



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

**EL TEJIDO AUTOBIOGRÁFICO DE MARÍA ENRIQUETA
CAMARILLO EN *DEL TAPIZ DE MI VIDA* (1931)**

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Presenta:

PANIELA ELOISA PLATA ÁLVAREZ

Asesora: DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Gracias a mis papás, Eduardo Rafael Plata Quintero y María de los Ángeles Álvarez Salcedo, pues más que mío, es de ustedes este trabajo. A mi hermana, mis tíos, mis primos, mi amada familia muégano, por su apoyo y cariño incondicional.

Gracias a mi esposo y a Bruno, mi pequeña familia. Es por ustedes que tuve la fuerza para terminar este largo y sinuoso camino.

Gracias a la UNAM, mi casa, por darme el privilegio de estudiar y trabajar aquí. A la Dra. Blanca Estela Treviño García, mi querida maestra y asesora, a quien agradezco la oportunidad de ser su ayudante y que comparta conmigo su sabiduría, su inteligencia, su tiempo, su apoyo y su cariño. A mis lectores y sinodales, Dra. Gabriela García Hubard, Dr. Luis Horacio Molano Nucamendi, Mtro. Hugo Enrique Del Castillo Reyes y Mtro. Daniel Castañeda García, por su paciencia, amabilidad, consejos y correcciones.

Agradezco al Seminario Permanente de Escritura Autobiográfica en México de la Facultad de Filosofía y Letras, en el que participé en los proyectos de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, PAPIME 400813 “Escritura autobiográfica en México en los siglos XIX y XX” y PAPIIT IN4045163 “Procesos de la construcción del yo en la escritura autobiográfica en México”. En este espacio aprendí teoría autobiográfica durante cinco años y medio y me contagié del amor y compromiso por el estudio de las literaturas del yo de nuestros escritores.

Gracias a los amigos y compañeros que vivieron conmigo este viaje: Carlos Alberto Gutiérrez, Gaelia Eurydice Díaz, Miguel Ángel Olvera, Dalia Cano, Suzette Álvarez, Luis Gabutti Alarcón, Yanin Alcántara, Estéfany Villegas, Cristopher Yescas, Diana Marmolejo, Josu Roldán, Fernanda Mora, Abigail López, Mario Rodríguez y a quienes con sus sonrisas y sus porras me alentaron a seguir adelante.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. Aproximaciones a la autobiografía como género.....	5
1.1 Repaso de la autobiografía. Breve recuento histórico.....	5
1.2 Pertinencia del pacto autobiográfico.....	10
1.3 Memoria en la autobiografía.....	15
1.4 Estilo de la autobiografía.....	17
Capítulo 2. María Enriqueta Camarillo, escritora de su autobiografía.....	21
2.1 Rescate de la obra, estudiosos que han retomado la escritura de María Enriqueta.....	21
2.2 María Enriqueta como escritora profesional.....	28
2.3 Historia del texto, ¿cómo se tejió <i>Del tapiz de mi vida</i> ?.....	32
Capítulo 3. Análisis del texto. Proyecto autobiográfico de María Enriqueta.....	37
3.1 <i>Del tapiz de mi vida</i> y el pacto autobiográfico.....	37
3.2 Escenas de lectura para la conformación de un yo autobiográfico.....	48
3.3 Una deuda de amor: María Enriqueta escribe para su familia.....	58
Conclusiones.....	68
Bibliografía citada.....	75
Bibliografía consultada.....	78

Introducción

Lo que diferencia a los géneros literarios, unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse.
-María Zambrano

Analizar un texto autobiográfico nos permite participar de la vida traspasada por la palabra; si bien, la literatura ofrece la posibilidad de establecer un diálogo con el texto, en los géneros autobiográficos también tenemos la oportunidad de advertir los lazos que existen entre la vida del autor y su obra. En nuestro país, las aproximaciones a la literatura autobiográfica se han realizado de manera más frecuente en las últimas décadas; académicos, críticos y estudiantes se interesan en el análisis de estas manifestaciones del yo a la luz de las nuevas teorías dedicadas a los diversos géneros autobiográficos.

Debido a mi participación, desde hace cinco años, en el Seminario Permanente de Escritura Autobiográfica en México de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, me he sentido interesada por las expresiones autobiográficas de mujeres, pues considero importante acercarme a los textos en que hablan de su vida para comprender el devenir de la participación femenina en la sociedad y la cultura de nuestra patria.

