocimiento y, por consiguiente, su paz espiritual. Una de las posibles razones de esta negación es que, de esta forma, la relación amorosa se mantendrá siempre en el campo del ensueño, de lo ideal y no manchado por la realidad. En este cuento, la vista no permite al protagonista ir más allá de lo que superficialmente ve (el cuadro como hecho artístico), negándose a sí mismo una mirada más profunda que sí poseía la abuela en “Dos besos”.

La última reseña interesante sobre otro de los relatos del libro fue la escrita por María Luisa Fiumi quien se ocupó de “La gitana”⁹⁷:

La gitana, que me ha hecho pensar en cierta tela del pintor Zuloaga, ardiente de vida, radiante de sol, donde la mujer se modela con plasticidad evidente.⁹⁸

⁹⁵ Es interesante el hecho de que en el libro los cuentos se publiquen consecutivamente: primero “Dos besos” y, seguidamente, “El paisaje gris”, que el primero sea símbolo y el segundo enigma, que uno cumpla el acto de amor y el otro consienta su deambular sin rumbo fijo.

⁹⁶ El gris es un color neutro que representa la indecisión, la ambivalencia o la incertidumbre y dentro del simbolismo cristiano el duelo y la humildad. El cuento se atiene tanto a unas como a las otras simbologías: Pablo, el protagonista, nunca llega a saber que su amor por Lidia era correspondido y Lidia muere al poco de enviar ese cuadro, con lo cual se convierte en una premonición del duelo que va a vivir Pablo.

⁹⁷ “La gitana”, *Enigma y símbolo*, *id.*, n. 73, págs. 27-31.

⁹⁸ María Luisa Fiumi, *Vita Femminile*, Roma, febrero de 1928; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 185.

La comparación que la crítica italiana hace entre relato y cuadro debe venir motivada por el principio del cuento, en el que la autora realiza una descripción plástica de la protagonista y el paisaje en la que su figura se enmarca:

Mis cabellos se desataron, flotando a su antojo; la chalina fingió una serpiente que se enroscase a mi cuello; el pañuelo huyó, semejando una paloma, y el aire puso en mi rostro fuertes besos que me ahogaban...

Sentí como si llevase alas; y extendiendo los brazos para recibir mi dicha y apretarla contra el corazón, grité al unísono con los árboles que susurraban en lo alto: [...].

El azul del cielo y algunos pájaros que lo cruzaban parecieron responderme; y un remolino de hojas se alzó del suelo, bailando en el aire su alegre zarabanda.⁹⁹

Sin embargo, la protagonista de este cuento -que es el personaje que se autodescribe en la cita trascrita- no es la gitana que da título al relato. Dicho personaje aparece posteriormente para deshacer el castillo de naipes que el personaje principal había construido gracias a su ilusión. "La gitana" es una pequeña narración que hace de esta figura un símbolo de la duda, que enfrenta y obliga a tomar conciencia a la protagonista de que, pese a su alegría, el mundo que la rodea (la anécdota está encuadrada en un campo abierto invernal, yermo y cruel) estará marcado por el "sufrimiento, penas y, principalmente... afecto traicionado..."¹⁰⁰.

No es, ni con mucho, el cuento más valioso de María Enriqueta, pero sí interesa resaltarlo por el personaje que le da nombre. La gitana es la portadora de malos augurios y desgracias y va a ser presentada así en otro relato, "Soledad

⁹⁹ "La gitana", *id.*, n. 73, págs. 27-28.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 29.

y los gitanos”¹⁰¹, en el que la protagonista es abandonada por su novio, que escapa con una gitana.

Aunque no resaltados por la crítica, “Amigo fiel” y “La puerta verde” son dos cuentos inscritos en el símbolo de los que hay que hacer mención especial por centrarse en el valor espiritual del mundo de los objetos. El primero, que tiene por protagonista a un piano, retoma la idea de “Pequeñas causas”¹⁰², donde la fidelidad de las cosas supera a la de los sentimientos de los seres humanos. “La puerta verde” vuelve a ofrecer el sentimiento de frustración vivido por el hombre al no conseguir los sueños anhelados y verlos sólo representados en una obra de arte¹⁰³.

¹⁰¹ “Soledad y los gitanos”, *Lo irremediable*.

¹⁰² *Vid.* n. 43.

¹⁰³ Un cuadro que representa una puerta verde entreabierta desde la cual se adivina un jardín maravilloso, es símbolo de lo soñado.

En 1927 aparece *Lo irremediable*¹⁰⁴. El libro está formado por diecinueve relatos¹⁰⁵ que intentan reflejar lo más fielmente posible la impotencia del ser humano ante los avatares de la fortuna.

De todas las narraciones de María Enriqueta, las que conforman este libro –junto con la de *Jirón de mundo*– son las más pesimistas, anunciándose ya en el mismo título. *Lo irremediable* convoca a una serie de personajes, protagonistas de hechos infelices o desgraciados, que desde el principio del relato están abocados a padecerlos.

Esperanzas frustradas o fracasos sentimentales pueblan sus páginas, unas veces porque el destino lo signa de esa manera, como así ocurre en “Octavio y su secreto”, “Leal”, “El tesoro de Irene”, “Bibí”, “Soledad y los gitanos”,

¹⁰⁴ *Lo irremediable. Novelas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado perteneció a la autora y en la actualidad se halla en los fondos de la Biblioteca del AEI (Madrid). Dicho volumen está firmado por ella en la primera y última página; contiene un índice completo de sus obras, manuscrito por la propia María Enriqueta y correcciones a mano de errores de imprenta.

La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota

¹⁰⁵ En orden de impresión: “Octavio y su secreto” (publicado por primera vez con el título “El misterio de Octavio”, *El Universal Ilustrado*, 246, 19 de enero, 1922), “Leal”, “El tesoro de Irene”, “Bibí”, “Soledad y los gitanos”, “Tales fueron sus confidencias...”, “Primera pena de amor (De las memorias de Filomena)” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), “La lotería de la tía Clemencia” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26; en María Rosa Fiscal, *op. cit.*, n. 12), “La viuda” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), “De paso”, “La primavera de María” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26), “Viajero que vuelve... a partir”, “El Maestro Floriani (Relato de Juan, su discípulo)” (publicado por primera vez en la *Revista Azul*, 11, 13 de enero, 1895), “Una carta romántica”, “Lo irremediable”, “La nube”, “El enterrador (Monólogo lírico de Paz)”, “Viajando” y “El jardín de Valentina”. Este libro recoge cuentos escritos en diferentes lugares y algunos de ellos están dedicados a conocidos de la escritora: siete en Washington (“Octavio y su secreto”, “Bibí”, “Primera pena de amor. De las memorias de Filomena”, “La lotería de la tía Clemencia” –dedicado a su madre–, “La viuda”, “De paso” y “En el jardín de Valentina”), seis en Madrid (“Leal”, “El tesoro de Irene”, “Soledad y los gitanos”, “Tales fueron sus confidencias...”, “Lo irremediable” y “La nube”, dedicado este último a Felicidad Galván y de la Rosa), cuatro en México (“Viajero que vuelve... a partir”, “El Maestro Floriani. Relato de Juan, su discípulo”, “Una carta romántica” y “Viajando”) y dos en Lausana (“La primavera de María” –dedicado a la esposa de Ángel Dotor, Lidia González– y “El enterrador. Monólogo lírico de Paz”).

“Primera pena de amor... (De las memorias de Filomena), “La lotería de la tía Clemencia”, “Viajero que vuelve a partir”, “El Maestro Floriani”, “La nube” y “El enterrador”. Otras, porque los propios personajes se niegan otra posibilidad en la vida y se consideran marcados por un hado aciago, como ocurre en “Tales fueron sus confidencias...”, “La viuda”, “De paso”, “La primavera de María”, “Una carta romántica”, “Lo irremediable”, “Viajando” y “El jardín de Valentina”, en los que los protagonistas cierran las puertas al amor cuando este se presenta ante ellos.

También sobre *Lo irremediable*, fueron vertidos los comentarios más elogiosos, pero en esta ocasión, los críticos se centraron más en el conjunto que en textos concretos. Valentín Gutiérrez Solana supo describir la obra con lucidez con lucidez, aunque de forma un tanto engolada:

Lo irremediable, libro de María Enriqueta, podría también titularse: *Sic transic gloria mundi*.

Su lectura hace recordar en cada una de sus novelas cortas, aquella frase de un aldeano cuando vió ejecutar al Condestable don Álvaro de Luna: *Esta es Castilla, que lo mismo face los homes que los desface*.

María Enriqueta, al escribir *Lo irremediable*, emplea su tiempo y ese grandísimo talento que Dios le dió, en esculpir, con un esmero que llega a la perfección, multitud de figuras trabajadas con exquisita porcelana; toma a una de ellas por la cintura, la levanta en alto, bien alto para que toda la Humanidad la vea, y cuando ésta contempla tanta belleza y atónita va a sonreír de placer, María Enriqueta abre los dedos, y la deliciosa figurilla cae al suelo, rompiéndose en mil pedazos...

Y esta es la tarea que María Enriqueta lleva adelante en *Lo irremediable*.

Penélope deshacía de noche la tela que bordaba durante el día; la más hermosa de las griegas bordaba así para poder guardar fidelidad a Ulises. María Enriqueta, en *Lo irremediable*, va tejiendo y destejiendo figuras, como

para decir al mundo: *No busquéis la felicidad en la tierra; en ella sólo el engaño existe, éste es lugar de tránsito; la dicha está más allá...*¹⁰⁶

Láureo de Campos se inclinó por reseñar la atmósfera melancólica que encerraban los relatos, pese a la fatalidad que existe en ellos:

Si damos una ojeada de conjunto sobre [...] *Lo irremediable*, veremos que todos ellos tienen un final común, nostálgico unas veces, doloroso otras, pero siempre inesperado y sentimental, que estéticamente los iguala entre sí. En las novelas de *Lo irremediable* está expresada esa fatalidad, o, mejor aún, esa contrariedad que con tanta frecuencia se nos presenta en la vida al final de nuestros proyectos y esperanzas.

Sin embargo, ninguno de esos cuentos infunde el desaliento morboso que llevan emparejado las narraciones que por pesimismo terminan mal. Muy al contrario, de cada caso que cuenta María Enriqueta recoge el lector una grata impresión de melancolía que le hace sentir más dulcemente las adversidades de la vida vulgar.¹⁰⁷

Y Julio Escobar incide en el sentimiento de dolor presente en los cuentos de este título:

Al leer *Lo irremediable* se siente, además de la tristeza, el dolor. Comenzamos a saborear el libro con una ligera sonrisa, porque la prosa es juvenil, primaveral, prometedora. [...] los personajes y las ideas nos van envolviendo en una sutilísima tela de araña, irisada y sugestionadora. Más de pronto, cuando va a finalizar el relato, suena un grito de angustia o un sollozo de inmenso desconsuelo... Es que aquella mujer del cuento, la que merecía ser amada y bendecida, acaba de asomarse, llorosa y anhelante, al

¹⁰⁶ Valentín Gutiérrez Solana; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 190. La cursiva es del autor.

¹⁰⁷ Láureo de Campos, *Lecturas*, Barcelona, julio de 1928; cfr. en Ángel Dotor, *Ibid.*, pág. 214.

borde del abismo de lo imposible, de lo irremediable, de lo que ya no ha de volver jamás...¹⁰⁸

De acuerdo con las palabras de Escobar, *Lo irremediable* es un conjunto de relatos que tienen por fin primordial el mostrar las distintas caras del dolor, a veces asumido y sereno, otras, sorprendente e inquietante.

A mitad de camino entre esas dos expresiones del sufrimiento se encuentra “Primera pena de amor (De las Memorias de Filomena)”, donde la separación de dos niños enamorados no tiene posibilidades de recuperación al olvidar el protagonista masculino poner su remite en las cartas que envía y no recibir, por consiguiente, respuesta del personaje femenino (que a partir de la segunda carta comienza a asumir que la separación es irremediable).

“La lotería de la tía Clemencia” es un relato en el que el dolor, no sólo el del alma, también el del cuerpo, llega de repente y de la mano menos esperada: cuando la tía Clemencia se recupera de su enfermedad al saber que le ha tocado la lotería, su nieta le da un golpe de muerte comunicándole que la verdadera premiada ha sido su madre.

“Viajero que vuelve... a partir” es una narración en la que el propio acto de vivir es el que causa el sufrimiento: Inés -la protagonista-, que desea dejarse morir para así volver a estar con su esposo, es obligada a vivir en contra de su voluntad. Lo más interesante estriba en el carácter poético de la narración. Las alucinaciones que la protagonista sufre, provocadas por la fiebre, remiten a un paisaje de corte modernista, donde la presencia de los sentidos lo envuelve todo. Así, Inés, cuando mira por la ventana, esto es lo que ve y oye:

¡cuán alto sube el surtidor!... Se diría que intenta llegar al cielo... Al caer finge lluvia de finísimo polvo. Un arco iris se pinta en él, y canta, al bajar, una rara melodía que se dispersa en el viento... Agua, polvo, colores,

¹⁰⁸ Julio Escobar, *El Faro*, Santander, agosto de 1928; cfr. en Ángel Dotor, *Ibíd.*, pág. 215.

música... ¡cuántas cosas puede tener un surtidor!... El amplio tazón de alabastro que lo recibe, parece abrir los brazos para darle acogida blanda. Y el surtidor se deja caer allí resignadamente, ahogando en el agua temblorosa todos los sueños imposibles que llevaba al levantarse... Me pone triste ese surtidor que parece un símbolo de todos los anhelos humanos...

Un hermoso pavo real, con la cola extendida sobre la ancha escalinata, mira la cabellera fina del surtidor que se desmelenan en el aire pintándose con el oro del poniente... Ese pavo real, ¿es un príncipe encantado?... ¿Espera que el chorro de la fuente lo desencante?... Si así no es, ¿por qué lo ve con tal fijeza?... ¿Seré yo la que deba ir hacia él para pronunciar las palabras cabalísticas que han de romper su hechizo.¹⁰⁹

Príncipes, fuentes, escalinatas, arco iris, pavos reales, alabastros, encantamientos, cábala, motivos preciosistas salpicados en el transcurso del relato, que crean un lugar mágico, entrevisto y lejano, sensual, atrayente, tentador y perturbador.

Pero el estilo modernista del texto va más allá. En ese paisaje idílico, más percibido y oído que tocado, surgen palabras, vocablos distintos a los conocidos, promesa de una nueva vida, de una forma perdida en el tiempo y recuperable en ese mundo de ensueño:

[...], junto a mí, suena de pronto una voz dulcísima, que dice: "Oídllo todos y no perdáis palabra, porque esto se dirá una sola vez, y quien tenga la fortuna de escucharlo podrá aprender a ser feliz..."

Aguzo el oído para no perder ni una sílaba de esas mágicas palabras, y éstas comienzan a caer lentamente, una sobre otra, como gotas de agua cristalina...

¹⁰⁹ "Viajero que vuelve a partir...", *Lo irremediable, id.*, n. 104, págs. 147-148. Visión que remite al último terceto del soneto de Darío "Yo persigo una forma...": "y bajo la ventana de mi Bella-Durmiente, / el sollozo continuo del chorro de la fuente / y el cuello del gran cisne blanco que me interroga", donde el cisne es sustituido por el pavo real, pero su actitud inquisidora es la misma.

Pocos, o ninguno, entendieran las frases que la voz pronuncia, porque verdaderamente, estas palabras son raras, nunca oídas, como murmuradas en idioma desconocido, mas por un prodigio que no me explico, yo las entiendo todas, y su misterio se me revela...

Tengo ya en mis manos el secreto de la felicidad...

[...]

De pronto, [...] se suspende por un momento el milagro de aquella dicha incomparable, y oigo una voz de timbre desagradable [...].¹¹⁰

Voz y palabras que recuerdan al soneto “Yo persigo una forma...” de Rubén Darío. Como el nicaragüense perseguía la forma poética, Inés persigue una forma que le habla, una forma deseada que poseía “la voz que ha tiempo no me hablaba en este mundo”¹¹¹. Poeta y mujer vuelven a la realidad donde el sueño se desvanece, y el primero no halla “sino la palabra que huye” y la segunda una voz que le dice “es la malaria, el delirio se calmará con la quinina”¹¹², prosaísmo éste que quiebra de forma cruel las posibilidades del encuentro con el amado muerto.

“El Maestro Floriani”, el primero de los cuentos elaborado por María Enriqueta, es una narración que incide en uno de los motivos preferidos de la autora: la separación de los seres queridos. El texto se inspira en un hecho autobiográfico: sus años de juventud en México y su estancia en el Conservatorio Nacional de Música. Tomando como modelo la figura del que fuera su profesor de piano, el doctor Meneses, María Enriqueta crea el maestro ideal, dulce a la vez que exigente. El destino ofrece al Maestro Floriani una cátedra en el Conservatorio de París y su aceptación le obliga a separarse de sus alumnos. Lo más interesante del relato es la inversión de las anécdotas de la vida real por las de la ficción, siendo éstas últimas trasunto de las que se dieron

¹¹⁰ *Ibíd.*, págs. 150-151.

¹¹¹ *Ibíd.*, pág. 151.

¹¹² *Ibíd.*, pág. 151.

en la existencia de la escritora. El personaje principal, además del maestro Floriani, es Juan -estudiante de piano como María Enriqueta-, nombre con el que la mexicana firmó sus primeros versos; quién, “en la vida real”, se vio obligada a abandonar el país por razones laborales fue la propia María Enriqueta, que tras su boda con Pereyra inició un periplo por distintas embajadas mexicanas. Juego entre personajes ficticios y reales que cambian sus papeles gracias a la literatura.

Por último, “En el jardín de Valentina”, relato donde el paso del tiempo y la llegada a deshora del amor provoca un sufrimiento permanente al personaje femenino que da nombre a la narración. Se cierra el libro con un dolor sereno y aceptado que asume las ironías de la vida con una sonrisa melancólica que mira al pasado con ojos donde no llega a brotar el llanto.

4.3."Presentar la realidad en todo lo que ella tiene de bello y de triste"¹¹³: *El arca de colores*.

¹¹³ Juan E. O'Leary, *Chicago Sunday Tribune*, París, 15 de septiembre de 1929; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 228.

El último libro de cuentos escrito por María Enriqueta fue *El arca de colores*¹¹⁴, que salió de imprenta en 1929. El volumen está compuesto por quince relatos¹¹⁵ dedicados a distintos personajes de su entorno social. En este libro, la escritora ha perdido parte de la fuerza narrativa que caracterizó a sus textos anteriores y algunos de sus cuentos rozan el tono “cursi” del que hablaba Esther Hernández Palacios.

Las causas de esta pérdida, de este declive, se deben a varias razones: los personajes que recorren las páginas de *El arca de colores*, en su mayor parte, no viven dramas tan intensos, más bien sus vidas transcurren monótona y vulgarmente, lo que conlleva que los hechos relatados sean anécdotas de poca intensidad; de otro lado, María Enriqueta no modificó sus temas y motivos, como tampoco el estilo y la técnica, con lo cual los cuentos ante los que se enfrenta el lector narran historias previsibles si se conocen los textos anteriores; hay que resaltar también cierto tono optimista, casi grato, poco habitual en la escritora y que no domina con la misma naturalidad que aquellos en los que la

¹¹⁴ *El arca de colores. Novelas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1929; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado se halla en los fondos de la Biblioteca del AECI (Madrid). En dicho volumen aparece su apellido manuscrito a continuación de su nombre en imprenta, pero no es su letra.

La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota.

¹¹⁵ En orden de impresión: “La biblioteca” (a Sara Miranda Ruiz), “Ella no descansa...” (a Julia Febles, viuda de Palomeque), “La línea divisoria” (publicado también en *Antología de cuentistas hispanoamericanos*, pról., sel. y notas de José Sanz y Díaz. Madrid: Aguilar, 1964. Dedicado a la ciudad de Coatepec), “La campanilla” (a María Alicia Domínguez), “La torre de seda” (a Luisa R. de González Martínez), “El crimen de Villalba” (a Teresa M. de Díez-Canedo), “Rompiendo papeles” (a Paz y Consuelo de Olloqui), “La fuerza de un deseo” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26. Dedicado a María Dantín Gallego), “Los ojos de Mari-Luz” (a Pilar Ubillos Alonso), “Siniestro matrimonio”, “El búcaro de cristal” (a Carmen Payá y Mira), “La ermita” (a María Goicoechea de Velasco), “El monólogo de Soledad” (a Emilia de Sousa-Costa), “El drama sentimental de Vicente Vega” y “¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!...” (publicado también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 26. Dedicado a María Guadalupe Grajales de Guevara). Los cuentos de este libro pertenecen a su etapa madrileña, excepto “La línea divisoria”, que fue redactado en Lausana.

tristeza se convertía casi en personaje absoluto; son cuentos que intentan estar más cerca de la realidad de los tiempos que a la escritora le tocó vivir y quizás por ello han perdido la fuerza y la hondura de sentimientos de las narraciones anteriores.

El arca de colores es un libro de transición entre los cuatro títulos anteriores y la obra narrativa posterior de la escritora; sus relatos repiten temas, motivos, personajes e, incluso, argumentos se repiten, la sensación de irremediabilidad desaparece y, aunque el destino y la casualidad sigan jugando un papel importante, ya no es insuperable.

El arca de colores produjo comentarios menos apasionados que los libros anteriores; la crítica de la época no se centró en ningún texto concreto y, pese a las alabanzas que recibió, quedó todo en una repetición de palabras ya manidas, que destacaban como bondad –aquí radica el defecto– la permanencia en caminos ya transitados y demasiadamente conocidos por el lector de María Enriqueta (donde se incluye el crítico). No obstante, a pesar de ser la mayoría loas repetitivas y desapasionadas, merecen ser recordadas dos declaraciones vertidas en su momento; la primera, de Georges Pillement, el gran defensor de la obra mariaenriquetiana en la crítica francesa:

El nuevo libro de María Enriqueta, *El arca de colores*, viene a confirmar una vez más el talento cierto de su autora, que aun relatando a veces este o aquel episodio de la vida cotidiana, sabe encontrar y poner en él ese sentido trágico, irremediable, que no es sino el signo de la fatalidad que rige los más indiferentes actos de nuestra vida.¹¹⁶

El segundo, de Ramón Adrián Villalva, que se centra en la pintura de paisajes y da un catálogo de los temas que ofrecen los relatos de este volumen:

¹¹⁶ Pillement, Georges, *La Revue de l'Amérique Latine*, Paris, agosto de 1930; cfr. en Dotor, Ángel, *op. cit.*, n. 7, pág. 234.

El arca de colores encierra una gran variedad de paisajes, de escenas y de tonos que en su sereno brotar evocan, ya la brega diaria de los campos, ya las tibiezas hogareñas saturadas de añoranzas, ya las sorpresas de la vida, el poder del encuentro fortuito, la canción de sirena de anhelos imperiosos, alegrías que cantan, quimeras que se escapan, amores que florecen, tristezas que se esconden; y todo como envuelto en esa profunda melancolía poblada de incógnitos rumores, en esa serenidad cargada de anhelos imprecisos, en ese encanto que perfuma todo y que desborda del hondo pensar en *la hora de la paz* –como dice María Enriqueta-, *la hora de buscar el banco o la piedra a la orilla del camino; la hora de la meditación y del reposo junto a la ventana...*¹¹⁷

Palabras afables, pero que no se ajustan a la realidad de este libro aún conteniendo frases certeras. Es verdad que *El arca de colores* narra “éste o aquel episodio de la vida cotidiana” y que hay “una serenidad cargada de anhelos imprecisos”, pero ya no hay en ellos (aunque la opinión de Pillement es la contraria) el “sentido trágico irremediable” y todo habita en esa “tibieza” de la que habla Villalva, todo se paraliza en esa *hora de la paz, la hora de buscar el banco o la piedra a la orilla del camino; la hora de la meditación y del reposo junto a la ventana*. Historias demasiado reposadas, demasiado meditadas, demasiado sedentarias, sin apenas vigor, sin casi fuerzas, cansadas quizás de su cotidianeidad.

Nuevas –viejas, sin embargo- infidelidades y deslealtades las que ofrecen relatos como “El búcaro de cristal” o “El drama sentimental de Vicente Vega”; la eterna presencia de la muerte, con o sin personificación, en “Ella no descansa...” y “El monólogo de Soledad”; amores capaces de salvar los obstáculos gracias a la aceptación de los mismo en “La biblioteca”, “La Torre de seda” y “Los ojos de Mari-Luz”. En líneas generales, todo previsible.

¹¹⁷ Ramón Adrián Villalva. *Desde las sombras*, México, octubre de 1929; cfr. en Dotor, Ángel, *op. cit.*, n. 7, págs. 238-239.

No por ello deja de haber en el volumen relatos dignos de mención, bien porque se desvían de caminos habituales, bien porque el poso de melancolía que tienen encierra más tragedia de la aparente. Sobresalen de entre todos “La línea divisoria”¹¹⁸, “El crimen de Villalba”¹¹⁹ y “¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!...!”¹²⁰.

Con “La línea divisoria” María Enriqueta toca un tema ajeno a su narrativa, y sin embargo de experiencia propia: el del exilio. Puede sorprender que alguien, que a lo largo de su vida se vio obligada a salir de la tierra natal y a vivir errante por distintos países europeos, no hiciera del exilio y del desarraigo uno de sus temas principales. En María Enriqueta, este problema no sólo es excepcional, sino que además su tratamiento es, a veces, trivial. Así ocurre en “Olga Vanof”¹²¹, donde la situación de exiliada que vive el personaje que da nombre al cuento sirve de pretexto para tratar temas como la confianza o la lealtad, pero donde el sufrimiento por vivir esa condición aparece en un segundo término que no cobra ninguna significación en el relato. A diferencia de este relato, el protagonista de “La línea divisoria” sufre por su situación de extranjero en una tierra que le es hostil. Su exilio no es político, sino que está basado en razones sentimentales¹²²: el personaje abandona familia, aldea y país arrastrado por un amor que terminará abandonándole y sometiéndole a la

¹¹⁸ “La línea divisoria”, *El arca de colores, id.*, n. 114, págs. 69-75.

¹¹⁹ “El crimen de Villalba”, *Ibid.*, págs. 125-132.

¹²⁰ “¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!...”, *Ibid.*, págs. 203-209.

¹²¹ “Olga Vanof”, *Sorpresas de la vida, id.*, n. 29, págs. 37-45. El cuento narra la relación que se establece entre una institutriz rusa y sus pupilas suizas, estas últimas grandes admiradoras de la escritora rusa Olga Vanof, con la que la institutriz declara tener una gran amistad. Sólo es creída por una de las jóvenes, pero poco tiempo después, tras haber abandonado la profesora a sus alumnas, aquella que confió en su palabra recibe una carta de Olga Vanof que resultaba ser la institutriz.

¹²² En esto también se asemeja el exilio de Antolín y el de María Enriqueta: la escritora abandonó México tras ser nombrado Carlos Pereyra agregado en la legación mexicana en Cuba (1910); desde entonces ya no volvió a su país hasta 1948, año en el que regresa definitivamente. Tras la caída de Porfirio Díaz, Carlos Pereyra se impuso un exilio voluntario pese a las continuas llamadas para regresar que le hicieron los diferentes gobiernos revolucionarios. Ni tan siquiera con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, que les obligó a abandonar precipitadamente la Embajada de México en Bélgica, se animó el esposo de María Enriqueta a volver a casa, y ella se mantuvo pacientemente junto a él. La escritora volvió a México seis años después de haber muerto Pereyra.

ridiculización pública. Llegado el abandono de la persona amada, el personaje descubre su condición de exiliado, rodeado de gente extraña que no muestran ningún afecto hacia su persona, en un país ajeno, donde el extraño es realmente él. El cuento narra esa reflexión mientras Antolín vuelve al país natal, pero no para iniciar una nueva vida, sino para morir en la tierra que le vio nacer y, de esa forma, ser recogido su cadáver por los suyos y no terminar tirado en una calle de una ciudad que le ignora:

[...] hacía el recuento de aquellos siete años pasados en tierra extraña, bajo el dominio de la pérfida mujer, extranjera también, [...]... Pero el hombre, a fuerza de estudiar ese acto y sus consecuencias, había podido llegar a la conclusión clarísima de lo que sería el cadáver de un extranjero arrojado en alguna calle de la ciudad inhospitalaria. La visión del gato muerto, que es retirado a puntapiés para que en la acera no estorbe el paso, le venía a las mientes... No; cierto que la marea de la ciudad enemiga le había empujado hasta los últimos escalones; mas le quedaba la voz para protestar contra la injusticia; le quedaban los pies para cruzar esas tierras impías y abandonarlas. [...]. No; había que morir, ciertamente, pero no dentro del perímetro odiado.¹²³

Probablemente, éste sea uno de los textos más duros de la escritora, ya que ni en sus escasos comentarios sobre la Segunda Guerra Mundial, ni en “Olga Vanof” se palpa el desarraigo, ni se constata en sus narraciones ese odio por el extranjero. Y no deja de ser extraño –siguiendo este juego de palabras– que el hombre que se alejó de su hogar lo hiciera de forma voluntaria y por amor. Quizás esa sea la única razón verdadera del sentimiento de impiedad que sufre Antolín: se odia la nueva tierra porque se odia a quien se amaba y esa nueva tierra deprecia a Antolín porque el único vínculo con ella ya no existe.

¹²³ “La línea divisoria”, *El arca de colores*, *id.*, n. 114, págs. 70-71.

Evidentemente no se está ante el tratamiento habitual del tema del exilio. El abandono del lugar natal es decisión personal tomada por el personaje, ajena a la situación que su país viviera. Sin embargo, sí se trata con profundidad el sentimiento del desterrado, en su significado de deponer o apartar de sí algo que, en este caso, le era propio, su tierra querida. Cuento doblemente original “La línea divisoria”: su tema, el exilio, y la peculiar presentación de las secuencias del mismo.

Interesante no tanto por su anécdota como por el contexto en el que está inmerso es “El crimen de Villalba”, relacionado con el periodismo (del que María Enriqueta vivió en gran medida)¹²⁴. La narración es una velada crítica al periodismo sensacionalista y a la necesidad comercial de ofrecer noticias impactantes, independientemente de su veracidad. Así, se publica la información sobre el asesinato de un hombre, inventado por uno de los periodistas de la redacción de *El Día*. El problema surge cuando el nombre elegido para víctima resulta que existe y que una mujer cree que se trata de su hijo. Las coincidencias y las confusiones provocadas por éstas ya se habían tratado “En el tranvía” (*Sorpresas de la vida*).

“¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!...” reflexiona, nuevamente, sobre el paso irremediable y cruel del tiempo, no sólo porque en ese recorrido se vayan perdiendo sensaciones ya irre recuperables, sino porque también esa pérdida aleja de los demás. El título del cuento hace mención al grito de un vendedor ambulante de golosinas; al oírlo, Juan Sorel recuerda su infancia e intenta que los demás personajes que le rodean revivan con él esa experiencia; sin embargo, ninguno de los que está allí puede compartir su emoción, lo que provoca en el

¹²⁴ “Siniestro matrimonio” también se relaciona con el mundo de la prensa. Periquín, un pequeño vecino de la narradora, lee una noticia en el periódico y una confusión en la lectura de la misma, lleva a la incomprensión de la información dada, ya que donde el niño lee “Siniestro matrimonio” pone realmente “Siniestro marítimo”. Cuento humorístico gracias al juego de palabras.

caballero una sensación de soledad aún mayor que la de la nostalgia que ya sentía. El párrafo con el que se cierra el relato dicta sentencia y plantea el problema de soledad e incomunicación del hombre moderno:

Y vosotros, los que me leéis, oídlo bien: guardaos de mostrar ciertos rincones íntimos del alma, porque inhábiles los auditorios para transponer las fronteras del ajeno sentimiento, os expondréis a lanzar vuestro ¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!, lo mismo que don Juan y al igual que lo lanza el vendedor: en desierta calle y para que se lo lleve el viento...

Ese grito, ese grito del corazón, es nuestro nada más. ¡Debemos bajar con él a la tumba!¹²⁵

Declaración de principios dada por la autora, narradora de la anécdota y testigo del hecho relatado. Quizás por ello, los cuentos de María Enriqueta sean en su mayor parte expresiones de sentimientos propios que, una vez traspuestos a personajes de ficción, permiten ser “gritados” sin ese miedo al fracaso comunicativo del sentimiento, sin temor a la soledad.

¹²⁵ “¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!...”, *El arca de colores, id.*, n. 114, pág. 209.

4.4. “Las modas pasan, pero el dolor y la alegría son los mismos en el universo entero”¹²⁶: el alma y sus pasiones, motor de la narrativa mariaenriquetiana.

¹²⁶ “Autocuestionario”, *Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 23, pág. 233.

La obra de María Enriqueta Camarillo se distinguió por circunscribirse a una serie de temas o motivos, personajes y argumentos no demasiado variados –e interrelacionados entre sí-, pero a los que supo sustraerles todas sus posibilidades y ofrecer variaciones que consiguieron que sus creaciones resultaran siempre entretenidas.

Los motivos que plagaron sus páginas pertenecen al mundo de los sentimientos, a la expresión de almas que, envueltas por cuerpos que no siempre se corresponden a lo sentido, arrastran penas y grisuras con las que resignadamente conviven. Almas que viven momentos de pasión, pero de una pasión en el fondo siempre triste, contenida, en las que el dolor y la pena se alzan poderosas sobre la alegría. Almas sensibles que chocan violentamente con un mundo exterior en el que no encuentran su lugar y que les lleva a vivir en la permanente nostalgia de un pasado idealizado que, verdaderamente, nunca existió. Almas románticas, ilusionadas, educadas en unos valores que la realidad soslaya cuando no producen beneficios, por lo que sufren una continua sensación de fracaso, de desesperanza que parece no tener fin y que como única tabla de salvación se aferra a la creencia en el más allá, en un mundo en el que serán valoradas, respetadas, premiadas en su justa medida.

La convicción de que la labor del poeta (y entiéndase por ello, la del artista) es la de enseñar. María Enriqueta no se permitió –literariamente hablando, y personalmente tampoco- un traspiés, una veleidad, un momento de locura arrebatada, que le hubiera permitido conceder a sus personajes un minuto de felicidad terrenal, material, corporal, real. Sus personajes se dejaron llevar por su mano firme y vivieron en una tibieza en la que, los más afortunados, pudieron ver en algún momento un rayo de esperanza, promesa de otros sentimientos que no estaban destinados para ellos. Aquellas almas que intentaron salirse de la trayectoria impuesta, alcanzar una vida propia en la que

lo material cobrara tanto peso como lo espiritual, fueron castigadas con el fracaso. Pero las que no lo hicieron tampoco tuvieron mayor premio, ya que lo que la mexicana intentó mostrar con su narrativa es que este mundo no se había hecho para las almas, lo único realmente valioso en el hombre porque los cuerpos como las modas, son pasajeros. Algunos espíritus, extraordinariamente, fueron tocados por la fortuna y, pese a múltiples obstáculos, alcanzaron la dicha que habían soñado; éstos son oasis en el desierto, excepciones que confirman la regla

La vocación misionera de María Enriqueta le llevó a trabajar constantemente sobre determinados motivos –idealizados por el romanticismo– que mostraran al lector que, aunque el mundo fuera engañoso, el hombre debía perseguir el alcanzar un estado ideal, sin mácula, que aún tras el fracaso –más correcto es decir, gracias al fracaso– le hiciera sentirse digno de sí mismo. Y el escritor debía ser el primero en dar ese ejemplo de sacrificio; así en su “Autocuestionario” a la pregunta “¿debe el poeta cantar la materia vil?”, la escritora se respondía:

[...] el poeta no se pertenece. Es un misionero llamado a predicar la belleza pura, la espiritualidad, la nobleza, la bondad. El poeta que sabe cumplir honradamente con su misión, antes de tomar la pluma debe encaminarse valientemente hacia el banco donde el hacha destroza las reses, y allí, en un acuerdo perfecto de la mente y la voluntad, tomar la cuchilla, separar la carne del espíritu y volver ya sólo con éste para difundirlo, para regarlo, como polvo de luz sobre sus versos.¹²⁷

Vocación misionera del artista que María Enriqueta mantuvo a lo largo de toda su vida y obra, aunque olvidó –o se negó a ver– que otros misioneros como ella no temieron “cantar la materia vil” porque ella es parte del espíritu.

¹²⁷ “Autocuestionario, *Del tapiz de mi vida*, op. cit., n. 23, pág. 234.

Por este talante didáctico, por este deseo de enseñar la cara amarga de la vida, los temas mariaenriquetianos se centran en campos semánticos que tienen como semas básicas palabras como “engaño”, “soledad” y “dolor” en todas sus posibles modalidades. El engaño, tema barroco por excelencia, que recuperaría el romanticismo y posteriormente el modernismo, alcanza sin embargo en María Enriqueta un tono que no se corresponde con el de sus antecesores: ya no es la desesperación barroca, ni el grito romántico, ni el desdén modernista. Ahora es una voz íntima la que habla de ese engaño con serenidad, que asume su existencia y que intenta convivir con él. Voz postmodernista es la que lanza la escritora al viento, un susurro más que un alarido que vive con el desengaño como *amigo fiel*

El juego entre el ser y parecer, los amores no correspondidos y fracasados, la lealtad de los objetos sobre la de las personas, el paso del tiempo que todo lo muda y la muerte como único suceso seguro para el que siempre hay que estar preparados, son los motores principales de sus cuentos¹²⁸.

¹²⁸ A partir de aquí sólo se hará referencia a los títulos de los cuentos y no a que volúmenes pertenecen. El vaciado de cada título está en las siguientes notas: *Sorpresas de la vida*, n. 30; *El misterio de su muerte*, n. 55; *Enigma y símbolo*, n. 75; *Lo irremediable*, n. 105; *El arca de colores*, n. 115.

4.4.1. *“¡Y yo que creía que te adoraba, que te tenía en un altar, que te veneraba!...”*¹²⁹

El motivo más repetido en la cuentística de la escritora es el juego entre el ser y el parecer, quizás por ser el que mejor expresa el engaño. Desde esta premisa, las situaciones, los sentimientos, los personajes no son siempre lo que parecen –y aparecen- ante los ojos de los demás, provocando confusiones, errores y sufrimientos que sólo en contadas ocasiones tienen remedio, y los que consiguen llegar a entrever la verdadera esencia de las cosas o de las personas son los elegidos de la fortuna. Es el caso de “La lotería de la tía Clemencia” y “En el jardín de Valentina”: en el primero, la protagonista sólo tiene un deseo en esta vida, que le toque la lotería para darle a los suyos todo aquello que sueñan; el deseo se convierte en obsesión hasta el punto de derivar en enfermedad; sin embargo, el destino es irónico y la premiada es la nuera de la anciana, pero la joven le hace creer que la ganadora ha sido ella, con lo que la protagonista se recupera hasta que su nieta la devuelve a la realidad. El segundo plantea el problema de las apariencias físicas: el cambio que el rostro sufre con el paso del tiempo, lleva al personaje masculino –Fabián- a no asociar a la joven del retrato amado con su amiga Valentina, con lo que la historia de amor entra en el mundo de lo imposible, irremediabilidad que Valentina tampoco intenta modificar.

También mantienen ese juego del ser/parecer cuentos como “La infiel”, título paradigmático, que narra la creencia de una infidelidad, que se demuestra que no es tal cuando la protagonista descubre que el hombre del retrato –del que se ha enamorado locamente- es su marido con unos años menos (de nuevo

¹²⁹ “El ardid”, *El misterio de su muerte*, op. cit., n. 54, pág. 24.

el paso del tiempo es inevitable). Variantes de la infidelidad, a veces pensada, a veces consumada¹³⁰ es la que plantean relatos como “El ardid”, quizás el mejor ejemplo entre las débiles fronteras que se marcan entre la realidad y la ficción cuando el mundo de los sentimientos está en juego, ya que Germán, pensando que su mujer le es infiel, es en apariencia el que comete la infidelidad¹³¹; “Tales fueron sus confidencias...”¹³², “Lidia Marcus”¹³³, “El nuevo pretendiente”¹³⁴ y “La campanilla”¹³⁵ inciden en el tema, aunque son menos sombríos que los dos primeros.

Apariencias engañosas, sin infidelidades de por medio, en el ámbito amoroso las plantean “La hermosa Leonila” donde el amor que siente Luis, el protagonista, por esta mujer le lleva a errar su visión de la realidad al creer que la nuera de su jefe es su esposa; pero la lealtad de Luis hacia el hombre para el que trabaja es compensada con el descubrimiento de la viudedad de Leonila. “El tulipán” se basa en el concepto erróneo que el ser humano otorga a distintos caracteres: el personaje valiente, fogoso y atrevido resulta ser un inconstante, mientras que el tímido y reservado se mantiene fiel a sus sentimientos y

¹³⁰ Es interesante el hecho de que, pese a que la autora condena la infidelidad, no condena en el relato a los personajes que no la llevan a la práctica.

¹³¹ Interesante análisis sobre el sentimiento de los celos infundados, que es lo que lleva al protagonista a inventar una relación extraconyugal.

¹³² El galante caballero que inspira el amor de la dueña de la pluma resulta ser un traidor y sólo el objeto es conocedor de la infidelidad; posiblemente por ello tenga un carácter menos sombrío.

¹³³ Relato en el que la información de la muerte del personaje, que da título al cuento, produce tal estado de turbación en Guillermo que Adelina –su esposa– llega a creer que aquél le es infiel; sin embargo, el silencio de ésta es recompensado con el descubrimiento de la verdad: Guillermo y Lidia son hermanos.

¹³⁴ Es, en gran medida, una reformulación de “El ardid”, sólo que en esta ocasión con final feliz: el crear un ficticio enamorado anima a Luis a declararle su amor a Herminia.

¹³⁵ Nueva variación sobre “El ardid”, en la que la aparente infiel finalmente es restaurada a su condición de esposa leal. Comparte con “El nuevo pretendiente” la recuperación de la inocencia puesta en duda y con “El ardid” el hecho de que el personaje acusado de infidelidad también haya muerto y no pueda defender su buen nombre. La resolución positiva de este cuento viene motivada porque su protagonista pasa por infiel para proteger a una amiga. La lealtad (para María Enriqueta, demostración máxima de la amistad) es recompensada.

creencias. “El monólogo de Soledad”, donde la protagonista descubre que el amor es, en ocasiones, falso.

Trama más compleja poseen “El misterio de su muerte” y “La historia de un ramo”. El primero combina el tema de la esencia y la apariencia desde diversas perspectivas: por un lado, la familia de Alicia simula la muerte de Rafael; por otro, Alicia ha de simular el amor que siente hacia Rafael para no provocar más dolor a sus padres; por último, Rafael ha hecho creer a su familia durante mucho tiempo que era un hombre honrado y digno, para mostrarse en un momento determinado como un traidor y un ladrón; pese a ello, el sacrificio que realiza toda la familia simulando sus verdaderos sentimientos y caracteres es finalmente recompensado con una vuelta al pasado idílico en el que vivían antes de que Alicia saliera de la casa familiar (es quizás el único caso donde el pasado se recupera de verdad y se le da a los protagonistas una segunda oportunidad).

“La historia de un ramo” estudia el mundo de las apariencias y mentiras sociales y cómo a través de unas simples flores todos se muestran hipócritas en su relación con los demás. El ramo, regalado por un joven a la mujer que ama, termina en la casa del protagonista como ofrenda de amistad a su hermana, tras haber recorrido todos los salones conocidos de la ciudad; sólo un personaje confiesa que esas flores que regala son un presente que le han hecho a ella. Dicho personaje será premiado convirtiéndose en la esposa del comprador del ramo. “Laura y su orgullo” se asemeja en mucho a “La historia de un ramo” al tener como motivo, de nuevo, la hipocresía social; Laura, su protagonista, sólo encuentra una forma de romper con ese mundo de falsedades: ingresando en un convento.

En ocasiones, los personajes aparentan lo que no son para sobrevivir ante las dificultades de la vida, donde la injusticia y la fuerza imponen sus reglas. Tales casos analiza “Olga Vanof”, historia de exilios, de identidades falsas para

poder sobrevivir a las calumnias levantadas por otros; esa aceptación de ser quien no se es y llevarlo en silencio se premia con una recuperación de la identidad verdadera y con el reconocimiento de la inocencia que se puso en duda. Un buen ejemplo es también “Las gafas de don Marcos”, en el que dicho objeto otorga una imagen de dureza y de fuerza a personajes que no lo son que sin ellas dejarían al descubierto su fragilidad, porque ésta se refleja en sus ojos. “La Torre de seda” es otra versión de la dureza con la que el hombre se cubre para no ser vapuleado.

Existe un juego de apariencias justificable, aquel que nace del mundo del arte. “La familia del viejo poeta” se inscribe en él y presenta a un escritor que dice estar muy acompañado, cuando los personajes que le visitan no ven a nadie en la casa. Tachado de loco, sólo recuperará su cordura ante los demás cuando otro poeta haga ver que la realidad de un artista no es igual a la del resto de los seres humanos.

“Lo sospechaba...” es un segundo relato donde la realidad y la ficción se entrecruzan y la segunda se vive como la primera. Un médico que se siente impelido a abandonar su profesión cuando acepta realmente lo que es, un poeta. El descubrimiento de sí mismo viene determinado por la consulta de una paciente que le pide ayuda para controlar el “pájaro” que vive en su cabeza; en ese momento al doctor no le queda más remedio que reconocer que en la suya también habita un ave y que, como su paciente, él también escribe versos¹³⁶.

“La gitana” también entraría en esta categoría ya que la protagonista aparenta una felicidad que niega el mundo que le rodea, pero que no quiere abandonar.

¹³⁶ Este relato remite a “El pájaro azul” (publicado por primera vez en 1886), de Rubén Darío, donde el cráneo de Garcín, su protagonista, también es habitáculo de un pájaro, el pájaro azul de la poesía.

Mención aparte merecen “23, Calle de Visconti, París...” ya que la visión que la narradora tiene del lugar pertenece al mundo de las apariencias y, cuando llega el momento de integrarla en el universo de las existencias, se renuncia a ello y se prefiere mantener en la imaginación para no destruir su encanto con una realidad probablemente ordinaria.

Por último, “Mi amiga” y “La puerta verde” son los únicos cuentos donde la escritora defiende el mundo de las apariencias: en el primero, ese mundo es creado por la Ilusión de la protagonista y, en el segundo, el cuadro de la puerta verde se convierte en símbolo material de esa Ilusión; las razones de dicha defensa pueden estribar en el hecho de que los protagonistas de ambos relatos son plenamente conscientes de que lo que ven no pertenece al mundo de la realidad, es creado por ellos y exclusivamente para ellos, con lo que su falsedad –además de ser circunstancial- no provoca ningún cambio en el mundo exterior; más bien funcionan dichas apariencias como terapias para sobrevivir a un mundo gris y vulgar.

4.4.2. "Todas las mujeres no comprendidas, que se quedaron solas en el mundo."¹³⁷

En una narrativa que se nutre sobre todo de la literatura romántica, el tema del amor frustrado¹³⁸ se convierte en senda a la que siempre se vuelve.

Los amores de María Enriqueta son siempre puros por inscribirse dentro de la estricta legalidad o por no cruzar la frontera del ideal. Los primeros no suelen desembocar en el fracaso, a no ser que uno de los miembros que compone la pareja se entregue más que el otro y sea recompensado con la infidelidad. Los amores ideales fracasan al enfrentarse a una realidad que les es adversa; en muchos casos estos amores están en estrecha relación con el juego del ser y el parecer¹³⁹.

Bien es cierto que el triunfo o el revés del amor están en estrecha relación con la edad, el sexo y la actitud de los personajes que aman. La mayor parte de los cuentos que presentan este sentimiento como eje central son protagonizados por mujeres. Sin embargo, hay algunos que tienen como personaje principal a un hombre, de sensibilidad extrema, al que el destino ha condenado a amar una mujer frívola, insensible e infiel. Estos suelen ser relatos donde la historia de amor se conduce por los cauces del matrimonio y la esposas están lejos de la imagen sumisa y entregada que se espera de ellas. Ejemplo de amores legales –o que intentan serlo– vapuleados por una *femme fatale* son "Un salvador incógnito"¹⁴⁰, "Leal"¹⁴¹, "La línea divisoria"¹⁴², "La historia de un ramo"¹⁴³ y "El

¹³⁷ "Sor Lucía", *Enigma y símbolo*, op. cit., n. 73, pág. 165.

¹³⁸ Es también uno de los temas de *Jirón de mundo* (vid. Capt. 3.2.).

¹³⁹ "La historia de un ramo", "Tales fueron sus confidencias..." y "En el jardín de Valentina".

¹⁴⁰ Vid. n. 44 y n. 45, fragmentos reproducidos a los que hacen referencia dichas notas.

¹⁴¹ Relato en el que el personaje masculino descubre la infidelidad de su esposa al llegar a casa antes de lo esperado y encontrarla leyendo las cartas de su amante.

búcaro de cristal”¹⁴⁴ (estos dos últimos cuentos narran un compromiso matrimonial que no se cumple por las veleidades del personaje femenino).

Protagonistas masculinos que no llegan a cubrir su cuota de amor en la vida y que se resignan a la soledad eterna, al no ser correspondidos, se ofrecen en “El paisaje gris” y “El drama sentimental de Vicente Vega”¹⁴⁵ que deja en el aire si se trata de un desengaño amoroso o de una traición de amistad.

En escasos relatos el amor triunfa y, cuando esto ocurre, los obstáculos que deben superar los protagonistas hacen dudar al lector de que ese amor llegue a buen puerto. Los personajes son hombres y mujeres jóvenes que tienen la suerte de no ser maltratados por el destino, pero sus historias son excepcionales dentro de la narrativa de María Enriqueta¹⁴⁶. Hay, sin embargo, una excepción, en cuanto a la edad del personaje principal, a esta regla: “Primera pena de amor (De las Memorias de Filomena)”, posiblemente la historia de amor más desgarradora de todas las creadas por la escritora. “Primera historia de amor...” narra la relación que surge entre dos niños (una niña mexicana y un niño español) que son vecinos; cuando la familia del protagonista se traslada a España ambos prometen mantener su unión por carta, pero el pequeño olvida escribir el remite en las misivas que envía a su amada, por lo que ésta nunca puede llegar a contestarle. El drama surge de la

¹⁴² Vid. n. 123, el cuento al que hace referencia dicha nota.

¹⁴³ Vid. n. 58.

¹⁴⁴ Donde el protagonista se duele por la inconstancia y volubilidad de la mujer amada, aquella que prometió esperarle y que tras darse él la vuelta sustituyó su lugar con otro hombre.

¹⁴⁵ Vicente Vega sueña que el libro que dedicó amorosamente es vendido en un puesto de libros viejos con la hoja de la dedicatoria arrancada, por lo que no puede saber con certeza quien le ha traicionado. El drama surge cuando ese sueño se cumple punto por punto en la realidad, con lo cual el sueño ha sido realmente una premoción de la traición.

¹⁴⁶ Relatos que narran historias de amor y tienen final feliz son “El misterio de su muerte”, “La biblioteca”, “El consejo del búho”, “La hermosa Leonila”, “El nuevo pretendiente”, “La glorieta de los jacintos”, “La Torre de seda” y “Los ojos de Mari-Luz”. “Lo irremediable”, relato en el que un hombre fomenta el amor entre dos desconocidos cuando él creía que se trataba de un matrimonio es, quizás, el único caso donde la historia de amor con final feliz no se vea dificultada por un sinnúmero de problemas y donde el destino –personificado por ese hombre, que se siente desgraciado por su deformidad física- tiene una actitud amable.

imposibilidad de comunicación y del convencimiento del niño de que su enamorada le ha olvidado. Los reproches de éste y el sufrimiento de la pequeña, que nada puede hacer por defenderse, quedarían en vulgares cursilerías de no ser por la edad de los protagonistas que salva al cuento de caer en lo patético para convertirlo en trágico. Ejemplo del dolor incontenible de Mauricio¹⁴⁷ son los fragmentos de las cartas que se transcriben en el cuento:

Tus noticias no me llegan. ¿Estás enferma? ¿No me quieres ya? Respóndeme; prometiste escribirme, y no lo haces. ¿Así olvidas tus promesas? Dime si ya nacieron los pensamientos en el almácigo; dijiste que me mandarías los primeros que se abrieran, y nada me envías... Si no me escribes, creeré que me has olvidado. ¡Por favor, te lo ruego, aunque sean dos reglones!... [...]

Eres ingrata, olvidaste tus promesas; no me querías; me has engañado... Adiós.... No volveré a escribirte...¹⁴⁸

El dolor de Filomena se convierte en herida abierta que la crueldad del destino no permitirá cerrar nunca:

Me dejé caer sobre la hierba en un raptó de inmensa desesperación, sintiendo que el mundo acababa de cerrarse ante mí... ¿Qué me restaba por hacer? Nada. [...]. Lo más cruel fue que las cartas de Mauricio siguieron llegando con regularidad. [...]

Yo me retorció de dolor al ver cada uno de aquellos sobres que me traía el cartero. Los leía con ojos de espanto, con crisis de sollozos [...], empapaba con mis lágrimas esos papeles [...] Aquello era de una crueldad refinada [...]

... Hoy, cuando entro en un salón me presentan a un caballero, le miro fijamente, exclamando en mi interior:

¹⁴⁷ El mismo nombre que amor desconocido de Teresa (*Jirón de mundo*, vid. Capt. 3.2.) y como él, también este Mauricio hace del género epistolar su medio de expresión sentimental.

¹⁴⁸ "Primera pena de amor (De las Memorias de Filomena)", págs. 91-92.

-¡Si fuese Mauricio!... [...]. Sólo para decirle:

-Mauricio, amigo mío, no fui voluble, no olvide mis promesas, no le engañé [...].¹⁴⁹

Mujeres solas, soñando un amor que no llegará nunca, cuyas juventudes se han marchitado a fuerza de esperar a esos hombres que no conocen, que están al lado de ellas pero por quienes jamás serán correspondidas, que la desidia masculina las ha dejado en el abandono, o que la muerte les ha arrebatado al ser querido. Lindas o vulgares son signadas por una fortuna contraria. Éstas son las que componen el grueso mayor de las narraciones sentimentales.

Las que amaron e incluso fueron correspondidas en un tiempo lejano aparecen encarnadas en “El retrato”¹⁵⁰; “Las azucenas”¹⁵¹; “Amigo fiel”, relato en el que el piano se convierte en el objeto amado cuando Berta, la protagonista, es rechazada por su marido; “Una carta romántica”¹⁵² y “Octavio y su secreto”¹⁵³.

“La viuda”, inscrita en esta modalidad, es una narración interesante por exponer un concepto de la viudedad distinto: la protagonista, abandonada por su marido, decide asumirse como viuda¹⁵⁴, pese a que todos aquellos que le

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Vid.* n. 69, el cuento al que hace referencia dicha nota.

¹⁵¹ Lección sobre el fracaso que produce no vivir el presente. *Vid.* n. 46, el cuento al que hace referencia dicha nota.

¹⁵² Rosa, la protagonista, pierde al hombre amado cuando se declara a él por carta y se descubre, a sí misma, como un espíritu romántico.

¹⁵³ Un encuentro fortuito entre dos mujeres permite saber a ambas que han estado enamoradas del mismo hombre, Octavio, y, aunque de una de ellas fue esposo, ninguna de las dos lo tuvo realmente.

¹⁵⁴ Lo más terrible de este cuento no está tanto en la aceptación de una falsa viudedad por parte de la protagonista, sino que se convierta en el modelo que quiere seguir la pequeña narradora del relato, Florita. Esta narración también se inscribiría en el juego esencia-apariencia (*vid.* Capt. 4.4.1.), al presentarse la protagonista como algo que no es. El no haberlo incluido en tal apartado se debe al hecho de la joven se siente, verdaderamente, viuda y que el resto de los personajes (a excepción de Florita) conocen la verdad de su historia, por lo que no hay un engaño, sino una ampliación del significado de viuda.

rodean tienen conocimiento de la existencia de su esposo. El personaje, ajena al mundo, se niega la posibilidad de amar nuevamente.

Pero también hay mujeres que nunca destacaron por su hermosura y gracia y cuyo atractivo reside en una perfección de espíritu que no tuvieron la oportunidad de mostrar. Son las damas que pueblan “Sor Lucía”, “El tesoro de Irene”, “Soledad y los gitanos”, “La primavera de María”, y “El monólogo de Soledad”. Lucía e Irene nunca fueron bellas y, aunque amaron, la carencia de encanto físico las relegó a un segundo plano que cada una asume a su manera: Lucía ingresa en un convento, mientras que Irene asume su realidad y convive con ella alegrándose de que la verdadera receptora del amor por el que ella se creía señalada sea su amiga Irene¹⁵⁵. Soledad es la mujer abandonada por no poder competir con una vida más atractiva, la que los gitanos le ofrecen a su novio; y María se engañó a sí misma al no interpretar bien las señales: donde ella vio amor había *tan sólo* una amistad sincera, convirtiéndose en un buen ejemplo de los *castillos en el aire* que construye el amor y como éstos se deshacen cuando chocan con la realidad¹⁵⁶.

¹⁵⁵ La confusión provocada por una homónima de la protagonista, le lleva a creer que ella es la mujer amada, para finalmente descubrir que el pretendiente se ha equivocado.

Este tipo de confusión que provoca la existencia de dos personajes con el mismo nombre es también el tema de “En el tranvía” y “La campanilla”, donde las cartas de amor que Diego –el protagonista- encuentra tras la muerte de su mujer y dirigidas a ésta no son de ella sino de una amiga con el mismo nombre, con lo cual al motivo del ser y el parecer (*vid.* n. 135) se añade el tema del doble. A diferencia de “El tesoro de Irene”, en el que la protagonista empieza a asumir resignadamente su soledad sin conseguir sacar algo positivo de ella, en “En el tranvía”, su protagonista aprovecha la confusión para escribir un cuento que será publicado en la *Revista Poética*. La notable distancia, a este respecto, que hay entre “El tranvía” y “El tesoro de Irene” y “La campanilla” es el hecho de que el primero hable del mundo material, mientras que los otros dos describen el mundo de los sentimientos

¹⁵⁶ Este cuento sigue al pie de la letra las palabras de Gutiérrez Solana cuando describe los personajes creados por María Enriqueta como:

[...] figuras trabajadas con exquisita porcelana; toma a una de ellas por la cintura, la levanta en alto, bien alto para que toda la Humanidad la vea, y cuando ésta contempla tanta belleza y atónita va a sonreír de placer, María Enriqueta abre los dedos, y la deliciosa figurilla cae al suelo, rompiéndose en mil pedazos... (Valentín Gutiérrez Solana; *cfr.* en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 7, pág. 190).

La última, Soledad, es el caso más extraño de fracaso, ya que no hay un hombre al que sus sentimientos vayan dirigidos y sean rechazados, sino que es ella quien rehúsa al sentimiento como tal. Dentro de la galería femenina que María Enriqueta ofrece en estos relatos, es el personaje más moderno, al descubrir que el amor quizás no lo sea todo en la vida. Es, en definitiva, una demostración de la mejor expresión del amor sólo que mal acompañado, una asunción de la soledad como algo positivo¹⁵⁷.

Destacable es también el hecho de que estos títulos estén compuestos por el nombre propio del personaje fracasado. El motivo de ello es que se está ante situaciones poco habituales, hechos concretos que esos personajes viven de forma particular, frente al grupo anterior donde las protagonistas se convierten en arquetipos de situaciones que se repiten a lo largo de la vida.

“En el jardín de Valentina”, “La dama Lila y el caballero de la Gorguera”, “De paso” y “La nube” proponen historias de amor donde tanto el personaje femenino como el masculino se ven imposibilitados a amar a las personas deseadas, bien en contra de su voluntad, bien por la obcecación de ellos mismos. Obligados a separarse por decisiones ajenas están los protagonistas de “La nube” y de “La dama Lila y el caballero de la Gorguera”: los primeros verán frustrado su amor en un futuro –fuera del relato– al padecer el personaje femenino una enfermedad mortal que no le permitirá consumir su dicha

¹⁵⁷ Soledad se traslada de casa porque ya no soporta escuchar los diálogos de amor que mantienen su vecina y su novio cuando ella no tiene a nadie que la quiera; sorprendentemente, en su nueva casa ocurre lo mismo, pero descubre que el hombre en cuestión es el novio de su antigua vecina, con lo cual llega a la siguiente filosofía: “Puedo al fin consolarme de ser una pobre muchacha sin novio” (“El monólogo de Soledad”, pág. 192), abriéndose ante ella un mundo de nuevas vivencias:

¡Aliéntate, corazón! ¡Recobra tu antigua entereza y hasta tu alegría! ¡Sonríe, como antes!...
¡Canta!... ¡Prepárate nuevamente a seguir tu senda de paz!... (*Ibíd.*, pág. 192).

Declaración que muestra a una María Enriqueta más afín con los tiempos que ya empezaban a correr en su época, mostrando a un personaje femenino capaz de superar la tradición de la mujer casada sin tener que asumirlo con un defecto o carencia.

(irónicamente, el relato presenta a la pareja en un estado de felicidad y bajo un ambiente primaveral que se contrapone a la dramática realidad); los segundos son separados por otros personajes¹⁵⁸.

Obsesionados por sus situaciones personales, convencidos de que la vida no va a darles ninguna oportunidad de amar viven los protagonistas de “En el jardín de Valentina” y “De paso”. Valentina y Fabián recorren sus vidas juntos, están enamorados el uno del otro, pero no llegan a comunicarse ese sentimiento: él, por estar enamorado de la fotografía de una mujer que cree que le es desconocida (se trata del retrato de una joven Valentina); ella, por no humillar a Fabián al confesarle quien es la mujer de la foto y por no humillarse a sí misma confesando los estragos que el tiempo a producido en su rostro.

El fracaso de “De paso” resulta de la negativa de sus protagonistas a declararse a alguien que han conocido de paso: Pedro conoce a Teresa en el hostel donde se aloja; su trabajo le obliga a no tener una residencia fija; Teresa vive por y para el negocio de su madre (el hostel) y se siente atada a su mundo irremediamente. Uno y otro callan el interés que se han despertado mutuamente e, irremediamente, asumen una separación rubricada por el destino:

Mientras arreglaba la maleta, meditaba en Teresa. ¡Qué mujer tan hermosa!... Le dolía el corazón al pensar que nunca más volvería a contemplar su rostro. “Viajeros de la vida somos”, pensaba... [...] Si al menos Teresa le hubiera concedido una mirada, una palabra, algo que acusara un poco de empeño, volvería, sí volvería: Pero, no: él había pasado delante de aquella mujer como un objeto invisible.[...]

¹⁵⁸ Doblemente extraños: la dama y el caballero son retratos, el primero de estilo romántico y el segundo de estilo barroco; los causantes de su separación son humanos: el dueño de las pinturas y la compradora, que sólo está interesada por el cuadro del hombre.

Y éste no sospechó jamás que, al esfumarse en la distancia, unos tristes ojos, los de Teresa, le seguían ansiosamente [...], y que [...], unos labios, los de la hermosa mujer, murmuraron a media voz, con expresión patética:

-¡El único!... ¡y acabo de perderlo!...¹⁵⁹

Caminos, que se cruzan, otros que se comparten temporalmente y que la muerte o la traición convierte en callejones sin salida. Retornos a un tiempo vivido y soñado que es el único que mantiene las historias de amor. Mujeres rubias y morenas, risueñas y tristes, solitarias o acompañadas, pero siempre insatisfechas en un mundo que no les dio la oportunidad de mostrar su alma.

¹⁵⁹ "De paso", págs. 131-132.

4.4.3. "Más fieles que las almas son las cosas..."¹⁶⁰

Hay en el espíritu de María Enriqueta una vocación animista, una creencia en la vida de las cosas que la relaciona con la de los seres humanos. Objetos que representan, simbolizan o adquieren características de sus dueños, aparecen en muchos de sus cuentos.

No se trata de relatos fantásticos o maravilloso donde los elementos inmateriales cobren vida repentina, sino que la tienen por ser ésta una ampliación del individuo, parte del ser vivo que los posee y que, a veces, saben de él más que el personaje mismo.

Gran parte de los objetos que la escritora vivifica se relacionan con el mundo del arte, con sus distintas formas de expresión: la pintura, la literatura, la escultura, la música, la fotografía sirven para expresar los deseos más íntimos y secretos de los protagonistas con los que se relacionan. Cuadros, personajes novelescos, cartas, plumas, jarrones, estatuas, pianos o retratos se transforman en símbolo material de mujeres que aman, sueños incumplidos, infidelidades, amigos leales, ilusiones, esperanzas y desesperanzas. Concretan de forma sustancial virtudes y defectos de los hombres que, de otra manera, pudieran quedar difuminadas entre las acciones que se narran¹⁶¹.

En ocasiones el objeto es tan importante en la vida del personaje que se convierte en protagonista absoluto del relato, hasta el punto de ser aquel el narrador de los hechos. Ejemplo de ello son "La revelación de las ánforas",

¹⁶⁰ "Amigo fiel", *Enigma y símbolo*, op. cit., n. 73, pág. 61.

¹⁶¹ La siempre intención didáctica de María Enriqueta es la que, posiblemente, lleve a ésta a conferir materialidad a cualidades inherentes al ser humano, aproximando sus cuentos al género alegórico.

“Amigo fiel” y “Tales fueron sus confidencias...”: ánforas, jarrones, floreros, búcaros, relieves y figuras humanas de barro se convierten en protagonistas absolutos del primer relato, simbolizando el alma del artista verdadero o del artesano industrial¹⁶².

El amigo fiel al que hace referencia el segundo título es un piano propiedad del personaje femenino del cuento. La relación entre la joven y el objeto despierta los celos del esposo de ésta y la obliga a deshacerse de él. Pero poco tiempo después la relación matrimonial comienza a discurrir por el camino de la desidia y la rutina y la joven recupera a quien únicamente ha mantenido sus afectos, pese al rechazo: el piano¹⁶³.

“Tales fueron sus confidencias...” retoma de nuevo el tema de la infidelidad y el fracaso amoroso. La encargada de narrar los hechos es una pluma que el personaje femenino ha comprado para escribir a su novio; junto con la carta de amor le envía la pluma y, con ella, el supuesto enamorado escribe a su amante. Éste es el argumento del relato, pero lo valioso del mismo es el grado de personificación y vivificación que alcanza el objeto: la pluma, única

¹⁶² El artista reside en las creaciones de Tausilio, el artesano industrial en las de Kimes (*vid.* n. 41, el cuento al que hace referencia dicha nota). María Enriqueta no utiliza el término “industrial”, pero tal y como presenta las creaciones del ceramista Kimes, se infiere que éstas salen del taller al por mayor, con un único objetivo: dar beneficios a su creador. Por el contrario, Tausilio crea (en toda la extensión de la palabra) vida al dejar la suya propia en sus obras; su objetivo es la belleza, el placer, el arte, no el beneficio económico.

¹⁶³ La descripción de la salida del piano (hecha por él mismo) recuerda a la salida del piano de la casa de Pablo, el protagonista de *El secreto*; así como a la del resto de objetos hermosos de la mansión que ha de abandonar:

Sin darme tiempo siquiera para prepararme a tan fuerte emoción, me envolvieron con unas mantas, me desatornillaron los pies y me cargaron en hombros.
-¡Adiós! -dije, sofocado ya por las envolturas-. ¡En mí se va lo que era aquí más fiel!...
Por los ruidos vulgares que después oí mientras marchaban mis conductores, comprendí que estaba en plena calle...
-¿Adónde lo llevan? -preguntó una voz.
Y otra dio la respuesta:
-Va al Montepío.
Yo hubiera respondido mejor:
-Va al cementerio.
(“Amigo fiel”, *op. cit.*, pág. 59)

Vid. para el piano el fragmento reproducido al que hace referencia n. 310, Capt. 3.3. y para la salida fantástica del ajuar familiar, el texto transcrito al que hace referencia n. 302, Capt. 3.3..

testigo de la traición cometida, no soporta ser nuevamente el medio material que la joven utilice para dirigir palabras de amor a un hombre que no la merece. Ante la imposibilidad de comunicarse con su dueña y contarle lo acaecido, resuelve no seguir escribiendo, obturar sus canales para que su sangre no siga corriendo por el papel y produciendo palabras que no desea, aún a sabiendas de que está provocando su desaparición, su muerte:

No pude sufrir este suplicio; me detuve en el papel, y como Rosa me forzara a seguir, incrusté mis puntos en la cartera, hice un esfuerzo vigoroso y me rompí...

Rosa, indignada, me arrojó sobre la mesa, [...]. Y en seguida, sin esperar a más, me dejó caer en el cesto.¹⁶⁴

En otros casos, los objetos cobran vida en la imaginación del personaje (consciente de ello), o por un milagro. En “La familia del viejo poeta” y en “La dama Lila y el caballero de la Gorguera”, esos objetos se transforman en seres animados por gracia de sus creadores o de aquellos que les cuidan. Las personas que acompañan al viejo poeta en su solitaria casa, personajes de su obra literaria, no pueden ser vistas por los demás, pero no por ello dejan de tener existencia real para el protagonista. La relación amorosa y las conversaciones que se entablan entre la dama y el caballero son imaginadas por la dependienta de la galería donde están los cuadros, pero nadie puede confirmar que aquellas no sean reales y que la joven no sea más que un medio para transcribirlas.

A mitad de camino entre la imaginación y el milagro cobran vida los murales de “Los frescos nuevos de la casa vieja”. Cuento de clima extraño, ofrece la vivificación de unas figuras pintadas en la pared, quedando en el aire si esa animización es real o sólo producto de una alucinación.

¹⁶⁴ “Tales fueron sus confidencias...”, pág. 78.

“La fuerza de un deseo” corporeiza una facultad del hombre¹⁶⁵, el pensamiento. Dicha materialización llega a ser vista por otro personaje que no es el protagonista¹⁶⁶, con lo cual el relato abandona la posible alegoría y cruza la frontera hacia lo fantástico.

Milagro es el que acontece en “La conversión de Fray Justo”, al cobrar vida la imagen de la Virgen realizada por el escultor Tarelo. Relato que rehace el clásico tema fantástico de la humanización de una estatua para utilizarlo como medio de contrición.

Pero, la mayor parte de las veces, las cosas a las que hacen referencia algunos cuentos simbolizan o representan a uno de los personajes o a una facultad, no siendo necesario que lleguen a cobrar vida. Sin embargo, su presencia es importante pues gracias a ella permanece en el recuerdo la persona querida: “El consejo del búho”, relato en el que la talla del ave vuelve a unir a la pareja de enamorados, o “Paisaje gris”, donde el cuadro representa un amor inconfesado; se expresa el dolor universal: “Pequeñas causas”, en el que la desaparición de un papel pintado se convierte en la desaparición de todo el pasado de uno de los personajes; se mantiene viva la ilusión: “La puerta verde” o “23, Calle de Visconti, París...”, dos ejemplos donde la puerta y la calle son materializaciones del ideal; la templanza y la fuerza de carácter: “La gafas de don Marcos” al que dicho objeto le da al protagonista una seguridad de la que carecía sin él; la memoria a los que se han ido: “El reloj”, donde dicho objeto permanece parado en la hora que murió el ser amado y su permanencia así lo

¹⁶⁵ En “Mi amiga” se produce una animización similar, siendo la ilusión la que pasa a cobrar vida a los ojos de la protagonista.

¹⁶⁶El dependiente de una casa de antigüedades se ha comprometido con un caballero para venderle un lienzo holandés y cuando la protagonista llega a la tienda y le comunica que ella puede llevar el cuadro, ya que quién fue a reservarlo era su pensamiento, el vendedor no la cree. Sin embargo, al final del día, la declaración de la mujer ha de ser tomada por cierta al no volver ningún hombre a por la pintura.

mantiene vivo en el recuerdo¹⁶⁷, y la fidelidad rota: “El búcaro de cristal” que el protagonista hace mil pedazos cuando se entera de que su dueña le ha abandonado por otro hombre; “El tulipán”, “La historia de un ramo” y “El drama sentimental de Vicente Vega”, relatos en el que flores y libro simbolizan el amor de los protagonistas y son desdeñados por aquellos a los que se les ofrece como presente de amor.

De todos los objetos que pueblan la narrativa mariaenriquetiana, hay uno que posee significación mayor al ser el que mejor refleja al ser humano: la fotografía. En las primeras décadas del siglo XX el arte fotográfico seguía siendo un milagro a los ojos de la sociedad; el poder fijar sobre un papel el rostro amado o el paisaje añorado le confería a la fotografía una categoría deífica, capaz de vencer el olvido, el paso del tiempo y la muerte¹⁶⁸.

“El retrato”, “La infiel” y “El jardín de Valentina” son los tres cuentos en los que el citado invento se convierte en motor de los hechos que se narran: mantiene encendida la llama del amor en “El retrato”, despierta una pasión

¹⁶⁷ La narradora intenta poner el reloj en hora, pese a que su abuela se lo ha prohibido reiteradamente; en un momento en que está sola y se acerca al reloj, el gato de la casa salta sobre ella impidiendo que lo ponga en funcionamiento. “Rompiendo papeles” es un relato de características similares, en él María Enriqueta se convierte en narradora y protagonista única, e intenta demostrar la existencia de algo superior que cuida y vigila aquello que no debe ser perdido: rompiendo papeles que están en una caja con un cartel que dice “Cartas y papeles ya seleccionados para ser destruidos”, uno de ellos sale volando al abrirse una ventana y cuando es recuperado, la protagonista descubre que se trata de una carta de su madre que no debía haber estado nunca en ese lugar. Surge así un “algo” desconocido, una vida propia de los objetos que se niegan a su desaparición o modificación.

¹⁶⁸ La primera fotografía es conseguida por Niépce en 1826 y en 1839 y Daguerre presentaba en 1837 el daguerrotipo; ese mismo año Henry Fox Talbot conseguía el negativo y aparecía la fotografía tal y como la conocemos ahora. Niépce era plenamente consciente de la revolución que su invento originaría al ofrecerle al mundo la posibilidad de poseer un “espejo con memoria” (*mirror with a memory*, como se le denominó en el siglo XIX): una imagen objetiva, natural, en la que la mano del hombre no participa, evitándose con ello la interpretación y obteniéndose un retrato exacto de la “realidad”.

desconocida en “La infiel” y constata el implacable paso del tiempo y la imposibilidad de recuperar la juventud perdida en “El jardín de Valentina”¹⁶⁹.

¹⁶⁹En los casi doscientos años de existencia de la fotografía esta ha pasado a tener distintas consideraciones (más por el estudioso que por el receptor): la fotografía como mimesis y reflejo exacto de la realidad, ejemplo máximo de verosimilitud, espejo del mundo; la fotografía como interpretación-transformación de la realidad, arte producido por el hombre con la ayuda de una máquina, en la que no existe más realidad que la de su propio discurso; la fotografía como huella de la realidad, inseparable de su referente, pero su realidad primera es una afirmación de la existencia de algo, no de su “ser”.

A esta última definición de la fotografía no se llegó hasta los años setenta. Sin embargo, algunos escritores hispanoamericanos de este siglo ya percibieron como tal a la fotografía mucho tiempo antes. La imagen fija confirma una existencia, pero su ser, su “realidad real” es imposible aprehenderla a través de ella; sólo la palabra es capaz de darle significado a un “fragmento” que por sí mismo es solamente una testificación cualquiera, generalmente engañosa.

Los cuentos de María Enriqueta se inscriben en esta definición; la escritora es consciente de que el retrato no es suficiente realidad y que éste necesita de la palabra para que tenga vida plena; que lo que la fotografía muestra es, en multitud de ocasiones, una imagen engañosa lo demuestra “En el jardín de Valentina” y “La infiel”. Sin embargo, esa imagen impresa en papel sirve para no olvidar, para mantener viva la llama del recuerdo que se completa con la expresión de los sentimientos que la imagen anima. La importancia de la fotografía para María Enriqueta puede verificarse igualmente en *Jirón de mundo* (vid. Capt. 3.2.), donde el retrato de Rodolfo es elemento significativo en el paulatino crecimiento del sentimiento amoroso de Teresa hacia el doctor.

4.4.4. "No sabía que el pasado sólo vive en el recuerdo."¹⁷⁰

La esencia y la apariencia y los amores no correspondidos, motivos muy presentes en la cuentística de María Enriqueta, conllevan el que la mayoría de los cuentos de la escritora mexicana estén cubiertos por una pátina de melancolía provocada por el correr inexorable del tiempo, por la pérdida de un pasado amado e irrecuperable, por la lucha que intenta mantener viva en la memoria y en el recuerdo esa ilusión de sentir, que se escapa de entre los manos de sus personajes; criaturas que pretenden mantener en sus dedos granos de arena y gotas de agua que representan una juventud que se reseca y evapora.

Pese a que el transcurrir de los días constituye un motivo repetido, sólo un cuento tiene como protagonista exclusivo el tiempo, "¿Pesadilla, o realidad?...", relato alegórico donde éste está personificado por un viejo que habita en una casa perdida, en un bosque innominado, residencia de la que nadie puede huir una vez que ha cruzado su puerta y en la que todos son irremediabilmente desfigurados por ese anciano cruel. Julio –el protagonista- se introduce en la morada incitado por la curiosidad, pero cuando descubre lo que pasa en su interior e intenta escapar ya es demasiado tarde, perdiendo de antemano en su lucha con ese hombre cruel:

Esperó que el viejo se absorbiera en sus labores, para salir del escondite; pero cuando ya ganaba la puerta, una garra segura le asió por la espalda. Era el terrible viejo, que le arrastraba hacia la silla. Julio se estremeció de pies a cabeza. Quiso huir e intentó luchar con su enemigo; pero éste, armado de una fuerza increíble para sus flacos huesos, le sentó a

¹⁷⁰ "El pasado", *Enigma y símbolo*, op. cit., n. 73, pág. 89.

empellones en la silla, le ató fuertemente con una correa, y comenzó a manipular sobre su rostro.¹⁷¹

No obstante, el tono habitual con el que María Enriqueta utiliza el motivo del paso del tiempo es el de la nostalgia y la melancolía. Éstas sensaciones no tienen la misma profundidad en todos los relatos, aunque algunos se hacen tan palpables que asfixian a los seres que las sienten. Son narraciones en las que uno de los personajes es el correr incontrolable de los días, cuentos donde la crueldad del paso del tiempo –aunque sin personificarse– arroja sobre todos su sombra y los engulle en una realidad gris, triste y solitaria que los protagonistas no quieren reconocer como suya, pero que es en la que irremediabilmente viven. Ejemplo de estos sentimientos encontrados que provocan la lucha entre la imagen del pasado y la del presente, son “El pasado” y “¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!...”¹⁷².

En “El pasado” su protagonista se ve obligada a abandonar su pueblo natal, pero éste ha permanecido en su imaginación exactamente igual veinte años después de aquella salida, imaginación que con el paso de los días ha aumentado más la visión idílica, para finalmente descubrir la mudanza del progreso y que el pasado “sólo vive en el recuerdo”¹⁷³.

Otros relatos hacen patente cómo el devenir de los años causa estragos en la apariencia física de los personajes y cómo aquellas imágenes que un día fueron reflejo de sus juventudes no remiten al presente que se vive. Narraciones donde la testificación de la belleza perdida sume en la tristeza (“El jardín de Valentina”) o en la confusión (“La infiel”). Pero, para consuelo, hay algo contra lo que el tiempo no puede luchar, la única cosa que le queda al hombre para vencer al gran enemigo: los afectos. Los años envejecen, cansan, desilusionan,

¹⁷¹ “¿Pesadilla, o realidad?...”, pág 175.

¹⁷² *Vid.* n. 125, el cuento al que hace referencia dicha nota.

¹⁷³ “El pasado”, pág. 89.

entristecen, pero los sentimientos verdaderos permanecen inalterables y, en la mayoría de los casos, con el tiempo, crecen. Así lo demuestran cuentos como “El retrato” o “Primera pena de amor (De las Memorias de Filomena)”, donde la mano cruel no ha podido clavar sus años, donde los cariños se han transformando en adoraciones.

Y por último, y como ejemplo de las modificaciones que se producen en el devenir de las estaciones, están aquellos cuentos que enfrentan a dos generaciones. Relatos en los que se muestra a personajes que ante los mismos acontecimientos, ante sentimientos similares adoptan actitudes distintas motivadas por sus diferencias de edad. Se inscriben en esta modalidad “Un fresno y dos cartas” y “Dos besos”. Este último cuento, en sus líneas finales, hace una referencia explícita al devenir de los años, pero no sólo para los personajes, también para el propio tiempo, que pierde el pasado igual que la abuela que rememora el beso no dado:

había cerrado los ojos para buscar en su interior aquel pasado, aquel hermoso pasado que ella, y también el tiempo, habían perdido.¹⁷⁴

¹⁷⁴ “Dos besos”, pág. 39

4.4.5. "Por quién había entrado la Muerte en aquella casa..."¹⁷⁵

La muerte, sus personificaciones, apariciones, reglas, el dolor que inflige; en definitiva, su imperio es también motivo en el que se reincide, porque la llegada de la Parca es el único suceso seguro de la vida, porque la regla de la vida es caminar hacia la muerte, aunque en los relatos de María Enriqueta el recorrido, a veces, es el inverso: la muerte busca a la vida, la persigue, la acosa y, en el momento más inesperado, su mano la toca o cae sobre ella como un hachazo que de un solo golpe la elimina. El paso del tiempo, el sufrimiento que provoca la soledad, el miedo a perder las cosas queridas, todo es circunstancial, pasajero, aceptable, excepto Ella.

Esta es la concepción que de la muerte tiene el lector, la imagen que, en la mayor parte de las ocasiones, ofrece la escritora. Pero también es consciente de que hay que vivir con esa muerte no deseada y que acercarse a ella es una forma de entender a quien será la última imagen de la vida; o una manera de conjurarla, porque, en ocasiones, los personajes la llaman encarecidamente, desean su compañía, sienten que es el único ser que les guarda fidelidad

Entre estos dos sentimientos encontrados, el del temor y el del deseo, se debaten los relatos que tienen a la muerte como eje central de sus historias. Se invoca su presencia en "Viajero que vuelve... a partir", "La línea divisoria", "Viajando" y "El enterrador". En todos los casos son personajes cansados de luchar con la vida, agotados por el peso de ésta, abandonados por sus seres queridos –bien porque han muerto, como en "Viajero que vuelve... a partir", o porque han sido traicionados, como en "La línea divisoria". La soledad que viven les lleva a mirar a la muerte de frente, como único remedio a sus penas,

¹⁷⁵ "Ella no más, lo sabe...", *Enigma y símbolo*, op. cit., n. 73, pág. 205.

proponiendo un rostro amable que no se condice con la imagen más general (aquella que remite al esqueleto y la guadaña). Ejemplo de la distancia entre la representación clásica y la que ofrece la escritora en estos cuentos es “El enterrador” en el que la muerte se hace presente a través de aquellos que conviven en vida con ella (los enterradores), personajes que rompen con la imagen tenebrosa de la Parca y la humanizan.

Pero, para María Enriqueta, la muerte llega cuando ella lo decide y el ruego de estos personajes cae en el vacío, ya que conceder su aparición sería tanto como aprobar que la muerte la decide el hombre y no Dios. Es por esto que cuando Inés (“Viajero que vuelve... a partir”) se deja llevar por ella, el médico la conjura –y ahora con su significado de “alejar”- con la vulgar frase “el delirio se calmará con la quinina”¹⁷⁶. O cuando Antolín (“La línea divisoria”) va a arrojar a las aguas del río patrio para dar fin a sus sufrimientos, la campana de la iglesia tañe y lo interpreta como la voz de Dios comunicándole que aún no ha llegado su hora. Por ello es también que la única ambición de la dama del barco de “Viajando” sueña con una muerte que no llega:

-Y usted, señora –preguntó uno de los pasajeros a la dama triste y pálida-, ¿por qué no abre los labios? ¿Por qué no dice cuál sería su viaje preferido?
-¿El mío? –dijo ella como si volviese de muy lejos-. El mío, el que más me agradara sería uno solo: el que hiciese al cementerio...¹⁷⁷

En la orilla opuesta, “El destino”, relato en el que la protagonista intenta salvar a un ratoncillo de morir a manos del servicio de la casa, pero al que empuja a una inevitable muerte en su huida.

¹⁷⁶ En este relato aparece la muerte como personaje e Inés la oye llamar a su puerta declarando que ella la ha invitado.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 208.

La muerte se erige como protagonista absoluta en “Ella no más lo sabe...”, “Pedro y la Muerte” y “Ella no descansa...”. El aspecto que de ella ofrece el primero texto, perteneciendo a la figuración más habitual, sorprende al conferirle al final del mismo una conducta que no le es habitual en el imaginario popular: la condescendencia¹⁷⁸. Por oposición, la Muerte del segundo cuento no perdona a aquel que la reta y, en la lucha que se entabla entre ella y Pedro, queda constatado que el enfrentamiento siempre será desigual¹⁷⁹; en el último relato se presenta a la Muerte con aspecto de mujer anciana en continuo movimiento, admirada por los personajes que la ven trabajar afanosamente, sin descanso, hasta que esos hombres descubren quién es y entienden su agitación permanente.

En otras ocasiones, la muerte es personaje al que se nombra, preside el relato o se adivina, y en ellas su llegada es respetada, sorpresiva, incomprensible y, a veces, didáctica o justa. “El arcano” es una defensa de aquélla, un respeto que proviene del ser al que más daño recibe ante la muerte: el de la madre que ha de enterrar a su hijo. “Sus queridas sombras” omite el nombre y la ausencia de una sombra se convierte en la señal de su presencia. La muerte de “Llegará mañana...” es injusta y cruel, permitiendo que la anciana protagonista viva una ilusión –el regreso de su hijo– que no se cumplirá.

Pero su llegada en “Las azucenas” se convierte en castigo de aquella que no se atrevió a vivir el presente. “El ardid”, la muerte inesperada, hace justicia con el personaje femenino acusado de infiel por su esposo.

¹⁷⁸ Pudiendo llevarse al pequeño, que ante ella aparece como un ser indefenso, la Muerte se lleva a su madre.

¹⁷⁹ El protagonista, Pedro, vive obsesionado por saber cuándo llegará la Muerte para sorprenderla y atraparla, por ello coloca una trampa y la muerte cae en ella. Lo que Pedro no llegó a entender nunca (muere en su lucha encarnizada con la parca) es que él mismo se tendió la trampa y fue la muerte quien lo atrapó. Quizás por esta pelea inútil sea por la que Juan – primo del protagonista– declara:

-No hay dicha igual a gozar la vida, sin saber la fecha en que vendrá la muerte... (“Pedro y la Muerte”, pág. 222).

Y muertos llenan las páginas de otros cuentos; muertos adorados como los de “El retrato”, “El paisaje gris”, “El reloj” y “Octavio y su secreto”. Muertos que provocan un desequilibrio inesperado en “Lidia Marcus” y “La campanilla”. Muertos que hunden a los personajes en la soledad más profunda y desgarrada en “Bibí” y “La nube”. Muertos especiales, por ser objetos, como en “Pequeñas causas”. Muertos falsos, por no estar muertos en “El misterio de su muerte”, “El crimen de Villalba” y “La viuda”.

E, irónicamente, muertos que producen un beneficio, una alegría a aquellos que quedan vivos, como en “La biblioteca” donde gracias a la muerte del padre de la protagonista, ésta encuentra el amor; el joven del que se enamora consigue, por su parte, la biblioteca que siempre soñó tener y que su situación económica nunca le hubiera permitido¹⁸⁰.

Muerte, muertos muertos, muertos vivos, sufrimientos, añoranzas, tristezas en un mundo en el que los vivos desearían ocupar el lugar de los que se fueron y no se les preguntó qué deseaban.

¹⁸⁰ “La biblioteca” retoma el tema de un amor secreto como el que se ofrecía en “El misterio de su muerte”. La desaparición del obstáculo para la relación –el padre de Clarisa, la protagonista– permite que la historia de amor sea pública. Además de esto, se cumple el sueño de Gilberto, poseer una biblioteca como la que tiene el padre de Clarisa. Y de una sola muerte quedan resuelto dos problemas.

4.5. "Diré cómo tomé la pluma para trasladar al papel"¹⁸¹: técnicas y estilos en los cuentos mariaenriquetianos.

¹⁸¹ "La historia de mis primeros versos", *Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 23, pág. 225.

María Enriqueta, tanto en sus novelas como en los cuentos, mantuvo determinadas reglas formales, estéticas y estilísticas que no sufrieron cambios a lo largo de su creación literaria.

La creencia en la labor instructiva del escritor no le permitió la experimentación con nuevas formas creativas que no fueran las que ella ya utilizaba y que en su fuero interno, consideraba que eran las únicas con las que el lector entendería su mensaje. Las propuestas vanguardistas de su tiempo oscurecerían, para la mexicana, el mensaje que encerraban las historias narradas, cuando no servían –en su opinión– para ocultar la carencia del necesario mensaje; he aquí, nuevamente, su concepto sobre la nueva literatura –entendiendo por ella, lo que entendió María Enriqueta: las vanguardias–:

Y ¿qué es lo que se propone quien los escribió? –[...], mirando que lo que parecía la idea fundamental [...], su asunto, su motivo, tras de lanzarse impetuosamente por el camino indicado, se devuelve de pronto a la mitad de él, o salta por donde menos se espera, desapareciendo al instante como muñequillo de chasco... La idea se ha escapado. La idea no existe ya. [...]
¿Puede ser “poesía” ésta que en vez de apoderarse del lector y arrobarlo, no hace sino mostrarle a gritos sus defectos, fastidiarlo con su ineptitud, ensordecerlo con sus disonancias, e indignarlo con su falta de lógica y su persistencia?¹⁸²

Para ella sigue siendo lo más importante la “idea”, el “motivo”, y cualquier forma que considere que opaca ese asunto es deleznable, susceptible de no ser considerada verdadera literatura. Hasta tal punto llega su obsesión por mantener limpia la “idea” que se quiere expresar a través del texto que

¹⁸² “La poesía y Pilar de Valderrama”, *Brujas, Lisboa, Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe, 1930, págs. 128-133.

cosas, aparentemente tan secundarias como con qué o dónde ha de escribir sus originales, pasan a ocupar un importante lugar en el acto de la creación; así, en “Lápiz y goma de borrar”, explica a un “lector curioso”:

[...] y sintiendo también un gran amor por el orden, sí yo fuese viendo, en mis originales, renglones tildados, manchas de tinta como nubes amenazantes, o rayas como rayos, me imposibilitaría completamente para darme cuenta de la idea que iba buscando, del propósito que perseguía, del fin que ambicionaba; y temas, desarrollo y conclusiones quedarían para mí agazapados entre los tildes, [...]. Me sería imposible llevar a su desarrollo asunto alguno si tuviese que avanzar sobre frases entrerenglonadas.

[...], y como yo, lo repito, no puedo ver con claridad a través de enmendaturas, me siento forzada a cuidar del orden del manuscrito, de su limpieza absoluta y hasta de la claridad y buena forma de la letra que muestre.

Así planteado este sistema, la goma de borrar está indicada, y, como consecuencia lógica, el lápiz.¹⁸³

María Enriqueta, una escritora con un fin claro y único: comunicar una idea. Y todo lo que de alguna manera dificulte la consecución de ese fin debe ser suprimido. Ello le obliga a permanecer dentro de los cánones clásicos: presencia de un narrador diáfano que conduzca el relato por un camino recto, géneros que por tradición sean aptos para expresar determinadas ideas o sentimientos, referencias dentro de los textos a otras formas artísticas que ejemplifican su concepto del arte o recursos estilísticos consensuados que permitan al lector tener una visión nítida del referente. Sin por ello dejar de cuidar la forma, la expresión, la palabra.

¹⁸³ “Lápiz y goma de borrar. Respuesta a una pregunta”, *Fantasia y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933, págs. 176-177.

Mezcla de técnicas románticas, costumbristas, modernistas. Consecución de un arielismo recalcitrante: la defensa del espíritu por encima de la materia; persistir en la existencia de un mundo donde las almas elegidas deben educar y gobernar al resto de la sociedad; defender el orden conservador como único posible. Por ello, no entendió nunca la vanguardia, por ello no pudo acercarse a esas nuevas formas que intentaban expresar un mundo nuevo: la importancia del cuerpo, la igualdad de clases, la libertad absoluta del artista. Todo esto le quedaba demasiado lejano, le era excesivamente extraño a su espíritu.

Y se mantuvo en el camino conocido, en aquel que le daba seguridad, en formas tradicionales que le permitían educar en la permanencia de lo ya establecido.

4.5.1. "Sólo por la voz me entenderé contigo".¹⁸⁴

Esta frase con la que se abre el apartado es muestra del empeño constante de María Enriqueta: la palabra como medio para el entendimiento, la preeminencia del significado sobre el significante. Por eso le dice a su lectora:

[...] sólo por la voz me entenderé contigo. ¿Te entristeces, porque quisieras ver mi rostro? No comprendo ese pesar. ¡Si no todo lo que habla a nuestro oído viene de algo tangible.¹⁸⁵

Lo más importante es el texto y la voz que lo exprese (qué aspecto físico tenga esa voz no es pertinente): una voz verosímil, creíble, que dé confianza, que confirme que lo relatado es cierto. Esta es la razón por la que en su narrativa hay una preponderancia de la primera persona sobre la tercera¹⁸⁶. Esa primera persona suele pertenecer, por lo general, al protagonista del cuento, que relata su historia (en un presente narrativo), confiriéndole mayor autenticidad al hecho y estimulando al lector a compartir con él su vivencia¹⁸⁷.

¹⁸⁴ "Temas sentimentales. A una lectora lejana", *Fantasía y realidad, Ibíd.*, pág. 168.

¹⁸⁵ *Ibíd.*

¹⁸⁶ De los ochenta y ocho relatos que conforman los cinco libros, cuarenta y siete están escritos en primera persona (incluyo aquí aquellos en los que se establece un diálogo entre protagonista y narrador) y cuarenta y uno están narrados en tercera persona.

¹⁸⁷ Siguiendo a Genette, y éste siguiendo a Brée, hay que aceptar que:

El relato en primera persona es fruto de una opción estética consciente y no signo de la confidencia directa, de la confesión, de la autobiografía. (Germaine Brée. *Du temps perdu au temps retrouvé*. Paris: Les Belles Lettres, 1969, pág. 27; cfr. en Gérard Genette. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989, pág. 301)

Ciertamente, el narrar en primera persona es un opción estética, pero también, en el caso de los cuentos de María Enriqueta, es un opción ideológica, ya que en los textos con ese tipo de narrador sí hay una clara voluntad confesional, unas veces, y autobiográfica, otras. Hay que tener en cuenta que las declaraciones de Brée son para Proust y las posturas estéticas,

Esta primera persona no es tanto el yo romántico egotista; es más bien la expresión de un espíritu que se revela como ejemplo y cuyo comportamiento sirve de guía al receptor en situaciones similares, narradores como el de "Pequeñas causas" o "El monólogo de Soledad" que con sus experiencias aleccionan¹⁸⁸:

Aquellas palabras de mi padre me llevaron a una meditación profunda, y de ella salí para el claustro, comprendiendo que sólo Dios es eterno.¹⁸⁹

Es el aprendizaje que el protagonista de "Pequeñas causas" obtiene de la explicación que da su padre sobre el dolor particular y el dolor universal. O bien la lección que Soledad adquiere al descubrir que la verdad de las palabras de amor radican en la sinceridad de quién las pronuncia y no en ellas mismas, y que huir físicamente de ellas no las evita (ni las verdaderas ni las falsas):

La lección no debe ser estéril. No lo ha sido ya: he sacado de ella una filosofía... y hasta una máxima. Esta ha surgido al instante; la leo con toda claridad:

"Mudar de casa no es alejarse de la vida."

(Debí comprenderlo hace tiempo.)

¿Y la filosofía? Héla aquí:

"Puedo al fin consolarme de ser una pobre muchacha sin novio."¹⁹⁰

ideológicas, religiosas, sexuales (tanto de género como de actitud) y culturales entre el francés y la mexicana se hallan en orillas opuestas, lo que conlleva que el uso de esa primera persona sea diametralmente diferente.

¹⁸⁸ Es la primera persona también de "En el tranvía", "El reloj", "La carta", "Tía Valentina", "El misterio de su muerte", "La historia de un ramo", "La gitana", "Amigo fiel", "La puerta verde", "Tales fueron sus confidencias...", "La viuda", "Viajero que vuelve... a partir", "El enterrador".

¹⁸⁹ "Pequeñas causas", pág. 214.

¹⁹⁰ "El monólogo de Soledad", págs. 191-192.

O como el de "Olga Vanof" que, presentándose como una memoria biográfica, termina convirtiéndose en una auténtica autobiografía al descubrirse al final del cuento que la institutriz rusa es la propia Olga.

En otros cuentos el "yo" narrador parece remitir a María Enriqueta, no tanto como protagonista de ese relato, sino como partícipe o refrendatario de la historia. Que la voz que relata sea la de la persona que lo escribe testifica la veracidad de lo contado¹⁹¹ y sirve de consuelo a los protagonistas. En "La carta" es esa narradora la que acompaña a la protagonista a la estafeta de correos y a la que descubre que la carta recogida es de la propia remitente, compadeciéndose de la protagonista:

¡Pobre amiga mía! Pongo mis pieles de nutria en sus hombros para abrirla mejor, la tomo del brazo con piadoso cariño; y mientras las dos marchamos silenciosamente por las calles, la lluvia parece tocar fúnebres redobles al caer sobre el paraguas...¹⁹²

Y también permite a esa narradora, en ocasiones, hacer juicios de valor o expresar la enseñanza moral que del texto y sus hechos debe extraerse¹⁹³. En "Sor Lucía", tras escuchar el relato que de su triste historia de amor le hace la monja, la narradora sentencia:

Y así, entre la sombra, con su hábito blanco que le prestaba un aspecto de aparición, tenía el prestigio de un símbolo; era como la representación de todas las mujeres no comprendidas, que se quedaron solas en el mundo

¹⁹¹ Este tipo de narrador es el de "La familia del viejo poeta", "El tulipán", "La infiel", "El nuevo pretendiente", "Las gafas de don Marcos", "El tesoro de Irene", "Bibí", "Una carta romántica", "Lo irremediable" y "Viajando". Narradora testigo y confidente de los protagonistas.

¹⁹² "La Carta", pág. 157.

¹⁹³ Narrador que tiende a abrir o a cerrar el relato con una frase que sentencia a éste es el de "La mejor ovación", "Un fresno y dos cartas" y "Lo sospechaba...".

porque éste no les dio ocasión de mostrarse, porque no tuvieron sobra de luz en los ojos ni risa argentina en los labios...¹⁹⁴

Y un “yo” en el que esa narradora no es ya testigo, sino personaje activo de la historia, protagonista única o protagonismo compartido; relatos que comunican experiencias personales, recuerdos de viajes y de personas conocidas¹⁹⁵ de quién lo narra o, como en “Mi amiga” y “La fuerza de un deseo”, alegorías de cualidades de su persona: la imaginación en el primer cuento, el pensamiento en el segundo. Relatos, quizás autobiográficos, con los que María Enriqueta abre las puertas de un casa que puede ser la suya y muestra lo que acontece dentro de ella.

Los dos modelos de primera persona que se han analizado –aquellos que pudieran remitir a la escritora– presentan otra modalidad más, aunque bien diferenciada de éstos. Son los narradores de “Linda como una estrella... (Del diario de una madre)”, “Sus queridas sombras (De las memorias de Paulina)” y “Primera pena de amor (De las memorias de Filomena)”¹⁹⁶. Todos ellos tienen como protagonista a un personaje femenino de corta edad (excepto “Linda como una estrella...”, donde la protagonista es una madre) que sufre una pena, una angustia o una preocupación. Puede ser que María Enriqueta se esconda tras las protagonistas de estos cuatro relatos, de estas “memorias”, que sus padecimientos remitan a sentimientos experimentados por ella con o sin justificación. La carencia de testimonios que permitan afirmar que tras los

¹⁹⁴ “Sor Lucía”, pág. 165.

¹⁹⁵ Experiencias personales son las narradas en “El destino” (la muerte de un ratón al que le intentó salvar la vida), “Los frescos nuevos de la casa vieja” (la búsqueda de casa nueva, para finalmente decidir no mudarse) y “Rompiendo papeles” (donde narra como descubrió una carta de su madre entre papeles destinados a la basura). “23, Calle de Visconti, París...” rememora su primera visita a París y “Resultados de una caricatura”, una travesura de infancia. “Cómo es mi vecino”, “Siniestro matrimonio” y “¡Ojo de buey!... ¡Gusanito!...” recuerdan sus relaciones con algunos vecinos.

¹⁹⁶ “Linda como una estrella... (Del diario de una madre)” no se inscribe en la posible órbita autobiográfica, aunque quizás sí fuera un hecho vivido por la madre de la escritora, Dolores Roa Bárcena, y por ella.

personajes de Paulina y de Filomena se halle la escritora mexicana aleja a estos relatos de los anteriores y los convierte en lo que Genette denomina “autobiografías disimuladas”¹⁹⁷.

Es interesante también el uso funcional que la autora adjudica a los términos “memoria” y “diario”: al igual que los cuentos que se inscribían en el “yo-narradora-María Enriqueta”, son autobiográficos, la diferencia reside en que las memorias y los diarios recuperan una experiencia perteneciente al pasado de los protagonistas y que, con su rememoración, les lleva a reflexionar sobre los sentimientos vividos; mientras que las otras narraciones, en las que la narradora aparece como personaje, se ofrecen experiencias ajenas que se limita a compartir y a avalar. En éstas es, por consiguiente, necesaria la participación activa de otros personajes, mientras que en aquellas (“memorias” y “diarios”) la presencia de otros personajes es pasiva, como ejemplifica el personaje de Filomena que analiza el dolor que le produjo el primer fracaso amoroso, independientemente de quien lo provocara.

En este examen de los usos de la primera persona cabe analizar cuatro cuentos que merecen mención aparte por la complejidad que encierra la voz narrativa, relatos en los que se produce una multiplicidad de narradores, que se cruzan, aunque sin interferirse: “La glorieta de los jacintos”, “Lo sospechaba...”, “Los ojos de Mari-Luz” y “La dama Lila y el caballero de la Gorguera (Páginas que hallé en un ajeno cajón)”. En el primero hay un narrador testigo, un narratario al que van dirigidas las cartas de la pareja enamorada (Lola, la redactora de la sección de consultas de la revista *Floridel*) y dos personajes que narran su desgracia amorosa en primera persona a través del género epistolar (Rosalinda y Leonel). “Lo sospechaba” sigue la misma organización en cuanto a las voces se refiere: el mismo narrador testigo, un narratario que es el doctor y una narradora en primera persona que (nuevamente, a través de una carta)

¹⁹⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, n. 187, pág. 301.

cuenta su caso. En “Los ojos de Mari-Luz” el juego epistolar aumenta el número de narratarios: la narradora es la autora de dos cartas que tienen una receptora concreta, su amiga Elena; además la segunda carta se transcribe completa –dentro de la carta de Mari-Luz- la epístola de un enamorado que tiene como narrataria a Mari-Luz y como receptora indirecta a Elena (sin olvidar por ello que el receptor o narratario último de todas las cartas que se reproducen en estos cuentos es el lector). “La dama Lila y el caballero de la Gorguera (Páginas que hallé en un ajeno cajón)” ofrece variaciones sobre los dos anteriores: el narrador es una mujer que escribe un diario sobre su monótona vida, pero ese diario tiene un narratario innominado al que se dirige la protagonista, un lector implícito. La narradora se convierte, a su vez, en voz de unas terceras personas a las que les está negado la capacidad del habla (los retratos), pero que ella entiende, transcribiendo sus conversaciones (primera persona). Y en el título surge un narrador implícito (en gran medida, narratario implícito al que se hacía referencia antes), “Páginas que hallé en un ajeno cajón”, que integran a una narradora que se convierte en correa transmisora para dar a conocer ese texto¹⁹⁸. Intersección de voces narrativas que demuestran el dominio de la técnica literaria de la escritora mexicana.

Por último, “El Maestro Floriani”¹⁹⁹, narración en primera persona que esconde realmente un relato autobiográfico. Bajo el nombre del protagonista, Juan, que narra sus años en el Conservatorio Nacional de Música donde estudia la carrera de piano, se esconde María Enriqueta. No sería la única vez que la escritora utilizara este nombre para ofrecer al lector su *alter ego*: las dos primeras obras publicadas por la escritora, los poemas “Hastío” y “Ruinas”, vieron la luz bajo el pseudónimo “Iván Mozskowski” (otra forma de Juan)²⁰⁰; y su primera novela, *Mirlitón, el compañero de Juan*, tiene como protagonista a un joven

¹⁹⁸ En definitiva, reformulación del tradicional “manuscrito hallado”.

¹⁹⁹ Cabe recordar que este cuento fue la primera publicación en prosa firmada con su nombre.

²⁰⁰ Ambos poemas fueron publicados en *El Universal* de México en 1894.

llamado Juan que (como ella) sale del campo para formarse en la ciudad y allí triunfar como poeta. “El maestro Floriani” rememora la experiencia musical de María Enriqueta, sus años de juventud, su vida como estudiante y el universo artístico que el México citadino le brindó.

La voz narrativa del resto de los relatos es la de un narrador en tercera persona, omnisciente, que, en ocasiones, opina sobre hechos y personajes. Narrador decimonónico que no ofrece ninguna novedad.

4.5.2. *“Iba a mostrarle su espíritu, valiéndose del medio epistolar.”*²⁰¹

La narrativa sentimental, a la que se adscriben muchos de los relatos de María Enriqueta, entendiendo por sentimental todo lo que atañe al mundo de los sentimientos -no sólo lo inscrito en el ámbito del amor- halló en el género epistolar una de sus más adecuadas expresiones²⁰². Ello permitió que sus personajes mostraran públicamente su mundo interior; la escritora hizo de la epístola el medio excelso a través del cual éstos descubrirían sus pasiones, sus miedos, sus verdades, sus mentiras y todas las posibilidades que el ser humano pudiera sentir en algún momento de su vida, una subjetivación máxima de todas las impresiones que experimentara²⁰³. Pero también el género tuvo otra vertiente informativa documental, didáctica, de la que la mexicana se sirvió. No obstante, la mayor parte de ellas se hallan inscritas en la expresión más subjetiva y son escasas y breves las pertenecientes a la epístola informativa.

La inserción de esta forma genérica en los cuentos está estrechamente relacionada con la existencia de distintas voces narrativas en un mismo relato, conformando cuentos, como ya se ha visto, de mayor complejidad técnica (“La glorieta de los jacintos”, “Lo sospechaba” y “La dama Lila y el caballero de la Gorguera”, que, aunque se trate de las páginas de un diario, podría considerarse una carta sólo que dirigida a un destinatario anónimo).

²⁰¹ “El nuevo pretendiente”, *El misterio de su muerte*, op. cit., n. 54, pág. 105.

²⁰² La moda que iniciara Juan Segura en 1548 con su *Proceso de cartas de amores*, se haría común en el siglo XVIII en las novelas de temática sentimental: *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau; *Pamela* (1740), de Richardson; y *Werther* (1774), de Goethe, son los mejores ejemplos de ello.

²⁰³ La importancia de la epístola amorosa puede verse en *Jirón de mundo* (vid. Capt. 3.2.).

El análisis detallado de las cartas y de la significación que éstas tienen dentro de la narración, muestra que no todas tienen la misma función. Las epístolas de estos cuentos pueden clasificarse en dos grandes grupos: aquellas que poseen una intención puramente informativa o documental –excepcionales–, y las que sirven para expresar los sentimientos. Dentro de cada grupo se pueden matizar ciertas diferencias, porque ni todas las informaciones son iguales, ni tampoco todos los sentimientos. También es importante cómo se presentan y transcriben estos textos: la norma habitual es ofrecer las cartas a través de las lecturas que de éstas hace un personaje que no es su autor (un narratorio concreto o casual).

María Enriqueta ofrece una breve poética del género epistolar a través del relato “Rompiendo papeles”, que va reproduciendo frases sueltas de diferentes cartas, aquellas líneas que permiten al lector saber ante qué tipo de misiva está: de amor, de cortesía, etc.. Poética que no sólo se define por los encabezamientos de las cartas, también por el tipo y el color del papel utilizado:

[...] este sobre de color extravagante, pide a gritos que me entere de su contenido... [...]:

“Recibí de...”

[...]

Es un pliego pequeño y oloroso a jazmín, doblado con mucha coquetería.

¿Qué dice?

“Tengo el gusto de invitar a usted para el te-concierto [...]”

[...]

Mas veamos qué es lo que dice esta carta que por las letras rojas que trae, parece trazada con sangre de las venas...

“Bien sabes –afirman esos renglones–, que si fuera preciso, por ti daría mi felicidad.”

[...] y la carta, que se ha extendido a fuerza de rodar, queda a mis pies en actitud humilde. Fijo los ojos en ella y leo:

“Adorada hija mía...”²⁰⁴

En algunas ocasiones, las epístolas informativas no pasan de ser pequeñas notas manuscritas o breves cartas de agradecimientos. Así la escrita por Rosa-Luz en “La historia de un ramo”, en la que reconoce estar regalando un presente que le han hecho a ella; o la notita de “El ardid”²⁰⁵. Carta-documento de mayor extensión es la que se transcribe en “Olga Vanof”, cuya autora es Olga y que transcribe ella misma al insertarla en la memoria que escribe de sus años de exilio. Éstas son las cartas menos frecuentes a las que se hacía referencia.

Entre la información y los sentimientos está la carta de “Llegará mañana...”, que se transcribe completa para de esta forma contraponer la vida que la epístola expresa y la muerte real de su autor. Es informativa para la madre del protagonista, ya que gracias a ella tiene noticia de la visita de su hijo; sentimental para él, ya que a través de ella plasmará sus deseos una vez que esté de nuevo en la aldea. En “El nuevo pretendiente”, Herminia le comunica a Berta que ya tiene conocimiento de la declaración amorosa de Luis, sirviéndose de la misma carta para comunicar que sabe la buena nueva, demostrar su alegría por esta relación y confesar que ella ha sido la autora de las cartas del “nuevo pretendiente”²⁰⁶.

O “Los ojos de Mari-Luz” donde, a través de dos cartas escritas por el personaje que da título al cuento, su amiga Elena es informada, primero, de que Mari-Luz por culpa de sus ojos ha debido abandonar su trabajo. En la segunda carta le comunica que, gracias a sus ojos, se ha casado. La declaración amorosa del que ahora es su esposo también ha sido a través del género epistolar; en esta

²⁰⁴ “Rompiendo papeles”, págs. 136-140.

²⁰⁵ *Vid.* n. 57, el cuento al que hace referencia dicha nota.

²⁰⁶ Ardid afortunado -no como el de “El ardid”- que pergeña Herminia para obligar a Luis a declararse a Berta.

segunda carta se inserta un fragmento de la carta del que, en el presente narrativo, es ya su esposo:

Querida Elena: [...]

Voy a copiar aquí, para que te enteres, lo que me dice en una romántica misiva, de cierto enamorado que tengo: “Los ojos de usted son una obsesión para mí. Sus grandes pupilas grises, [...]. Por ellos vivo, Mari-Luz; por ellos la adora a usted.”

¿Te haces cargo mi querida Elena? [...] Oyelo bien: este enamorado de mis ojos, es ya mi marido. [...] ²⁰⁷

Pero el género epistolar debe servir, principalmente, para expresar un mundo interior, el de los afectos, que oralmente encuentra dificultades o no se ajusta a lo verdaderamente sentido. Hay cartas que sirven para declarar el amor que el personaje no es capaz de formular frente a frente: “La glorieta de los jacintos” se sirve de las cartas que escriben los dos enamorados no sólo para mostrar su amor, también para admitir cuáles son los defectos que cada uno tiene y que dificultan su relación. La breve carta que se esconde tras el cuadro de “El paisaje gris” es la confesión de un amor prohibido –el que Lidia, una mujer casada, siente por Pablo-; sin embargo, el receptor de la misiva nunca llegará a tener conocimiento de ella. En “Tales fueron sus confidencias...”, las cartas que se escriben publican el amor de Rosa hacia su novio y el de éste hacia su amante, teniendo las del último una función desenmascaradora. “Primera pena de amor (De las Memorias de Filomena)” reproduce fragmentos de cartas de un amor imposible, marcado por la distancia y la ausencia de respuesta; palabras desagarradas, reproches que al quedar por escrito se hacen más evidentes²⁰⁸. Raúl, en “La Torre de Seda”, necesita una carta para pedirle matrimonio a Luz, acto que de viva voz es incapaz de acometer. “Un fresno y

²⁰⁷ “Los ojos de Mari-Luz”, págs. 155-156.

²⁰⁸ *Vid.* n. 148, el cuento al que hace referencia dicha nota.

dos cartas”, relato en el que la carta de la sobrina expresa el amor que siente por el hombre que ha conocido gracias a la tala del fresno. “La biblioteca”, donde se reproduce la apasionada carta de amor firmada por Laurencia. O “La carta”, en la que la protagonista sólo vive esperando una carta que no parece llegar nunca.

A este grupo de epístolas sentimentales, en su más romántico significado, hay que añadir las que aparecen en “La campanilla”, “Leal” y “Una carta romántica”. Las del primero son transcripciones de fragmentos de las cartas de amor dirigidas a Julieta que hacen sospechar a su esposo que ésta le era infiel. De las del segundo no se conoce su contenido, pero son las que, secretamente, guarda la protagonista de su amante y que revelan su infidelidad. Y las del tercero son un buen ejemplo de lo que debe ser una carta de amor, pero también del efecto nocivo que esta clase de cartas producen a veces en los hombres. Como contrapartida a este último cuento “El nuevo pretendiente”, en el que la aparición de cartas románticas dirigidas a la protagonista por un caballero desconocido, animan a Luis a declararle su amor. De este relato, lo más interesante, es el resumen que el propio Luis hace de lo que debe pretender una carta de amor:

Pero cuenta, explica pronto lo que decía esa carta...

-Pues decía... lo que yo esperaba ya: que su autor moría de amores por Herminia; pero que antes de presentarse a ella, iba a *mostrarle su espíritu*, valiéndose del medio epistolar, *que permite la expansión más completa y espontánea*... Había llegado ya dos cartas anteriores... [...] Son unas cartas románticas, sobrias, no mal escritas...²⁰⁹

El resto de las cartas transmite igualmente sentimientos, pero el significado que adquiere esta palabra sale del territorio amoroso y se inserta en otros ámbitos: manifestar el dolor que produce la pérdida del pasado es lo que

²⁰⁹ “El nuevo pretendiente”, págs. 105-106.

pretende la anciana tía de “Un fresno y dos cartas”²¹⁰; por su parte, Laura – “Laura y orgullo”- busca infligir un castigo a través de la palabra escrita a aquellas que se llamaron amigas; revelar el secreto de Consuelo es lo que hace Paz –“El retrato”- en la carta que deja escrita antes de morir y en la que lega la fotografía de Octavio, carta que, aún después de muerta, reconcilia a Consuelo consigo misma ya que esa epístola significa la aprobación de Paz al amor que mantuvo callado; servirse de la misiva como terapia es lo que pretende la paciente de “Lo sospechaba...”, que intenta comprender sus síntomas a través de la escritura de ellos.

Es evidente que no siempre la interpolación de las cartas responde a la concepción que del género epistolar tiene la autora: “mostrarle su espíritu, valiéndose del medio epistolar, que permite la expansión más completa y espontánea...”, ya que alguna de las comentadas desdican esa idea de mostrar el espíritu, de servirse de las misivas como medios de confesión. En diversos cuentos aparecen cartas falsas: falsas porque lo que expresan no es cierto o falsas porque no se corresponden con la realidad que se vive, aunque lo que reflejen sí sea realmente sentido²¹¹. Subterfugios son las cartas de “El ardid”, “El nuevo pretendiente”, “La biblioteca” y “Laura y su orgullo”²¹². Cartas sinceras, en

²¹⁰ Este juego de un mismo hecho, visto desde dos perspectivas diferentes y ofrecidas al mismo receptor a través de epístolas, recuerda a *¡Pobre feo!*, de Eduardo Barrios, aunque tema y argumento sean muy distintos. Cabe recordar que en “Un fresno y dos cartas” de un lado, se ofrece la experiencia triste que la tala provoca en la anciana; de otro lado, este mismo hecho, ha proporcionado la mayor felicidad a su sobrina: el encuentro con el amor.

²¹¹ Los cuentos donde aparecen este tipo de epístolas se corresponden a aquellos que tratan, en algunos casos, el tema de la esencia y la apariencia (vid. Capt. 4.4.1.).

²¹² En el primer relato, la supuesta amante que le escribe no existe, y autora y texto es inventado por el personaje masculino. Tampoco existe el caballero que envía cartas de amor a Berta, es más, su autor es Herminia. La carta firmada por Laurencia en “La biblioteca” es una carta escrita por su protagonista y borrador de una obra literaria que está componiendo; mientras tanto Clarisa, la mujer que le ama, cree que es la carta de su novia. “Laura y su orgullo” es, quizás, el caso más flagrante de falsedad: en sus cartas Laura declara que ingresa en el convento porque no soportaría que los demás vieran agostarse su hermosura, mientras que la realidad demuestra que sus razones para tomar los hábitos son religiosas y su belleza no ha perdido ni un ápice de su frescura.

cuanto a lo que expresan sus palabras, pero niegan la realidad de los hechos son las que aparecen en “Leal”, “La campanilla”, el trágico relato “Llegará mañana...” y “El paisaje gris”²¹³. Y, como ejemplo máximo, “La carta”, en la que ni existe autor, ni palabras escritas, porque sólo hay un sobre vacío enviado por la protagonista dirigida a sí misma.

Aunque el género epistolar es el que, por excelencia, aparece como ejemplo de polimorfismo genérico, no es el único. Existen relatos donde la escritora se sirve de otras formas para enriquecer sus técnicas narrativas.

El primero en importancia por la frecuencia con la que aparece es la poesía: “La puerta verde”, “Soledad y los gitanos”, “La Torre de Seda” y “Rompiendo papeles” recogen unos romancillos infantiles y otros versos de tema amoroso creados por la autora.

El género dramático también tiene cabida en la cuentística mariaenriquetiana y así “La infiel” se presenta en forma totalmente dialogada siguiendo las características del género, con acotaciones que permiten al lector visualizar la acción. “El enterrador (Monólogo lírico de Paz)”, que ya en el subtítulo está marcando su carácter de representación, respeta también uno de los rasgos básicos: la *mise à scène*, la acotación.

El género periodístico encuentra su lugar en “El crimen de Villalba” y en “Siniestro matrimonio”, que reproducen las noticias de los periódicos.

La oratoria está representada por “Merlino”, donde se transcribe el discurso que el saltimbanqui Carusonte pronuncia antes de cada actuación²¹⁴.

²¹³ Las de “Leal” muestran a una mujer infiel donde se creía que había un matrimonio feliz. Las de “La campanilla”, por el contrario, de muestran la lealtad de Julieta, aunque su marido creyera por ellas que le era infiel. La carta de Silvestre a su madre es una ironía narrativa. Por último, la sinceridad de la epístola de “El paisaje gris” no llega a hacerse pública por lo que su autora queda para siempre definida como una mujer fría.

²¹⁴ Este personaje se asemeja al payaso con el Juan –el protagonista de *Mirlitón, el compañero de Juan* (vid. Capt. 3.1.)- accede a trabajar, pero a diferencia de él, Carusonte si está caracterizado con una afectividad que el payaso no poseía. Éste era calificado de ladrón, mientras que el saltimbanqui es un superviviente.

Un recurso técnico prácticamente excluido de la narrativa de la mexicana es el monólogo interior²¹⁵. Sin embargo, la escritora se sirvió de él en dos ocasiones: en los cuentos “Un salvador incógnito” y “Viajero que vuelve... a partir”, a lo que cabe añadir la novela *El secreto*²¹⁶.

“Un salvador incógnito” se sirve del monólogo interior para mostrar cuáles son las verdaderas intenciones por las que la protagonista quiere volver con su esposo, pero su introducción pierde funcionalidad como recurso literario al ser anunciado como tal monólogo por el narrador:

Mientras los remos trabajaban con presteza, la dama ponía en orden sus pensamientos y monologaba interiormente.²¹⁷

Monólogo bien construido, pero advertido primeramente por la escritora, posiblemente, por temor a que sus lectores no lo entendieran.²¹⁸

El uso del mismo recurso en el segundo cuento se muestra más fluido (ya no se avisa de su presencia) y, en consecuencia, resulta más efectivo al fluir de la conciencia. Sin embargo, el monólogo no deriva del pensamiento libre: se produce por la fiebre que sufre la protagonista. Se asemeja este segundo uso al del monólogo interior en *El secreto*, en la persona de Pablo durante sus accesos febriles.

²¹⁵ Como monólogo es presentado “El monólogo de Soledad”, pero realmente se trata de una narración en primera persona.

²¹⁶ *Vid.* Capt. 3.3.

²¹⁷ “Un salvador incógnito”, pág. 96.

²¹⁸ *El secreto* (*vid.* Capt. 3.3.), novela posterior a la primera publicación de *Sorpresas de la vida* – volumen al que pertenece “Un salvador incógnito”- ya muestra a una María Enriqueta más segura en el manejo de la técnica y el monólogo interior aparece a menudo sin ser señalado antes por el narrador. Probablemente creyera que el lector estaba preparado para comprenderlo

4.5.3. *Espacio interior, espacio intemporal*

La nostalgia, el dolor, el recuerdo son sentimientos que tienden al recogimiento, a protegerse de un mundo público en el que se sienten ajenos, fuera de lugar, exiliados; buscan el lugar sereno, alejados de las miradas extrañas, de gentes que no padecen esas sensaciones y que no entienden sus existencias; y hacen de aquello que consideran afín su lugar de residencia, el espacio donde expandirse, el tiempo donde sentirse reflejados.

Narraciones que surgen de dentro, expresiones de la intimidad, experiencias acaecidas en el ámbito cerrado del espíritu, buscan espejos en el exterior donde esos sentimientos no sean vapuleados, acosados, donde no estén expuestos a las risas crueles de aquello y aquellos que no comparten el sufrimiento. Es por ello que hay sitios y tiempos proclives a la comprensión de los sentimientos, lugares y fechas camaleónicas que se adaptan al color del espíritu que las habita y discurre por ellas. Es por ello que las narraciones de María Enriqueta tienden al espacio cerrado y a las estaciones del año proclives a la melancolía como el otoño y el invierno.

De todos los ámbitos recónditos donde las almas doloridas que pueblan los cuentos pueden encontrar su lugar natural, la biblioteca se erige como uno de los más afines: espacio cerrado, oscuro, callado, discreto, lleno de palabras silentes que sólo cobran voz cuando los espíritus que lo habitan lo están necesitando; se aviene a la reflexión y a la recuperación de la paz perdida. Las bibliotecas²¹⁹ de “Lidia Marcus” (sólo ahí puede Guillermo llorar la muerte de su hermana Lidia y confesarle a su esposa esa relación de parentesco que hasta

²¹⁹ Recuérdese la importancia de la biblioteca en las novelas *Mirlitón*, *el compañero de Juan* y en *Jirón de mundo* (vid. Capt. 3.1. y Capt. 3.2., respectivamente).

entonces se ha mantenido oculta), la de “Bibí” (entre anaqueles y libros puede llorar internamente Sebastián la muerte de su esposa), la de “La puerta verde” (entre hojas que encierran nuevos mundos se alza el cuadro de la puerta verde, simbolizando ambas promesas de otros lugares, de otras vidas que quizás un día se conviertan en realidad) y, por último, la que contiene el lugar en su título, “La biblioteca” (mezcladas con historias de amor impresas se desarrolla la de Clarisa y Gilberto) todas son espacios sacralizados donde los personajes de esos relatos se retiran para encontrarse a sí mismos.

Junto a la biblioteca, el lugar sagrado por antonomasia: el convento. Espacio elegido por aquéllos que han perdido su sitio en el mundo profano. El desengaño en “Sor Lucía”, la hipocresía social en “Laura y su orgullo”, el milagro en “La conversión de Fray Justo” y el descubrimiento de que sólo Dios es eterno en “Pequeñas causas”, son las razones que llevan a Lucía, a Laura, a Tarelo y a Juan a buscar entre las paredes de un claustro la paz o el sentido a la vida que no encontraron en el exterior.

Y el resto de las historias narra las pequeñas tragedias o las tímidas alegrías en salones, habitaciones, jardines e iglesias que guardan celosamente los pequeños secretos que en ellos habitan.

Sin embargo, en una producción cuentística tan amplia hay excepciones notables a estas reglas (la del espacio interior y la de la inexistencia de una ambientación cronológica). Algunos textos ofrecen pequeños encuadres históricos y geográficos que permiten al lector una contextualización de los mismos. María Enriqueta se ve impelida a enmarcar algunos relatos por necesidad del propio suceso, ya que alguno de ellos tiene su origen en anécdotas reales acaecidas en su vida. Así ocurre en “Cómo es mi vecino”, cuento en el que María Enriqueta narra la historia de un niño, de su pobreza y entereza; para

entender porqué el pequeño ha llegado a esa situación es necesario informar al lector de sus antecedentes: el niño es portugués y probablemente sea exiliado de la Primera Guerra Mundial, justificándose así la precaria vida del protagonista y de su padre pues

[...] es ya bien conocida la historia de esos portugueses que, emparentados con alemanes, o empleados en casa alemanas, tuvieron que salir de su país a toda prisa, expulsados por la guerra.²²⁰

“Olga Vanof” se enmarca también en un tiempo y en un lugar concretos. La razón: el cuento relata un exilio político que sin este encuadre perdería sentido. Sin embargo, una lectura detenida del mismo permite descubrir ciertas incongruencias históricas: Olga Vanof se ha visto obligada a salir de su país al ser acusado su hermano de traición a la patria (la acusación está justificada por las amistades alemanas de éste) y buscar refugio en Ginebra bajo otro nombre y otra profesión (Ladia e institutriz). En las conversaciones que se establecen entre Ladia y sus pupilas sale a la luz el nombre de Olga Vanof y las posibles causas de su desaparición, y en ellas se da la información temporal:

Estas conversaciones tenían ocasión en 1918, durante la guerra entre Francia y Alemania.²²¹

Al final del relato, Ladia-Olga envía una carta a una de sus discípulas confesando su verdadera identidad y el regreso a su tierra natal. Es en esta epístola donde la mexicana comete una serie de incorrecciones históricas. Según se declara en la carta, la situación de Olga dista mucho de poder ser la verdadera en esos momentos:

²²⁰ “Cómo es mi vecino”, págs. 153-154.

²²¹ “Olga Vanof”, pág. 39.

Si alguna vez quisiese visitar Moscú, tendré el gran placer de recibirla en mis posesiones de Kraskoya, pues todos mis bienes me han sido devueltos. [...] Mi amiga, la condesa de Borizof, a quien he contado pormenorizadamente las delicadezas de usted para conmigo, le envía su retrato y un rico presente.²²²

Parece olvidar la escritora moscovita (la escritora mexicana) que la Revolución Rusa estalló en marzo de 1917, que el Zar Nicolás II fue ejecutado en julio de 1918 y que, en noviembre de ese mismo año, Moscú fue tomada por los bolcheviques. Por lo tanto no parece posible que la exiliada volviera a su país natal y recuperara sus posesiones, así como el hecho de que entre sus amistades se encontrara una condesa que siguiera viviendo en Rusia en el período en que ocurrían tales acontecimientos. De lo anterior se deduce que se trata de un reajuste del contexto histórico a las convenciones literarias.

La historia amorosa que se narra en “Primera pena de amor” no necesitaría en sí misma de una contextualización. No obstante, el que la haya acentúa la tragedia. La historia transcurre en un barrio humilde de México; el amor que nace en ese ámbito urbano, *a priori* poco idílico, anuncia las pocas posibilidades que tiene de prosperar; los protagonistas son un niño español y una niña mexicana que serán separados cuando el pequeño vuelva al país de origen. Separación física, espacial y, en cierta medida, cultural que se conjura para impedir una consecución feliz de la relación.

“La biblioteca” y “El drama sentimental de Vicente Vega” son los dos únicos cuentos que ofrecen referencias espaciales concretas: Madrid y su Parque del Oeste, de El Retiro y la calle Mayor son algunos de los lugares donde transcurren estos dos relatos. Dos de los pocos relatos en los que sus

²²² *Ibíd.*, pág. 44.

protagonistas deambulan por las calles, aunque ello no posea ninguna función significativa. El destacarlos viene motivado por su carácter excepcional.

“El crimen de Villalba” y “Siniestro matrimonio” se ambienta también en poblaciones españolas, aunque no estén tan concretizadas geográficamente: el primero podría ubicarse en la población madrileña o en la lucense del mismo nombre²²³. El segundo acontece en las costas de San Lorenzo, que quizás remitan al cabo de San Lorenzo en Cantabria. La puntualización espacial de estos dos cuentos puede deberse al hecho de servir como argumento a los mismos dos noticias periodísticas.

Ejemplos de excepcionalidad aún mayor son “El piadoso Morabú”, ambientado en el desierto²²⁴ y “Viajando”, cuyas anécdotas transcurren en un barco y en el que cada personaje habla de su lugar preferido, pretexto del que se sirve la autora para ofrecer un catálogo de puntos geográficos afines a su gusto – incluyendo uno que pertenece al mundo imaginario-: un pueblecito de Saboya, un pueblo de Dinamarca, Viena, Venecia, París, el Polo, el País de Ensueño y el cementerio.

²²³ En principio se debe aceptar, por lógica, que se refiera a la localidad madrileña, sobre todo si se tiene en cuenta que, hasta 1920, existía en la capital un periódico titulado *El Día*.

²²⁴ Esther Hernández Palacios ya lo calificaba como un cuento raro, aunque por otras razones:

En “El piadoso Morabú” aparece además un elemento que raras veces matiza la literatura mariaenriquetiana: se trata del humor, [...]. (Esther Hernández Palacios, *op. cit.*, n. 3, pág. 14).

4.5.4. *Pequeño catálogo*

Bajo este epígrafe se da cabida a tres características habituales en la narrativa de María Enriqueta: la referencia a artistas y a obras de arte, la importancia del mundo animal y vegetal en la vida de sus personajes y la función especial que adquieren algunos objetos.

Las breves anotaciones relacionadas con el arte (mención a escritores, compositores, pintores, libros, escuelas y estilos artísticos que son de su agrado) no son realmente un rasgo de intertextualidad, en el sentido de que no se reproducen fragmentos de otras obras, pero lo son en cuanto que la aparición de esas referencias remiten a formas del arte que han influido en las creaciones de María Enriqueta.

Hay que destacar el importante número de escritos infantiles citados, pese a no estar inscritos en cuentos para este público. Títulos como *Robinson Crusoe*, *Caperucita Roja*, *Barba Azul*, *La Bella y la Fiera*, *El gato con botas*, *El pájaro encantado*, *La niña y el gigante*, *Los polvos mágicos*, *Rosas de la infancia*²²⁵; o glosas y breves resúmenes de relatos sobre brujos, hadas, mirlos encantados que esconden a un príncipe bajo su apariencia de ave²²⁶, leyendas centroeuropeas como la de Fidela, el rey Gontrado, Milena, el paje enamorado de la princesa, o el fantasma del castillo purgando sus pecados corren por las páginas de cuentos

²²⁵ Colección formada por seis volúmenes que María Enriqueta escribiera para texto de lectura en las escuelas de primaria mexicanas.

²²⁶ Referencia a *Mirlitón, el compañero de Juan* y a *Merlín y al rey Arturo* (*vid.* Capt. 3.1.).

que tienen como protagonistas a personajes infantiles o a aquéllos, que ya adultos, recuerdan algún pasaje de su infancia²²⁷.

La *Historia Sagrada* y el *Diario íntimo* son dos de los títulos recomendados para el lector adulto; y, junto a ellos, escritores como Amiel, William Wordsworth, Ariosto, Dante, Sófocles o Homero.

Dentro del ámbito de la pintura: el estilo romántico, el barroco, la escuela holandesa, Rembrandt; la música está representada por nombres como el de Beethoven, Chopin o Grieg.

Catálogo que muestra el bagaje cultural de la escritora: románticos europeos, renacentistas italianos y clásicos greco-latinos están en sus enumeraciones relacionadas con el Arte.

Al igual que el mundo de los objetos, el mundo animado no humano tiene una gran importancia en sus relatos. Animales, plantas y flores (como algunos objetos) se convierten en símbolos de actitudes de los personajes o testigos de los hechos que se desarrollan: pájaros, mariposas, pavos reales, rosas, lilas, que ya aparecían en sus novelas, se recuperan aquí con el significado que ya tenían en aquéllas (la libertad y la naturalidad, la frágil belleza, la hermosura artificial, la pasión y la tristeza están representadas por cada uno de ellos). Pero se amplía el inventario y a estos se añaden búhos²²⁸ –que sustituyen, a veces, al pavo real-, mariposas cuya belleza queda eclipsada por el tesón y el espíritu de sacrificio de las hormigas²²⁹, o tulipanes que se apoderan de la simbología de la

²²⁷ “Como es mi vecino, “La viuda”, “Siniestro matrimonio” y “El consejo del búho” son algunos de ellos.

²²⁸ Se inscribe María Enriqueta en la línea de renovación que abriera Enrique González Martínez, en pos de una poesía más natural, más intimista, más sabia, que hiciera del “búho” su nuevo símbolo.

²²⁹ De este modo se presentan en “Primera pena de amor (De las Memorias de Filomena)”.

rosa²³⁰. Y por último, los perros, con el valor simbólico tradicional, la fidelidad, aparecen como personajes principales en “Merlino”²³¹ y “Leal”²³².

En los cuentos aparece también una serie de objetos que se repiten y que poseen una significación importante en los cuentos analizados; algunos como las campanas²³³, las cartas²³⁴ o los retratos²³⁵ ya han sido mencionados.

Un nuevo objeto que adquiere una importancia relevante en alguno de los cuentos que componen los cinco títulos: la ventana. Esta parte de la casa, abierta hacia un mundo exterior que puede ser sorprendente o vulgar se convierte en el medio que proporciona la anécdota o el asunto que se va a narrar; desde las ventanas -semejándose a las fotografías- se encuadra el relato. La historia de amor que se desarrolla en “El tulipán” es aquella que sólo se puede percibir desde la ventana de la narradora testigo y las conversaciones que se reproducen son las que se pueden oír desde ella. “Un fresno y dos cartas”

²³⁰ La modista de “El tulipán” regala dicha flor a su pretendiente como símbolo del amor que le inspira.

²³¹ El perro que da nombre al título de este cuento recorre las aldeas, junto a su dueño, realizando números de acrobacia que nunca llegan a acometerse. Sin embargo, la pena que da el animal por su actitud sumisa produce la admiración del público que va a ver el espectáculo y permite que el saltimbanqui se quede con el dinero de las entradas.

²³² El perro permite descubrir al personaje masculino la infidelidad de su esposa al traerle las cartas que ella había arrojado por la ventana al oírle llegar. El cuento de María Enriqueta termina aquí, pero la historia recuerda al cuento de Mario Benedetti, “Se acabó la rabia” (1956), donde otro perro, *Fido*, también le descubre a su amo la infidelidad de la mujer a la que ama mostrándole la pitillera del *otro* y que ella escondió precipitadamente. El estilo, la técnica (la perspectiva en el relato de Benedetti es la del perro) es diferente, pero ambos funcionan como símbolo de la lealtad. Tampoco hay que olvidar el final de “Se acabó la rabia”: el puntapié que revienta el hocico de *Fido* como agradecimiento a su fidelidad está muy lejos de lo que María Enriqueta hubiera ideado para su *Leal* de continuar su cuento más allá de la entrega de las cartas acusadoras.

²³³ Vid. Capt. 3.2. en el que se analiza *Jirón de mundo* y la importancia que las campanas adquieren en la novela. Las que aparecen en los cuentos están en “La línea divisoria” y en “La campanilla” y en ambos relatos son llamadas de Dios al consuelo, frenos a las locuras que van a cometer sus protagonistas: cuando Antolín se va arrojar al río oye las campanas de la ermita de la aldea y desiste de su idea; por su parte el marido de Julieta, cuando va a suicidarse, es interrumpido por la campanilla de la puerta y al abrir descubre a Julieta, la mejor amiga de su esposa y la auténtica receptora de las cartas de amor que encontró en el armario de su mujer y le llevó a pensar que ésta le había engañado (razón de su intento de suicidio).

²³⁴ Vid. Capt. 4.5.2.

²³⁵ Vid. n. 68, el cuento al que hace referencia dicha nota.

convierte a la ventana en personaje secundario: a través de ella, una vez talado el fresno, la joven protagonista ve al hombre que se convertirá en el compañero de sus días. Y, de forma semejante a “El tulipán”, desde la ventana de la narradora, el lector puede llegar a saber “Como es mi vecino”, y todo lo que no se ve desde ese encuadre es atisbado por la imaginación de la autora.

La ventana que aparece al final del relato “De paso” evoluciona como recurso técnico y se transforma en una cámara cinematográfica que encuadra desde su objetivo –el cristal– el alejamiento de la felicidad de Teresa –personificada en Pedro–, como si de un travelling se tratara.

Por último, ventanas en las que el proceso es inverso: abren un mundo interior, desconocido, atrayente, son capaces de ofrecer a los personajes posibilidades que sin ellas no hubieran existido²³⁶. En los dos casos que ofrecen esta modalidad no se sitúa al lector exactamente ante ventanas, porque lo que el protagonista mira son escaparates, con el significado que esta palabra conlleva (la presencia forzosa de objetos y la exposición atractiva de estos). Las cerámicas que aparecen en “La revelación de las ánforas” y el lienzo holandés en “La fuerza de un deseo” convierten al escaparate en puerta a un mundo mágico donde los objetos cobran vida y desde las cuales se descubre la verdad luminosa

²³⁶ La ventana de “Los gorriones” está a medio de camino de las que se abren al mundo exterior y las que ofrecen un espacio interior mágico. La primera característica de este cuento es que se trata de una alegoría en la que la escritora se sirve de estos pajarillos para cantar a la poesía y a la sensibilidad del poeta. Los gorriones son alimentados por un hombre que todos los días, puntualmente a las tres de la tarde, abre su ventana y pone sobre el pretil migas de pan, sin importarle que haga frío o calor. Otros personajes que rodean a estas aves (las campanas, el campanero, la torre, las hojas, el viento, la nieve, etc.) no comprenden porque se ve luz en esa ventana a todas horas y se admiran del hombre que hay tras ella que, sin importarle las inclemencias del tiempo, mantiene su rito sagrado (alimentar a los pájaros) El enigma queda resuelto cuando los gorriones explican que ese hombre es un poeta.

para Tausilio²³⁷ -en el primer cuento-, o gracias a lo cual el Pensamiento se corporeiza²³⁸ -en el segundo relato-.

²³⁷ Nunca podrá ser un verdadero artista porque no está dispuesto a entregar su vida por su obra.

²³⁸ La fuerza que ejerce el cuadro holandés sobre la narradora es la única explicación posible al milagro de materialización de su pensamiento.

4.5.5. *Del suspense a lo fantástico*

Los cinco libros de cuentos de María Enriqueta se mueven entre las tenues fronteras del suspense, el misterio, lo mágico y lo fantástico. Casi todos ellos permanecen en la primera categoría por la forma en que son relatados y porque, al final, son resueltos los misterios que plantean de una manera más o menos efectiva, para el lector, pero no siempre para los personajes.

Exceptuando aquellos que son parábolas, alegorías, fábulas o que se insertan dentro del ámbito de lo maravilloso o de la superstición²³⁹, son pocos los cuentos que puedan insertarse en la órbita de lo fantástico, ya que la autora tiende en la mayoría de ellos, a explicar los hechos -por extraños y misteriosos que parezcan-, principalmente porque es una forma de dar sentido a la lección que pretende ejemplificar con los mismos. Sin embargo, hay una serie de relatos que oscilan entre el misterio que intenta ser explicable y lo fantástico.

Tímidos acercamientos al tema del doble son los relatos de “En el tranvía”, “El tesoro de Irene” y “La campanilla”, ya comentados antes con relación al motivo del ser y parecer. La confusión se establece al tener los protagonistas de estos cuentos -un hombre en el primero y una mujer en los otros dos- una doble denominación. Lo más interesante de “En el tranvía” es que el propio protagonista es el que confunde las personalidades, aunque en el relato se establecen todos los condicionantes para que tal confusión se produzca:

²³⁹ “La revelación de las ánforas”, “La familia del viejo poeta”, “El reloj” (cuando la pequeña intenta poner en marcha el reloj parado -acto que su abuela y su madre le habían prohibido- es atacada por el gato, lo que interpreta como un aviso, cual si de una superstición se tratara), “La dama Lila y el caballero de la Gorguera”, “Casi parábola”, “El piadoso Morabú”, “Pedro y la Muerte”, “El arcano”, “Amigo fiel”, “Los gorriones”, “La petición del abeto”, “Ella no más, lo sabe...”, “Tales fueron sus confidencias...”, “Ella no descansa...”

un hombre que se llama igual que él, que coincide en el apellido, que vive en su misma calle, en el mismo número y que, como él, busca trabajo.

En “El tesoro de Irene” la confusión es ajena a la protagonista: Irene tiene una amiga con el mismo nombre; viajando juntas en un tren conocen a un hombre con el que traban cierta amistad; el caballero pide sus direcciones y al poco tiempo Irene comienza a recibir cartas de amor; al final del relato se descubre la equivocación: el enamorado creía escribir a la otra Irene. Y en “La campanilla”²⁴⁰ la confusión la establece el propio protagonista al olvidar que su esposa tenía una amiga con el mismo nombre, Julieta.

La posible adscripción a lo fantástico de un relato como “¿Pesadilla, o realidad?...” podría encontrarse en el uso del indefinido al comienzo del cuento:

Alguien se lo dijo, pero Julio no lo creyó.²⁴¹

Pero el relato como tal se inscribe en la alegoría, una alegoría sobre el Tiempo donde éste está representado por un hombre viejo, de aspecto diabólico, que vive en una “casuca” en la mitad de un bosque y que recibe constantes visitas cuyas caras y cuerpos manipula como si de un cirujano plástico se tratara. No hay nada en él que remita a una narración fantástica, sólo la duda que plantea el título y ese comienzo indefinido que enfrenta un “decir” positivo con un “creer” negativo.

Dan un paso más hacia lo fantástico aquellos cuentos donde el sueño, la pesadilla o la alucinación son ejes centrales del desarrollo. En esa situación intermedia se halla “Viajero que vuelve... a partir”, narrado en primera persona

²⁴⁰ Este cuento también juega con el milagro: cuando Diego va a suicidarse suena la campanilla de la puerta, al abrirla descubre a la otra Julieta, que va a recoger sus cartas, aclarándose así la equivocación y desapareciendo, simultáneamente, el motivo para el suicidio. Función semejante a la que cumple la campanilla aquí, la realiza la campana en “La línea divisoria”. *Vid.* 4.5.4.

²⁴¹ “¿Pesadilla, o realidad?...”, pág. 169.

por su protagonista a través de un monólogo interior, del fluir de una conciencia que intenta ordenar y entender qué está pasando a su alrededor; un relato donde los verbos “soñar” o “divagar” van salpicando las páginas. Inés, su protagonista, parece volver de un sueño y al entrar en la realidad se siente desorientada; poco a poco va recobrando el equilibrio, el control del tiempo y del espacio; sin embargo, su discurso es entrecortado, su interés salta de un punto a otro y su único deseo es dejarse llevar por un paisaje que se divisa desde su terraza y que la atrae de forma extraña, percibiendo colores, formas y olores de los que no había tenido conciencia anteriormente:

Pero... ¡cuán alto sube ese surtidor!... Se diría que intenta llegar al cielo... Al caer finge lluvia de finísimo polvo. Un arco iris se pinta en él, y canta, al bajar, una rara melodía que se dispersa en el viento... Agua, polvo, colores, música... ¡cuántas cosas puede tener un surtidor!...²⁴²

Y así va transcurriendo el discurso de Inés, entremezclándose conversaciones en las que oye a una mujer, que dice ser la Muerte, declarar su necesidad de verla porque ella la ha llamado. Y más tarde, una voz, una voz amada y grata que se corporeiza y la lleva de la mano; pero de pronto esa mano deja de ser la del tacto deseado y choca con otra voz que explica lo que le ocurre:

[...], y oigo una voz de timbre desagradable, que dice a mi lado:
-Es la malaria... la malaria... Pero no hay que alarmarse: el delirio se calmará con la quinina... Que la tome inmediatamente.²⁴³

El relato que, desde sus comienzos, ha hecho creer al lector que lo narrado era una realidad, extraña pero verosímil, queda en tres líneas explicado de forma científica: Inés ha sufrido un proceso de delirio febril. Sin embargo, todo el

²⁴² “Viajero que vuelve... a partir”, pág. 147.

²⁴³ *Ibíd.*, pág. 151.

cuento está envuelto en una atmósfera ambivalente entre lo fantástico y lo mágico que cae repentina e irremediabilmente en el campo de lo material.

Ambiguo es también “El drama sentimental de Vicente Vega”, en el que el sueño o pesadilla que tiene el protagonista se cumple, poco después y punto por punto, en la realidad. El sueño se convierte así en un premonición.

“Tía Valentina”, promesa de cuento fantástico por la atmósfera extraña en la que está envuelto, es definido por Emiliano González como:

[...] uno de los pocos ejemplos de cuento de fantasmas que hemos logrado espigar en su obra [en la de María Enriqueta]. Sutil y nostálgico, [...].²⁴⁴

Calificar el relato como “cuento de fantasmas” es quizás excesivo; al menos no se trata de un cuento de fantasmas a la antigua usanza decimonónica, que es en la que se enraíza la literatura mariaenriquetiana. En “Tía Valentina” no aparecen almas errantes que deambulen por la casa intentando expiar una culpa cometida en vida; sin embargo, el espíritu de tía Valentina parece permanecer en su habitación de forma casi palpable.

Dicha presencia, sin embargo, no la mantiene la propia Valentina, sino su sobrina, encargada de que todo siga tal y como estaba cuando Valentina se marchó, como si conjurara su persona y convocara su presencia:

¡Pobrecita de tía Valentina! ¡Cuánto lloró cuando se fue...!

Y desde entonces yo soy la encargada de arreglar su alcoba.

Pongo flores, como si ella se hallara allí; dejo la cortina medio velada, sacudo con delicadeza los objetos de su tocador, riego su aralia [...]; respeto

²⁴⁴ Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein., *op. cit.*, n. 30, pág. 155.

la señal que dejó dentro del Ariosto; arreglo los almohadones de pluma, (como si fuera a recostarse en ellos); [...].²⁴⁵

También para mantener dicha atmósfera las descripciones que se hacen del personaje siempre son indirectas, ofreciendo una visión oblicua de Valentina que aumenta la sensación de extrañeza que se respira desde el principio:

Siempre que veo pervincas, me digo:

-¡El mismo color de los ojos de tía Valentina!

Y cuando veo azucenas, pienso:

-¡El mismo color de sus manos!

Pocos ojos y pocas manos he visto que, como los de ella, tengan tal suavidad, tal expresión.²⁴⁶

La oblicuidad a la que se hace referencia viene dada por la comparación con unas flores que no poseen un color definido: las pervincas son azul liláceo o rosa liláceo; y las azucenas, aunque blancas, poseen un matiz rosa que parece hacerlas transparentes. De esta forma, la caracterización física del personaje permanece en lo indefinido, desvaído y traslúcido²⁴⁷.

Esta atmósfera también se debe a la propia redacción del relato que crea una sensación de ambivalencia, de duda, de desconocimiento sobre el paradero de Valentina, y que hace sentir al receptor del mismo que la ausencia es temporal. Así, a lo largo de la narración, la sobrina va dispersando frases al hablar de la precipitada salida de Valentina y de su enigmático encargo:

Cuando tía Valentina se fue, ya en las premuras del viaje, me llamó con sigilo y me dijo:

²⁴⁵ "Tía Valentina", pág. 201.

²⁴⁶ *Ibid.*, pág. 201.

²⁴⁷ Evocando a la *Ofelia* prerrafaelista que servía para describir con una sola palabra a Clarisa, la madre de Pablo en *El secreto* (vid. Capt. 3.3.).

-Han de venir por esas rosas... Las entregarás juntamente con la caja...
Yo, un poco por respeto, y otro poco porque los demás se acercaban, no pude preguntarle nada sobre aquel encargo que parecía hecho en el aire, ya que ni el nombre de la persona que vendría por las rosas, ni el día en que debían recogerse, me indicaba.²⁴⁸

Un encargo “hecho en el aire”, una caja de cedro que exhala un olor de rosas, unos ojos de pervincas, unas manos de azucena, una mujer que no mueve nada en la ausencia de otra, porque esa otra declara que

-Nunca seré voluble; mis cosas y mis cariños tendrán siempre el mismo lugar en mi alcoba y en mi corazón.²⁴⁹

Una mujer calificada de “extraña”, “abstraída, [...] que quedaba inmóvil como si estuviera guardando el sueño de una persona...”²⁵⁰, unas cartas guardadas en el armario, ... y, casi al final del texto, una pregunta de la sobrina al lector:

Vosotros preguntaréis:

-¿No ha escrito ni una sola vez para inquirir siquiera si la rosas están o no entregadas?²⁵¹

Pero el viaje de Valentina ha sido al mundo de los muertos. Desaparece pues el fantasma, se deshace en el aire el misterio de su marcha. Su espíritu se mantiene: la mujer, como las flores, se fue hace diez años, pero su habitación sigue intacta y la caja de cedro con las rosas marchitas en su interior continúan esperando a quién ha de ir a recogerlas; quizás otro fantasma de quién Valentina “guardaba el sueño”.

²⁴⁸ “Tía Valentina”, pág. 202.

²⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 204.

²⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 205.

²⁵¹ *Ibíd.*, pág. 205.

Cuentos que pueden ser calificados como fantásticos al no ser explicados ni racionalizados sus hechos son “Sus queridas sombras (De las memorias de Paulina)” y “La fuerza de un deseo”.

“Sus queridas sombras (De las memorias de Paulina)” es un relato donde se revisa el motivo de la sombra y en el que la atmósfera de misterio magnifica la posible sensación fantástica. La narradora-protagonista relata su convivencia con unas sombras nocturnas que se reflejan en la pared del salón y que ella puede contemplar desde su cama. Esas sombras le recuerdan a sus padres:

[...]; y allá, en el muro del fondo, grandes, negras, bien definidas, miraba yo las dos sombras amadas. Una de ellas era de mujer: parecía estar sentada en un sillón, [...]; le ceñía la cabeza una hermosa trenza, igual a la que mi madre llevaba en lo alto del peinado. La otra sombra, que era la de un hombre, tenía a veces en las manos algo [...], una cosa [...], que extendía ampliamente manchando de negro casi todo el muro y parte del techo. Aquellas manchas [...] me hacía pensar en los periódicos que mi padre extendía por la mañana a la hora del desayuno.²⁵²

La convivencia con esas sombras es más que pacífica: la presencia de ellas proporcionan serenidad al espíritu de Paulina, llegando a tal punto que, sin ellas, sin la presencia, no es capaz de conciliar el sueño:

Yo amaba aquellas dos sombras, y ellas me acompañaban sin saberlo.

[...]

Aquel moverse de las sombras en el muro divertía mis ojos de niña, calmaba mis miedos y ponía una nota de inmensa poesía en mi tierno corazón.

²⁵² “Sus queridas sombras...”, pág. 102.

Nunca me entregaba al sueño antes de saber que ya las sombras estaban en el salón. Ellas me prestaban compañía, y sólo después de verlas en el muro podía dormirme.²⁵³

Es, por tanto, la sombra, símbolo del cobijo, compañía en la oscuridad del cuarto de Paulina.

Mantiene la narración su carácter fantástico hasta el fin ya que lo único que nos comunica la narradora es la desaparición repentina de esas sombras, coincidiendo con un largo viaje que hace su padre:

-¿Y papá? -le pregunté.

-Salió a un viaje -me dijo, volviendo la cabeza hacia el rincón.

-Viene pronto -insistí.

-Sí -respondió Rosario-; y va a traerte muchos juguetes.

En la noche, como siempre, mi madre me acostó, [...] ansiosamente, volví hacia el salón mi rostro: la gran lámpara rosa difundía ya su luz allí; pero las sombras no estaban en el muro.

Esperé, esperé por largo tiempo con suprema ansiedad, como si mi vida dependiera de aquel muro y de aquellas sombras; mas, ¡ay!, en esa noche y en otras muchas, vana fue mi espera; las sombras no volvieron más al muro; habían desaparecido para siempre...²⁵⁴

Quedando en el aire, tanto para el personaje como para el lector, a quiénes correspondían las sombras, qué ha sido de ellas y dónde está el padre de Paulina.

“La fuerza de un deseo” (variante también de la sombra), por un lado, guarda estrecha relación con “Mi amiga” -relato donde la narradora

²⁵³ *Ibíd.*, págs. 103-104.

²⁵⁴ *Ibíd.*, págs. 104-105.

personificaba la Ilusión voluntariamente-, pero que se aleja de él ya que no sólo se personifica una potencia del ser humano -el Pensamiento-, sino que además se corporeiza, cobra autonomía y su materialización es comprobada por un personaje que no es la narradora-protagonista. El hecho fantástico permanece, ya que ni la narradora niega la humanización de su pensamiento (no sólo no lo niega, sino que ratifica el hecho), ni el dependiente -que había comprometido la venta del lienzo con un caballero- está seguro de que no haya sido un producto de su imaginación.

Otros relatos se inscriben en modelos más clásicos de la literatura fantástica decimonónica. Es el caso de “La conversión de Fray Justo” y “Los frescos nuevos de la casa vieja”. En uno y otro, una imagen o imágenes cobran vida repentinamente y salen del lugar en el que estaban confinadas con una finalidad concreta.

“En la conversión de Fray Justo”, la escultura de la Virgen realizada por Tarelo -que había tenido como modelo a una prostituta- desaparece de la iglesia, pero sólo el escultor es testigo de este hecho que ocurre cuando iba a confesar su sacrilegio (o lo que el supone que es sacrilegio²⁵⁵):

Al cruzar el umbral [...] y dirigir sus miradas hacia la gran puerta central de la iglesia, vió que sus hojas se cerraban y que una mujer salía de allí a toda prisa. [...]. Mas como al ir acercándose a la mujer, notase que ésta más parecía deslizarse que andar, el escultor clavó los ojos en ella.

Un sobresalto le hizo detenerse: no cabía duda, aquella mujer era la Pescaviento. Seguramente había tenido la desvergüenza de ir a la iglesia para contemplar el retrato que de ella acababa de hacer [...].

Tarelo, [...] la tomó bruscamente del brazo, [...]

²⁵⁵ El haber tomado a una “mujer pública” como reflejo público de la pureza y estar enamorado de ella.

Pero al poner su mano en aquel brazo que él esperaba mórvido y caliente, advirtió que tenía la dureza y la frialdad del mármol...

Aquello no era una mujer, sino una estatua que iba deslizándose silenciosamente [...].

Tarelo, sintiendo que aquel frío le subía hasta el corazón, retiró la mano, tembloroso, y entonces pudo ver y reconocer claramente los ojos, los labios, el turgente cuello, el amplio busto, el manto fastuoso, todo lo que su buril había tallado [...]

Aquella figura que ganaba a toda prisa la salida, no era una mujer, sino la estatua misma que Tarelo había labrado y que huía con premura.²⁵⁶

El tema de la estatua animada es de larga tradición y común al folklore²⁵⁷. Las versiones occidentales tienen su origen en la historia de la Venus prometida que William de Malmesbury dio en su *Chronicle of the kings of England*, del siglo XII, donde relató la experiencia vivida por un noble romano que coloca su anillo de compromiso en una estatua de Venus²⁵⁸, que la imagen de la diosa se niega a devolverle, exigiéndole su noche de boda ser tomada como esposa y en sustitución de la mujer real. Hacia el 1200 esta versión se había cristianizado – dentro de la tradición alemana y francesa, principalmente- y el lugar de Venus lo pasó a ocupar la Virgen María que, tras animarse y recordarle al joven que puso el anillo en su dedo, consigue que éste abandone a su esposa carnal y tome los hábitos²⁵⁹. A esta tradición animista hay que unir la trayectoria vital y artística de algunos pintores y escultores del Renacimiento y del Barroco que tuvieron como modelos para sus obras a conocidas prostitutas, cuyos rostros se

²⁵⁶ “La conversión de Fray Justo”, págs. 91-92.

²⁵⁷ En casi todas las culturas y religiones existía el motivo de la estatua animada al guardar estrecha relación con el mito de la creación, según el cual los hombres habían sido creados de la terracota (*vid.* el *Génesis*). Las dos estatuas animadas más famosas dentro de la literatura se encuentran en el mito de Pigmalión y en el de Don Juan.

²⁵⁸ La quinta esencia de este motivo se alcanza durante el período romántico con *La Venus de Ille* (1837) de Mérimée.

²⁵⁹ La cristianización de la leyenda ya había sido dada por Malmesbury al introducir en su relato la presencia del diablo. En las versiones europeas cristianas la animación terminó siendo un medio de conversión al cristianismo y/o un mero milagro de la virgen.

inmortalizaron en *madonnas* y santas de la imaginería católica de la época, siendo uno de los casos más conocidos y “escandalosos” el de Caravaggio, cuya amante sirvió de modelo para su *Virgen del Rosario*.

Con unas y otras leyendas, María Enriqueta crea su “conversión”, la de un hombre perdido por una locura de amor al que la Virgen devuelve de nuevo al camino del bien y que él, en justo pago, abona con su ingreso en el convento. El cuento abandona así el difuso sendero de lo fantástico para enraizarse en el de lo maravilloso explicado por la mediación divina²⁶⁰, colocando a todos los personajes en el lugar que les corresponde según el concepto moral de la autora.

“Los frescos nuevos de la casa vieja” retoma el tema de la animación, en esta ocasión para impedir a la narradora que abandone su casa por otra más moderna. En el relato no existe ninguna explicación de dicha animación, y no se aclara si se trata de una alucinación o de una realidad, ya que la narradora no llega a ver de cerca las figuras. Antes de la aparición de éstas, el texto comienza a ofrecer una atmósfera indefinida que permitirá, posteriormente, la vacilación entre la alucinación y la realidad, predisponiendo al lector a aceptar el hecho fantástico que se va a producir:

La tarde moría ya. [...]. La noche se venía encima. [...], recordé mi escalera [...] con los hermosos frescos en la pared... [...], y cuando más ensimismada estaba, vi entrar un grupo de personas, caballeros y damas, que hablaban vivamente. Sus trajes me parecieron extraños, pero como la luz era indecisa no puede estudiarlos bien. [...]

Casi a tientas, porque la luz había huido del todo, comencé a bajar la escalera.

²⁶⁰ El que la estatua con el rostro de la Pescaviento sea expulsada del recinto sagrado antes de que el propio Tarelo lo haga muestra, en gran medida, que en la concepción religiosa de la autora el uso de un modelo que no pertenece al ámbito de lo considerado moral no tiene cabida en la Iglesia.

[...]. Aquel descenso en plena obscuridad y en sitio que yo desconocía, me pareció fantástico. Hubo un momento en que me pregunté si estaría soñando...

[...], crucé después las calles, volviendo de tiempo en tiempo la cabeza para ver aquel grupo de hombres y mujeres, todos extraordinarios, que parecían seguir mi rumbo.

-¿Quiénes son? -repetía-. Yo los he visto..., los he visto...

Quizá en un sueño... Hasta me parecían irreales.

[...]; los veía obstinadamente seguir de cerca mis pasos...

De pronto, [...], desaparecieron violentamente de mi vista. [...]

Había llegado a casa. [...]. Más no habría dado tres pasos, cuando vi a mis personajes, que bajaban por la escalera...

Me llevé la mano a la cabeza, temiendo un trastorno mental...

Pero ellos, abriéndose en dos filas, [...], me invitaron a subir.

[...] Subí deprisa el tramo primero, y [...] impulsada por una fuerza misteriosa, [...], dije con voz apremiante:

-Los he visto antes de ahora; los he visto en alguna parte. [...]

[...], levantaron un dedo, y apuntado hacia la pared del rellano, señalaron los frescos... [...].

Los contemplé largamente. Y cuando volví de nuevo el rostro hacia atrás, la escalera estaba sola...²⁶¹

El uso de la primera persona en la narración, el de adjetivos como “extraños”, “indecisa”, “fantástico”, “extraordinarios”, “irreales”, “misteriosa”; el de los verbos “recordar”, “huir”, “descender”, “desconocer”, “ir a tientas”, “soñar”, “desaparecer”; los sustantivos “tarde”, “noche”, “luz”, “obscuridad”, “vista”; el uso de “visitantes”; y la combinación de todos ellos, así como la persecución “obstinada” de los personajes, la insistente reflexión de la narradora por recordar dónde ha visto antes a esos personajes, el preguntarse

²⁶¹ “Los frescos nuevos de la casa vieja”, págs. 130-135.

reiteradamente si sueña o no²⁶², o el que esos personajes que, hasta un momento antes, tenían la capacidad de hablar ante ella sólo se comunican gestualmente, -y por supuesto, el pacto de fe con el lector-, conllevan la asunción del hecho fantástico que se ha producido (tanto dentro de un espacio cerrado como de uno abierto), un desear plenamente la alucinación -primero auditiva y después visual- para aceptar, definitivamente, que algo que no pertenece a la categoría del milagro, del sueño, de la alucinación, de lo maravilloso, ni de lo sobrenatural, haya ocurrido.

La ausencia de explicación alcanza hasta el comentario que la narradora hace al arquitecto, el cual realiza una pregunta sin ambages y obtiene una respuesta ambigua:

-¿Se ha buscado ya esa nueva casa? -me dijo.

-Sí -le respondí-; pero no pienso ya en salir de estos rincones. Unos amigos que tengo no me dejan partir...

-¿Quiénes son? -me preguntó.

Y señalé hacia los frescos del muro...²⁶³

No hay más comentarios, ni más palabras, tan sólo una repetición exacta del gesto que poco antes ella había recibido como respuesta por parte de los “frescos nuevos de la casa vieja”.

²⁶² Crear la duda dentro del texto, como quería el propio Todorov.

²⁶³ “Los frescos nuevos de la casa vieja”, pág. 135.

La autora, como sus caballeros y damas, permanece literariamente en esa casa vieja. Rodeada de rostros amados que no desea abandonar, en un tiempo y espacio congelados voluntariamente; en una época, a veces, más soñada que vivida; de cuando en cuando, sale de esas paredes protectoras para hacer tímidas incursiones en un mundo exterior que transcurre irremediabilmente, que la sorprende con sus cambios, que no llega a comprender del todo; un mundo que encierra misterios ajenos; y su espíritu, como si de un enigma se tratara, se protege en un arca de colores tamizados por el velo de la nostalgia.

Ninguna revolución, ni la social, ni la económica, ni la científica pasó por la puerta de su casa. Ella vivía y escribía como dentro de un globo de vidrio, con su propia música y su propio aire, sin la presencia de voces ni vientos adventicios.²⁶⁴

²⁶⁴ José Alvarado, "La muerte de María Enriqueta", *Visiones mexicanas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, págs. 130-132.

CAPÍTULO 5

MISCELÁNEA. ENTRE LA RECUPERACIÓN Y EL DECLIVE

Al comienzo de la década de los años 30, María Enriqueta estaba llegando a los 60 años de vida y el mundo, desde 1872, estaba cambiando con tal rapidez que su espíritu sereno y conservador no podía asimilar.

El paso del tiempo y la juventud perdida, dos constantes en su obra narrativa, siguieron marcando los textos que publicó en aquella década; pero el recuerdo y la nostalgia se hicieron más patentes, y el deseo de manifestar su opinión personal sobre los acontecimientos que ocurrían en aquel momento fue en aumento. Una María Enriqueta que se había mantenido hasta entonces en un discreto segundo plano, una voz que sólo parecía necesitar exteriorizar su mundo interior, dejó paso –de manera tímida– a otra María Enriqueta más social, más pública, que necesitaba dar a conocer lo que opinaba sobre los acontecimientos que se producían a su alrededor y que inevitablemente –aun encerrada en su pequeño *castillo* madrileño– afectaron a su existencia.

Los cuatro volúmenes que publicó en ese decenio (*Brujas, Lisboa, Madrid; Del tapiz de mi vida; Fantasía y realidad y Hojas dispersas*)¹ se caracterizan por ser libros que podrían ser calificados como un “cajón de sastre”; libros misceláneos en los que la escritora reunió aquella parte de su obra que aún no había visto la luz, escrita en Madrid, en México o durante su periplo europeo, junto a la ya publicada, en forma dispersa, en la prensa periódica.

¹ Cabe precisar que el cuarto y último, *Hojas dispersas*, fue publicado en 1950, en México por la Editorial Patria. Recogía textos que fueron escritos anteriormente –cuando aún vivía en Madrid–, por lo que literariamente deben ser considerados pertenecientes a su obra madrileña de la década de los 30 y 40. Aquellos que aparecieron por vez primera en este libro y que fueron escritos en México, son textos compuestos a su llegada, textos que describen el recibimiento que se le dispensó o que intentan recuperar un país que, en su imaginación, se había mantenido inalterable, por lo que temáticamente se relacionan con los que se recogen en los otros tres libros.

Estos libros de adscripción genérica heterogénea² no son, sin embargo, arcones en los que se ha ido guardando todo aquello aparentemente inservible, inútil, que no se sabe en qué lugar colocar, pero que aún no está desgastado como para desecharlo. Muy al contrario, estos cuatro títulos conforman y confirman la estética y la ética de María Enriqueta; explican y aclaran la presencia de los motivos y de los asuntos recurrentes en su prosa y en su verso; son una ventana abierta a su alma y a su pensamiento que permite entender, en gran medida, porqué la escritora mexicana se mantuvo ajena al tiempo en que vivía y porqué, cuando quiso integrarse en él, su palabra resultó tardía, lejana, demodé. Quizás sirvan para explicar el porqué, una vez desaparecida del mundo literario, la obra de María Enriqueta acabara cubierta por las sombras.

La crítica más reciente apenas ha mostrado interés por estos títulos y sus textos no se han tenido en cuenta en las antologías posteriores a la muerte de la escritora. Uno de los pocos de esta serie que ha sobrevivido al olvido es “Bili-Bili”, cuento perteneciente a *Hojas dispersas*, que ha sido antologado en dos ocasiones³. La editora del mencionado relato apenas dedica algunas palabras a dos de los cuatro libros, *Fantasia y realidad* y *Hojas dispersas* -quizás los de menor consistencia- y sólo para comentar que se trata de libros “que reúnen textos de diversos géneros”⁴. Del mismo modo alude a ellos María Rosa Fiscal que, refiriéndose al titulado *Del tapiz de mi vida* añade que es “fruto de sus recuerdos de infancia”⁵. Con escasas excepciones, el resto de los comentaristas de la obra de María Enriqueta pasa por alto esta etapa literaria y todos ignoran el libro

² Recogen cuentos, anécdotas autobiográficas, noticias de prensa, poemas, aforismos, textos inspirados en composiciones musicales, fabulaciones y/o recreaciones de hechos históricos y legendarios, discursos, pensamientos, crónicas de viajes, críticas literarias, reseñas de espectáculos, etc.

³ Vid. Esther Hernández Palacios, (edc.). *María Enriqueta. Llegará mañana...* Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986. También en María Enriqueta Camarillo. *El consejo del búho y otros cuentos*. Puebla: Premia Editora, 1986.

⁴ Esther Hernández Palacios, *Ibíd.*, pág. 18.

⁵ María Rosa Fiscal. *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, edc. de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac. México: El Colegio de México, 1991 (1^o reimp. 1997), pág. 187.

titulado *Brujas, Lisboa, Madrid*, posiblemente por ser el más extraño, genéricamente⁶, al conjunto de la obra mariaenriquetiana⁷.

Estos textos supusieron el declive de una voz que, durante treinta años, había estado entre las más alabadas de la literatura hispánica. Pero también es, desde la perspectiva del presente actual, una recuperación de sí misma y un descubrimiento en el que predomina la persona sobre la escritora. Los dos primeros (*Brujas, Lisboa, Madrid* y *Del tapiz de mi vida*) se podrían considerar en cierta medida fundacionales, textos originales desde la perspectiva del género tratado: la crónica de viajes y la autobiografía; aunque si bien María Enriqueta ya había utilizado ambos, no existían en su obra anterior volúmenes centrados exclusivamente en ellos. Cantos de cisne hermosos, pero predecesores de una muerte segura.

Los dos últimos (*Fantasía y realidad* y *Hojas dispersas*) constituyen una muestra del desgaste literario de la escritora. Coletazos de un espíritu imaginativo y aislado que repetía incesantemente todos los caminos andados anteriormente y que, sólo de cuando en cuando, ofrecían pequeñas sorpresas con textos cuyos argumentos se acercaban a las novedades de su época (ya no tan novedosas): el cine, los espectáculos de variedades, la moda...

Pese a su intento de ingresar en la vida social y dejar constancia de ello, María Enriqueta se despedía con estos escritos de la literatura española y, poco tiempo después, de la mexicana, para volver a su torre y vivir en ella con aquellos que nunca la abandonaron: los recuerdos.

⁶ *Brujas, Lisboa, Madrid* es un libro de viajes en el que no aparece ninguna narración de ficción, como si ocurre en el resto de los títulos mariaenriquetianos.

⁷ Los escasos comentarios de la crítica referida específicamente a los libros se citan más adelante al tratar particularmente las correspondientes obras.

5.1. Otra mirada, otras calles: *Brujas, Lisboa, Madrid.*

Brujas, Lisboa, Madrid vio la luz en 1930 en la editorial Espasa-Calpe⁸, que mantuvo la exclusividad de las obras de María Enriqueta hasta el regreso de ésta a México. Fue el primero de los cuatro títulos en los que recopiló sus trabajos sueltos, cuentos, poemas, máximas, memorias y crónicas de viaje.

El libro está conformado por una serie de textos en los que la escritora recoge las impresiones que produjeron en su espíritu tres ciudades europeas (las que aparecen en el título). Dividido en tres apartados –cada uno perteneciente a cada una de las ciudades: “Brujas”, “Una mirada a Portugal” y “La sugestiva Madrid”-, el lector encuentra veintiuna narraciones en las que se describen, impresionista y subjetivamente, las calles de Brujas, de Lisboa y de Madrid⁹. En

⁸ *Brujas, Lisboa, Madrid*. Madrid: Espasa-Calpe, s/f [1930] (pese a que no hay fecha en el pie de imprenta, el año de publicación fue 1930, como así lo atestiguan diversas reseñas en periódicos de la época); las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado se halla en la actualidad en los fondos de la Biblioteca del AECE (Madrid). La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos se utiliza para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original se advertirá en nota. Se hará mención a cada texto sin volver a remitir a esta nota, ya que el capítulo está dedicado exclusivamente a este libro y no se crean confusiones.

⁹ El libro recoge recuerdos escritos en diferentes lugares –la mayoría de ellos en Madrid–; algunos están dedicados a conocidos o parientes de la escritora (a diferencia de otros textos anteriores, en muchos de estos relatos se da la fecha concreta de redacción). En orden de impresión: *Brujas*: “Brujas y su drama de amor” (a la señora doña Piedad Fernández de Monterde; Bruselas), “Rodenbach y el amor” (a su madre, admiradora del poeta; Bruselas); de *Una mirada a Portugal*: “La bella Portugal” (a sus primos, Juana Palma de Rodríguez y Guillermo Rodríguez Figueroa; Madrid), “Calle de Coimbra” (a María do Carmo Peixoto; Coimbra); de *La sugestiva Madrid*: “La calle madrileña” (a la señora doña María Luisa T. de Sánchez), “Voces de afuera” (a la señora doña Amalia G. de Salaverría), “La murga callejera” (a la señora doña Mercedes M. de Martínez Murillo), “La vida y la muerte en los jardines del Retiro” (a Vanda de Gorjux), “Una regocijada lección de gramática” (a Ana María Tijerina), “La valentía de Mazquiarán” (Madrid, 24 de febrero de 1928), “Primavera” (a Sara María Contreras Blásquez), “La poesía y Pilar Valderrama”, “El viento” (a María Soledad de Macho), “Caso anómalo” (a Virginia Blásquez), “La hidalguía y el mendigo madrileño” (a la señora doña Julia Otando de Mariné), “Septiembre trágico” (a su prima, María Palma de Cubría; Madrid, octubre de 1928), “Había en Madrid una calle...” (Noviembre de 1929), “España y la novela española” (a su

las descripciones de esta última ciudad, algunos personajes que la poblaban, algunas anécdotas de las que fue testigo y que hicieron de la capital de España un lugar multicultural a medio camino entre el espacio rural y el urbano cosmopolita son los temas y motivos.

Brujas, Lisboa, Madrid, un libro casi ignorado por la crítica actual, tuvo gran repercusión en el momento de su publicación. Tras los cinco volúmenes de cuentos, María Enriqueta ofrecía a su público un texto con narraciones muy diferentes a las que le tenía habituado: se aleja de la ficción cuentística para moverse dentro de los atractivos caminos de la crónica de viajes. Sin embargo, la autora tampoco ofrece un libro de viajes al uso, ni una guía completa de todas las ciudades que visitó o en las que vivió. Dentro de su concepción estética, a la escritora no le importaba cómo eran las calles de las ciudades (urbanísticamente hablando), ni cuáles eran sus nombres, ni los monumentos más destacables de esas ciudades que aparecen en el libro. Una vez más, lo realmente atractivo de la obra era la impresión que las arterias citadinas producían en su retina y, seguidamente, en su espíritu: sus colores, sus olores, las *almas* que las habitaban. Manuel Beguer aludía al libro en los siguientes términos:

Brujas, Lisboa, Madrid no es una novela más ni es un libro de viajes. No se describen en él esas poblaciones. María Enriqueta quiso tan sólo dar a conocer el alma de esas ciudades, y lo consiguió. Quienes hayan visitado tales sitios comprenderán mejor que nadie el mérito de la obra, que tiene algo de novela, mucho de historia y no poco de poesía, [...].¹⁰

Ésta debió de ser una de las razones por las que no todas las ciudades merecieron la especial atención de la escritora: La Habana, Nueva York, París,

sobrino, Juan Rebolledo Clément; Madrid, noviembre de 1929), "La casa vacía" (Madrid, diciembre de 1929) y "Las Hurdes y la sonrisa de un rey"; aquellos títulos donde no se ha especificado el lugar de redacción pertenecen a su etapa madrileña.

¹⁰ Manuel Beguer, *La Zuda. Revista del Ateneo de Torotosa*. Tortosa, octubre de 1930; cfr. en Ángel Dotor, *María Enriqueta y su obra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943, pág. 252.

Bruselas, Ginebra y Lausana, entre otras, quedaron fuera del itinerario escritural de la mexicana, por no hallar en ellas un alma hermana a la suya. Paradójicamente, Brujas y Lisboa, ciudades que sólo visitó ocasionalmente, sí merecieron su atención, sí empatizaron con su sensibilidad y se convirtieron en parte de su bagaje literario. El rechazo a las otras ciudades, no tanto por no ser de su gusto como por no aproximarse a su sensibilidad, es expresado en el primer relato dedicado a Portugal:

Como soy enemiga de los desentonos, me guardaría muy bien de pintar la belleza fuerte de Nueva York, tras de haber dibujado las líneas esfumadas de la pensativa Brujas.¹¹

Ciertamente, Nueva York -tras Brujas y antes de Lisboa- supone un “desentono” por tratarse de una ciudad muy poco afín a sus gustos, no sólo físicamente, también espiritualmente. Y esto último es lo que aleja a María Enriqueta de la Gran Manzana: una ciudad demasiado activa, demasiado poblada, demasiado multirracial, demasiado abierta al mundo y escasamente bohemia como para sentirse su cercanía.

El bosquejo de “líneas esfumadas”, como lo denomina la escritora. Así son básicamente sus crónicas de viajes: dibujos impresionistas, difuminados, pintados en colores tenues (especialmente Brujas, Lisboa y Coimbra), en los que el lector parece estar viendo una ciudad encantada más que la urbe real. Gutiérrez Solana se hacía eco de esta sensación y describía la obra en términos pictóricos:

una descripción asombrosa del cuerpo y del alma de la muerta ciudad de Brujas, [...] para bosquejar el carácter especialísimo, romántico de Portugal, en cuatro pinceladas verdaderamente magistrales, [...].¹²

¹¹ “La bella Portugal”, pág. 47.

Por último, O'Leary define acertadamente la obra considerada dentro de la línea que lo caracteriza por alejarse de los caminos habituales del libro de viajes:

Nos da en él sus impresiones de viajes, pero no a la manera corriente, sino presentándonos las ciudades en una perspectiva personal, íntima, como vista a través de su temperamento. Brujas, Lisboa y Madrid pasan ante nuestros ojos, no en descripciones minuciosas, sino en cuadros sentimentales reflejados en su espejo interior. [...]. La visión que nos da de Brujas es de una sugestión profunda. Más que verla, se la siente. Su silencio, su quietud, su serenidad, invaden nuestro espíritu...¹³

Ciertamente, el trazado de la ciudad belga es más sugestivo que descriptivo. Brujas es presentada desde una atmósfera sugerida por el amor, más que desde su aspecto exterior. Las dos crónicas que componen este apartado (“Brujas y su drama de amor” y “Rodenbach y el amor”), sitúan a los sentimientos como ejes centrales en torno a los cuales se configura la mirada a la, en su día, rica urbe flamenca¹⁴. Los colores, los olores, el ambiente creado por sus pintores (Van Eyck, Memling y David)¹⁵ o las notas musicales que se

¹² Valentín Gutiérrez Solana, *Mujeres Españolas*, Madrid, 2 de noviembre de 1930; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 10, pág. 247.

¹³ Juan O'Leary, *La Unión*, Asunción, diciembre de 1930; cfr. en Ángel Dotor, *Ibid.*, pág. 271.

¹⁴ La importancia de Brujas, como puerto comercial internacional, se debió en gran medida a los privilegios conseguidos por la ciudad en el siglo XII que evitaron que los aluviones de arena terminaran con su puerto (como estaba previsto), así como al apoyo dado por Inglaterra al comercio lanero de la ciudad. A partir del siglo XV inició su declive, entre otras causas, por el cierre del puerto debido a la acumulación de sedimentos del río Zwyn, que le proporcionaba su conexión directa con el mar; su lugar fue ocupado por Amberes. Antes de finalizar el siglo XVI ya era conocida como *Bruges-la-Morte* (Brujas, la muerta).

¹⁵ La mención que hace la escritora mexicana a la primitiva escuela de pintura flamenca y a sus principales figuras debe ser entendida como su poética pictórica: Jan Van Eyck (1390-1441), Gerard David (1460-1523) o Hans Memling (¿1435?-1494). Los motivos y temas religiosos, la luminosidad, el naturalismo vívido de los colores o la serenidad de los rostros que se dan en los cuadros de estos pintores parecen ser del gusto de María Enriqueta, conformando con ellos su Brujas particular.

esparcen por toda la ciudad desde el carillón del “beffroi” (Mozart, Beethoven, Gieg y Weber)¹⁶ son los objetos que enamoran a María Enriqueta y lo que el lector debe captar. Junto a esto, la rememoración de sus leyendas y de sus personajes históricos (Pierre de Lanchals¹⁷, Carlos el Temerario y María de Borgoña¹⁸).

Sobresale, por encima de todo y de todos, la figura de Rodenbach¹⁹, cuya visión de la ciudad de Brujas es la que realmente se reproduce en los textos de María Enriqueta. El siguiente poema del escritor –traducido por ella misma– sobre Brujas reflejado en el texto de la escritora mexicana muestra cómo María Enriqueta se deja guiar por el poeta belga para estructurar su crónica:

Aquí todo parece inanimado.
Cuanto zaguán existe, está cerrado;
y al ver cada morada, se dijera
que está olvidada y sola, si no fuera

¹⁶ Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827), Weber (1786-1826) y Grieg (1843-1907) compositores que ya aparecían en otros textos de la escritora (*vid. Jirón de mundo*, Capt. III.1.2.) y que, posiblemente, fueran trabajados por María Enriqueta durante sus estudios de piano. Hay que destacar el hecho de que, estéticamente, dos de ellos sean prerrománticos (Mozart y Beethoven) y los otros dos románticos (aunque Grieg fuera un romántico tardío y fundamentara sus composiciones, de manera más profunda, en la música folclórica noruega), corriente que ejerció gran influencia sobre la obra mariaenriquetiana.

¹⁷ Burgomaestre de Brujas durante el período de reinado de María de Borgoña. Fue asesinado en la ciudad por los enemigos de Maximiliano de Hausburgo (esposo de María de Borgoña), al considerarlo un traidor a la urbe; poco tiempo después se demostró su inocencia y como recuerdo a su nombre se instauró, simbólicamente, una decidida protección a los cisnes, animal reproducido en el blasón heráldico de la casa de Lanchals.

¹⁸ Carlos el Temerario, duque de Borgoña de 1467 a 1477, fue el encargado de reprimir las revueltas de los flamencos (1452-1453). María de Borgoña (madre de Felipe el Hermoso) fue la sucesora de su padre (Carlos el Temerario) a la muerte de éste, ostentando el título de duquesa de Borgoña de 1477 a 1482; al comienzo de su ducado firmó la abolición de las instituciones centrales que sometían el gobierno de los Estados Generales de los Países Bajos.

¹⁹ Georges Rodenbach (Tournai, Bélgica, 1855-París, 1898). Uno de los escritores belgas, en lengua francesa, más importantes de finales del siglo XIX. Escritor de Brujas, de sus canales, sus silencios y su tristeza, fue en París donde alcanzó reconocimiento literario. Apoyado por los Gouncourt, por Alphonse Daudet y por Stéphane Mallarmé, se convirtió en una de las voces más respetadas del simbolismo junto con Emile Verhaeren y Maurice Maeterlinck, formando los tres la rama belga del simbolismo francés

por el humo que sube del tejado... [...].²⁰

Así María Enriqueta mostraba al lector la vista de la ciudad desde los canales y desde el *Breffoi*:

[...]; entre casas viejas que tienen a veces, por ventanas, boquetes sombríos donde las arañas piadosas extienden sus telas para suplir las cortinillas que no tendrán jamás esos agujeros negros. [...]. El humo de los techos vuela hacia él como incienso consumido en su honor; [...].²¹

El poeta deja su impronta en el tono de la misma, estableciéndose, en parte, un paralelo entre los versos y la prosa.

En la invitación a contemplar una de las iglesias de Brujas, la escritora se acerca a la descripción del poeta:

Pero pasemos junto a los carcomidos muros del 'Divino Salvador'.²²

[...]

Todo parece antiguo en rededor:

los bancos del paseo,

el tilo que simula un cabeceo,

los muros del Divino Salvador...

[...].²³

²⁰ "Brujas y su drama de amor", pág. 30.

²¹ *Ibid.*, págs. 19-23.

²² *Ibid.*, pág. 29.

²³ *Ibid.*, pág. 30. El poema se reproduce completo y fue anteriormente publicado en uno de los poemarios de la escritora mexicana con el título "Brujas (De Rodenbach)", *Álbum sentimental*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926, págs. 251-255.

Pero, no sólo este poema de Rodenbach inspira la descripción que de la ciudad hace la autora. De un pequeño fragmento de *Brujas la Muerta*²⁴, surge una de las imágenes que ofrece la mexicana, el texto del escritor belga narra:

Cosa curiosa: nunca se vio tantas mujeres viejas en las viejas ciudades. Avanzan -del color de la tierra- viejas y calladas, como si se hubieran gastado todas sus palabras. [...] Hugues gustaba, en sus crisis de misticismo, ir a enterrarse en el silencio de la pequeña capilla de Jerusalén. Especialmente allí se dirigían, dormidas, las mujeres [...]. Entraban; [...]. Las mujeres encendían pequeños cirios y luego se alejaban deslizándose.²⁵

Y María Enriqueta:

[...]; y dos viejas, metidas en una especie de hábito largo y negro, cuya capucha las preserva del agua, atraviesan la calle, rumbo de la iglesia. Viejas como éstas, de amplios mantos encapuchonados, se ven a todas horas cruzando la ciudad. Su aspecto de Parcas, y la actitud de encomienda que llevan, hacen pensar que se ocupan tan sólo en el entierro de Brujas... [...].²⁶

La segunda composición dedicada a la ciudad de Brujas, “Rodenbach y el amor”, está ya centrada expresamente en el escritor belga, a su soledad y la tristeza que irradia su poesía y su prosa. Soledad y tristeza literaria, que la escritora considera que es un reflejo vital.

A lo largo del texto, María Enriqueta va ofreciendo breves fragmentos de *Brujas la Muerta*, así como algunos versos, que reproduce en francés y traduce a continuación. Fragmentos que sirven a la escritora mexicana para confirmar su

²⁴ Georges Rodenbach. *Brujas la Muerta*, 1892. La novel narra una historia de amor truncado, la de Hugues Viane que pierde a su esposa y se traslada a vivir a Brujas; la ciudad le recordará constantemente la imagen de la mujer amada y esta obsesión le llevará a cerrar su corazón al amor de otras mujeres. Brujas terminará convirtiéndose en el objeto amado por Viane.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ “Brujas y su drama de amor”, pág. 28.

idea de un Rodenbach en busca de una amor ideal, incumplido, que encontró en la ciudad de Brujas la imagen especular de la mujer soñada:

Porque Brujas la triste, Brujas la viuda, es la preferida del poeta.
Sobre los pliegues del manto luctuoso con que la hermosa ciudad arropa su corazón desolado, Rodenbach apoya la frente pidiendo a la dama del Norte un consuelo.²⁷

Esta afinidad con Rodenbach, la influencia que éste pudo ejercer en la obra literaria de la mexicana, deriva fundamentalmente de una característica de la obra del escritor belga: el amor a los objetos. Se ha podido comprobar, a lo largo del estudio, cómo la importancia de los objetos y la vivificación de los mismos es uno de los motivos más repetidos en la prosa mariaenriquetiana; de la misma manera, este motivo se repite en la del poeta admirado y, así, la escritora reflexiona sobre esta especial afinidad con la obra de aquel lo que le sirve, a la vez, para realizar una reflexión sobre su propia escritura:

[...] amó a las cosas, se dio a ellas; porque las cosas, en su silencio, tuvieron para él mayor significación, más tesoros, más belleza interna que la que la a la vista de todos llevaban en sus rostros las mujeres [...].

Rodenbach da su alma a las cosas, y éstas, animadas ya con ella, le responden... [...].

Tal fuerza tiene la ternura de Rodenbach, que, a su toque maravilloso, las cosas más pequeñas e insignificantes, como en los cuentos de magia, se alzan para acercarse al poeta, haciéndose así visibles para nosotros...²⁸

Muchos cuentos de María Enriqueta son un buen ejemplo de esta manera de ver las cosas: "Tales fueron sus confidencias"²⁹, "La dama Lila y el caballero

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, pág. 40.

de la Gorguera³⁰ y “Amigo fiel”³¹ lo muestran. Bien es cierto que la importancia concedida al mundo de los objetos no tiene en el escritor belga su único representante. Ya el modernismo incidió en ello, siendo José Asunción Silva³², quizás, uno de los mayores adalides.

Después del paseo melancólico por la Venecia del Norte³³, la escritora continúa su periplo por Portugal. *Una mirada a Portugal*, el segundo apartado del libro, está compuesto –al igual que el dedicado a *Brujas*– por dos composiciones que inciden en el carácter nostálgico y romántico del país. Pese a encontrar diferencias entre la ciudad belga y la capital lusitana –diferencias que marca con composiciones musicales–, no deja por ello de pensar que ambas encierra una vida interior que las hermana:

Pero hablar de Portugal después de visitar a la reina del Norte, es como pasar de un prelude de Chopin a un *andante* de Mendelssohn. No se parecen Brujas y Lisboa, por ejemplo; mas estemos seguros de que si un mago transformase en mujeres a las dos ciudades, éstas, al encontrarse de pronto, volarían a darse un estrecho abrazo de comprensión y amistad. Es que las dos, por igual, tienen tal vida interior de ensueño y de poesía, que esa atmósfera les brota por los poros, sale dulcemente de ellas, como un vaho, y las envuelve enteras, [...].³⁴

²⁹ *Sorpresas de la vida*. Buenos Aires: Virtus, 1924. Vid. Capt. 4.1.

³⁰ *Lo irremediable*. Madrid: Espasa-Calpe, 1927. Vid., Capt. 4.2.

³¹ *Enigma y símbolo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926. Vid. Capt. 4.2.

³² Me refiero al Silva de “La voz de las cosas” o de “Vejeces”, poemas ambos en los que se hace protagonista absoluto al mundo de los objetos y al pasado perdido que, a través de ellos, se recupera. También, como Silva, María Enriqueta piensa que ese mundo sólo puede deshacerse de su sortilegio y vivificarse gracias al poeta; de ahí la calificación de mago que la escritora da al belga:

[...] pone sus milagrosas manos sobre ellas, y las desencanta, haciendo que vivan, que hablen, que amen... (“Rodenbach y el amor”, pág. 40)

³³ “[...], Brujas, la Venecia del Norte, la ciudad del silencio, [...] (*Ibid.*, págs. 44).

³⁴ “La bella Portugal”, pág. 47. La cursiva es de la autora.

El aire romántico, esa sensación de tiempo estancado que producen algunas ciudades lusitanas es lo que atrae la atención de María Enriqueta. No es sólo la ciudad de Lisboa la que se siente afín, también Cintra y Coimbra son lugares de su agrado. Este último es, además, el protagonista de la segunda composición, "Calle de Coimbra", en la que la autora vuelve a describir una calle, no por lo que ésta posee, sino por lo que le inspira, por los sentimientos que en ella despierta:

¡No vengáis a estos sitios vosotros, los frívolos que sólo sabéis reír!... [...] La música de vuestras serenatas alegres no conmovería las paredes carcomidas de estas casas legendarias... ¡No vengáis! Esta calle no habla de amor terreno. Mas... si os atraen la soledad, el silencio, el dolor, entonces... ya os daré las señas para que vengáis.³⁵

Este amor por Portugal, y de forma especial por Lisboa, también viene determinado por su estructura urbanística, ya que la escritora considera que, gracias a ella, la ciudad se verá libre de los avances del siglo. Esta declaración, esta creencia, muestra a una María Enriqueta que permanecía estancada en el siglo XIX y que miró con extrañeza y temor los rápidos cambios que se produjeron en el siglo XX. El que la ciudad consiguiera escapar a las transformaciones de la época le permitiría mantener esa imagen vetusta y romántica que la escritora veía en ella:

Estas calles en escalera, tan antiguas, tan románticas, [...], no están ni pueden estar profanadas por los automóviles. [...].

No rasgarán el ambiente de esas calles los caballos que arrastran berlinas, ni romperá su paz el timbre de las bicicletas. Y como esas calles son angostas, no han de bajar a ellas los aeroplanos... ¡Dichosas mil veces, porque han

³⁵ "Calle de Coimbra", pág. 56.

podido levantar sus puentes levadizos, para impedir que la vida moderna eche abajo lo que el Tiempo labró con mano amante!³⁶

Es también interesante el hecho de que sean las calles y las gentes de Portugal las que traigan a su memoria la tierra natal. Hasta los textos publicados en este libro, la obra en prosa de María Enriqueta se había caracterizado por la ausencia de referencias al espacio natal; quizás, el tiempo que llevaba alejada de México comenzara a hacer mella en el espíritu de la escritora y la nostalgia que le inspirara el espacio lisboeta viniera determinada por la que sintiera por la tierra dejada veinte años antes³⁷. Las comparaciones que se establecen entre la capital portuguesa y México nacen más de asociaciones sensoriales y sentimentales que de una perspectiva objetiva, donde el mar que baña a Portugal remite al mar –que en la otra orilla- que baña a México:

[...] y Lisboa y sus hermanas sueñan [...] viendo el mar a lo lejos con las hermosas pupilas nostálgicas de sus hijos, pupilas en cuyo fondo parecen caber cielos y mares -¡tan grandes son, tan misteriosas, tan hondas!... (Así con también los ojos mejicanos: inmensos como los *horizontes*, ardorosos como los *ponientes*...)³⁸

Comparación en la que “horizontes” y “ponientes” indican el lugar que ocupa México contemplado desde las costas portuguesas. Mar que refleja otro mar y otra ciudad –en este caso el Mediterráneo y Grecia- para hacer de Lisboa una ciudad mítica y clásica:

³⁶ “La bella Portugal”, pág. 52.

³⁷ María Enriqueta abandonó México en 1910. El año de publicación de *Brujas, Lisboa, Madrid* fue 1930; para entonces la escritora contaba con 58 años y quizás la edad y los años de exilio empezaran a dejar huella, de manera pública y confesada, en el corazón de la mexicana.

³⁸ “La bella Portugal”, págs. 48-49.

Vista de día, me parece Grecia, bajando, elegante, por sus calles en pendiente, para darse en ofrenda a las ondas –que no cesan de verla, enamoradas.³⁹

Y en esta entrega al mar, o más bien del mar a la ciudad, se diferencia Lisboa de Brujas, la que aún llora por el mar perdido que un día la abrazó:

El amante Zwin había huido, y Brujas se encontró de pronto sola, abandonada, indigente, [...].⁴⁰

Pero no sólo es el mar el que le recuerda el país amado, también la decoración de las calles lisboetas reflejan las de Coatepec:

Se adorna con camelias y floripondios –como Coatepec, mi adorada tierra natal-. Por eso más de una vez mis lágrimas regaron sus vetustos jardines, [...].⁴¹

Frente a la poesía y la paz que se respira en las descripciones de Brujas y de Lisboa, aparece un Madrid lleno de gentes, donde gracias a ellas la calle se transforma en espacio bullanguero y espectacular. Las dos primeras ciudades se definían por su relación con el otoño y el invierno⁴²; por el contrario, la primera descripción que se hace de Madrid coincide con el final de la primavera o

³⁹ *Ibíd.*, pág. 49.

⁴⁰ “Brujas y su drama de amor”, pág. 16.

⁴¹ *Ibíd.*, pág. 49.

⁴² Cuando la escritora sale de Brujas se sorprende ante la aparición de un rayo de sol:

¡El sol!... ¿Es posible?... ¿Un rayo de sol, y esto ya al fin del otoño?... (Ibíd., pág. 33).

Y su visita a Lisboa es en invierno:

Era el invierno cuando visité a Lisboa. [...]. (“La bella Portugal”, pág. 50).

principio del verano, mostrando así una ciudad que florece y que cobra una vida social que no poseen las otras:

La mañana está tibia, a pesar de la estación caliente, [...].⁴³

El título del apartado en el que se inscriben las crónicas de Madrid determina ya la diferencia entre ésta y las otras dos villas: *La sugestiva Madrid*, donde la capital queda calificada inmediatamente como espacio atrayente. También, a diferencia de los relatos anteriores, Madrid va a estar caracterizada y marcada por aquellos que la pueblan y sin los cuales no sería la misma ciudad. La importancia que da María Enriqueta a los personajes madrileños es ratificada por la crítica de Luis González Obregón:

Los tipos que ve desfilar por las calles de Madrid, sólo las plumas de un Mesonero Romanos o de un Pérez Galdós podrían presentarles con tanta vida y verdad.⁴⁴

En la primera de estas crónicas, la escritora mexicana deja clara la diferencia entre Madrid y otras posibles ciudades.

Juzgo que, a pesar de que las ciudades son todas diferentes, las calles no dejan de ser nunca las mismas, las idénticas y eternas calles por donde transita, de prisa o despacio, indiferente o atareada, la poca o mucha gente que compone la población de esas ciudades.

Pero las calles de Madrid son únicas; nada tiene de común con las calles de otras partes.⁴⁵

⁴³ "La calle madrileña", pág. 60.

⁴⁴ Luis González Obregón, 1931; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 10, pág. 258. Como muchas de las alabanzas que se hicieron a la obra de la mexicana, ésta se excede en las comparaciones. Sin embargo, el texto "La hidalguía y el mendigo madrileño" recuerda algunos de los mendigos galdosianos de *Misericordia*.

Un Madrid castizo y a la vez elegante, como comentaría Gutiérrez Solana con elogios a la escritora, refiriéndose a la mencionada crónica:

[...] su querido Madrid, por el que demuestra tantísimo cariño y conocimientos, que parece haber nacido en la propia calle de Alcalá: es una madrileña neta, castiza, y una prosista tan elegante y limpia de dicción y estilo, que bien pueden suscribir esta obra los Valera, Pereda y Alarcón.⁴⁶

La ciudad que describe María Enriqueta se va conformando como un recinto teatral en el que se van desarrollando diferentes representaciones; muchas de ellas se inscriben en el espacio privado de la casa, de la iglesia, del café, del salón de bailes, etc., pero en Madrid –y esto es lo que sorprende a la escritora y lo que la lleva a afirmar que sus calles “nada tiene de común” con otras calles- los acontecimientos se abren al exterior: un diálogo entre dos hermanos (uno en el balcón de la casa y el otro en la calle) gracias al cual los viandantes son informados de lo que se come en su casa; el paso del Viático por el medio de la calle, convirtiéndose ésta en una iglesia errante; una vía que por la tarde se puebla de sillas y de hombres y mujeres que charlan, leen, tejen, cantan, comen y ríen –biblioteca, café, restaurante, cocina, sala, teatro exterior-; una pianola que suena en una acera y alrededor de la cual las parejas se arremolinan improvisando un salón de baile; un titiritero que monta su teatrillo en una plazoleta y en cuyo escenario ambulante se dan cita los actores más famosos del momento (títeres con el rostro de la Bertini⁴⁷, de Charlot, de

⁴⁵ “La calle madrileña”, pág. 59.

⁴⁶ Valentín Gutiérrez Solana, *Mujeres Españolas*, Madrid, 2 de noviembre de 1930; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 10, pág. 247.

⁴⁷ Francesca Bertini (Elena Seracini Vitiello, 1892-1985) fue una de las más célebres actrices de la cinematografía italiana (rodó unas 90 películas entre 1910 y 1921). Proveniente del teatro de Nápoles, fue descubierta para el cine en 1909 y alcanzó la fama con la película *Assunta Spina* (1914) de Gustavo Serena. Se retiró de la gran pantalla en 1930 tras rodar *La femme d'une nuit* (de Marcel L'Herbier) y reapareció en 1976, de la mano de Bertolucci, en *1900 (Novecento)*.

Douglas Fairbanks⁴⁸); verbenas al aire libre en las que tienen cabida números circenses, pases de películas, tiouvivos, estudios fotográficos; las murgas callejeras y coros que hacen de una esquina un teatro de conciertos; o los cortejos de bodas que, antes de llegar al lugar, de celebración festejan en la calle al nuevo matrimonio.

Los espectáculos que las calles de Madrid acogen se contraponen a la soledad de otras ciudades, llevando a María Enriqueta a exclamar:

-¡Vive Dios que esto no es una calle, sino un teatro de verdad!⁴⁹

La crónica se cierra manteniendo el mismo espíritu selectivo aplicado a la ciudad desde el comienzo:

Convenceos: las calles de Madrid, aunque circulen por ellas diez mil automóviles y un millón de habitantes, no son las calles del resto del mundo: son rincones familiares donde podéis deteneros a saborear una fruta o a entonar una canción, siempre que os venga en gana, [...].⁵⁰

Se va describiendo Madrid como espacio teatral, como centro en el que concurren todas las noticias que acontecen en el país o como ciudad poblada por

⁴⁸ Charlie Chaplin (1889-1977) y Douglas Fairbanks (1883-1939) fueron los más grandes actores cómicos del cine mudo estadounidense. Junto a Mary Pickford y D.W. Griffith, crearon en 1919 la United Artists Corporation, ocupándose, a través de ella, no sólo de la elección de los personajes que quería interpretar, también de la redacción de los guiones y de la realización y producción de sus películas (en esto se asemejan a Francesca Bertini, que participó en algunas de sus películas como co-directora). La amistad existente entre estos dos actores es recogida en el texto de María Enriqueta, aunque no se pueda confirmar con ello que la escritora conociera dicha relación:

[...] la Bertini lucha con Charlot; para defender a Charlot, Douglas Fairbanks se arroja sobre la Bertini; [...]. ("La calle madrileña", pág. 72).

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 73.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 74.

personajes especiales, pudiendo dividirse los textos que componen *La sugestiva Madrid* en tres grupos, atendiendo a estas tres características.

Al primer grupo pertenecen, junto a “La calle madrileña”, relatos que se refieren a esa ciudad donde el espectáculo puede darse en cualquier lugar y en cualquier momento, y que remiten a experiencias personales de la autora, a anécdotas vividas u observadas por ella: “Voces de afuera”, “La murga callejera”, “Una regocijada lección de gramática”, “Primavera”, “El viento”, “La hidalguía y el mendigo madrileño” y “La casa vacía” presentan un Madrid en el que las voces, las gentes que lo habitan y sus profesiones, los animales, los espacios de recreo y el clima conforman su personalidad.

Entre todos estos títulos, merece destacarse “Una regocijada lección de gramática”, por tratar un asunto algo ajeno a la temática habitual de la escritora: las diferencias entre España y México, analizadas desde el campo lingüístico. La narración tiene como motor la palabra “embutido”, que en México significa “entredós” y en el castellano peninsular “tripa rellena”⁵¹. Estos dos posibles significados provocan una confusión: la escritora pretende comprar embutidos en una mercería y los dependientes del negocio la envían a una carnicería; una vez allí, no comprende por qué venden entredoses en un despacho de carne, aun así pide unos metros y ante la sorpresa del carnicero, la narradora explica el significado que para ella tiene la palabra embutido y el carnicero le aclara el que tiene para un español.

La anécdota es baladí, pero el interés radica en el hecho de tratar un tema que a lo largo de su obra no había tenido cabida: los problemas de comprensión de una misma comunidad de hablantes. Aunque en las descripciones de la ciudad en “La calle madrileña” y “Voces de afuera” ya mostraba la escritora el interés por las cuestiones lingüísticas al intentar recoger gráficamente algunas

⁵¹ El diccionario ofrece ocho significados de la palabra *embutido*. De ellos, el quinto. ‘tripa rellena con carne picada, principalmente de cerdo’, y el octavo. ‘entredós de bordado o de encaje’ (D.R.A.E. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, 21ª edición), que son los que crean la confusión a la que alude la crónica.

formas vulgares escuchadas en Madrid: “¡No pué ser!”, “ha olvidao”, “¡Paecía que Madriz s’iba a abrasá!...”, son ejemplos de esas reproducciones fonéticas, del castellano oral y coloquial y que en el texto original vienen remarcadas en cursiva.

“El viento” posee un cierto interés al tratarse del único texto de todo el volumen que inserta un relato de ficción. A propósito del “viento en Madrid”, María Enriqueta narra el cuento que titula “La casa del viento”, un relato que le contaba su madre cuando era pequeña. El recuerdo que le produce el sonido del viento conlleva que éste, pese a su carácter desagradable o peligroso, sea para ella un elemento grato:

[...] escuchad: es de noche, y el viento está golpeando las ventanas... [...] No hay que asomarse a provocar sus iras. Mas ¡qué hermosa es su cólera! ¡Cómo pone calofríos en mi cuerpo y misterio en la casa!...⁵²

La estructura de esta crónica se asemeja a la de algunos cuentos claramente modernistas: tras un comienzo en el que se alude al tema que da título al texto, se incluye un párrafo que introduce el cuento mismo y, una vez finalizado el relato, se cierra con un párrafo igual al primero con el que se abría el relato⁵³. Se enmarca, de esta manera, “La casa del viento”, que mantiene la fórmula de inicio de los relatos orales en el que el imperfecto arrastra al oyente-lector a un tiempo y a un lugar lejanos:

Yo quisiera esta noche misteriosa volver a la niñez. Estaría cogida a la falda de mi madre, preso mi pequeño corazón por un sutil y exquisito miedo que

⁵² “El viento”, pág. 137. Este texto fue publicado por vez primera en “La Vida Literaria”, *España y América*, 1929, pág. 48. En dicha publicación el relato se abrevia y se entra directamente en el cuento de “La casa del viento”. La versión que aparece en *Brujas, Lisboa, Madrid* se abre con la mencionada descripción del viento en Madrid que no aparecía en el original.

⁵³ Un caso especialmente ilustrativo de este tipo de cuento modernista sería el titulado “El rey burgués” de Rubén Darío, narración que comienza igual que termina y que también sigue la fórmula del cuento oral con el comienzo en imperfecto.

haría castañetear mis dientes. Y la voz de ella, lenta y sosegada, estaría diciendo lo mismo que entonces:

-Érase que se era una casa grande y extraña, [...].⁵⁴

...Hoy, en esta larga noche, mientras el aire aúlla, quisiera yo tener seis años, arrebujarme entre la falda de mi madre y, temblando de miedo oír la decir con la voz de entonces:

-Érase que se era una casa grande y extraña...⁵⁵

La crónica finaliza con un remedo de juegos infantiles como el de “el gallo capón”, donde se repite la narración infinitamente.

Al segundo grupo, que sitúa la ciudad como centro del acontecer del país, pertenecen aquellas narraciones que tienen su génesis en una crónica periodística, bien publicada en algún diario -que la escritora glosa y comenta, ofreciendo una transcripción parcial de la noticia-, bien de autoría propia. Pertenecen a este apartado: “La vida y la muerte en los jardines del Retiro”, “La valentía de Mazquiarán”, “Caso anómalo”, “Septiembre trágico” y “La Hurdes y la sonrisa de un rey”. De todas ellas, sólo dos están escritas en un presente cercano al relato y son de creación propia: “La valentía de Mazquiarán “ y “Septiembre trágico”. La primera describe una corrida de toros improvisada que tiene lugar en la Gran Vía madrileña -debido a la huída de un toro cuando lo llevaban al matadero- y que tuvo como maestro de espada a Diego Mazquiarán⁵⁶. El segundo es un catálogo de todas las desgracias acontecidas en España en septiembre de 1928.

⁵⁴ “El viento”, pág. 197.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 140.

⁵⁶ Diego Mazquiarán “Fortuna” fue una de las más importantes figuras del toreo entre los años 20 y 30. La anécdota que la escritora relata debió ocurrir el 23 de febrero de 1928. “Fortuna” fue también el primer torero en lidiar un astado en la Plaza de las Ventas de Madrid, el 17 de junio de 1931 (aunque el coso no quedaría definitivamente inaugurado hasta 1934).

Los otros tres textos –“La vida y la muerte en los jardines del Retiro”, “Caso anómalo” y “Las Hurdes y la sonrisa de un rey”- son glosas de noticias dadas en su día por otros cronistas y ya de poca actualidad en el momento de su reelaboración. El interés despertado en la escritora por esas noticias estuvo motivado no tanto por las anécdotas en sí, como por el hecho de que de ellas se pudiera obtener una lección o moraleja en otros órdenes de la vida: la primera –recuerda las muertes de un camello y de un cocodrilo que habitaban en el Parque del Retiro- reflexiona sobre la muerte, que no respeta los espacios alegres y de recreo; la segunda –unos ratoncillos que están siendo criados por una gata- le sirve a María Enriqueta para analizar el sentimiento de maternidad; el tercer acontecimiento –el recuerdo de la visita de Alfonso XIII a las Hurdes⁵⁷- pretendía demostrar el talante solidario del rey.

Al tercer grupo, donde se incluyen los textos más centrados en los personajes que habitan en la ciudad, pertenecen “La poesía y Pilar Valderrama”, “Había en Madrid una calle...”, “España y la novela española” y “La canción del juglar”. Se trata de cuatro textos que tienen como protagonistas a personalidades de la vida artística española que son queridos y admirados por la autora. El primero constituye un canto laudatorio a la obra poética de Pilar Valderrama y Alday⁵⁸ y a su poesía intimista, triste, serena y de formas clásicas, frente a lo que sería una poesía vanguardista que a María Enriqueta le parecía disonante y defectuosa, aspecto especialmente destacable en esta crónica.

De asunto literario es también “España y la novela española”, un reflejo de la poética de su concepción de la novela:

⁵⁷ La visita se realizó en a finales de junio de 1922 y el texto de María Enriqueta aparece en 1930, aunque esto no significa que lo escribiera entonces, ya que puede ser una crónica escrita en su momento para dar noticia del hecho. No se ha podido comprobar el año de creación del texto.

⁵⁸ Pilar de Valderrama (1892-1979), casada con el escritor Rafael Martínez Romarate, fue la “Guiomar” de Antonio Machado. La escritora mexicana no hace ninguna referencia a esta relación entre el poeta sevillano y la poeta madrileña. Los dos poemarios de Pilar de Valderrama que se mencionan en la crónica son *Las piedras de Horeb* (1923) y *Huerto cerrado* (1928), de los que se transcriben algunos versos. Sobre la relación entre Machado y Valderrama, existe un libro escrito por la propia Pilar titulado *Sí, soy Guiomar. Memorias de mi vida*. Barcelona: Plaza y Janés, 1981.

la novela española, no cabe pintar el salón, el caballero, la dama, la distinción del porte, la corrección en el decir, el buen tono, la elegancia (sin especializaciones) del decorado; [...] la música fina, [...], la serenidad, la media voz, la melancolía... [...].

¿Hablar el español con la gramática en la mano?

¡Imposible! Eso no se acepta en la novela española. [...].⁵⁹

Al igual que la crónica anterior -en la que, de la poesía de Pilar Valderrama, María Enriqueta lanzaba una crítica a las composiciones de su tiempo-, en ésta la andanada va dirigida a la novela del momento y, de forma particular, al lector de novelas. La escritora mexicana consideraba que los receptores carecían de la necesaria formación y lo expresaba despectivamente en los siguientes términos:

Ante sus ojos miopes, sólo el torero y la manola tienen carta de españoles. [...] Píntese el corro, con los bailadores danzando la jota entre '¡olé!' desenfrenados, [...] Cante *jondo*, y sólo cante *jondo*. [...]. Mantón de Manila y peineta de medio metro para ella; y para ellos, sombrero cordobés, [...].

Novela que no se desarrolle entre alegres panderos y ruidosas castañuelas, no puede tener ningún ambiente español.⁶⁰

Los héroes de estas novelas para "necios" son las modistillas, pero no las "honradas", sino "la *tobillera* sin pudor" y, junto a ellas, "algún marqués 'muy listo'". Frente a estas creaciones y los autores de las mismas, María Enriqueta defiende una prosa de ficción en la que se ofrecen personajes y ambientes "normales" que pueden darse en cualquier parte del mundo; tramas que pueden ocurrir igualmente en Francia, en Méjico, o en España. Desde su punto

⁵⁹ "España y la novela española", págs. 171-174.

⁶⁰ *Ibid.* La cursiva es de la autora

de vista son novelistas Ramón María Tenreiro⁶¹, José María Pemán⁶², Concha Espina⁶³, y también aquellos que pintan el ambiente español, pero de “forma artística”, como Palacio Valdés, Pérez Galdós, Valera, Pereda, Blasco Ibáñez, o Curro Vargas⁶⁴. En definitiva, una clase de novela que se acerca a la suya: sin color local, donde las sensaciones y el espíritu de los personajes prima sobre el ambiente en el que éstos se mueven.

“Había en Madrid una calle...” y “La canción del juglar” recogen dos vivencias de María Enriqueta. La primera crónica es un panegírico a la muerte de la condesa de Doña-Marina⁶⁵, amiga de la escritora, y reproduce otros panegíricos de Antonio Rubió y Lluch⁶⁶ y José de la Riva-Agüero⁶⁷.

⁶¹ Ramón María Tenreiro (1879-1938). Crítico literario de publicaciones periódicas como *La Lectura* (revista en la que la autora también participó ocasionalmente) o *El Sol* y diputado en las Cortes de la República por el Partido Republicano Gallego, escribió novelas líricas que se demoran en la descripción de emociones y sensaciones; también muestra inclinación a introducir referencias culturales en ellas, algo muy del gusto de María Enriqueta. Entre otros títulos cabe destacar *El loco amor* (1926), *La balada del viento* (1927) o *La ley del pecado* (1930). Tradujo obras de Goethe, admirado por la escritora mexicana. Murió en el exilio en Berna.

⁶² José María Pemán (1897-1981). Destacan las novelas *Romance del fantasma y doña Juanita* (1927), *Volaterías* (1932) y *De Madrid a Oviedo* (1933).

⁶³ Concha Espina (1877-1955). Sus novelas alcanzaron gran éxito en su época; entre ellas cabe destacar, por ser más cercanas a la obra mariaenriquetiana, aquellas que se centran en el análisis de la psicología femenina: *La niña de Luzmela* (1909), *Agua de nieve* (1911), *La rosa de los vientos* (1916) o *Dulce nombre* (1922). En 1950 escribió el estudio introductorio al epistolario de Antonio Machado y Pilar de Valderrama, *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, al que la poeta madrileña hará mención en su biografía (vid. n. 58).

⁶⁴ Respecto a este nombre, sin embargo, no he podido confirmar con certeza de escritor español se trata. Existe un ilustrador en la década del diez con dicho nombre, al que también podría referirse.

⁶⁵ Nieta del duque de Rivas, fue gran amiga de la mexicana, la cual le dedicó algún cuento. También se menciona en la crónica a su esposo, José de Liñán y Eguizábal, autor de la novela *La Nuza y los justicias de Aragón*, de 1915.

⁶⁶ Antonio Rubió y Lluch (1856-1936). Catedrático de la Universidad de Barcelona, escribió *Memoria sobre el sentimiento del honor en el teatro de Calderón* (1882) y editó textos históricos y literarios catalanes.

⁶⁷ José de la Riva-Agüero (1885-1944). Político y escritor peruano residió en Madrid temporalmente, durante su exilio de 1919 a 1930. Frecuentó la amistad de los condes de Doña-Marina, así como la del matrimonio Pereyra. Tras su regreso a Perú, fue alcalde de Lima y presidente de la Academia peruana.

“La canción del juglar” es una crónica muy especial por las características de su protagonista: Raquel Meller⁶⁸. Pero la Meller que describe María Enriqueta no es la del cuplé “picante”, sino la del melodrama, que la convirtió en musa de escritores novecentistas como lo fueron los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Machado, Pérez Galdós, Benavente o Marquina.

5.2. Recuperación del pasado, autobiografía nostálgica: *Del tapiz de mi vida*.

⁶⁸ Raquel Meller (Francisca Marqués López, 1888-1962). La más importante cupletista de la década de los 20 y 30 que se destacó por su estilo melodramático, lánguido y espiritual. Se casó con el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en 1919, separándose de él en 1922. Dicen que participó en la detención de Mata-Hari, a la que no le perdonó la relación que tuvo con Gómez Carrillo. Enrique Granados escribió para ella *El Relicario* y *La Violetera*.

Siendo muy distintos en sus contenidos, *Del tapiz de mi vida* junto con el mencionado *Brujas, Lisboa, Madrid*, son dos libros donde el “yo” se hace dueño de los relatos; un “yo” más íntimo en *Del tapiz de mi vida*, pero tanto en uno como en el otro, una visión del mundo personal, una mirada que desde el presente recupera un pasado y que busca el lado oculto de las cosas, el mundo callado que encierra una calle, un animal, un objeto, una palabra.

Hay, en ambos libros, un deseo de detener un tiempo que se escapa y corre hacia espacios que María Enriqueta no puede ni quiere atisbar, donde el presente en el que se escribe es un anzuelo para recuperar un ayer que sólo existe en la memoria y que se ha idealizado irremediabilmente.

Rescatar es el verbo que aúna las narraciones de estos dos volúmenes. Rescatar una Brujas que se perdió en el siglo XVI; una Lisboa que se sueña imperturbable a los avances contemporáneos; un Madrid que, pese a modernizarse rápidamente, intenta mantener en equilibrio su casticidad rural; una infancia mexicana marcada por la ausencia de la tierra; unos seres queridos que sólo pueden pervivir en la memoria; un tiempo, ya inexistente, que se niega a abandonar a la suerte del rápido siglo XX.

*Del tapiz de mi vida*⁶⁹ apareció en 1931, en la editorial Espasa-Calpe. Bajo este título tan sugerente, María Enriqueta recogió treinta y un textos autobiográficos con los que la autora intentaba recuperar su propio tiempo y ofrecérselo a un público que ella sentía que le reclamaba más conocimiento de sí misma⁷⁰.

Además de un libro rememorador de los acontecimientos de su vida, los que ella consideró más significativos, *Del tapiz de mi vida* permite entender el porqué de la insistencia de la escritora en determinados temas, asuntos o símbolos que pueblan las páginas de su poesía, sus novelas y sus cuentos. Se

⁶⁹ *Del tapiz de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado perteneció a la autora y en la actualidad se halla en los fondos de la Biblioteca del AEI (Madrid). Dicho volumen está firmado por ella en la primera y última páginas; añade un índice completo de sus obras, de mano de la propia María Enriqueta. Está asimismo firmado bajo la dedicatoria que abre el libro:

A mi padre, el señor don
ALEJO A. CAMARILLO;
a mi madre, la señora doña
DOLORES ROA BÁRCENA,
y a mi hermano,
don JOSÉ LEOPOLDO CAMARILLO Y ROA.
Muertos los tres para el mundo y vivos en mi corazón. M.E.
(María Enriqueta. *Del tapiz de mi vida*, *Ibíd.*, pág. 7).

La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota. Se hará mención a cada texto sin volver a remitir a esta nota, ya que el capítulo está dedicado exclusivamente a este libro y no se crean confusiones.

⁷⁰ Este libro recoge recuerdos escritos en diferentes lugares y algunos de ellos están dedicados a parientes, amigos y conocidos de la escritora (al igual que el texto anterior, en muchos de estos relatos se da la fecha concreta de redacción). En orden de impresión: "¡Una culebra!..." (a Angelina Hernández Vela), "¡Urgente!", "Una herejía", "La influencia de un apólogo", "Esquilo y Bécquer", "Las mariposas", "Una compra", "La polilla" (Méjico), "En el corral" (Méjico), "El gato" (Méjico), "El año" (Bruselas), "La manos de mi padre" (a Justa y a Sara Hernández Vela; La Haya), "¡Duerme en paz!...", "Dos enemigos" (Bruselas), "Mi madre" (Bruselas, enero de 1914), "Domingo" (Lausana), "Las rosas" (Lausana), "Las cosas", "Dorita" (a Luz Castro Balda, 1923), "Visita misteriosa", "Un drama mínimo en la 'Villa de las Acacias'" (a Lola y a Lupe Ramos Pedrueza, 1928), "Otoño y hojas secas", "Polín" (a sus padres; 1928), "Carta al maestro Meneses. Leída en el homenaje que se le tributó en el Teatro Arbeu, de Méjico, el 29 de abril de 1928" (Madrid, enero de 1928), "Aquella extraña y temida voz..." (1929), "Algo sobre el romance y el poema breve en prosa", "La historia de mis primeros versos" (1930), "Autocuestionario" (1931), "Dulce camino" (a su prima Sor Teresa del Niño Jesús), "Ellos siempre vienen..." (a su prima la señora doña Juana Palma de Rodríguez) y "Se va..." (1931). Aquellos títulos donde no se ha especificado el lugar de redacción pertenecen a su etapa madrileña.

presenta en este determinado libro una especie de poética, más ideológica y sentimental que literaria, de aquellas cuestiones que para María Enriqueta eran importantes, valiosas y dignas de ser escritas y difundidas. En palabras de Ángel Dotor, *Del tapiz de mi vida* es una “certera y luminosa interpretación subjetiva de la vida y de los seres”⁷¹.

Los textos que se recogen en este volumen pueden dividirse en tres grandes grupos: aquellos que remiten a hechos de su infancia y juventud, rememorando anécdotas vividas por ella o por alguno de sus familiares; en segundo lugar, los que también ofrecen anécdotas familiares, pero en este caso durante el exilio y, por último, los que podrían denominarse “sensaciones”, es decir, textos que intentan explicar sus preferencias por determinados objetos, tiempos y motivos.

Recuerdan los años mexicanos “¡Una culebra!...”, “¡Urgente!...”, “Una herejía”, “La influencia de un apólogo”, “Esquilo y Bécquer”, “Las mariposas”, “Una compra”, “En el corral”, “El gato”, “La historia de mis primeros versos” y “Se va...”. Los cinco primeros narran vivencias personales en las que sus padres participaron bien defendiéndola de un temor (ejemplo de ello es “¡Una culebra!...”), bien dirigiendo su espíritu hacia determinadas lecturas y conocimientos (así en “La influencia de un apólogo” o “Esquilo y Bécquer”).

Otros son anécdotas en las que ellas es la única protagonista y sirven para mostrar su lado espiritual. Destacan en este apartado “La historia de mis primeros versos” y “Se va...”. En el primer texto recuerda sus primeras publicaciones y lo importante que había sido para ella el hecho de que esas publicaciones no se debieran a vínculos de amistad, sino a la calidad literaria de las mismas:

⁷¹ Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 10, pág. 280.

[...], para impedir, con energía, que mi entrada en el salón de las Bellas Letras fuese mediante compromisos de amistad. Yo no debía pasar por eso. Así, pues, o aquellos versos míos marchaban solos, absolutamente solos para su publicación en la Prensa, o se quedaban en la más completa sombra.⁷²

El 22 de julio de 1894, en la “Sección Literaria” de *El Universal*, de México, se publicaban los primeros versos de María Enriqueta, “Hastío”, bajo el pseudónimo de Iván Moszkowski.

“Se va...” está íntimamente relacionado con el mencionado poema, en este caso por ser lo último que publica antes de su salida de México. El relato transcribe la despedida que la autora mexicana escribió en *El Diario* de Méjico con motivo de su salida del país natal (publicación del 9 de febrero de 1910). En sí mismo, el texto transcrito no es tan importante como la demostración pública de una nostalgia por la tierra querida y abandonada. María Enriqueta, a lo largo de su obra de ficción, no presenta paisajes mexicanos que puedan llevar a creer en la existencia de un sentimiento de añoranza; sin embargo, el final de este texto es una confesión de los afectos no perdidos. Tras confesar en la publicación de 1910 que llevaría con ella “como sagrada reliquia, un puñado de arena”, lo sigue conservando veintiún años después

ese puñado de arena mejicana está conmigo... De tiempo en tiempo lo saco para aspirar su perfume. [...] ¡Sigán recogidas en su caja!... Ya en la mía, se agregarán a mis huesos...⁷³

El primer relato se refiere a sus comienzos en la literatura mexicana, el segundo cierra esta etapa. Pero el recuerdo en 1930 muestra a una escritora que sigue viviendo en el lugar de origen y que la ausencia de éste en su literatura es

⁷² “La historia de mis primeros versos”, pág. 226.

⁷³ “Se va...”, págs. 255-256.

debida a un concepto universalista de la misma⁷⁴ y no a una renuncia al espacio propio. La crítica mexicana de su época la sentía cercana a la literatura patria, y así lo demuestra un comentario aparecido en el *Boletín de la Asociación de Universitarias Mexicanas*:

La tristeza de María Enriqueta es la marca de su cuna; por ella, por la tristeza, es mejicana, como Gutiérrez Nájera, como Nervo, como Urbina, como todos los nuestros.⁷⁵

Del resto de los textos, cabe señalar el interés que suscita “Las mariposas” en tanto que explica la presencia de estos insectos en los textos de María Enriqueta, mariposas por lo general más imaginadas que vistas y, en ocasiones, mariposas negras que anuncian malos augurios⁷⁶. Esta visión, en cierto modo, negativa de las mariposas se explica en este relato: al tener conocimiento ella y su hermano Leopoldo de que deben abandonar Coatepec, deciden coger dos mariposas y llevarlas a México; si las mariposas sobrevivían en el nuevo espacio sería el anuncio de un pronto regreso; si, por el contrario, las mariposas morían, sería la confirmación de que la vuelta a Coatepec no se produciría. Este acto fetichista y supersticioso, articulado por dos imaginaciones infantiles, no se desdijo, en parte, de la realidad: las mariposas murieron a los pocos días y ninguno de los dos, en el presente del relato, había vuelto a pisar la ciudad natal⁷⁷:

⁷⁴ Vid. “España y la novela española”, *Brujas, Lisboa, Madrid, op. cit.*, n. 8, págs. 171-182, texto en el que la mexicana defiende una novela de ambientación cosmopolita y de léxico cuidado y no dialectal, para que permita al lector, sea cual sea su origen, compartir las experiencias vividas por los personajes sin que el “color local” suponga un muro que separe.

⁷⁵ *Boletín de la Asociación de Universitarias Mexicanas*. 1, de diciembre, de 1931; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 10, pág. 292. Este comentario implica la adscripción de la escritora mexicana al modernismo por parte de la crítica.

⁷⁶ Vid. *Jirón de mundo*, Capt. 3.2.

⁷⁷ Leopoldo Camarillo murió en Madrid el 19 de noviembre de 1923.

[...] las mariposas languidecían visiblemente. [...]. Una mañana -muy oscura por cierto- mi hermano y yo encontramos muertas a las mariposas...
[...]

Lo demás se cumplió. Porque nunca, nunca hemos vuelto a habitar en la casa de los grandes corredores, [...] en el raso tendido del valle natal...⁷⁸

El segundo grupo, de factura similar al primero, es el compuesto por relatos que narran hechos acontecidos en un presente cercano y europeo: “Las rosas”, “Las cosas”, “Dorita”, “Un drama mínimo en la ‘Villa de las Acacias’”, “Polín” y “Ellos siempre vienen...”.

El final de “Las rosas” recuerda, en cierta forma, al de “Tía Valentina”. Rememoración del pasado y relato de ficción tienen a la flor como protagonista. Las rosas del recuerdo fueron regaladas por la escritora a su madre poco antes de morir ésta; las rosas de Valentina serán un presente para alguien que aún no ha acudido a por ellas. Una y otra -la madre y Valentina- guardan esas rosas en recipientes de madera que conservan su aroma:

Un fuerte y delicioso perfume subió de allí, casi en movimiento, como una nube, y vi que el rosario se extendía dentro de una gran caja de caoba, sobre un lecho blando de flores secas, entre las que se enredaba una cinta azul.
Reconocí al instante aquellas flores: eran las rosas [...].⁷⁹

Como la caja es de cedro, y como guarda rosas, el perfume de la madera y el de las flores, se funden en una sola esencia exquisita que presta a la alcoba indecible encanto.⁸⁰

⁷⁸ “Las mariposas”, págs. 60-61. El relato se publicó por segunda vez en “La vida Literaria”, *España y América*, noviembre, 1934 (pág. 124). Esta segunda versión prescinde del introito que abría el texto en *Del tapiz de mi vida*, en el que la autora recuerda las mariposas mexicanas cuando está contemplando un grupo de mariposas en el Parque del Retiro. Al final, la versión de 1934 añade un párrafo final (que no existía en la versión original) en el que la escritora agradece a sus coterráneos de Coatepec el monumento que le han erigido como homenaje a su persona y en él insiste en no haber olvidado sus afectos por la tierra natal.

⁷⁹ “Las rosas”, pág. 141.

Si se tienen en cuenta las fechas de elaboración, “Las rosas”, pese a estar publicado en 1931, pertenece (según reza al final del texto) a la etapa de Lausana (1914-1916) y “Tía Valentina” vio por primera vez la luz en 1921. Puede ser que la anécdota personal inspirara el cuento posterior.

En cuanto a “Las cosas”, es una confesión pública de su fetichismo, de su constante humanización de los objetos como únicos testigos de un pasado perdido que sólo es recuperable gracias a ellos.

En estrecha relación con “Las cosas” están “Dorita” y “Ellos siempre vienen...”. El primero por la humanización, en este caso, de la tortuga que acompañó⁸¹ a la autora durante casi cuarenta años de su vida (de la una y de la otra). El segundo, “Ellos siempre vienen...”, por ofrecer subterfugios para mantener un pasado que la autora se niega a abandonar. Este relato narra una anécdota en la que una dama amiga le comenta que sus padres viven porque se mantienen en su recuerdo, a lo que la escritora responde:

Yo también recibo la visita diaria de los míos, que partieron igualmente, pero que vienen a buscarme noche y día con ofrendas y consejos útiles, con caricias y advertencias, [...].⁸²

Texto que ratifica la creencia de María Enriqueta en el recuerdo como vivificador de los seres que han muerto.

⁸⁰ “Tía Valentina”, *Sorpresas de la vida*, *op. cit.*, n. 29, 1924, págs. 202-203.

⁸¹ Cuenta la prensa que, al regreso de María Enriqueta a México, al descender del barco en el puerto de Veracruz, llevaba en la mano una pequeña caja donde todos pensaban que guardaba la “Gran Cruz de Alfonso X el Sabio” que se le había sido concedido en 1948, año en el que regresó a México. La sorpresa fue que dentro de aquella caja iba su tesoro más preciado: la tortuga Dorita.

⁸² “Ellos siempre vienen...”, pág. 249. Es posible que la protagonista de este relato fuera la condesa de Doña-Marina, por las referencias que se hacen en él.

Los textos que componen el último grupo son la expresión de una sensibilidad excesiva, de una melancolía permanente, de una angustia acallada o de un cariño: “La polilla”, “El año”, “Las manos de mi padre”, “¡Duerme en paz!...”, “Dos enemigos”, “Mi madre”, “Domingo”, “Visita misteriosa”, “Otoño y hojas secas”, “Aquella extraña y temida voz...”, “Autocuestionario” y “Dulce camino”.

Algunos de estos textos han ido apareciendo fragmentariamente a lo largo del análisis de las obras de María Enriqueta, así “Las manos de mi padre”, “Aquella extraña y temida voz” y “Autocuestionario”. Los dos primeros explican motivos y personajes de *El secreto*: las manos con las que sueña Pablo son las de Alejo Camarillo tal y como se describen en la narración “Las manos de mi padre”, y el propio personaje de Pablo, sus remordimientos de conciencia, su hipersensibilidad, sus miedos son los de María Enriqueta en “Aquella extraña y temida voz”.

En cuanto a “Autocuestionario”, ha sido el texto más utilizado al ofrecer una declaración de principios literarios. Autoconfesión mariaenriquetiana de sus objetivos escriturales que la muestran inamovible a los cambios artísticos de su tiempo.

“¡Duerme en paz!...” es un texto ajeno por tratarse de la reproducción de un poema escrito por su madre, Dolores Roa Bárcena, dedicado al esposo muerto.

Merecen también mención especial “El año”, “Domingo” y “Otoño y hojas secas”. Tres textos en los que el tiempo se erige en protagonista de los relatos, pero un tiempo permanente con un significado especial para la escritora: el otoño como la estación del año más afín a su espíritu; el domingo, que para los demás es día de promesas, es para María Enriqueta triste y gris, y, por último, el año, con sus meses y sus colores, se presenta más como un cuadro que como un texto literario:

-El año es un pintor. [...]: me parece que abril es azul, que febrero es gris, que marzo es lila, que mayo tiene todos los tonos del iris [...], que septiembre es plomizo y que noviembre es morado [...]. Yo siento que junio tiene el color de los diamantes. [...]. Por eso diciembre, que es la agonía del año, es negro; por eso enero, que es el alba de otro año que empieza, es blanco. [...]. Agosto es el color de la uva.

Octubre es color de viento.

¿Y julio?... Julio es color de agua, color de mar...⁸³

Como un cuadro fue descrito por Tito Arnaudi:

la pluma cede su puesto al pincel; de lleno se nos viene a la imaginación toda una acuarela o un paisaje al óleo.⁸⁴

Interesante es también “Visita misteriosa”. De una parte, parece un reproche de la autora dirigido a sí misma a causa de la tristeza de su obra; de otra, tiene una estrecha relación con uno de sus cuentos, “Tales fueron sus confidencias”. La visita a la que hace referencia el título del texto es la pluma de la escritora que se rebela por no hablar de cosas alegres y que se siente vivir en un continuo luto:

-Soy muy desgraciada -me dijo-, porque tú no quieres que me quite el luto. Podría vestirme de azul, de violeta... [...]. Podría vestirme de lila, de rojo y hasta de verde [...]. Pero tú no me dejas... Te has empeñado en que éste es el más hermoso color, y aquí me tienes, hecha tu víctima [...].⁸⁵

Sintiendo, al final del texto, un remordimiento:

⁸³ “El año”, págs. 99-102.

⁸⁴ Tito Arnaudi, *La Palabra*, Tüxpam, 10 de marzo, 1932; Cfr. Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 10, pág. 298.

⁸⁵ “Visita misteriosa”, pág. 165.

... Y más tarde, cuando me senté a la mesa de trabajo y tomé entre mis dedos la pluma, me sentí culpable ante ella...⁸⁶

Comparte con “Tales fueron sus confidencias”⁸⁷ el que ambos relatos tienen como protagonista una pluma, que se personifica para hablar de sus respectivas dueñas.

Al margen de ambos grupos están “Carta al maestro Meneses. Leída en el homenaje que se le tributó en el teatro Arbeu, de Méjico, el 29 de abril de 1928” y “Algo sobre el romance y el poema breve en prosa”. El primero es una transcripción del discurso que María Enriqueta escribió para el que fuera su profesor de piano en el Conservatorio Nacional de México, Carlos Meneses⁸⁸.

En cuanto al segundo, “Algo sobre el romance y el poema breve en prosa”, es un texto que de nuevo muestra a una María Enriqueta ajena a los cambios literarios y anclada en formas estróficas más tradicionales:

el poema breve en prosa solamente me convence cuando tiene mucha medula, muchísima substancia y arte; sólo lo acepto cuando es magistral. [...]. He aquí, pues, el único tipo de poemas breves que acepto. Cuantos estén a este nivel, valdrán; y todo lo demás será pacotilla.⁸⁹

Ataque rotundo al poema en prosa del que sólo se salvan aquellos que posean un contenido aleccionador (“muchísima medula, muchísima substancia”). Ejemplo de lo que la autora mexicana consideraba un buen poema breve en

⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 168.

⁸⁷ “Tales fueron sus confidencias”, *Lo irremediable*, *op. cit.*, n. 30, págs. 69-78.

⁸⁸ Carlos J. Meneses (México, 1863-1929)

⁸⁹ “Algo sobre el romance y el poema breve en prosa”, págs. 220-221.

prosa es *La ausencia*, de Francis Jammes⁹⁰, en el que se narra la historia de un hombre que, tras treinta años de ausencia de su tierra natal, regresa y no reconoce nada. Probablemente este texto de Jammes fuera del agrado de María Enriqueta por tratar el tema del paso del tiempo, recurrente en su obra; argumento el de *La ausencia* que recuerda en mucho al del cuento "El pasado"⁹¹, en el que María Enriqueta narra el regreso de una anciana a su pueblo natal tras veinte años alejada de él y el desequilibrio emocional que se produce entre la imagen idealizada por la distancia, el discurrir del tiempo y la realidad.

⁹⁰ Francis Jammes (1868-1938). Escritor de espíritu afín a María Enriqueta, produjo una poesía sencilla y una novela de herencia romántica. Su obra literaria defiende un reencuentro de la inocencia en la naturaleza (algo en lo que también cree la mexicana, al considerar que es en el campo donde el hombre aún encuentra el bien; *vid. Mirlitón, el compañero de Juan*, Capt. 3.1.)

⁹¹ "El pasado", *Enigma y símbolo*, *op. cit.*, n. 31, págs. 65-89.

5.3. Recopilación de textos perdidos: *Fantasía y realidad.*

*Fantasía y realidad*⁹², impreso en 1933, fue el último libro que María Enriqueta Camarillo publicó en España. En él recogía veinticuatro textos⁹³ que reinciden en temas, argumentos y motivos de su narrativa anterior, aunque, en este caso, no todos los textos fueran de carácter estrictamente narrativo.

La escritora mexicana dio cabida en su último libro madrileño a poemas, sentencias y aforismos, géneros menos frecuentes en los volúmenes anteriores.

⁹² *Fantasía y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933; las páginas a las que se haga posteriormente referencia siguen esta edición. El volumen utilizado perteneció a la autora y en la actualidad se halla en los fondos de la Biblioteca del AECI (Madrid). Dicho volumen está firmado por ella en la primera y última página; contiene un índice completo de sus obras de mano de la propia María Enriqueta

La cursiva que aparezca en los fragmentos reproducidos es mía y se utiliza para destacar determinadas características. Sólo cuando dicha cursiva proceda del texto original, se advertirá en nota.

Se hará mención a cada texto sin volver a remitir a esta nota, ya que el capítulo está dedicado exclusivamente a este libro y no se crean confusiones.

⁹³ Este libro recoge textos escritos en diferentes lugares y algunos de ellos están dedicados a parientes, amigos y conocidos de la escritora. En orden de impresión: "La historia de una carta", "Las cosa hablan" (a la memoria de la señora doña María Leyva de Aragón), "El ansia de Mario", "Fotógrafos y fotografías o la historia de un retrato", "Un héroe" (a la señora doña Ana West de Guzmán; Méjico), "Por teléfono", "Periquín me distrae" (Madrid), "De mis filosofías", "¡Venciste!...", "Una defensa" (a su madre, doña Dolores Roa Bárcena de Camarillo), "Dolor" (a su prima Esther Melgarejo de Rebolledo), "Cuatro comentarios o la lógica de la moda" (Madrid, 1932), "Lo que estorba", "Tu voz", "Un reloj avizor" (a Amalia Monterde Váscones), "De actualidad" (Madrid, 1933), "Leyendo al azar" (Madrid, 1932); de *Renglones cortos*: "A las diez" (Madrid), "Puntuación" (Madrid), "Temores" (Méjico), "Leyendo" (a Josefina Castañeda; Madrid), "Mudanza" (Méjico), "Letanía" (Madrid), "La vida" (Méjico), "De vuelta" (Méjico), "A un rayo de sol" (Lausana), "?..." (Madrid); "Una monja"; de *Temas sentimentales*: "Algo sobre el amor", "A una lectora lejana", "El bosque", "Los adioses" (a la señora doña María Arguimban Robles de Kleemann); "Lápiz y goma de borrar. Respuesta a una pregunta", "El desconfiado Maeterlinck" (a su sobrina Carmen Rebolledo Aubry), "Y la campana sonó por fin... Bordando sobre un hermoso tema de Juan Gabriel Siedl" y "Tragedia" (a Ángeles González Nadal).

Esta *novedad* fue recogida y alabada por la crítica de la época, tanto desde fuera como desde dentro de España:

Relatos, ensayos, poemas suaves emocionados, llenos de perfume y sensibilidad; pensamientos en apretado haz, [...].

Es difícil determinar en este libro, cuál es lo más bello. Los relatos novelescos, los ensayos filosóficos, los versos alados, los pensamientos breves pero muy grandes, todo forma una sola unidad y es una completa obra de arte.⁹⁴

La inclusión en el libro de textos genéricamente diversos fue novedad con reservas ya que María Enriqueta, en sus producciones narrativas anteriores, había dado ya cabida a la poesía, al género dramático o a la epístola. En cuanto a los ensayos, algunos textos de *Brujas*, *Lisboa*, *Madrid* y *Del tapiz de mi vida* podrían ser calificados como tales. Lo que sí resultó novedoso, a este respecto, fue la presencia de aforismos o “pensamiento breves”; sobre éstos, opinaba Dessein Merlo:

Son incomparables las historias breves de *Fantasia y realidad*, en las que hay, junto a la hondura de pensamiento, la maestría no superable de la expresión; lo mismo que sus comentarios intencionados, sus aforismos filosóficos que en pocas líneas -a veces en una sola- encierran tesoros de observación exacta y de excepcional agudeza de espíritu, [...].⁹⁵

Pero tanto los aforismos como los “ensayos filosóficos” eran algo muy propio del espíritu mariaenriquetiano, que concebía su narrativa como medio de expresión para su filosofía vital, para su concepción del mundo.

⁹⁴ *Biblión*, Madrid, agosto, 1933; cfr. en Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 8, pág. 305.

⁹⁵ Justos G. Dessein Merlo, *El Pueblo*, Buenos Aires, 5 de diciembre, 1933; cfr. *Ibid.*, pág. 319.

Otro de los rasgos del volumen que atrajo la atención de la crítica fue su título. Las publicaciones periódicas de aquellos años destacaron en varias ocasiones que los textos reunidos bajo la nombradía de *Fantasia y realidad* se adecuaban coherentemente a ese título y, así, Adrián Villalva declaraba:

El título de *Fantasia y realidad* encaja perfectamente en la índole de la obra, pues en ella están de tal manera diluídas una en otra las dos contrapuestas circunstancias, que en el conjunto armónico la fantasía viste de claras idealidades a la realidad, y ésta, encarnada en la fantasía, le da lógica, le da cuerpo y le da vida.⁹⁶

Otros críticos como Mario Gonçalves, además de resaltar ese título compuesto por términos contrarios, señalaba la vocación “universalista” de la obra:

Esa obra es universalista, porque toca, con suprema y rara maestría, estados psicológicos comunes a todos los pueblos, y sentimientos que viven en lo subconsciente de todas las almas. La *fantasia* a que alude la autora en el título del libro, se ajusta de tal modo a la *realidad*, que se confunde con ésta. Aquélla es casi un pretexto para quitar la venda y explicar la *realidad*. Algunos de sus cuentos son auténticas parábolas.⁹⁷

Fantasías, realidades y pensamientos son las tres categorías que se pueden establecer en este volumen.

Fantasías, o ficciones, son “La historia de una carta”, “Las cosas hablan”, “El ansia de Mario”, “Por teléfono” y “Y la campana sonó por fin...”. Realidades, por tener como origen una anécdota o un sentimiento personal, pueden

⁹⁶ Ramón Adrián Villalva, *Desde las Sombras*, Méjico, febrero de 1934; cfr. *Ibíd.*, pág. 313.

⁹⁷ Mario Gonçalves Viana, *Gazeta das Caldas*, Caldas de Rainha, 25 de noviembre, 1933; cfr. *Ibíd.*, pág. 303. La cursiva es del autor.

considerarse "Fotógrafos y fotografías o la historia de un retrato", "Periquín me distrae", "¡Venciste!", "Dolor", "Tu voz", "Un reloj avisor" y "Tragedia".

Los textos adscritos al tercer grupo, los pensamientos, encierran mayor complejidad al incorporar tanto aforismos como ensayos literarios o glosas de noticias periodísticas, que permiten a la autora realizar una reflexión filosófica (quizás fuera más correcto utilizar el término "ideológica"). Análisis de noticias que desembocan en ensayos son "Un héroe", "Cuatro comentarios o la lógica de la moda", "Lo que estorba" y "Leyendo al azar". Pensamientos y aforismos son los intitulados "De mis filosofías", "Una defensa", "De actualidad", "Temas sentimentales"⁹⁸ y "Lápiz y goma de borrar. Respuesta a una pregunta". De ensayos literarios pueden calificarse "Una monja" y "El desconfiado Maeterlinck". Por último, bajo el título de "Reglones cortos" se recogen diez poemas de tema vario⁹⁹.

Los relatos ficcionales que aparecen en este libro se inscriben dentro de la cuentística de María Enriqueta: mujeres engañadas por un hombre sin sensibilidad ("La historia de una carta"), mujeres que encuentran el amor de su vida pero a las que el destino se lo niega ("Por teléfono"), personajes a los que la vida les otorga un instante de felicidad ("Y la campana sonó por fin..."), la vivificación de los objetos, el paso inexorable del tiempo y la muerte como única verdad.

Estos tres últimos temas se dan cita en el relato "Las cosas hablan". De un lado, se puede ver -del mismo modo que en el análisis de los cuentos y de las novelas- la importancia de los objetos en la literatura de la escritora. La personificación de éstos no es novedad en su obra, lo interesante de este relato radica, en primer lugar, en la modalidad narrativa en que se presenta: un diálogo dramático. En segundo lugar, este diálogo que se establece entre los

⁹⁸ Compuesto a su vez por "Algo sobre amor", "A una lectora lejana", "El bosque" y "Los adioses".

⁹⁹ Los títulos de estos poemas, en orden de impresión, son: "A las diez", "Puntuación", "Temores", "Leyendo", "Mudanza", "Letanía", "La vida", "De vuelta", "A un rayo de sol" y "?...".

distintos objetos de una casa no sirve en esta ocasión para presentar y describir a un personaje humano, sino para expresar los propios sentimientos de esos objetos, ya que cada uno defiende ante los demás el porqué es más importante, más valioso o más útil, llegando casi a convertirse en una representación de la condición humana. La trascendencia de los objetos en mencionado texto no pasó tampoco desapercibido para los comentarista de la obra de María Enriqueta, como ponen de relieve la siguientes palabras de Mariano Alcocer:

Todo lo más interesante que hay en el libro *Fantasía y realidad*, lo doy por un verdadero diálogo de las cosas, que tiene sabor maravilloso de misterio y encanto. El diálogo se llama: *Las cosas hablan*. Se antoja algo que hemos escuchado en los momentos del atardece, cuando, [...] de pronto hay como un rumor sutil, quebradizo, que pone voz en las cosas que expresan su *íntima* tragedia, la curiosa tragedia de las cosas que *oyen* y *saben*, y han de callar, hasta que el embrujo de la tarde desata sus lenguas y las obliga a decir... cosas vanidosas; cosas quisquillosas, cosas que piensan hondo... Parodia humana, dicho breve, elegante, sutilmente...¹⁰⁰

De esa imitación a la vida que supone el relato “Las cosas hablan” es buen ejemplo el siguiente fragmento que, a través del diálogo que se establece entre un grupo de objetos, la escritora le recuerda al lector la fragilidad y, en ocasiones también, la vacuidad del ser humano:

La luz.- Yo sí que puedo entrar sin pedir permiso.

Las maderas de las ventanas.- Si no te lo diéramos nosotras, no entrarías.

El foco eléctrico.- Queráis o no vosotras, la luz ha de entrar aquí si a mí me place.

La llave eléctrica, dirigiéndose con insolencia al foco.- ¡Yo te mando a ti!

¹⁰⁰ Mariano Alcocer, *Boletín Bibliográfico*, Méjico, 1 de noviembre, 1933, la cursiva es del autor; cfr, Ángel Dotor, *op. cit.*, n. 10, pág. 310.

*Una lámpara apagada, bajo la pantalla gris, cuyo color ha mudado el tiempo.- Lo que debía movernos a todos es la humildad. Porque nada somos...*¹⁰¹

Finalmente, y una vez más, la presencia de la muerte, una muerte que la escritora vuelve a recordar, en esta ocasión a través de esos objetos, que es la única verdad, el único fin:

La Venus de porcelana que está sobre una esbelta columna de madera.- [...] Nada sois, en verdad; nada valéis. En cambio, yo... lo domino todo. Media humanidad está a mis plantas [...].

El viento, entrando en brusca oleada.- ¡Abajo! ¡Abajo!...

La estatua, al caer por tierra, mientras se hace añicos.- ¡Nunca pude pensar en lo breve que es la Vida!...

*Y el viento, abriendo la puerta que da hacia la alcoba, muestra el muro frontero, donde un crucifijo parece exclamar.- ¡Pensad en la Muerte!...*¹⁰²

Con el texto anterior comparte rasgos temáticos similares “El ansia de Mario”¹⁰³ que se puede calificar de parábola; un pensamiento utópico, de nuevo relacionado con el paso del tiempo, abre la narración:

Si el tiempo fuera a dar gusto a la humanidad, ésta se compondría solamente de ancianos decrepitos.

¿Obscura es la conclusión? Pues oíd:¹⁰⁴

¹⁰¹ “Las cosas hablan”, pág. 19.

¹⁰² *Ibíd.*, págs. 19-20.

¹⁰³ Creo interesante destacar el hecho de la contigüidad de ambos textos, ya que están íntimamente relacionados: la vida, el paso del tiempo y la muerte en los objetos (“Las cosas hablan”) y en las personas (“El ansia de Mario”).

¹⁰⁴ “El ansia de Mario”, pág. 23. Este comienzo recuerda al de “El caso de la señorita Amelia”, de Darío, relato en el que el motor de la acción es también un pensamiento en voz alta: “-¡Oh, si el tiempo pudiera detenerse!”. El protagonista de la narración de María Enriqueta es también el tiempo, pero el deseo de los personajes de uno y otro cuento es opuesto.

A lo largo de la narración se desarrolla la historia de Mario al que le es concedido un carrete mágico en el que hay una tela enrollada (“la tela del Tiempo”¹⁰⁵) que mide el tiempo y que puede avanzar a su voluntad si la desenrolla. El protagonista llega rápidamente al fin de sus días sin haberlos disfrutado; su arrepentimiento llega tarde, pero no es inútil ya que sirve de ejemplo para todos aquellos que sueñan con que el “tiempo vuele”. El tema del tiempo, y el paso ineludible de éste, es, como se ha dicho, tema repetido en la obra de la escritora mexicana; en concreto este cuento tiene una estrecha relación con “¿Pesadilla, o realidad?...”¹⁰⁶, en el que la curiosidad del protagonista le llevaba a “la casa del Tiempo” de la que sale decrepito en contra de su voluntad. La diferencia más significativa entre un relato y otro (y también entre éste y otros que tiene al tiempo como personaje principal) radica en que el protagonista es en esta ocasión un niño que, en su inconsciencia infantil, deshace su propia vida. Este rasgo es algo atípico en la narrativa mariaenriquetiana, en la que la figura infantil se caracteriza, generalmente, por su limpieza de alma y por el amor y el respeto hacia sus mayores (características antagónicas a las de Mario a lo largo del relato, ya que no será hasta la vejez cuando demuestre que sí encierra un alma “buena”).

Los textos que nacen de una vivencia o sentimiento personal se asemejan, por su tono y por sus motivos, a los que se recogen en *Del tapiz de mi vida*. Como algunos de los allí publicados, se parte de un presente en el que se rememora algún hecho del pasado, querido y a la vez doloroso (ejemplo de ello es “¡Venciste!...”, donde María Enriqueta recuerda la tristeza que le producían a su hermano Leopoldo los días grises). Otras narraciones personifican sensaciones como ocurre en “Dolor”, categorías como la muerte en “Un reloj avizor”; o cosas, como en “Tragedia”, que se asemeja al texto titulado “Visita

¹⁰⁵ Imagen que remite a las Parcas y a los hilos con los que van “destejiendo” la vida de los humanos.

¹⁰⁶ “¿Pesadilla, o realidad?...”, *Enigma y símbolo*, op. cit., n. 31, págs. 169-178.

misteriosa”¹⁰⁷: en éste cobraba vida la pluma y en aquel era un vestido. Algunos recuperan personajes y acontecimientos similares a los de otros relatos, así es el caso de “Periquín me distrae”, donde vuelve a aparecer Periquín, el vecino protagonista de “Siniestro matrimonio”¹⁰⁸, y que, al igual que allí, lee incorrectamente el titular de una noticia del periódico produciéndose una confusión que añade un cierto humor a la anécdota.

Dentro de este mismo grupo cabe destacar otros dos relatos: “Tu voz” y “Fotógrafos y fotografías o la historia de un retrato”. El primero se inscribe dentro de la corriente romántica y, en él, la narradora confiesa su amor por alguien a quien sólo se caracteriza por la voz; si ese alguien es o no es Carlos Pereyra -su esposo- no se llega a saber, ya que el texto no está dedicado y tampoco se puede confirmar que la narradora sea la escritora; pero sí hay que tener en cuenta que el poseedor de esa voz eligió la profesión de las letras (como lo hizo Pereyra) en lugar de otras más *beneficiosas*:

-Erró la vocación. Si el dueño de esa voz hubiese sido cantante de teatro, habría logrado una fortuna. [...]

Pero no te llamó ese camino. Optaste por la inmovilidad. Echaste la llave a tu puerta y te hundiste en un silencio misterioso. Tu estancia está cerrada siempre.

-¿Qué haces allí? -pregunta el ignorante.

Y hay que responderle:

-Lo que hace el poeta:

Desdeñar la fortuna

*por cantar el amor, la luz, la luna...*¹⁰⁹

¹⁰⁷ “Visita misteriosa”, *Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 69, págs. 165-168.

¹⁰⁸ “Siniestro matrimonio”, *El arca de colores*. Madrid: Espasa-Calpe, 1929, págs. 159-162.

¹⁰⁹ “Tu voz”, pág. 128. La cursiva es de la autora.

La importancia de este relato se debe más al hecho de haber sido, quizás, el único que pueda remitir a la relación María Enriqueta / Carlos Pereyra, que a su calidad u originalidad literaria.

“Fotógrafos y fotografía o la historia de un retrato” ofrece un análisis bastante objetivo del acto de la fotografía. Aunque en el momento de la redacción ya no era éste el medio más moderno de representar la imagen¹¹⁰ –al haber sido sustituido por el cine¹¹¹–, sí seguía y sigue siendo el que mejor representa el deseo humano de paralizar el tiempo y de retener imágenes pasadas. La fotografía no era motivo literario nuevo en la obra de la escritora; “El retrato”¹¹² o “La infiel”¹¹³ ya se habían servido de la fotografía como motor de las acciones desarrollada en ambos relatos. Sin embargo, “Fotógrafos y fotografía...” se apoya en una anécdota vivida por la escritora y analiza la fotografía desde distintas perspectivas: la del fotógrafo, la del fotografiado y la del producto resultante. El fotógrafo que presenta María Enriqueta es un profesional que se siente incomprendido, maltratado, increpado por sus clientes cada vez que les entrega sus retratos, por lo que decide retirarse de la profesión; también reflexiona sobre la actividad del fotógrafo y se le compara con otros trabajadores manuales:

Que llevo ya muchos años de sufrir como ninguno...; es decir, como todos los fotógrafos del mundo... Este es el peor de los oficios. El zapatero, el sastre, el peluquero podrá no contentar a sus clientes alguna vez; pero el fotógrafo no les contenta nunca.¹¹⁴

¹¹⁰ En 1826, y tras una exposición a la luz de ocho horas, Joseph Niépce consiguió la primera imagen fija no “interpretada” por la mano de un hombre: “Vista de Le Gras desde una ventana”

¹¹¹ El 28 de diciembre de 1895, en París, el cinematógrafo Lumière es presentado al público de la capital. Los hermanos Louis y Augusto vinieron a revolucionar el mundo de la imagen, en todos sus significados y, por ende, el de la visión de la realidad

¹¹² “El retrato”, *El misterio de su muerte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1925, págs. 109-123.

¹¹³ “La infiel”, *Sorpresas de la vida*, *op. cit.*, n. 29, págs. 179-185.

¹¹⁴ “Fotógrafos y fotografía o la historia de un retrato”, pág. 42.

El “objeto” fotografiado es elemento importante en la narración: el tratarse de una persona y no de un ser inanimado conlleva, de una parte, a que el fotógrafo pase a convertirse en retratista y, de otra, a que el fotografiado emita un juicio de valor sobre el resultado obtenido. Al aparecer el referente “real” en el tiempo narrativo, el relato permite hacer una comparación entre la realidad y la imagen, para comprobar que una nunca es el reflejo objetivo de la otra: los clientes de “Fotógrafos y fotografías...” son más agraciados físicamente en las fotos que al natural y ello gracias a los retoques que realiza el infeliz fotógrafo. Sin embargo, sólo obtiene quejas:

¡Cómo! -te dice por fin-. Pero ¿estos son mis ojos?... ¿Así los tengo?... Y luego, ese pliegue a los lados de la boca... Además, ¿qué significa esa sombra en la izquierda de la nariz?¹¹⁵

Al igual que aparece el “objeto” fotografiado, también los personajes son en algún momento espectadores: de sus propias obras, de las obras de otros o de sus propios retratos. A esta categoría de *voyeur*, se une el hecho de la fotografía como resultado y de que la misma sea considerada o no una obra de arte. Contemplador de su oficio es el personaje fotógrafo que, además, ve su vida transformada a causa del *voyeurismo* forzoso del que vive: terminará retirándose de la profesión por ser insostenible su enfrentamiento con los retratados. La fotografía como resultado, en la que el espectador pretende un reflejo de belleza, así como un reconocimiento de sí mismo cuando es el retratado. Es decir, observar la fotografía de manera superficial, sin cargarla de valores sentimentales, como ocurre en el relato¹¹⁶.

Los retratos de esta narración son ejemplos de fotografías formalmente bellas, pero reflejan una realidad que el correspondiente personaje no está

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ No así en “El retrato” y en “La infiel”, donde las fotografías son el medio de mantener con vida a la persona amada ya perdida para siempre.

dispuesto a reconocer, no se ve a sí mismo en su imagen, reclamando “existir” físicamente como no es¹¹⁷:

el rubio quiere parecer moreno; el moreno, rubio; el gordo te manda rebajar lo que le sobra de barbilla; el flaco te exige toda la carne que no tiene; el alto te dice que has hecho de él un fantasma; el bajo se te enoja si no le añades en la cabeza y en los pies una buena dosis de centímetros; [...].¹¹⁸

En consecuencia, el texto se convierte en un pequeño fresco de realidad que no hubiera reflejado tan fielmente una fotografía, necesitando de las “mil palabras” de la mexicana para analizar la reacción del ser humano ante el reflejo de su propia imagen.

Al último grupo pertenecen aquellos textos que muestran a la María Enriqueta *filósofa*, crítica literaria y poeta. De estos ensayos hay que destacar aquellos que se centran en el tema de la mujer y los cambios de su comportamiento en los años 20. “Una defensa”, “De actualidad”, “Cuatro comentarios o la lógica de la moda”, “Lo que estorba” y “Leyendo al azar” señalan la metamorfosis sufrida por el género femenino desde el siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX (etapa en que vivió María Enriqueta) y como la moda imponía nuevas reglas, nuevas costumbres, nuevos comportamientos.

¹¹⁷ No hay más que pensar en las propias reacciones cuando nos vemos en una fotografía: más gordos o más delgados, casi siempre más “arrugados”. La fotografía consiguió neutralizar el concepto de belleza. Todo es “bello” si está impreso en papel fotográfico, porque lo feo al convertirse en público adquiere inmediatamente categoría de digno, y lo digno está “bien considerado”. A este respecto es interesante la apreciación que Baudelaire hizo a su madre en una carta escrita en 1865:

[...] todos los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías ridículas: consideran que es una buena imagen una imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se hacen visibles, muy exageradas: cuanta más dura es la imagen, más contentos se quedan. (Charles Baudelaire. *Curiosités esthétiques*. Paris: Garnier, Col. Classiques Garnier, 1973.)

¹¹⁸ “Fotógrafos y fotografía o la historia de un retrato”, pág. 45.

“Una defensa” se centra en la figura de la madre y en la maternidad, viniendo determinada esa “defensa” por la imagen de la figura materna en las letras de su tiempo:

Algunas plumas han dado ya en prurito de escoger el tema de ‘la madre’ como pretexto para desahogos [...].

Pintadas por esas plumas [...], la madre aparece como representación de la malicia, del lazo ilegítimo –siempre ilegítimo–, de la coquetería, de la sensualidad, del artificio, de la impureza...¹¹⁹

Frente a este tratamiento de la madre, la escritora pone dos ejemplos que niegan tal concepción: una noticia periodística en la que se relata la muerte de una mujer intentando salvar a sus tres hijos, y una historia: la de la viuda Sara y Judi3n en la que aquella vel3 el cad3ver del hijo para que no fuera devorado por los cuervos. Tambi3n algunos cronistas de la 3poca se hicieron eco de este texto de Mar3a Enriqueta, ejemplo de ello es el comentario de Jos3 I. Armida:

Cita especial queremos hacer, sin embargo, de *Una defensa*, p3ginas delicad3simas, destinadas a la defensa de la madre, ese ser santo por esencia, cuyo amor es el m3s puro y desinteresado de la tierra; [...].¹²⁰

Una Mar3a Enriqueta, ofendida y dolida por las “madres literarias” de su 3poca, que parece haber olvidado el modelo de madre ofrecido en su novela *Jir3n de mundo*¹²¹ que se aproxima al de la “impureza” que ella ve en las obras ajenas.

El resto de los textos dedicado a la mujer se ocupa primordialmente de su preocupaci3n por la belleza f3sica y no por la del esp3ritu describiendo el

¹¹⁹ “Una defensa”, p3g. 93.

¹²⁰ Jos3 I. Armida, *La Palabra*, M3jico, 10 de noviembre, 1933; cfr. 3ngel Dotor, *op. cit.*, n. 10, p3g. 309.

¹²¹ *Vid. Jir3n de mundo*, Capt. 3.2.

acercamiento de las actitudes que va adoptando la mujer a comportamientos o costumbres que la escritora consideraba propios del ámbito masculino. Quedan distribuidas, de esta forma, en dos grupos, las mujeres modernas: aquellas pendientes de los imperativos de la moda, que viven sacrificadas a su imperio y que están reflejadas en “De actualidad”, “Cuatro comentarios o la lógica de la moda” y “Lo que estorba”; aquellas que imitan el *comportamiento* masculino y que protagonizan “Lo que estorba” y “Leyendo al azar”. De todos ellos, el más interesante es “De actualidad”, texto compuesto de pequeños aforismos, no carente de sentido del humor, donde la escritora reflexiona sobre la “ley más fuerte: la Moda”. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento:

Ayer se decía:

-Ese traje, ese sombrero y ese peinado no se usan ya.

Hoy se dice:

-Ya las cejas no se llevan.

Mañana se dirá.

-No está ya de moda esa nariz... (O simplemente: ya la nariz pasó de moda).¹²²

Los ensayos literarios se centran en la figura de Sor Juana Inés de la Cruz (“Una monja”) y Maurice Maeterlinck¹²³ (“El desconfiado Maeterlinck”). El primero es una semblanza biográfica de la monja mexicana en el que su coterránea evita toda mención a los problemas que aquella debió sufrir en sus últimos años por la interferencia en su vida de las instituciones de poder; se ofrece también un repaso de las publicaciones de algunos de los estudiosos de la

¹²² “De actualidad”, pág. 139.

¹²³ Maurice Maeterlinck (1862-1949). Premio Nobel de Literatura en 1911. Este escritor de nacionalidad belga destacó más como dramaturgo simbolista con ciertas reminiscencias románticas, que como poeta. Obtuvo también fama como pensador en temas como el silencio, la sinceridad, etc., lecturas a las que probablemente se sintiera afín María Enriqueta.

obra de Sor Juana, entre los que incluye a los mexicanos Carlos de Sigüenza y Góngora, José Jesús Cuevas, Amado Nervo y Francisco Elguero¹²⁴.

El texto dedicado a Materlinck es vacuo. El escritor belga y su reflexión, un tanto negativa, de las plantas y de los animales domésticos¹²⁵, sirve a la escritora mexicana para elaborar una alabanza sobre los mismos: sus virtudes, sus encantos, la compañía y el bien que le hacen al hombre.

“Lápiz y goma de borrar” es un texto que también tiene a la literatura como argumento, pero en esta ocasión a la de la propia autora. Más que una narración es una carta con la que ella responde a la pregunta de uno de sus lectores:

Un lector curioso –según se firma él mismo– me dirige esta pregunta:

[...] ¿quiere usted contarnos también por qué no escribe sus originales con tinta [...] y con pluma [...]? ¿Por qué su cariño por el lápiz? [...].¹²⁶

La pregunta del lector nace de su “Autocuestionario”, que María Enriqueta publicara en *Del tapiz de mi vida*¹²⁷. Allí la escritora contestaba a su propia pregunta:

-¿Cómo escribo mis originales, en la máquina, quizás, o con la pluma?

-Los escribo con lápiz, [...]. Nunca escribo en papel rayado, porque las rayas velan y cortan libertad a mis ideas, como si fuesen rejas de cárcel.¹²⁸

¹²⁴ De Francisco Elguero (Morelia, 1856-México, D.F., 1932), María Enriqueta menciona su *Efemérides históricas y apologéticas*, título compuesto por cuatro tomos en los que recogió sus artículos de sucesos ocurridos en el mismo día que los publicaba pero en época pasadas. Estos artículos vieron la luz originalmente en el *Diario de la Marina*.

¹²⁵ Posiblemente María Enriqueta se refiera a alguno de los textos publicados por Maeterlinck a partir de 1900, dedicados a hechos de la naturaleza: *La vida de las abejas* (1901), *La inteligencia de las flores* (1907), *La vida de las termitas* (1927) y *La vida de las hormigas* (1930).

¹²⁶ “Lápiz y goma de borrar. Respuesta a una pregunta”, pág. 175. La cursiva es de la autora.

¹²⁷ *Del tapiz de mi vida*, op. cit., n. 66.

¹²⁸ “Autocuestionario”, *Ibid.*, págs. 236-237.

De estas declaraciones y de la curiosidad que las mismas producen en un lector nace “Lápiz y goma de borrar” que, como “Autocuestionario”, permite entender algo mejor el concepto de literatura de la escritora mexicana, para la que el oído no es el único sentido que debe ser agraciado en el acto de la escritura/lectura, también la vista cumple una función básica:

Escribo con lápiz para poder borrar a mi antojo y fácilmente cuanto me disguste, no dejando ante mi vista sino lo que acepte.

[...] Pero es que yo, en esos trabajos literarios, no tomo en cuenta *el oído* solamente, sino también *la vista*. Y como para que lleguen al oído mis versos o mi prosa, tienen que pasar por mis ojos –ya que de cosa escrita se trata-, y como yo, lo repito, no puedo ver con claridad a través de enmendaduras¹²⁹, me siento forzada a cuidar del orden del manuscrito, de su limpieza absoluta y hasta de la claridad y buena forma de la letra que muestre.

Así planteado este sistema, la goma de borrar está indicada, y, como consecuencia lógica, el lápiz.¹³⁰

Es, para María Enriqueta, la literatura como la pintura: un arte visual. No hay que olvidar que, entre sus habilidades artísticas, tuvo un lugar destacado el dibujo y así lo reconoce en este relato¹³¹.

¹²⁹ El volumen utilizado para el análisis de este título perteneció a la autora, hecho que destaco ya que, en este texto, tres líneas están completamente tachadas, resultando imposible adivinar que hay escrito en ellas; esas líneas, una vez cotejado otro ejemplar, dicen lo siguiente:

[...]; porque amo y ambiciono la sencillez –no la desaliño, sino la otra, la serena límpida que el mar-; [...]. (“Lápiz y goma de borrar”, pág. 177).

Comentario bastante amanerado que contradice la defensa de la sencillez en la literatura y por lo que, probablemente, la escritora anulara de su ejemplar en una relectura

¹³⁰ *Ibid.*, págs. 176-177.

¹³¹ “Pues –añado- teniendo mucho cariño por el dibujo” (*Ibid.*, pág. 176). Ejemplo de ello es la narración “Resultados de una caricatura (De las memorias de Juanilla)”, en *El misterio de su muerte*, *op. cit.*, n. 110, págs. 137-145, cuento basado en una anécdota de la infancia de la escritora. Así mismo ilustró su poemario *Álbum sentimental*, *op. cit.*, n. 23.

Por último “De mis filosofías”, “Temas sentimentales” y “Renglones cortos”, pese a pertenecer a distintos géneros, aforismos, prosas poemáticas y versos, respectivamente, comparten temas. El amor, la muerte, el paso del tiempo, el dolor, Dios, la literatura, la moda son entrevistados por la mirada nostálgica de María Enriqueta, buscando para cada uno de ellos el tono que más se adecua. De todos estos, “A una lectora lejana” –perteneciente a “Temas sentimentales”- y “Puntuación” –perteneciente a “Renglones cortos”- merecen comentario aparte.

“A una lectora lejana” establece una relación con “Tu voz”, tanto en uno como en otro la voz se convierte en el reflejo del individuo, es una voz balsámica, solidaria. La diferencia entre ambos textos radica en que la voz de “A una lectora...” es la de la escritora que responde a una lectora que desea conocerla, que es por su voz (aquella a la que remiten sus escritos) por la que debe entenderla y no por su rostro:

Iré a visitarte como los espíritus y, como ellos, sólo por la voz me entenderé contigo. ¿Te entristeces, porque quisieras ver mi rostro? No comprendo ese pesar. ¡Si no todo lo que habla a nuestro oído viene de algo tangible!¹³²

Es interesante que de los dos relatos de *Fantasia y realidad* que tratan de la voz, la de “A una lectora lejana” y “Tu voz” tengan rasgos benéficos, frente a la voz de “Aquella extraña y temida voz”¹³³ que María Enriqueta recordaba de su infancia y que la perseguía anunciándole las más terribles desgracias. Las diferencias radican que unas son voces que llegan del exterior y las otras surgen del interior del ser humano: las voces de “Tu voz” y de “A una lectora lejana” son voces externas –la primera es la del ser amado, la segunda la de la escritora dirigida a la lectora-, mientras que la voz de “Aquella extraña y temida voz” es

¹³² “Temas sentimentales”, pág. 168-169.

¹³³ “Aquella extraña y temida voz”, *Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 69, págs. 211-215.

una voz interior, creada por la imaginación propia, que nace dentro de la autora y sólo habla a ella, es la voz propia que pertenece al ámbito del miedo y de la soledad.

Por su parte, “Puntuación” es un poema de tono popular donde los signos ortográficos adquieren rasgos humanos, reflejando distintos estados de ánimo:

Hablemos de puntuación
y de algo a ella aplicable:
el signo de admiración
es un grito inevitable;
el de la interrogación
representa indiscreción
y, por tanto, es reprobable;
puntos suspensivos son
lo insondable;
paréntesis en renglón
significa lo explicable;
la coma es indecisión,
y el punto... ¡lo irremediable!¹³⁴

¹³⁴ “Renglones cortos”, pág. 152. Compuesta por 13 versos octosílabos con rima consonante, con un pie quebrado en el noveno verso que, de alguna manera, refleja rítmicamente la ruptura de contenido: lo “inevitable” y lo “reprobable” pertenece al ámbito humano, pero lo “insondable” se inscribe en el mundo de lo divino e inexplicable, que anuncia lo “explicable” del verso 11. El último verso cierra con la alusión a la muerte, anunciada ya en lo “insondable”, con una estructura sintáctica similar (“lo insondable; // [...] // ... ¡lo irremediable!”), y ratificado ese anuncio con los puntos suspensivos, ya gráficos. Hay que destacar, igualmente, el que todos los signos de puntuación son definidos por un verbo de existencia –el verbo ser-, a excepción de la “interrogación” cuya calidad de reprobable se atenúa gracias al verbo “representar” (con lo cual es un reflejo, no una esencia) y el “paréntesis” que condiciona el significado del verbo, “significa”, a su rasgo, “explicable”.

Lo que parecía ser una lección de ortografía se transforma, a partir del cuarto verso, en una metáfora de los sentimientos y de las sensaciones gracias a esa tendencia mariaenriquetiana a la personificación de lo inanimado

4.4. El declive: *Hojas dispersas.*

El último libro completo que María Enriqueta publicó en vida fue *Hojas dispersas*¹³⁵. El volumen, aparecido en México años después de su regreso al país natal, estaba conformado por creaciones que había ido escribiendo desde la publicación de *Fantasia y realidad*, en 1933, hasta su llegada a la tierra querida y añorada, en 1948.

Pese a pertenecer ya a su etapa mexicana la mayor parte de la obra está compuesta por textos escritos en los últimos años que vivió en Madrid: aquellos que surgieron durante la Segunda República, la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra, y que se engloban, muchos de ellos, bajo el título “Notas tristes en Madrid”¹³⁶. Narraciones en las que tímidamente –por su escasez más que por su tono- realizó algunas valoraciones sobre la España de comienzos de la Guerra Civil y la de los primeros años de la dictadura de Francisco Franco.

La crítica peninsular contemporánea, una vez estuvo la escritora alejada del ámbito literario español, no se hizo eco de esta publicación. El interés que este título despertó entre la intelectualidad de la época se produjo ya en México y fue escaso. Uno de los pocos que hizo mención de *Hojas dispersas* fue José Cantú Corro -a quien la escritora le había prologado previamente su libro, *La mujer a través de los siglos*¹³⁷, publicado en 1927-, que escribió una alabanza del contenido del libro considerando sus valores morales:

¹³⁵ *Hojas dispersas*. México: Editorial Patria, 1950. El volumen utilizado se halla en la actualidad en los fondos de la Biblioteca del AECI (Madrid). El apellido manuscrito en la primera página; bajo su nombre, no es letra de la autora.

Se hará mención a cada texto sin volver a remitir a esta nota, ya que el capítulo está dedicado exclusivamente a este libro y no se crean confusiones.

¹³⁶ Razón por la que he considerado necesario realizar el análisis de este libro junto a los anteriores, también redactados en la misma época.

¹³⁷ José Cantú Corro. *La mujer a través de los siglos*. Madrid: Editorial Voluntad, 1927. Aurora M. Ocampo, que hace referencia a este título, lo fecha en 1936 (*vid.* Aurora M. Ocampo. *Diccionario de escritores mexicanos: Panorama de la Literatura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma-Centro de Estudios Literarios, 1967, pág. 243).

Los temas son interesantes. Ninguno es frívolo, ni vacío, ni para perder el tiempo.

En todos se aprende algo útil, fructuoso y fecundo para la vida. No son consejos de predicador ni ranciedades de persona amargada a quien nada le gusta.¹³⁸

Cantú Corro no sólo se hizo eco de las “bondades” del libro de la escritora, también incidió en una máxima constante de la misma: el instruir deleitando que, en este título quizás más que en ningún otro, busca obsesivamente María Enriqueta en sus últimas creaciones, por lo que fue abandonando cada vez más el relato de ficción para centrarse en el ensayo, la crónica de opinión, las filosofías,...

De estructura similar a *Fantasía y realidad*, *Hojas dispersas* ofrece treinta y una¹³⁹ creaciones en prosa y en verso que, una vez más, repiten esos géneros “nuevos” del libro anterior, sentencias, las glosas de noticias, etc., junto a algunos ensayos literarios. La presencia de relatos de ficción, como se ha dicho,

¹³⁸ José Cantú Corro, “Hojas dispersas”, *El Universal*, México, 15 de junio, 1951. Cfr. *María Enriqueta y su retorno a México*. Edc. de Salvador Ponce de León. México: Editores Mexicanos Unidos, 1961, pág. 217.

¹³⁹ Este libro recoge textos escritos en diferentes lugares y algunos de ellos están dedicados a parientes, amigos y conocidos de la escritora. En orden de impresión: “Para él...” (México, noviembre de 1950), “Miel y acíbar de amor”, “Carnaval”, “Lenguas”, “Al igual del caracol...”; de *Notas tristes en Madrid*: “Murió...” (Madrid, junio de 1942), “Una mancha roja” (Madrid, 1937), “Recordando”, “La Semana Santa en España”, “Nieve”, “Duelo nacional” (Madrid, marzo de 1941), “El conde poeta”, “Una amarga verdad”; de *Temas varios*: “Definiciones”, “Ella manda”, “Engañado”, “Diálogo con la muerte”, “Las angustias de un arquero”, “Una visita esperada”; de *Poesía*: “Balcones”, “El relato del romero”, “Las hojas”, “La armadura. Paráfrasis del poema alemán de Luis Uhland” (a María del Pilar Liñán), “Fieles amigas”, “Mariposas”, “Luz y sombra”, “Lied”, “A mis paisanos” (recuerdo de una fiesta que le fue ofrecida en Coatepec antes de 1910), “Recordando dulcemente...” (al R. P. Fray Gabino Gallego; Madrid); “Un hermoso libro: *La mujer a través de los siglos*”; de *Cine*: “Las sorpresas del cine”, “El bailarín y el trabajador”, “Nobleza baturra” (Madrid); “Cuento griego”, “Filosofías”, “Bili-Bili” (también en Esther Hernández Palacios, *op. cit.*; en *El consejo del búho y otros cuentos*, *op. cit.*, n. 3), “Justo premio a un héroe” (Madrid), “¡De campo! ¡De campo!...”, “Fichas benéficas” (Madrid), “Verdad que parece cuento” (Madrid), “Año Nuevo”, “¿Quieres que ella venga?” (a sus primos Cochita y Juan B. Rebolledo), “Mi saludo a México” (México, marzo de 1948), “La danza mexicana” (México, octubre de 1950) y “Y el sol y la sombra hablaron...”.

es menor y suelen ser en gran parte fabulaciones sobre hechos históricos, legendarios o míticos de la cultura europea. Los últimos relatos que componen este título narran sus primeras impresiones en México, tras treinta y ocho años de ausencia.

Atendiendo, no sólo al tema, sino también al lugar en el que se ambientan los textos que componen *Hojas dispersas*, pueden establecerse cuatro grupos: los relatos de ficción, alguno de los cuales tienen su origen en la mitología o en alguna leyenda (“Miel y acíbar de amor”, “Lenguas”, “Al igual que el caracol”, “Las angustias de un arquero”, “Cuento griego”, “Bili´Bili” y “Y el sol y la sombra hablaron...”); las crónicas y reflexiones (“Carnaval”, “Temas varios”, “Una visita esperada”, “Un hermoso libro: *La mujer a través de los siglos*”, “Filosofías”, “Año Nuevo” y “¿Quieres que ella venga?”); los ambientados en el Madrid de la guerra y de la posguerra, que conforman el grueso del libro (“Murió...”, “Una mancha roja”, “Recordando”, “La Semana Santa en España”, “Nieve”, “Duelo nacional”, “El conde poeta”, “Una amarga verdad”, “Cine”, “Justo premio a un héroe”, “¡De campo! ¡De campo!...”, “Fichas benéficas” y “Verdad que parece cuento”), y, por último, aquellos textos dedicados a México (“Mi saludo a México” y “La danza mexicana”).

El libro se abre con un breve texto-dedicatoria titulado “Para él...”, en el que María Enriqueta agradecía a sus lectores la atención y la fidelidad durante tantos años.

De los cuentos de ficción cabe señalar la importancia de los que remiten a mitos y leyendas. Ejemplo de ello son “Lenguas”, “Las angustias de un arquero” y “Cuento griego”. El primero se refiere a una anécdota atribuida a Esopo¹⁴⁰,

¹⁴⁰ Del fabulista griego poco, o nada, se sabe con certeza y su persona se ha visto envuelta en un halo de leyenda que no permite confirmar la veracidad de ninguna de las anécdotas que le son atribuidas (incluida la que aquí se narra); vivió hacia el siglo VI a. de C.; en el siglo XIV, Planudo, un monje benedictino, escribió la *Vida de Esopo*, pero la validez histórica del texto se pone en duda. Sus fábulas fueron recogidas por Demetrio de Falero hacia el 300 a. de C. Lo único que sí parece cierto es que fue esclavo y que su último amo fue el filósofo Janto, coprotagonista de la narración de María Enriqueta.

según la cual, en una comida dada por su amo -Janto-, preparó diversos platos en los que la lengua se ofrecía condimentada de distintas formas por considerarla “el órgano de la verdad y la razón”¹⁴¹; a la pregunta de Janto de sobre lo qué era lo peor, Esopo volvió a ofrecer una lengua previamente cocinada por ser el “origen a todas las querellas y a todos los errores”¹⁴².

“Las angustias de un arquero” rescribe la historia de Guillermo Tell. El relato de María Enriqueta no deja de ser uno de los numerosos textos literarios que se inspiraron en esta figura. La diferencia con otros radica en tomar como protagonistas principales al gobernador Gessler y a Walter, el hijo de Guillermo Tell, presentando al primero con tintes infantiles y al segundo como un joven maduro que muestra una confianza ciega en la figura paterna:

-¡Padre mío, padre mío! [...] No tengo yo miedo alguno. [...] Sé valiente, como siempre, padre mío. [...].¹⁴³

El objetivo de la escritora, dar una lección, queda cumplido con la importancia que se da al joven personaje, quedando en un segundo plano la figura de Tell y su importancia en el proceso de independencia Suizo.

“Cuento griego” tiene su origen en la mitología clásica y, en él, la autora narra cómo Dionisios descubrió el vino y lo regaló a los hombres, y cómo éstos, según la cantidad que bebieran, iban comportándose como los animales de los que el dios había tomado los huesos para proteger la raíz de la vida:

Cuando los hombres comenzaban a beber el vino, empezaban a cantar dulcemente, como los pajarillos en los árboles. Después, si continuaban [...], sentíanse fuertes, como los leones, [...]. Finalmente, si aquellos hombres

¹⁴¹ “Lenguas”, pág. 39.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ “Las angustias de un arquero”, págs. 98-99.

persistían [...], se inclinaban del todo, y su aspecto era entonces idéntico al que tienen los asnos.¹⁴⁴

Los tres relatos tienen estructura similar: presentación del personaje, desarrollo de la anécdota y moraleja o lección al final del texto. En “Lenguas”, María Enriqueta aduce que el deseo de Janto de que su esclavo pasara a la historia se cumple; “Las angustias de un arquero” se cierra con una alusión al recuerdo del nombre de Guillermo Tell como ejemplo de valentía, y “Cuento griego” insiste en el comportamiento de “asno” del hombre cuando bebe demasiado vino.

El resto de los relatos de ficción se inscribe dentro de la temática habitual de la escritora: una relación amorosa propiciada por el destino en el que dos almas gemelas, tras superar una serie de obstáculos, son premiadas con su unión (“Miel y acíbar de amor”); o dos hombres que se sienten insatisfechos en este mundo y que encuentran en Dios la respuesta a sus angustias (“Al igual que el caracol...” y “Y el sol y la sombra hablaron...”). Destacar entre todos ellos “Bili-Bili”, cuento con protagonista infantil en el que María Enriqueta retoma el tema de la muerte vista por los ojos de un niño: en este relato, el mundo de los adultos se muestra ciego frente a la mirada de un niño que es consciente de la muerte de su madre, pero que sabe que debe continuar su vida.

Los textos que conforman el grupo de las crónicas y reflexiones son similares en sus temas y motivos a los que aparecían en *Fantasia y realidad*. “Temas varios” y “Filosofías” repiten las mismas ideas presentes en “De mis filosofías”¹⁴⁵ y “De actualidad”¹⁴⁶: comentarios sobre la moda, la vida, la muerte, Dios, etc., pueblan las páginas de los dos títulos. Sólo uno de ellos

¹⁴⁴ “Cuento griego”, pág. 164.

¹⁴⁵ “De mis filosofías”, *Fantasia y realidad*, op. cit., n. 92, págs. 77-86.

¹⁴⁶ “De actualidad”, *Ibid.*, págs. 139-142.

merece comentario particular: "Definiciones"¹⁴⁷, inserto dentro de "Temas varios"; su particularidad radica en la definición de una palabra: "comunismo", definición que no viene al caso comentar aquí, aunque sí cabe destacar el hecho de que es la primera vez que María Enriqueta trata en su obra un tema político. La redacción de este pequeño fragmento no viene datada; no obstante, cabe recordar las vicisitudes históricas más recientes de las que María Enriqueta ha sido testigo: la Guerra Civil española. Quizás esta fuera la razón que llevara a la mexicana a tocar una cuestión hasta entonces ausente en su literatura. Otro hecho a tener en cuenta, como posible causa de esta referencia al ámbito de lo político, fuera la desaparición de Carlos Pereyra, hasta entonces el encargado de proclamar públicamente los pensamientos políticos de la pareja; la ausencia de éste pudo haber animado a la escritora a ser portavoz ideológica de sí misma.

"Carnaval", por su parte, se inscribe en la tradición barroca peninsular en la que la vida se presenta como un engaño, y "Una visita esperada" y "Año Nuevo"¹⁴⁸ son de temática religiosa.

Otros textos de interés, pese a no proponer nada nuevo ni argumental ni formalmente, son "Un hermoso libro: *La mujer a través de los siglos*" y "¿Quieres que ella venga?". El primero reproduce el prólogo que escribió al libro de José Cantú Corro, *La mujer a través de los siglos*¹⁴⁹: el texto es de 1927 y la versión que publica en *Hojas dispersas*, veintitrés años después, no sufre modificaciones (a excepción de algún nexo, de algún verbo o de alguna coma, pero que en nada

¹⁴⁷ "Definiciones", "Temas varios", pág. 89.

¹⁴⁸ Este texto se inicia con un poema perteneciente a *Rincones románticos*:

Al ver el Año que baja,
ella le dice: -¿Una alhaja
me trajiste? ¿Unos collares?
¿Mi corona de azahares?...-
Y él respondió: -Tu mortaja.
(*Rincones románticos*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1922, pág. 152.)

A continuación glosa los versos y reflexiona sobre las esperanzas que el hombre pone en la llegada de un nuevo año, olvidando que éste también puede traer la muerte.

¹⁴⁹ El prólogo de María Enriqueta se halla en las páginas 5 a 11 de la edición de Cantú Corro. *Vid.* n. 138.

cambia el contenido del mismo). Tanto la primera versión como la segunda reproducen un poema, que también aparece en “Renglones cortos” (*Fantasia y realidad*) con el título “Leyendo”¹⁵⁰.

“¿Quieres que ella venga?” es una reflexión que bien podía haber pertenecido a *Del tapiz de mi vida*: la escritora imagina cuáles serían sus sentimientos si su madre, ya muerta, volviera por un instante a visitarla. Tras visualizar ese encuentro, prefiere que ese sueño no se cumpla, pues sólo sería un instante y el dolor por la nueva ausencia sería aún mayor. Texto éste en el que se pretende atrapar el pasado inútilmente, que se inscribe dentro de la órbita de los textos inspirados en los recuerdos de sus familiares muertos.

De todos los relatos que componen este último de los volúmenes publicados por María Enriqueta, los más interesantes son aquellos que pertenecen a la etapa madrileña, así como los motivados por su encuentro con México tras su regreso. Los primeros, los que tienen como contexto Madrid o España, se pueden dividir en dos apartados: uno, con aquellos que se inscriben en la misma línea de los publicados en *Brujas, Lisboa, Madrid* y que, a través de un hecho o motivo del presente narrativo, sirven a la autora para rememorar un pasado o para reflexionar sobre el comportamiento humano¹⁵¹: el recuerdo de su madre los Viernes de Dolores, los estragos de la nieve en Madrid, las voces típicas de las calles madrileñas o glosas a las noticias de sucesos. El otro apartado estaría formado por textos que, compartiendo las mismas características, ofrecen la visión que tiene de sus últimos años madrileños María Enriqueta y se ambientan en un momento histórico determinado: el de la Guerra Civil seguida de los primeros años de la posguerra. A este grupo pertenecen “Murió...”, “Una mancha roja”, “Duelo nacional”, “El conde poeta” y “Las

¹⁵⁰ Estos versos no aparecen publicados en ninguno de sus poemarios.

¹⁵¹ Pertenecen a este grupo: “Recordando”, “La Semana Santa en España”, “Nieve”, “Una amarga verdad”, “Justo premio a un héroe”, “¡De campo! ¡De campo!”, “Fichas benéficas” y “Verdad que parece cuento”.

sorpresas del cine". Los cuatro primeros tienen en común el tema de la muerte y de los muertos: muertos que pertenecen a la intimidad de la escritora y muertos públicos; los primeros son Carlos Pereyra para quien escribe "Murió..." y el conde de Doña-Marina, a quien va dedicado "El conde poeta"¹⁵². Hay que destacar "Murió..." por ser uno de los pocos textos de María Enriqueta dedicado expresamente a su marido¹⁵³ escrito el mismo día de su muerte (30 de junio de 1942); pese a que la escritura se realizara en dramáticas circunstancias, el texto constituye una reflexión serena sobre la muerte, una descripción de los últimos momentos de la vida de Pereyra, una aceptación resignada ante la pérdida del ser querido y una asunción del dolor que queda reflejada en el último párrafo:

-¡Que así sea! -me digo en silencio-. ¡Que sea así, aunque yo continúe recorriendo, ya sin él esta vida que es para mí como espinada cuesta, sembrada toda de piedras puntiagudas, alfombrada de cardos y bordeadas de espinos!...

¡Hágase lo que disponga Dios! ¡Obediencia!... ¡Y a sufrir!...¹⁵⁴

Tras desarrollar una serie de símiles, inscritos en el tópico de la vida como un camino de sufrimiento y de dolor, la escritora se refugia en Dios para aceptar resignadamente su soledad.

"Una mancha roja" es el único texto de María Enriqueta ambientado expresamente en la Guerra Civil española. Escrito en 1937, es una elegía al que fuera su confesor, Manuel Alonso Chiloeches, y coadjutor de la Parroquia de la

¹⁵² En *Brujas, Lisboa, Madrid*, María Enriqueta escribió un texto dedicado a la figura de la condesa de Doña-Marina, a la muerte de ésta, titulado "Había en Madrid una calle..." (*Ibíd.*, n. 8, págs.165-169). *Vid.*, además n. 65 en la que se hace mención de José de Liñán y Eguizábal, conde de Doña-Marina.

¹⁵³ También son excepcionales "La casa vacía" (*Brujas, Lisboa, Madrid, Ibíd.*, págs. 183-190), relato en el que Pereyra comparte protagonismo con María Enriqueta, y "Un drama mínimo en la 'Villa de las Acacias'" (*Del tapiz de mi vida, op. cit.*, n. 69, págs. 171-185), donde el esposo aparece como uno de los personajes integrantes del relato narrado.

¹⁵⁴ "Murió", pág. 54.

Concepción. La muerte del párroco se produjo durante el proceso bélico y la escritora declara:

-¡Le han matado ya los “rojos”!... Sí, ¡le han matado!...¹⁵⁵

Esta crónica, junto con “Definiciones”¹⁵⁶, son las únicas en las que la escritora mexicana expresa sus opiniones respecto al conflicto español. La primera es una declaración pública de su posición durante la guerra; la segunda un manifiesto de su concepción del comunismo. Ambas consecuentes con su trayectoria vital.

En cuanto a “Duelo nacional”, no deja de ser una crónica interesante si se tiene en consideración lo dicho anteriormente. La autora escribe en marzo de 1941 un panegírico dedicado a Alfonso XIII, muerto el 28 de febrero de ese año. Glosa las noticias que dieron al respecto los periódicos españoles de la época e inserta el Decreto dispuesto por el gobierno de Franco en el que se declararon tres días de duelo nacional por la muerte del rey. Este texto junto con “Las Hurdes y la sonrisa de un rey”¹⁵⁷ son los únicos dedicados al monarca y, con las dos crónicas referidas a la Guerra Civil, exclusivos sobre la su situación política de España.

Se cierra este apartado con “Cine”, texto atípico en la producción mariaenriquetiana: una crítica cinematográfica, aunque sería más correcto decir que se trata más bien de comentarios sobre el cine en general y sobre el cine español. Tras una serie de artículos dedicados a la muerte y a la soledad, que presentaban un Madrid triste, oscuro y violento, “Cine” alude al mundo del entretenimiento y de la diversión, temas bastante ajenos al espíritu nostálgico de

¹⁵⁵ “Una mancha roja”, pág. 59.

¹⁵⁶ *Vid.* n. 8.

¹⁵⁷ “Las Hurdes y la sonrisa de un rey”, *Brujas, Lisboa, Madrid, op. cit.*, n. 8, págs. 191-198.

la escritora¹⁵⁸. La narración está dividida en tres apartados, cada uno de los cuales se centra en un asunto diferente. En “Las sorpresas del cine” se considera al *séptimo arte* como una expresión que siempre debe ofrecer sorpresas, característica que lo distingue de otras formas de expresión artística:

Ciertamente, en el cine todo tiene que encerrar una sorpresa, porque si esto no es así, el público se retira de mal humor. [...]. Lo normal, lo sereno, lo apacible, lo suave, no lo quiere el público para el cinema. Y esto es lamentable, porque sólo allí se podría contemplar [...] una media noche de luna, que las sombras apagasen poco a poco... Estos puntos suspensivos, que son lentos, no pueden entrar en el cinematógrafo. En él todo ha de ser rápido, cortado a pico.¹⁵⁹

Los sentimientos de María Enriqueta hacia esta nueva forma de expresión del arte son contradictorios: de un lado, la conciencia plena de que el cine debe ser acción; de otro, su lejanía espiritual del cine, justamente, por su velocidad, por su ritmo. Al igual que hizo en “España y la novela española”¹⁶⁰, la escritora muestra su preocupación por el público al que va dirigido este arte pero, a diferencia de la crítica a los receptores en aquel texto¹⁶¹, el público cinematográfico es considerado “infantil”:

Pero el público, que no es siempre perspicaz, sino más bien ingenuo, y hasta añorado en ocasiones, no sólo acepta gustoso lo irreal, lo fantástico, lo

¹⁵⁸ Anteriormente, María Enriqueta había dedicado una crónica al cuplé, más concretamente a la figura de Raquel Meller. Sin embargo, de todas los registros de la artista zaragozana, la escritora mexicana se ocupó del que era más afín a sus sentimientos: el melodrama. *Vid.* “La canción del juglar”, *Ibid.*, págs. 199-206. *Vid.*, también n. 68, fragmento al que se refiere dicha nota. A diferencia de esta crónica, “Cine” comenta el género como un medio de evasión y entretenimiento.

¹⁵⁹ “Las sorpresas del cine”, “Cine”, págs. 147-148.

¹⁶⁰ “España y la novela española”, *Brujas, Lisboa, Madrid, op. cit.*, n. 8, págs. 171-182.

¹⁶¹ *Vid.* n. 59 y n. 60, fragmentos reproducidos a los que se refieren dichas notas.

ilógico, sino que lo exige y lo impone. Porque eso es lo único que le satisface y le convence.¹⁶²

Sin embargo, su rechazo al cine es sólo relativo. No hay una declaración radicalmente negativa hacia éste (como sí la había habido hacia la que se había considerado ejemplo de novela española para el público: la de la “modistilla tobillera” y el “marquesito canalla”), como tampoco, en ningún momento, concede al cine la categoría de “arte” (frente a la literatura), razón por la que quizás su mirada sea más bien una mirada permisiva, condescendiente. Incluso el cinematógrafo puede llegar a sorprenderla -más correcto sería decir que la sorpresa surge de lo que rodea a la película-, incluso comenta el hecho de que una de las actrices francesas del momento, Jenny Luxenil, tras interpretar a Santa Teresa de Lixieux, tomara los hábitos en la vida real. Este cambio de condición de la estrella gala conlleva también un cambio de tono en las declaraciones de la escritora, que comprueba cómo en el mundo del cine también se pueden producir “milagros”:

[...] la gran artista, [...], sintió que su espíritu al levantaba hacia alturas celestiales [...], abandonó los brillantes resplandores de la pantalla, y se internó en el ambiente sosegado de un convento.

¿Pieza de cine con una sorpresa por final?

No; obra actual de vida, que remata con una hermosa verdad.¹⁶³

Esta “sorpresa” es la que, posiblemente, permita que los siguientes textos dedicados a la industria cinematográfica estén caracterizados por una actitud más favorable. Hay que tener en cuenta, igualmente, el hecho de que aquellos que se dedican al cine en la España de los años 30 pertenezcan al mundo de la

¹⁶² “Las sorpresas del cine”, pág. 149.

¹⁶³ *Ibíd.*, págs. 149-150.

literatura y así lo refleja María Enriqueta dándole al entretenimiento, de forma paulatina, la categoría de arte.

El segundo texto que escribió sobre el cinematógrafo fue “El bailarín y el trabajador”, narración en la que la escritora elabora una sinopsis subjetiva del argumento de la película de tal título¹⁶⁴, haciendo hincapié en el origen artístico de la pieza:

La obra, bellísima por cierto, es de Benavente, adaptada a la pantalla por Luis Marquina, poeta, como su padre, e ingeniero de sonido, que ha tocado todos los registros imaginables para hacer de la obra una revelación de españolismo vibrante.¹⁶⁵

Conforme avanza la industria cinematográfica española y las figuras pertenecientes al mundo literario cobran cada vez mayor presencia en ella, María Enriqueta va congraciándose con el cine, siempre que las películas posean argumentos y temas afines a su gusto (la comedia sentimental, como fue el caso de *El bailarín y el trabajador*, las películas de tema religioso y las de ambientación nacional). En su artículo “Nobleza baturra”, la escritora mexicana no sólo se inspira en la película de este título, también analiza el éxito que el cine español va obteniendo fuera de sus fronteras. Comenta los excelentes resultados y el éxito que alcanzaron filmes como *Doña Francisquita*¹⁶⁶, *La traviesa molinera*¹⁶⁷, *El*

¹⁶⁴ *El bailarín y el trabajador* es una comedia sentimental estrenada en 1936 y dirigida y adaptada por Luis Marquina, basada en el texto de Jacinto Benavente, *Nadie sabe lo que quiere o el bailarín y el trabajador*. Sus protagonistas fueron Roberto Rey y Ana María Custodio y entre los actores secundarios se hallaban nombres conocidos como el de Pepe Isbert, Irene Caba Alba (madre de los Gutiérrez Caba) y Mariano Ozores (padre de los Ozores).

¹⁶⁵ “El bailarín y el trabajador”, “Cine”, pág. 150.

¹⁶⁶ *Doña Francisquita* se basa en la zarzuela del mismo título (autoría de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw). La película se estrenó en 1934 y fue dirigida por Hans Behrendt, con guión de Hans Jacobi y Francisco Elías. Los protagonistas fueron Raquel Rodrigo y Antonio Palacios y como secundario estelar, participó Manuel Vico.

¹⁶⁷ *La traviesa molinera*, del director Harry d’Abbadie d’Arrast, en 1934, adaptada por él y por Edgar Neville de la novela de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos* (ésta se basaba a su vez en el romance *Molinera y corregidora de Arcos*). Fue protagonizada por Hilda Moreno y Eleanor Boardman y entre los secundarios ilustres destaca Manuel Arbó. Harry d’Abbadie era

*agua en el suelo*¹⁶⁸, *La Dolorosa*¹⁶⁹ o *Don Quintín el amargao*¹⁷⁰. No será hasta bien avanzado el artículo, cuando aparezca el comentario al estreno de la película a la que hace referencia el título, *Nobleza baturra*¹⁷¹, y María Enriqueta comience a valorar el cine como una expresión del arte. Al elogiar la película, declara:

Debe buscarse lo universal, para que la obra no sea anecdótica, y lo particular, que en arte es necesario. Pues un héroe de Homero que vive para todas las edades, tiene que ser un hombre que, en el minuto transitorio de su existencia supo aprisionar lo eterno de la humanidad.¹⁷²

Porque para la autora, los héroes de esta película serán como los de Homero, universales en su particularidad.

un directo nacido en Argentina y educado en París que alcanzó fama internacional como asesor de algunas películas de Charles Chaplin, *Una mujer de París* (*Woman of Paris*, de 1923) y *La fiebre del oro* (*The Gold Rush*, 1925).

¹⁶⁸ *El agua en el suelo*, de 1934, dirigida y adaptada por Eusebio Fernández Ardavín y basada en la pieza dramática del mismo título de los hermanos Álvarez Quintero. Tuvo como protagonistas a Maruchi Fresno y a Luis Peña.

¹⁶⁹ *La Dolorosa*, de 1934, dirigida y adaptada por Jean Grémillon y basada en la zarzuela del mismo nombre, escrita por Juan José Llorente. La música de la película fue compuesta por el maestro José Serrano y sus protagonistas fueron Rosita Díaz Gimeno y María Amparo Bosch; entre los secundarios cabe destacar a Luis Moreno.

¹⁷⁰ De *Don Quintín el amargao* existen dos versiones (dentro de la época): la primera, muda, de 1925, dirigida por Manuel Noriega, con guión de Carlos Primelles e interpretada por Juan Nadal y Lyna Moreno. Sin embargo, teniendo en cuenta las fechas de estreno de las películas anteriores, la versión a la que se refiere María Enriqueta debe ser la de 1935, dirigida por Luis Marquina, con guión de Luis Buñuel y basada en el sainete del mismo título de los hermanos Álvarez Quintero. Sus protagonistas fueron Ana María Custodio y Alfonso Muñoz; entre los secundarios destaca la presencia de Luis de Heredia y Manuel Arbó. En 1950, Luis Buñuel hizo una parodia con el título *La hija del engaño*.

¹⁷¹ De *Nobleza baturra* también existen dos versiones: la primera, muda, de 1925, dirigida por Juan Villa Vilamala y con guión de Joaquín Dicenta hijo; sus protagonistas fueron Inocencia Alcubierre y Felipe Fernansuar. La escritora especifica que se trata de la segunda versión, estrenada en 1935 y dirigida por Florián Rey, con guión de él mismo; esta segunda versión fue interpretada por la que se convirtiera en musa y esposa de este director, así como una de las grandes estrellas del cine español de los años 30 y 40, Imperio Argentina; el protagonista masculino fue otro de los grandes del celuloide peninsular -y a la sazón pareja sentimental de Imperio Argentina-, Manuel Ligeró, y entre los insignes secundarios se podía ver a Juan de Orduña y Manuel Luna.

¹⁷² "Nobleza baturra", "Cine", pág. 156.

Cerrando el volumen se encuentran los dos textos dedicados a México. El primero de ellos, “Mi saludo a México”, narra el día de la llegada al puerto de Veracruz, tras una serie de inconvenientes climatológicos que retrasaron el ataque del barco en el que regresaba. El tono es contenido, probablemente motivado por ese temor de María Enriqueta a que lo deseado no se cumpla; por ello, al principio del texto muestra su miedo a que el sueño de volver a la patria no se convierta en realidad:

Cierro los ojos –repito- y no me atrevo a abrirlos de nuevo, temerosa de encontrarme con una fría realidad (ya que todo aquel que sueña, cuando despierta tiembla atemorizado al verse frente a frente con la mentira dura y cruel). Pero no: dormida o despierta, el cielo de México, la tierra de México, el paisaje de México, están ante mí como ofrendas maravillosas [...].¹⁷³

Tras cumplirse el sueño, finalmente, la escritora deja que sus sentimientos afloren y siente, al poner los pies sobre la tierra dejada años antes, que los huesos de su esposo tiemblan de emoción:

Y fue tal mi emoción en aquel momento, que hasta me apreció escuchar dentro de esa caja mortuoria, un misterioso ruido, algo así como el crepitar de unos huesos. [...]

Carlos y yo, juntos los dos, estamos ya en la tierra anhelada. Saludémosla, pues, con respeto y con unción.¹⁷⁴

“La danza mexicana” fue un escrito elaborado pocos meses después de su regreso a México, lo que hace sentir a su autora que el tiempo también ha pasado por su país y que, desde su ausencia, los gustos y las modas musicales han cambiado; ya no se componen danzas mexicanas como se hacía cuando ella

¹⁷³ “Mi saludo a México”, pág. 221.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pág. 225.

era joven. Para María Enriqueta, las danzas son un modo de expresión tan mexicano como la jota o el tango para España y para la Argentina, sin llegar a entender que los tiempos han cambiado:

¿Por qué ocurre todo esto, si claramente se ve el entusiasmo que despiertan las notas y el ritmo especial de esa deliciosa Danza?... No lo comprendo.¹⁷⁵

La escritora, como el personaje de Marijuana en el cuento “El pasado”¹⁷⁶, no alcanza a comprender los cambios que se han producido a su alrededor.

Por último, el apartado “Poesía” en el que se recogen diez poemas. Tres de las composiciones revisten un carácter especial: “La armadura”, “Fieles amigas” y “Recordando dulcemente...”. “La armadura” y “Recordando dulcemente...” son poemas narrativos y recreación de otros textos: el primero es una paráfrasis de un poema de Luis Uhland¹⁷⁷ en el que se relata el castigo que recibe un escudero por asesinar a su señor, siendo la armadura del caballero asesinado el medio utilizado por la muerte para dar justo fin a la vida del traidor servidor. El segundo, “Recordando dulcemente...” relata la vida de San Francisco de Asís y, en concreto, una leyenda en la que se le adjudica la conversión de un lobo asesino, que castigaba a la ciudad de Engubbio, en un animal doméstico¹⁷⁸.

¹⁷⁵ “La danza mexicana”, pág. 231.

¹⁷⁶ “El pasado”, *Enigma y símbolo*, op. cit., n. 31, págs. 65-89.

¹⁷⁷ Ludwing Uhland (1787-1862), poeta romántico, escribió baladas y romances sobre el amor y la naturaleza. Contemporáneo de E.T.A Hoffmann.

¹⁷⁸ La anécdota atribuida a San Francisco aparece en capítulo XXI del libro *Floreccillas de San Francisco*, narración medieval del siglo XIV y de autor anónimo que recopila los principales hechos de la vida del santo y de sus compañeros.

Rubén Darío compuso un poema con el mismo argumento, titulado *Los motivos del lobo*.

Respecto a la ciudad de Engubbio, que es como lo escribe María Enriqueta en su poema, se trata de la ciudad italiana de Perugia, Gubbio, en la que los libros sobre la vida de San Francisco de Asís dicen que ocurrió el milagro que poetiza la escritora. La redacción de “Engubbio” por “Gubbio”, pudiera ser un error de imprenta; sin embargo, las tres ocasiones en las que aparece el nombre de la ciudad se transcribe “Engubbio”, lo que permitiría pensar que se trata de un error

Finalmente, “Fieles amigas” es una copla que recuerda vagamente a “Mis enlutadas” de Manuel Gutiérrez Nájera; versos en los que la escritora saluda a sus lágrimas a las que llevaba tiempo sin ver:

¡Buen tiempo hacía!
que no os veía!...
¡Cuánto mis ojos
os extrañaban!
Tarde por tarde
os esperaba...

¡Ya estáis aquí
junto de mi alma!...
¡Venid a mí,
amigas mías,
queridas lágrimas!...¹⁷⁹

Esta última estrofa podría relacionarse con la que cierra el poema de Nájera:

Venid y habladme de las cosas idas
de las tumbas que callan,
de muertos buenos y de ingratos vivos...
Voy con vosotras,
Vamos a casa.¹⁸⁰

auditivo por parte de María Enriqueta (la preposición más el sustantivo se unen) que se traslada al texto escrito, o bien una equivocada interpretación de la edición, ya que el primer verso de la composición es “Engubbio, hermana ciudad”, lo que confirma que pudiera tratarse de “En Gubbio, [...]” y cometido el error la primera vez se mantiene cuando se vuelve a nombrar la ciudad posteriormente.

¹⁷⁹ “Fieles amigas”, págs. 118-119.

¹⁸⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, “Mis enlutadas”, en *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Edc. de José Olivio Jiménez. Madrid: Hiperión, 1994 (4ª edc.), pág. 110.

Los dos poetas cierran sus poesías con esa llamada imperativa (“venid”) a la tristeza o a su representante material, la lágrima, y ambos se sienten consolados con su compañía.

En suma, *Fantasía y realidad* y *Hojas dispersas* pueden ser consideradas como el canto del cisne de la producción mariaenriquetiana. Cajones de sastre donde la escritora mejicana fue guardando todas aquellas creaciones que no encontraron acomodo en sus libros anteriores, bien por la temática, bien porque fueron escritas después de la publicación de aquellos.

Estas dos últimas publicaciones reflejan una reiteración de temas, motivos y argumentos que muestran una voz ya agotada. Sólo las pequeñas incursiones en el ámbito de lo público y de lo político suponen una novedad y, sin embargo, son esas exteriorizaciones las que quizás hayan hecho más daño a su obra; la razón no ha sido tanto la mayor o menor afinidad del lector actual a la ideología, sino la ubicación de una escritora que se sitúa fuera de su tiempo, incapaz de asumir o de comprender los cambios que se produjeron a su alrededor. Sus comentarios sobre la moda o a cerca de la metamorfosis operada en los comportamientos femeninos de las décadas del 20 y del 30 son buena muestra de lo lejos que María Enriqueta estaba de un siglo XX –“problemático y febril”, siguiendo a Discépolo- que ambicionaba tocar el cielo, pero no en la otra vida –como soñaba la escritora-, sino en ésta.

Brujas, Lisboa, Madrid y *Del tapiz de mi vida* fueron, en consecuencia, las últimas creaciones rescatables, un testamento íntimo, una confesión definitiva antes de su “muerte” literaria, que se produce finalmente con *Fantasía y realidad* y *Hojas dispersas*. Y eso son esos libros, hojas dispersas pertenecientes a un tiempo remoto, concentrada por el viento en esos dos volúmenes, en un último intento de recuperara lo irrecuperable.

CONCLUSIONES

María Enriqueta Camarillo desplegó su carrera literaria en múltiples direcciones y alcanzó la fama en el siglo XX; sin embargo, tras estudiar su obra se podría afirmar que no es una mujer de su tiempo, sino de un siglo ya pasado.

Su educación, su estilo de vida, su ideología, sus creencias religiosas se inscriben en el pensamiento decimonónico conservador de la alta burguesía finisecular que consideraba posible el mantenimiento de un *status*, de una situación de poder y de privilegio no consecuentes con las evidentes transformaciones sociales derivadas de la Revolución industrial.

Sin olvidar la pertenencia de la escritora a una sociedad criolla valedora del conservadurismo, la extraordinaria amplitud y la variedad de su obra dejan entrever, sin embargo, una estética e, incluso, unas ciertas innovaciones que la crítica literaria no puede dejar de valorar para situar a la autora en su justo lugar.

Si por algo se caracterizan todas las creaciones de la autora mexicana es por su tremendo propósito “educativo”. Para ella la literatura no era sólo el arte que permitía expresar los sentimientos, sino también un medio a través del cual se podía educar moralmente¹. Ello conlleva que los personajes mariaenriquetianos sean, en un gran número, planos, ya que realmente representan arquetipos de los distintos comportamientos humanos: la

¹ Este concepto práctico del arte sólo existe en su literatura. Sirva de ejemplo el hecho de que su vertiente pictórica y musical nunca tuvo un objetivo didáctico y se dejó guía por sus gustos, inscritos en motivos románticos: sus ilustraciones ofrecen mujeres llorando, paisajes invernales, puestas de sol, etc., y sus preferencias musicales se inclinaban hacia la realizada por compositores románticos centroeuropeos como Liszt, Chopin o Beethoven, y por la música popular mexicana.

En sus últimos años mostró cierto interés por el cine, pero como a la literatura, sólo lo concebía cuando este encerraba una enseñanza, un mensaje, de ahí su interés por películas que mostraban historias con personajes desgraciados que debían anteponer sus creencias a la felicidad propia.

infidelidad, la lealtad, el orgullo, la humildad, la vanidad, la modestia, la trasgresión de los valores o el respeto a éstos; sin posibilidades de cambios, sin segundas oportunidades que les permitan rectificar el comportamiento negativo inicial; los traidores lo son siempre, los fieles lo son eternamente. Ninguna duda, especialmente aquellos que representan cualquier actitud amoral/inmoral, y si en algún momento lo hace -en el caso del bondadoso-, es para plantearse la posibilidad de mejorar. Son hombres y mujeres cuya mayor ambición en la vida (ficticia, pero que en el fondo es el deseo de la vida real para la autora) es mantener las correctas normas sociales aunque tengan que pagar con su "felicidad" por ello. Pero esto no se convierte en una tragedia para los protagonistas, sino en una prueba que hay que superar y de la que se sale más "crecido" como ser humano. Existe en su obra un tono de resignación cristiana que no parece encajar con el signo de los tiempos y que, no obstante, era bien aceptado por los lectores, muestra de lo cual es el importante número de obras que publica.

La preocupación por destacar esos valores en los que creía, al que cabe añadir el estatismo social, implica el privilegio de narradores, argumentos y personajes en detrimento del espacio, del tiempo y de la técnica. No obstante su verbo fue cuidado y pulido, en un afán de que su mensaje fuera claro para el lector al que buscaba aleccionar y guiar. Su hipersensibilidad le llevó a concebir el mundo como un lugar lleno de peligros, de pruebas, de sufrimientos, que debían acatarse sin ofrecer resistencias; y también le condujo a percibir la vida como un *valle de lágrimas* en el que quizás, en algún soñado momento, el hombre experimentara un instante de felicidad intensa que compensara el dolor padecido.

Posiblemente no haya ni una sola línea escrita que no tenga la intención de mostrar y demostrar esta visión de la vida; no obstante, y por suerte, los sentimientos y su alto concepto del arte literario le jugaron "malas pasadas" porque su obra consiguió, en muchas ocasiones, liberarse del afán didáctico -de

forma especial en los relatos breves-. Es en esos momentos, en los que se establece una lucha entre el objetivo ético y el objetivo estético, donde se encuentran los valores literarios de una mujer condicionada por una vida claramente mediatizada por una educación decimonónica; se intenta mantener una concepción de la literatura al margen de las modas de la época, que, pese a ello, no pudo evitar aprehender algunos rasgos estilísticos, más o menos novedosos, pertenecientes a las corrientes estéticas que en ese tiempo se estaban desarrollando a su alrededor.

La persona y la obra de la escritora mexicana se encuadran cronológica y espacialmente en una época, la crisis finisecular, en la que surgen significativos movimientos literarios como reacción a dicha crisis, que se desarrollaron con diferentes matices en los distintos países.

De un lado, en México, su literatura fue contemporánea a la de los modernistas mexicanos finiseculares, Amado Nervo y Enrique González Martínez, principalmente, a los que se asemejó por su tono intimista y, así mismo, coincidió en la elaboración de una poesía del decoro, una tonalidad poética en la que permaneció estacionada, ajena a las innovaciones que proponían un López Velarde o un Tablada ; desarrolló su carrera en la misma etapa que los ateneístas -siempre atentos a las transformaciones ideológicas y culturales- e, incluso, se vio distinguida con la amistad y el respeto profesional de alguno de los más destacados intelectuales de esa institución como lo fueron Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, aunque no haya en los textos de la mexicana una presencia explícita de los clásicos. Por último, su obra fue, en cierta medida, bien considerada por algunas de las figuras más importantes de la vanguardia mexicana abanderada por el grupo Contemporáneos, entre los cuales, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet fueron algunos de los que alabaron sus creaciones poéticas, particularmente el primero que vio en su labor

versificadora el tono de lo que era la poesía mexicana, la poesía del decoro, del recato, de la soledad y la muerte.

De otro lado, María Enriqueta desarrolló su obra en España al tiempo que aparecían publicados los primeros poemas de los más reconocidos autores de la Generación del 27, a los cuales nunca llegó comprender por hallarse tan alejados de su estética conservadurista. No debe olvidarse que, durante esos años y aún con fuerza, se mantenían en primera línea las más importantes figuras de la Generación del 98, como Unamuno y Azorín, especialmente admiradora de este último por su estilo impresionista en las descripciones paisajísticas; era, así mismos, el momento de auge de la principal figura del Modernismo peninsular, Juan Ramón Jiménez, al cual incluyó en *Rosas de la infancia*; y la Generación del 14, con Ortega y Gasset a la cabeza, se presentaba, paralela al Ateneo de la Juventud en México, como puente entre el casticismo del 98 y el internacionalismo del 27: *Revista de Occidente*, y la editorial aneja a ella, ofrecía un espacio al pensamiento universalista de los nuevos intelectuales españoles. En lo tocante a la literatura y a la ensayística femenina peninsular, figuras como la de Concepción Arenal, María Lejárraga, *Colombine*, María Zambrano o, una debutante, Rosa Chacel fortificaban sus posiciones en el ámbito cultural español de los años 20 y 30.

María Enriqueta no desconocía ninguno de estos movimientos y estuvo al tanto de las publicaciones de sus contemporáneos. Es más, algunos de los autores tuvieron cabida dentro de sus gustos estéticos, siendo ejemplo de ello la inclusión de ciertos textos de Salvador Novo en *Rosas de la infancia*. También demostró tener un considerable conocimiento de los escritores europeos y norteamericanos finiseculares y sus páginas de miscelánea y de literatura infantil dieron cabida a Maeterlinck o a Jack London.

Sin embargo, sus raíces artísticas se hallaban enclavadas, sobre todo, en una literatura muchísimo anterior, en la romántica. Se rastrean en sus obras huellas del romanticismo de Goethe, de Heine, de Chateaubriend, de Bécquer,

de Byron, de un romanticismo constumbrista abanderado por Mesonero Romanos, de un realismo decimonónico anglosajón iniciado por Jane Austen y continuado por Charles Dickens, de la narrativa victoriana difundida por las hermanas Brönte, de un simbolismo católico escriturado por Rodenbach y, por supuesto, de un romanticismo utilitario preconizado por los padres de la independencia americana que tuvo en el tío de la escritora, José María Roa Bárcena, uno de sus más importantes exponentes.

De esta forma, la producción literaria de María Enriqueta se sitúa en un espacio que comparte fronteras con el tardío romanticismo hispanoamericano, el noventayochismo, el modernismo, el postmodernismo y la vanguardia, en cuanto a corrientes hispanas, a las que se añaden las corrientes literarias europeas de aquellos países cuya cultura admiró y en los que, en algún caso, residió como el realismo inglés y el simbolismo belga.

En medio de tantas y diversas corrientes artísticas, en ocasiones muy dispares entre ellas y, más veces de las que parece, compartiendo rasgos o actitudes, la escritora mexicana determinó mantenerse en una isla propia en la que su obra permaneciera aséptica, libre del contagio de cualquier modernidad que la apartara de su objetivo último para la literatura: la preeminencia de un contenido ético que defendiera y difundiera públicamente los valores de respeto a los mayores, a la Iglesia y a las figuras políticas rectoras del México porfirista que mantenían los estratos sociales conocidos por ella, sin posibilidades de cambio o de trasvases entre unos y otros. Esta insularidad de su literatura conlleva el hecho de que en su obra no haya referencias explícitas a los relevantes acontecimientos que se estaban produciendo a principios del siglo XX.

El privilegio de ser testigo de los acontecimientos históricos que permitieron definir la actual cultura occidental debiera hacer pensar que su obra está llena de referencias a aquellos hechos. Sin embargo, la característica más

insólita de esta obra y, también, de su persona es la ausencia de estos. Ninguna referencia a la crisis política mexicana, por cuyo devenir se vio mediatizada su propia vida y que, en México, produjo la novela de la Revolución mexicana, llegando a conocer personalmente a algunos de los autores que se inscribieron en esta corriente, como es el caso de Martín Luis Guzmán que, como ella, militó en el Ateneo de la Juventud; ninguna mención a los conflictos bélicos europeos que vivió en primera línea; casi ninguna a la nueva mentalidad y a la evolución del movimiento feminista de los años 20, aunque en su obra defendió la presencia de la mujer en determinados campos profesionales (siempre relacionadas con la enseñanza si se trataba de mujeres de clase media alta y con los servicios si se refería a las pertenecientes al estrato popular) y atacó la ociosidad de las damas de la alta burguesía citadina. Y sólo una breve alusión a la Guerra Civil y ello únicamente porque ésta la afectó directamente con ocasión de la muerte del párroco de la iglesia a la que acudía desde su llegada a Madrid, suceso relatado en el texto “Una mancha roja”, perteneciente a *Hojas dispersas*.

Nada de esto parece preocupar, profundamente, a María Enriqueta; ninguna “revolución” se atisba en sus textos. Una negación de la realidad que también podría leerse de otra manera: la carencia de referencias a esa realidad es una postura crítica hacia la misma.

El estilo literario marienriquetiano y el sentimiento expresado en su poesía y en su prosa se acercan a la expresión intimista del modernismo tardío aunque siga siendo una voz a caballo entre el romanticismo y el modernismo.

Pese a la posible carencia de modernidad de su literatura, la ubicación entre tres concepciones de la misma, la romántica, la modernista y la posmodernista -ya casi de vanguardia-, lleva a que su obra, pese a publicarse dentro del siglo XX, se halle lejos de los de los autores de éstas. María Enriqueta, sin embargo, se sirvió de algunas de las características que proclamaban el

modernismo o las vanguardias, pero sólo de aquellas que consideró que podían servir para su intención pedagógica.

Con el modernismo compartió la fuerte presencia de un “yo” que deja su huella a lo largo de la obra. No obstante, a diferencia del “yo” modernista, la presencia de María Enriqueta en el texto siempre tuvo una voluntad práctica para con el público. Su voz es la del consejero, la del guía espiritual que indica el camino correcto a seguir, la del fabulista que cierra su texto con una moraleja. Siguió del modernismo otros rasgos, aunque la versión que ofrece de ellos difiere en gran medida. Así mismo, existe en la obra de María Enriqueta una doble concepción de los personajes femeninos: la mujer ideal y la *femme fatale*. Sin embargo, la carga moral que conllevan los textos de la autora mexicana implica que la privilegiada sea la primera, pero también desde una perspectiva diferente a la de sus coetáneos masculinos; la mujer ideal mariaenriquetiana es la esposa, la madre, la hija, todas aquellas mujeres que respetan y acatan el lugar que les ha concedido la sociedad patriarcal imperante. Frente a ellas, la *femme fatale* es la mujer casquivana, ociosa, infiel, pecadora irredenta que sólo puede tener un fin, el castigo con la soledad y el desprecio de aquellos que la rodean. Muy lejos de ésta quedan las tentadoras y deseadas *Noemí* de Julián del Casal o las *Salomé*s de Ruben Darío, Enrique Gómez Carrillo o Froilán Turcios.

Igualmente, se sirvió de los mismos medios de publicación que éstos, la prensa periódica, pero su relación con ella fue más amable. Si para muchos modernistas, el periodismo fue un medio de supervivencia, denostado en multitud de ocasiones, para la escritora mexicana se convirtió en la vía más indicada para sus pretensiones. Gracias a las publicaciones periódicas, su labor didáctica encontraba un medio de difusión rápido y amplio que, quizás, facilitara la implantación de sus ideas. Para la autora el periodismo fue procedimiento más de su profesionalidad literaria y no el primero en los modos de subsistencia.

En lo que nunca convino con el movimiento modernista fue en su rebelión contra una literatura realista; tampoco mostró disposición por la creación de ensayos de crítica literaria que cuestionaran el acto artístico como un acto utilitario, porque su interés por la escritura condicionó las formas a los contenidos, adecuando los géneros al mensaje que quería transmitir.

Del postmodernismo mexicano, María Enriqueta tomó para sus obras algunos rasgos: símbolos como el búho o las flores campiranas, el uso de una amplia gama de colores, con una importante presencia de la escala de los fríos que representan la nostalgia y la tristeza, el tono intimista, la frase sencilla de cuidada y pulida sintaxis. Pero se distanció de ese postmodernismo al introducir, tanto en su prosa como en su verso, un moralismo conservadorista que resta naturalidad y sinceridad a su obra, más acorde con el romanticismo y naturalismo decimonónico.

A las vanguardias las rechazó por principio ideológico; sin embargo, no pudo sustraerse a algunas de las técnicas que éstas desarrollaban. Del surrealismo llamaron su atención la utilización del mundo onírico y del subconsciente; también le interesó el fluir de la conciencia. Ambos recursos fueron usados tímidamente, pero su miedo a que el mensaje que pretendía transmitir quedara oculto bajo esas técnicas le indujo a llevarlos al texto de una manera demasiado explícita. Pese a ese miedo a las innovaciones vanguardistas, la utilización de estos recursos consiguieron que algunos de sus relatos ofrecieran un tratamiento del tiempo más innovador; ejemplo de ello es el uso del sueño, gracias al cual el tiempo parece abandonar su carácter lineal para introducirse en un estatismo capaz de crear una sensación fantástica. En otros casos, la preeminencia del mundo subconsciente sobre el consciente permitió la redacción de narraciones si no plenamente fantásticas, sí, al menos, envueltas en

un halo de misterio e irrealidad que permiten clasificar algunas de ellas dentro de este género, el fantástico.

Quizás esta sea la respuesta a la pregunta planteada al comienzo de este estudio: ¿qué razones existen para que la extensa producción literaria de la mexicana, así como su persona, hayan sido olvidadas en la segunda mitad del siglo XX?

La obra de María Enriqueta ha sido olvidada porque no se inscribe dentro de los parámetros literarios del siglo XX. Su literatura pertenece más al siglo XIX, es anacrónica, se ha encapsulado y ha envejecido de tal forma que ya nadie la recuerda. En la literatura de María Enriqueta no hay crisis, sólo paz y armonía que se ven perturbadas por pequeñas anécdotas de la vida diaria. Ofrece una “realidad” poblada de personajes anónimos que viven “pequeñas” vidas en las que lo importante es mantenerse como seres decentes, dignos de ser ejemplos morales para los demás. Y, no obstante, fue una de las mujeres que más publicó en su tiempo, síntoma de haber sido una de las escritoras más leídas entonces.

De ahí que pudiera afirmarse que la mejor cualidad de la obra literaria de María Enriqueta fuera la de mantener una voz literaria fiel a sí misma, sin importarles las exigencias estéticas impuestas por las modas artísticas del momento. Una voz valiente que se expuso al rechazo de las elites intelectuales de las décadas del 20 y del 30. Un carácter literario que no hizo concesiones a la modernidad, aunque inconscientemente se infiltraran determinados rasgos en su trayectoria artística que producen ciertas fisuras, y, quizás, esas fisuras con su compromiso literario fueran las que dieran más valor a algunos de sus textos.

El olvido de su obra y de su figura resulta ser aún más irónico si se tiene en cuenta que María Enriqueta permaneció estéticamente en los espacios en que la crítica contemporánea a la escritora esperaba que permaneciera la literatura femenina. Su obra se distanció de la de sus coetáneas por mostrar un

sentimiento recatado que, aunque de origen romántico, recuerda en bastantes ocasiones al sentimentalismo de la literatura anglosajona femenina de principios del siglo XIX. Sí comparte con las poetisas hispanoamericanas el tener sus verdaderas raíces en un sentimiento personal: a la dureza de Alfonsina Storni, a la sensualidad de Juana de Ibarbourou, a la pasión desenfrenada de Delmira Agustini o a la sinceridad natural de Gabriela Mistral hay que añadir la tristeza serena de María Enriqueta Camarillo.

Hay que tener en cuenta que la obra de estas mujeres surge en un periodo en el que las grandes figuras literarias –hombres, en su mayoría, que detentaban la autoridad en todos los ámbitos de la vida- determinaban cuáles debían ser los temas a tratar por las escritoras, cuáles los tonos. Las obras de las poetisas posmodernistas, las narraciones críticas de prosistas como Margarita Nelken o Teresa de la Parra, los ensayos incendiarios de pensadoras como Victoria Kent o Victoria Ocampo fueron mirados, cuando más, con condescendencia, pero siendo basatante habitual el ataque explícito a la falta de femineidad, a la carencia de conocimientos, a la ausencia de autoridad para emitir juicios, a la procacidad y falta de pudor:

En este ambiente hostil creado por los intelectuales masculinos de la época, María Enriqueta consiguió algo más que sobrevivir, alcanzó a hacer de la literatura una profesión, se ganó el respeto de parte de esa intelectualidad y fue la única figura femenina considerada dentro de las letras mexicanas. Ciertamente, porque nunca se salió de los cánones establecidos por la ideología imperante, nunca llamó a las mujeres a la rebelión, nunca deseo otra cosa que el que su literatura se convirtiera en un reflejo de los modelos de conductas que la sociedad patriarcal esperaba de una mujer.

Pero esta sumisión a las reglas impuestas no debe restar valor a su obra y a su persona que, empero verse impedida a tener una visión más amplia del mundo, supo encontrar resquicios por los que dejar volar libremente al *pájaro azul*.

Conscientes del mérito de las pequeñas rupturas de la autora con la imposición social, fueron algunas coetáneas de María Enriqueta que, siendo más jóvenes y avanzadas, buscaron razones para considerarla una de las voces femeninas a tener en cuenta en la literatura hispanoamericana finisecular. Un ejemplo de esta actitud de acercamiento lo ofrecía Tilda Britto, en 1929, que, aunque se sirve de razones éticas más que literarias, incluía a la escritora en su antología de poetisas americanas junto a nombres como los de Gabriela Mistral, Magda Portal, Norah Lange o Dulce María Loynaz, porque

No tan grande como para seducirnos a pesar de su viejo estilo, [...] nos hace soñar con la reminiscencia de las canciones oídas en nuestra niñez, según sea nuestro estado de ánimo, como el organillo que oímos en la callejuela perdida.

[...] pero le escuchamos respetuosos, en razón de sus cabellos blancos, y de la dulzura que impartió a nuestras imaginaciones.²

² Tilda Britto de Donoso *Poetisas de América*. Santiago: Editorial Nascimento, 1929, pág. 151.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía General de Literatura Hispanoamericana

- AA.VV. *Antología de poesía hispanoamericana*. Coordinador Guillermo Sucre. Caracas, 1993 (2 vols.).
- AA.VV. *Antología del cuento hispanoamericano*. Sel. Fernando Burgos. México: Porrúa, 1991.
- AA.VV. *Antología del cuento modernista hispanoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Plus Ultra, 1987.
- AA.VV. *El cuento hispanoamericano*. Coord. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1995.
- AA.VV. *El cuento hispanoamericano*. Sel. Seymour Menton. Colombia: F.C.E., 1992.
- AA.VV. *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. Edición de Enrique Marini-Palmieri. Madrid: Castalia, 1989.
- AA.VV. *El libro de lo insólito*. Edc. y sel. de Emiliano González y Beatriz Álvarez Klein. F.C.E.
- AA.VV. *Literatura hispanoamericana (textos y comentarios)*. *La Independencia*, s. XIX. Madrid: Alhambra, 1987.
- AA.VV. *La novela romántica hispanoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- AA.VV. *La prosa modernista hispanoamericana*. Sel. Guillermo Ara. Buenos Aires: Biblioteca Argentina Fundamental, 1986.
- Actas del Congreso Internacional sobre Modernismo español e hispanoamericano (1985)*. Córdoba: Excelentísima Diputación de Córdoba, 1987.
- Anderson, Robert Roland: *Spanish American modernism: a selected bibliography*. Tucson: University of Arizona Press, 1970.
- Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana (Tomo I y II)*. México: F.C.E., 1985.
- Bar-Letwaw: "Modernismo e Impresionismo". *Temas Literarios iberoamericanos*. México: B. Costa Amic Editor, 1961.

- Barbagelata, Hugo D.: *La novela y el cuento en Hispanoamérica*. Montevideo: E. Rodríguez, 1947.
- Barrios, Eduardo: *El niño que enloqueció de amor. (Pobre feo!. Papá y mamá*. Buenos Aires: Alianza-Losada, 1972.
- Bellini, Giuseppe: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1990.
- Bello, Andrés: *Antología esencial*. Caracas. 1993.
- Blanco Fombona, Rufino: *Camino de imperfección. Diario de mi vida (1906-1913)*. Madrid: Edt. América, 1934.
- Brushwood, J. S.: *La barbarie elegante. Ensayos y experiencias en torno a algunas novelas hispanoamericanas del s. XIX*. México: F.C.E., ?
- _____, ____: *La novela hispanoamericana del s. XX. Una vista panorámica*. México: F.C.E., 1993 (1984) (Col. Tierra Firme).
- Carilla, Emilio: *El romanticismo en la América Hispana*. Madrid: Gredos, 1958.
- Cobo Borda, J. G.: *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: F.C.E., 1978 (Col. Tierra Firme).
- Corvalán, Octavio: *Modernismo y Vanguardia. Coordinada de la literatura hispanoamericana del s. XX*. New York: Las Américas Publishing, 1967.
- Coster, Alfred: *An anthology of the modernist movement in Spanish American*. New York: Gordian Press, 1970.
- Darío, Rubén: *Páginas escogidas*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 1986.
- Day, John F.: *El cuento modernista hispanoamericano y la exploración de lo irracional*. Ph. D.: The University of Texas at Austin, 1987.
- Díaz Rodríguez, Manuel: *Narrativa y ensayo*. Caracas: Edt. Ayacucho, 1982.
- Díez Echerri, Emiliano y Roca Franquesa, José María: *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1982.
- Durán-Cerda, Julio: "Sobre el concepto de cuento moderno". *Explicación de textos literarios, II, n1 2*. University of California.
- Escobar, Alberto: "Incisiones en el arte del cuento modernista". *Patio de Letras*. Caracas: Monte Avila, 1971.
- Escritura y revolución en España y América Latina en el s. XX*. Madrid: Fundamentos, 1994.

- Faurie, Marie J.: "Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises". *Le mal est parmi nous*. Paris: Presences, 1984.
- Fernández, Jesse: *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Fernández Retamar, Roberto: *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Pueblo y Educación, 1984.
- Flores, Angel: *Bibliografía de escritores hispanoamericanos. A bibliography of Spanish American writers (1609-1974)*. New York: Gordian Press, 1975.
- Fogelquist, Donald: *Españoles de América y americanos de España*. Madrid: Gredos, 1968.
- Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.
- Girgado, Luis Alonso: *Antología de la poesía hispanoamericana del s. XX*. Madrid: Alhambra, D.L., 1983.
- Goic, Cedomil: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: del romanticismo al modernismo (Tomo 2)*. Barcelona: Crítica, 1988.
- _____, _____: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: época contemporánea (Tomo 3)*. Barcelona: Crítica, 1991.
- González, Aníbal: *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa-Turanzas, 1983.
- _____, _____: *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- González, Mirza L.: *Literatura revolucionaria hispanoamericana: antología*. Madrid: Betania, 1994.
- Gullón, Germán: "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: n1 286, 1974.
- Gullón, Ricardo: *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Alianza, 1993.
- Henríquez Ureña, Pedro: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: F.C.E., 1954 y 1978.
- Isaacs, Jorge: *María*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

- Jiménez, José Olivio: *Antología crítica de la poesía crítica hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1994.
- _____, ____ ____: *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Torres and Sons, 1976.
- Kaliman, Ricardo J.: "La carne y el mármol. Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana". *Revista Hispanoamericana (Especial Modernismo)*. 1989.
- Lastra S., Pedro: *Notas sobre el cuento hispanoamericano del s. XIX (Del romanticismo al naturalismo)*.
- Leal, Luis: *Historia del cuento hispanoamericano*. México: Eds. de Andra (20 edc. ampliada), 1971.
- Login-Jrade, Cathy: "Tópicos románticos como contexto del Modernismo". *Texto/Contexto en la Literatura Iberoamericana*. XIX Congreso celebrado en Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1979.
- Loveluck, Juan: *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Edt. Universitaria, 1969.
- Madrigal, Luis Iñigo: *Historia de la literatura hispanoamericana (Tomo II). Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Mafarny, Joan Lluís: "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n1 382. Madrid, 1982.
- Marco, Joaquín: *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*. Madrid: Austral (Col. Epocas y Materias, n117).
- Mármol, José: *Amalia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- Matamoro, Blas: *Lecturas americanas*. Madrid: Edcs. de Cultura Hispánica, 1990.
- Mattalía, Sonia: "Estética romántica / estética modernista: contrapuntos de una visión americana". *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Diputación de Alicante, 1991.
- Menton, S.: *El cuento hispanoamericano Antología crítico-histórica*. Colombia: F.C.E., 1992 (Col. Popular).
- Meyer-Minnemann, K.: *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: F.C.E., 1991 (Col. Lengua y Estudios Literarios).

- Mora, Gabriela: *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Madrid: Porrúa-Turanzas, 1985.
- Muñoz Reoyo, María de los Desamparados: *Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- Narradores Hispanoamericanos*. Estudio y sel. de José Sanz y Díaz. Barcelona: Eds. Hymosa, 1942.
- Oliver Belmas, Antonio: *Natividad en los Premios Nobel de Hispanoamérica y otros ensayos*. Madrid: Cultura Hispánica, 1969.
- Onís, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Madrid, 1934.
- Orihuela, Augusto Germán: *"Las tres Américas" y el modernismo*. Caracas: Consejo Nacional de Cultura, 1983.
- Oviedo, José Miguel: *Antología crítica del cuento hispanoamericano*. Madrid: Alianza, 1992.
- Peñaranda Medina, Rosario: *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*. Valencia: Universidad Valencia-Murcia (Cuadernos de Filología, Anejo VI), 1994.
- Pérus, Françoise: *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- Rama, Ángel: *La novela hispanoamericana. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Cocoltura, 1982.
- Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el s. XIX*. México: F.C.E., 1989 (Col Tierra Firme).
- Revista Iberoamericana (Especial Modernismo)*. Edc. Alfredo Roggiano. Vol. LV, n1 146-147, enero-junio, 1989.
- Roggiano, Alfredo: "El origen francés y la valoración hispánica del modernismo". *Memoria del IX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. México, 1962.
- Sáenz, Gerardo: *Diccionario de seudónimos y escritores iberoamericanos: thesaurus, seudónimos, etc. de Iberoamérica*. Miami: Edcs. Universal, 1991.

- Sainz de Medrano, Luis: *Historia de la Literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)*. Madrid: Taurus, 1982.
- Sánchez-Boudy, José: *Modernismo y americanismo*. Barcelona: Bosch, 1970.
- Schulman, Iván: *Génesis del modernismo: Martí, Najera, Silva, Casal*. México: El Colegio de México, 1966.
- _____, ____: *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.
- Shimose, Pedro: *Historia de la literatura latinoamericana*. Madrid: Edt. Playor, 1989.
- Sucre, Guillermo: *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: F.C.E., 1985 (1975).
- Torres Rioseco, Arturo: *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires, 1945.
- Yáñez, Mirta: *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- Zea, Leopoldo: *Quinientos años de historia, sentido y proyección*. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1991.
- Zum Felde, Alberto: "El modernismo en la narrativa". *La narrativa en Hispanoamérica*. Madrid: Aguilar (Ensayistas Hispánicos), 1964.

Bibliografía General de Literatura Femenina

- Agosin, Marjorie: *Silencio e imaginación: metáforas de la escritura femenina*. Ciudad de México: Katún, 1986.
- Alcira de Arancibia, Juana de: *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica en el s. XX*. II Simposio Internacional de Literatura. Costa Rica: Edt. Universitaria Centroamericana, 1985.
- Amich Bert, Julian: *Breves biografías íntimas de mujeres célebres*. Barcelona: Ed. Molino, 1949.
- Araujo, Helena: "Escritura femenina?". *Scandalar*. New York, 15 (1981): 32-36.
- _____, _____.: "Narrativa femenina latinoamericana". *Hispanamérica* 2. 32 (agosto 1982): 23-34.
- "Avance arrollador de la literatura femenina". *Cúspide* 2. U. Petit de Murat. 6 (1989).
- Cansinos Assens, Rafael: *Ética y estética de los sexos*. Madrid: América, 1921.
- Castellanos, Rosario: *Sobre cultura femenina*. Ciudad de México: Edt. América, 1950.
- Cicchitti, Vicente: *La mujer. Símbolo del mundo nuevo*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976. (HA-53957 B.N.)
- Ciplijanskaite, Birnte: *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Díaz-Diocaret, Myriam y Zavala, Iris M.: *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona, 1993.
- Domecq, Brianda: *Mujer que publica... mujer pública. Ensayo sobre literatura femenina*. México: Edt. Diana, 1994.
- Domenella, Ana Rosa y Pasternac, Nora (edc.): *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México, 1991.
- Domínguez Prats, Pilar: *Voces de exilio. Mujeres españolas en México, 1939-1950*. Madrid: Comunidad de Madrid. Dirección General de la Mujer, 1994.
- Ena Bordonada, Ángela: *Novelas breves de escritoras españolas. 1900-1936*. Madrid: Castalia, 1990.

- Erro-Orthmann, Nora: *La escritora hispánica: actas de la decimotercera Conferencia Anual de Literaturas Hispánicas en Indiana University of Pennsylvania*. Miami: Universal, 1990.
- Escalante, Sonia Marta: "El segundo sexo: la segunda literatura". *Kañina*. (Costa Rica)9. 2 (1985): 19-24.
- Frannlic, L.: "Panorama de la literatura femenina actual". *Hoy* 8. 316 (1937): 63-66.
- Fagundo, Ana María: *Literatura femenina de España y las Américas*. Madrid, 1994.
- García Mouton, Pilar: *El lenguaje de la mujer*. Madrid: Arco/Libros (por salir).
- Guerra Cunningham, Lucía: "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina en Hispanoamérica". *Hispanamérica: Revista de Literatura* 10. 28 (abril 1981): 29-39.
- _____, _____.: "La mujer latinoamericana y la tradición literaria femenina". *Femenina* 3. 10 (enero-octubre 1979): 14-18.
- Henríquez Ureña, Camila: *Feminismo y otros temas sobre la mujer en sociedad*. Santo Domingo: Taller, 1985.
- Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 1993.
- Landa, Juan (S.A.): *La mujer juzgada por los escritores de ambos sexos*. Barcelona: Espasa Hermanos.
- Lavin, A.: *Las mujeres latinoamericanas*. México: F.C.E., ?
- López Jiménez, Ivette: "Entrada en la escritura: Mujeres en la tradición hispánica". *Cuadernos de Revista de la Universidad Metropolitana*. (Río Piedras. Puerto Rico). 4, 2 (agosto-diciembre 1987): 47-59.
- Llanera, Elsa de: *14 (catorce) mujeres escriben cuentos*. México: Federación Editorial Mexicana, 1975. México.
- Machado Bonat de Benvenuto, Ofelia: "La poesía femenina". *Circunstanciales*. Montevideo (1941): 35-43.
- Martínez Gómez, Juana: *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*. Madrid: Edt. Horas y Horas, 1994.
- Millán, María del Carmen: "Tres escritoras mexicanas del siglo XX", en *Cuadernos Americanos*. México, 1975. Año XXXIV - Vol. CCII. N1 5, sept.-oct.

- Miller, Beth: *Mujeres en la literatura*. Ciudad de México: Fleischer Editora, ?
- Mina, Rosa: *Revista Iberoamericana*. 132-133 (junio-diciembre, 1985).
- Mujer y escritura*. ECO., 248 (junio 1982). México.
- Muñoz, Willy O.: *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid: Edt. Pliegos, D.L., 1992.
- Ocampo, Victoria: "La mujer y su expresión". *Testimonio*. 20 serie. Buenos Aires: Sur, 1941 [también: *Revista de la Universidad de México*, 31. 12 (agosto 1977): 29-32].
- Perricone, Catherine: *Alma y corazón: antología de las poetisas hispanoamericanas*. Miami: Universal, 1977.
- Redondo, Susana: "Proceso de la literatura femenina hispanoamericana". *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Literatura*. (París). 6 (mayo-junio 1954): 32-48.
- Robles Suárez, Juana: *La mujer por la mujer*. México: Pepsa, 1975.
- Robles, Martha: *La sombra fugitiva*. México.
- Santi, Enrico Mario: "El sexo de la escritura". *Revista / Review Interoamericana* 12. 1 (1982): 146-149.
- Sefchovich, Sara: *Mujeres en espejo I: narradoras latinoamericanas del s. XX*. México: Folios, 1983 (Col. Narrativa Latinoamericana).
- Sidonia de Rosenbaum, Carmen: *Modern women poets of Spanish American*. New York: Hispanic-Institute in the United States, 1945.
- Silva-Velázquez, Caridad L.: *Puerta abierta: la nueva escritora latinoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1986.
- Traba, Marta: "Hipótesis sobre una escritura diferente". *Quimera*. (Barcelona). 13 (1981): 9-11 [también: *Femenina* 6, 21 (1982): 9-12].
- Valenzuela, Víctor: *Grandes escritoras hispanoamericanas, poetisas y novelistas*. Bethlehem, Pa.: Lehigh University Press, 1974.
- Vaz Ferreira, Carlos: *Sobre feminismo*. Montevideo-Buenos Aires: Ediciones de la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, 1933.
- Zapata, Celia y Lydia Jhonson: *Detrás de la reja*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

Bibliografía de Literatura Mexicana

- AA.VV.: *Antología de jóvenes poetas mexicanos*. Sel. Guillermo Jiménez. París: Franco-Ibero-Americana, 1922.
- Abreu González, Emilio: *Cuatro siglos de literatura mexicana. Poesía, teatro, novela, cuento, relato*. México: Edt. Leyenda, 1946.
- Albareda, Ginés de y Garfías, Francisco : *Antología de la poesía hispanoamericana. México*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1957.
- Aguayo Spencer, Rafael: *Flor de moderna poesía mexicana*. México: Libro Mex., 1955.
- Alegría, F.: *Literatura y revolución*. México: F.C.E., ?
- Altamirano, Ignacio M.: *Literatura nacional*. Madrid: Inter- nacional de Servicios S.L. Luís Miguel P., ?
- Álvarez, Griselda: *10 (diez) mujeres en la poesía mexicana*. México: Secretaría de Obras y Servicios, 1974.
- Antología de cuentos mexicanos (1875-1910)*.
- Arenas Fuentes, Esperanza y otros: *Diez de estampas de mujeres mexicanas*. México: Ed. Porrúa, 1994.
- Ariceaga, Alejandro: *Estado de México, donde nadie permanece. Poesía y narrativa (1690-1990)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Letras de la República).
- Bermúdez, María Elvira: "La fantasía en la literatura mexicana". *Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Otros mundos, otros fuegos*. Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (USA). Michigan State University, Latin American Studies Center, 1975.
- Blanco, José Joaquín: *Crónica de la poesía mexicana*. México: Ed. Katún, 1983 (Libro de Bolsillo. Serie Ensayo).
- Bonilla, Cano: *Manual práctico de literatura mexicana*. Madrid: Internacional de Servicios S.L. Luís Miguel P., ?
- Brushwood, J. S.: *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. México: F.C.E., 1993 (1973) (Col. Breviarios).

- Bustamante, Howland: *Antología literaria de autores mexicanos. Historia de la literatura mexicana*. Internacional de Servicios S.L., ?
- Castro Leal, Antonio: *Las cien mejores poesía líricas mexicanas*. México: Internacional de Servicios S.L. Porrúa, 1971 (10 edc. de 1914).
- _____, _____.: *La poesía mexicana moderna*. México: F.C.E., 1953.
- Carballo, Emmanuel: *Bibliografía de la novela mexicana del s. XX*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1988 (Materiales de Extensión Universitaria. Serie Textos 2).
- _____, _____.: *Cuentistas mexicanos modernos, 1949-1956*. México: Libro Mex., 1956 (2 vols.).
- _____, _____.: *El cuento mexicano del s. XX. Antología*. México: Empresas Editoriales, 1964.
- _____, _____.: *Cuento mexicano del s. XX: breve antología*. México: Universidad Nacional Autónoma (Premio Editora), 1981.
- _____, _____.: *Estudios sobre la novela mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma / Universidad de Colima, 1988 (La crítica literaria en México, 3).
- Carrera, Julieta: "La novela femenina mexicana". *Cuadernos* 3. (Septiembre 1953): 101-104.
- Congrains, Enrique: *Antología contemporánea del cuento mexicano*. ?: Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1963.
- Cuentos mexicanos del siglo XIX*. México: Central de Ediciones, 1984.
- Cuesta, J.: *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: F.C.E., 1992 (1928) (Col. Lecturas Mexicanas).
- Cuentistas mexicanas del s. XX*.
- Choren: *Literatura mexicana e hispanoamericana*. Internacional de Servicios S.L., ?
- Debicki, Andrew P.: *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londres: Tamesis, D.L., 1977.
- Desseau, A.: *La novela de la Revolución Mexicana*. México: F.C.E., 1986 (Col. Popular).
- Domecq, Brianda: *Acechando al Unicornio. La virginidad en la literatura mexicana*. México: F.C.E., 1992 (Col. Vida y Pensamiento de México).

- Domínguez, C.: *Antología de la narrativa mexicana del s. XX*. México: F.C.E., 1989 (Letras Mexicanas) (2 vols).
- Dotor, Ángel: *María Enriqueta y su obra*. Madrid: Aguilar, 1943.
- _____, _____.: *Mirador. Las letras y el arte contemporáneos (1924-1929)*. Madrid: Crítica, 1929.
- Dulles, J. W. F.: *Ayer en México. Una crónica de la Revolución (1919-1936)*. México: F.C.E.
- Foster, David W.: *Mexican literatura. A history*. Austin: Univ. Texas Press, 1994.
- García Moral, Concepción: *Antología de la poesía mexicana*. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- Glantz, Margo: *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del s. XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- González Peña, Carlos: *Historia de la literatura mexicana; desde los orígenes a nuestros días. ?*
- González Ramírez, Manuel y R. Torres Ortega: *Poetas de México: antología de la poesía contemporánea mexicana*. México: Editorial América, 1945.
- González Rodríguez, Sergio: *Los amorosos. Relatos eróticos mexicanos*. México: Edt. Cal y Arena, 1994.
- González Salas, Carlos: *Antología mexicana de poesía religiosa, s. XX*. México: Editorial Jus, 1960.
- Guerra, F. X.: *México: del Antiguo Regimen a la Revolución*. México: F.C.E. (2 vols), ?
- Helguera, L. I.: *Antología del poema en prosa en México*. México: F.C.E., 1993 (Letras Mexicanas).
- Henríquez Ureña, Pedro: *Estudios mexicanos*. México: F.C.E., 1992 (Col. Lecturas Mexicanas).
- Hernández Palacios, Esther: *Llegará mañana...* México: Universidad Veracruzana, 1986.
- _____, _____.: *Rumores de mi huerto (antología poética)*. México: Universidad Veracruzana, 1988.
- Jiménez Rueda, Julio: *Antología de la prosa en México*. México: Edt. Botas, 1946 (10 edc. de 1931).

- _____, _____.: *Letras mexicanas en el s. XIX*. México: F.C.E., 1992 (Col. Popular).
- Lara Valdez, Josefina: *Diccionario bibliográfico de escritores contemporáneos de México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.
- Leal, Luis: *El cuento mexicano desde sus orígenes al modernismo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1966.
- _____, _____.: *Breve historia del cuento mexicano*. México: Centro de Ciencias de Lenguaje. Universidad Autónoma de Tlaxcala (Serie Destino Arbitrario, 2), 1990.
- Maíz, Magdalena: "Una aproximación al paisaje cotidiano: Narrativa femenina mexicana". *Cuadernos de Aldeu* 1. 2-3. (Mayo-octubre 1983): 347-354.
- Mancisidor, José: *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. México: Editorial Nueva España, 1946.
- Maples Arce, Manuel: *Antología de la poesía mexicana moderna*. Roma: Poligráfica Tiberina, 1940.
- Martínez, José Luís: *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*.
- Martínez Morales, José Luís y Sixto Rodríguez Hernández: *Voces narrativas de Veracruz (1837-1989)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.
- Millán, María del Carmen: *Antología de cuentos mexicanos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1976 (3 vols.).
- _____, _____ y Costa-Amic, B. : *Libro de oro de la poesía mexicana*. México: Libro Mex., 1957. (2 vols.).
- Miller, Beth y González, Alfonso : *26 (Veintiseis) autoras del México actual*. México: Edt. Costa-Amic, 1978.
- Montes de Oca, Francisco: *Poesía mexicana*. México: Porrúa, 1968.
- Ocampo, Aurora M.: *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Tomo I: A-Ch / Novelista iberoamericanos contemporáneos. Tomo II: B-Ch; Tomo III: D-G. México: Universidad Nacional Autónoma, 1988. / Idem., 1973-74 (Cuadernos de Centro de Estudios Literarios).

- Ortiz de Montellano, Bernardo: *Antología de cuentos mexicanos*. México: Editora Nacional, 1954 (1926).
- Ory, Eduardo de: *Antología de la poesía mexicana*. Madrid: Aguilar, 1936.
- Paz, Octavio: *Poesía en movimiento: México, 1915-1966*. México: Siglo XXI. Editores, 1979 (1966).
- Ponce León, Salvador (edc.): *María Enriqueta y su retorno a México*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1961.
- Revueltas, Eugenia: *Breve panorama de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992 (Historia temática).
- Robles, Martha: *La sombra fugitiva: escritoras en la cultura nacional*. Ciudad de México: UNAM (Instituto de Investigación Filológica; Centro de Estudios Literarios), 1985.
- Rosenzweig, Gabriel: *Autores mexicanos publicados en España, 1879-1936. Notas de bibliografía mexicana*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1992 (Serie Conmemorativa).
- Saz, Agustín del: *Antología general de la poesía mexicana, siglos XVI-XX*. Barcelona: Ed. Bruguera (Col. Libro Clásico, n1 110), 1972.
- Schneider, Luis Mario: *México y el Surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.
- _____, ____ ____: *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*. México: F.C.E., ?
- Silva Herzog, J.: *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México: F.C.E. (2 vols.), ?
- Torres, Vicente Francisco: *Narradores mexicanos de fin de siglo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989 (Col. Molinos de Vientos 71).
- Urrutia, Elena: "¿Qué escribe la mujer en México?". *Femenina* 3. 10 (octubre 1979): 9-12.
- Valdés, Héctor: *Poetisas mexicanas: Siglo XX*. México D.F.: UAM (Dirección General de Publicaciones), 1976.
- Velázquez Chávez, Agustín: *Jardín de la poesía mexicana, siglos XV al XX*. México: Ed. e Imprenta Casas (Col. Poesía Hispanoamericana), 1966.

Yakovlev Baldin, Valentín: *María Enriqueta Camarillo y Rooa de Pereyra. Su poesía y su prosa*. México: Editorial Josefina, 1957.

Zendejas, Josefina: *Poetisas contemporáneas mexicanas*. México: Ed. Ideas, n.d. [1944].

Bibliografía General de Teoría de la Literatura

- Allegra, Giovanni: *Del modernismo como antimodernidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1981.
- _____, _____.: *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1984.
- Anderson, Santiago: *Modernismo y modernistas*. Guatemala: Tipografía Nacional, 1935.
- Anderson Imbert, Enrique: *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- Ara, Guillermo: *La prosa modernista. Selección*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Argüelo, Santiago: *Modernismo y modernista*. Guatemala, 1935 (2 vols.).
- Arrieta, Rafael Alberto: *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires: Columba (Col. Esquemas), 1956.
- Azán, Gilbert: *El modernismo desde dentro*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Baquero Goyanes, Mariano: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- Barbara, Esther y Fretes, H. Gladys: *Bibliografía anotada del modernismo*. Dir. Emilio Zuleta. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI, 1988.
- Blanco-Fombona, Rufino: *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- Bourneuf, Roland y Ovellet, Réal: *La novela*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Bratosevich, Nicolás: *postmodernidad y Vanguardia*. Madrid: La Muralla (Literatura Hispanoamericana en Imágenes), 1979.
- Castagnino, Raul H.: *Imágenes modernistas*. Buenos Aires: Nova, 1967.
- Castro, José Antonio: *Narrativa modernista y concepción del mundo*. Maracaibo: Comisión Presidencial para el Bicentenario del Natalicio del General Rafael Urdaneta, 1988.

- Corvalán, Octavio: *El postmodernismo*. New York: Las Américas Publishing, 1961.
- Chiesa Pérez, Carmen: *Proyecciones del modernismo*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1964.
- Deleito y Piñuela, José: *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*. Barcelona: Minerva, 1922.
- Eagleton, Terry: *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid: F.C.E., 1993.
- Eco, Umberto: *Como se hace una tesis*. México: Gedisa, 1989.
- Estudios críticos sobre el modernismo*. Ed. de Homero Castillo. Madrid: Gredos, 1968.
- Fox, E. Inman: *Ideología y política en las letras hispánicas de fin de siglo (1898)*. Madrid: Austral (Col. Epocas y Materias, n1 72).
- García de la Concha, Víctor: *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea, 1914-1939 (Tomo 7)*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Gómez Carrillo, Enrique: *El Modernismo*. Madrid: Librería Española y Extranjera de Francisco Beltrán, 1914.
- González, Manuel Pedro: *Notas en torno al modernismo*. México: Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A de México (Dirección General de Publicaciones), 1958.
- Guerrero, Luis Beltrán: *Modernismo y modernistas*. Caracas: ?, 1978.
- Gullón, Ricardo: *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos (Campus Abierto), 1963.
- _____, _____.: *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama, 1980.
- _____, _____.: *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- Gurméndez, Carlos: *Teoría de los sentimientos*. México: F.C.E., 1984.
- _____, _____.: *Estudios sobre el amor*. Barcelona: Anthropos, 1985.
- Gutiérrez Girardot, Rafael: *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Haecker, Theodor: *Metafísica del sentimiento*. Edc. de Manuel Garrido. Madrid: Eds. Rialp,, 1959.
- Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del modernismo*. México: F.C.E., 1954 y 1978 (Col. Tierra Firme).
- Jay, Paul: *El ser y el texto*. Madrid: Edymion, 1994.

- Jiménez, José Olivio: *El Simbolismo*. Madrid: Taurus, 1970.
- Jiménez, Juan Ramón: *El Modernismo. Notas en torno a un curso, 1953*. México: Agilar, 1962.
- Jitrik, Noé: *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México (Jornadas 85), 1978.
- Litvak, Lily: *El modernismo*. Madrid: Taurus, 1979.
- Llambias de Azevedo, Alfonso: *El modernismo literario y otros estudios*. Montevideo: Publicación de la Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, 1976.
- Lozano Domingo, Irene: *Lenguaje femenino, lenguaje masculino*. Madrid: Minerva Ediciones, 1995.
- Maharg, James: *Los primeros modernistas*. Madrid: La Muralla D.L., 1983
- Mainer, José Carlos: *Historia y crítica de la literatura española: Modernismo y 98 (Tomo 6 y 6/1)*. Barcelona: Crítica, 1980 y 1994.
- Marinello, Juan: *Sobre el modernismo. Polémica y definición*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1959.
- Mayoral, Jose Antonio (sel.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.
- Modernismo hispánico (Primeras Jornadas)*. Madrid: ICI, 1988.
- Moreno Castillo, Gloria: *El correlato objetivo y el texto literario*. Madrid: Pliegos, 1994.
- Morim, Edgar: *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós, 1974.
- Ortega y Gasset, José: *Estudios sobre el amor*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1969.
- _____, ____: *Para la cultura del amor*. Madrid: Eds. El Arquero, 1988.
- Ortiz-Osés, Andrés: "El amor de los contrarios". *Suplementos Anthropos, n1 43, febrero*. Barcelona, 1994.
- Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis: *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones en una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1993.
- Pacheco, José Emilio: *Antología del Modernismo, 1884-1921*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970 (2 vols.).
- Paraíso de Leal, Isabel: *Teoría del ritmo de la prosa*. Edt. Cupsa, ?
- Paz, Octavio: *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Peña, Pedro J.: *El feísmo modernista (antología)*. Madrid: Hiperión, 1985.

- Pérez Petit, Víctor: *Los modernistas*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Biblioteca Artigas, 1965. (HA-70083-5 B.N.)
- Pérez-Rioja, José Antonio: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos, 1984.
- Phillips, Allen W.: *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos, 1974.
- Polo, Victorino: *El modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- Prieto, Antonio y Villena, Luis Antonio de: *El tema del amor en la poesía*. Barcelona: Planeta, 1977.
- Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987.
- Rama, Ángel: *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- Rivera: *El modernismo. La prosa*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960.
- Sánchez-Mazas, Rafael: *Rosa Krüger*. Madrid: Trieste, 1984.
- Schade, Georges D.: *La segunda generación modernista*. Madrid: La Muralla D.L., 1980.
- Schopenhauer, D.: *El amor, las mujeres y la muerte*. Prol. y cronología de Dolores Castillo Mirat. Madrid: EDAF, 1989.
- Schulman, Iván (ed.): *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 1987.
- _____, ____: "Las genealogías secretas de la narrativa: del modernismo a la vanguardia". *Prosa hispánica de vanguardia*. Ed. de Fernando Burgos. Madrid: Orígenes, 1986.
- Segre, Cesare: *Principios del análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Serra, Edelweiss: *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa, 1978.
- Silva Castro, Raúl: *El modernismo y otros ensayos literarios*. Santiago de Chile: Nacimiento, 1965. (HA-47741 B.N.)
- Silva Uzcátegui, R. D.: *Historia crítica del modernismo en la literatura castellana*. Barcelona: Viuda de Tasso, 1925.
- Simmel, Jorge: *Filosofía de la coquetería. Filosofía de la moda. Lo masculino y lo femenino*. Madrid: Revista de Occidente, 1945.
- Suárez Miramón, Ana: *Modernismo y 98: Rubén Darío*. Madrid: Cincel, 1986.
- Teoría de los géneros*. Comp. Antonio Garrido. Madrid: Arco/Libros, 1988.

- Torres Rioseco, Arturo: *Precursores del modernismo*. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1963.
- Trigo, Felipe: *El amor en la vida y en los libros*. Madrid: brería de Pueyo, S.A., ?
- Vallejo, Catharina V. de: *Teoría cuentística del siglo XX*. Miami: Universal, 1989.
- Vattimo, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- Vela, Arqueles: *El modernismo. Su filosofía, su estética, su técnica*. México: Porrúa, 1977.
- Yndurain, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española: época contemporánea, 1939-1980 (Tomo 8)*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Yurkievich, Saul: *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- Ziokolwski, Theodore: *Imágenes desencantadas (Una iconología literaria)*. Madrid: Taurus, 1980.
- Zuleta, Ignacio: *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988.

Obras de María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra

Diario íntimo, de Enrique Federico Amiel. Traducción de María Enriqueta. Madrid: Edt. América, 1917.

Jirón de mundo. Madrid: América, 1918. Btca. Andrés Bello. 224 pags., 19 cm. Imprenta Juan Pueyo.

Mirlitón; el compañero de Juan. Madrid: Imprenta Juan Pueyo, 1918. 231 pags., 19,5 cm.

Los cantores de la naturaleza, de Sainte-Beuve. Traducción de María Enriqueta. Madrid: Edt. América, 1919.

La mujer y el amor en la literatura francesa del s. XVII, de Sainte-Beuve. Traducción de María Enriqueta. Edt. América, 1919.

El teatro clásico francés, de Sainte-Beuve. Traducción de María Enriqueta. Madrid: Edt. América, 1919.

La biblioteca de mi tío, de M. Toepffer. Traducción de María Enriqueta. Madrid: Edt. América, 1920.

Grandes testigos de la Revolución Francesa, de Sainte-Beuve. Traducción de María Enriqueta. Edt. América, 1920.

La rival, de Champol. Traducción de María Enriqueta. Madrid: Eds. Enciclopedia, 1921.

Sorpresas de la vida. Barcelona: Biblioteca Nueva, 1921.

Sorpresas de la vida. Buenos Aires: Casa Virtus. 222 pags. más 1 h., 19,5 cm.

Rumores de mi huerto (Rincones románticos). Madrid: Imprenta Juan Pueyo, 1922. 270 pags., 19,5 cm.

El secreto. Madrid: Espasa-Calpe, 1922. 252 pags., 19 cm.

Le secret. [Traduit... de l'espagnol aux française Melles: Agathe Valery et Mathilde Pomès]. Col. "Les cahiers féminins". Paris: Blond and Gay [Imp. R. Bussière] - S.A., 1922- IX plus 254 pags., 18,5 cm. Rústica.

Il segreto. [Tradotta de donna Clara Bartolomei]. Genos: Istituto di Cultura Italo-ibero-Americano. 131 pags., 21,5 cm. Tela roja.

O segredo. Romance [Tradução de Dulce L. de Figueiredo]. Lisboa: Empresa Literária Fluminense.

La rival, de Champol. Traducción de María Enriqueta. Madrid: Ed. Rivadeneyra, 1923.

Entre el polvo de un castillo. Buenos Aires: Casa Virtus, 1924.

Rosas de la infancia. Lecturas para los niños (Seis tomos). México: Sociedad de Edición y Librería Franco Americana (Librería Bouret), 1925.

Álbum sentimental. Madrid: Espasa-Calpe, 1926. 268 pags. más 2 h., 25,5 cm.

Enigma y símbolo. Madrid: Espasa-Calpe, 1926 (Colección Contemporánea). 214 pags. más 1 h., 19,5 cm.

El misterio de su muerte. Madrid: Espasa-Calpe, 1926 (Colección Contemporánea). 200 pags. más 1 h., 19,5 cm.

Lo irremediable. Madrid: Espasa-Calpe, 1927 (Colección Contemporánea). 218 pags. más 2 h., 19 cm. (Ejemplar en fofotocopia y libro).

Prólogo a "La mujer a través de los siglos. *Estudio histórico, crítico, filosófico, sociológico*. Del Prof. José Cantú Corro. Prólogo de María Enriqueta. Opinión del Licenciado Nemesio García Naranjo. Madrid: Edt. Voluntad, 1927. 266 pags., 19 cm. Prólogo de 7 pags.

Cuentecillos de cristal. Barcelona: Editorial Araluce, 1928.

El arca de colores. Madrid: Espasa-Calpe, 1929. 209 pags. más 2 h., 19 cm. Rústica.

Del tapiz de mi vida. Madrid: Espasa-Calpe, 1931 (Colección Contemporánea). 258 pags., 19,5 cm. Firmado de su puño y letra.

Fantasia y realidad. Madrid: Espasa-Calpe, 1933. 206 pags., 19,5 cm. Rústica.

Poemas del campo. Madrid: Espasa-Calpe, 1935. 181 pags. más 1 h., 19,5 cm.

Brujas, Lisboa, Madrid. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Contemporáneos). 206 pags. más 1 h., 19 cm. (Ejemplar en fotocopia y libro).

Hojas dispersas. México: Patria [La Impresora Azteca], 1950. 243 pags. más 2 h., 18,5 cm. Rústica.

Jirón de mundo. México: Patria [La Impresora Azteca], 1952. 216 pags. más 3 h., 19,5 cm. Rústica.