María Enriqueta Camarillo (Coatepec, Veracruz, 19 de enero de 1872 – Ciudad de México, 13 de febrero de 1968) publicó su autobiografía, *Del tapiz de mi vida*, en Madrid, España en 1931, en la Editorial Espasa-Calpe; es considerada la primera escritora profesional, por lo que tuvo una gran atención crítica durante el siglo pasado, sin embargo, este texto no ha sido analizado con detenimiento. El propósito de esta

investigación fue realizar un acercamiento al libro y responder algunas interrogantes que surgen de su lectura por medio de la teoría autobiográfica.

Estructuré esta tesis en tres capítulos con la finalidad de analizar el texto de Camarillo desde un enfoque autobiográfico y explorar *Del tapiz de mi vida* en dos vías principales, la vida y la obra de la autora. Pretendo analizar la convergencia de estas dos manifestaciones en la autobiografía. En el primero, fue necesario desarrollar un panorama de las teorías autobiográficas para retomar aquellas categorías que consideré pertinentes para la exégesis del texto; esto representó un reto para mí, pues, debido al creciente interés en las literaturas del yo fue necesario acotar y seleccionar la teoría; además, la autobiografía es uno de los géneros con mayor bibliografía. La postura antropológica y social de Philippe Lejeune me pareció la más adecuada, pues *Del tapiz de mi vida* fue publicado en el primer tercio del siglo XX, y responde en gran medida a la concepción de este género planteada por el teórico francés, además, la noción de pacto autobiográfico fue provechosa para el análisis del libro. También consideré conveniente detenerme en el concepto de “memoria” propuesto por James Olney, debido al dinamismo que le otorga a esta capacidad cognitiva en relación con la escritura y la atención que recibe el vínculo entre el presente y el pasado por medio del acto de rememoración. A partir de esta perspectiva, me acerqué a una de las estrategias de evocación que se advierten en varias autobiografías, la noción de “escena de lectura”, que interpretó Sylvia Molloy, basada en los estudios de Leonor Arfuch. En este apartado también acudí a los planteamientos de Jean Starobinski respecto al estilo de la autobiografía, pues consideré necesario su enfoque en torno a la expresión individual

presente en los escritos ficcionales y autobiográficos para comprender aspectos de la escritura de Camarillo.

En el segundo capítulo, recuperé obra crítica en torno a diversos escritos de la poeta veracruzana e investigué la procedencia de algunos capítulos que aparecen en *Del tapiz de mi vida* para orientar el análisis de esta autobiografía en relación con otros textos de María Enriqueta.

Finalmente, en la última parte de esta tesis, desarrollé tres cuestiones significativas del texto: la presencia del pacto autobiográfico como una de sus particularidades; la recurrencia a las escenas de lectura como estrategia para relacionar el pasado recordado y el presente de enunciación en un acto de memoria viva; por último, la concepción de la autobiografía como herencia y testamento para dar cuenta de un acto de amor en el que se manifiesta la devoción por la familia.

Intenté demostrar la pertinencia de las reflexiones críticas de Philippe Lejeune en *Del tapiz de mi vida*; asimismo, hice uso de la teoría autobiográfica, específicamente del polémico pacto autobiográfico a partir de un enfoque en que percibo que la vida y la obra de María Enriqueta Camarillo se entrelazan, para destacar la forma en que la literatura y la imagen que el autor muestra en sus escritos establecen un diálogo sin olvidar que se trata de una expresión literaria.

Blanca Estela Treviño observa que el interés por los géneros autobiográficos tiene su origen en las relaciones, ya sean emocionales, intelectuales o vitales, que establecemos con el texto:

Las vidas ajenas, las vidas de los otros son siempre seductoras; despiertan en nosotros la curiosidad y el morbo del corazón. Sobre todo cuando en esas vidas se nos devela parte de nuestro ser individual y también nuestra pertenencia a una colectividad: creamos vínculos de reciprocidad y afecto al sentirnos parte de su vida, de las historias y testimonios que han forjado, aquéllas que guarda la memoria y

tientan al olvido. Es así como la vida de los otros deviene en la vida de los nuestros (Treviño García 2016, 16).

Considero que, en muchos casos, estudiamos las autobiografías porque encontramos afinidades entre nuestra propia historia y el texto: la literatura es una forma de expresión de la vida y como lectores, encontramos coincidencias entre esa vida y la propia. Gracias a esta investigación reparé en la necesidad de acercarse a *Del tapiz de mi vida* para advertir, por un lado, algunos atributos que lo inscriben en el género autobiográfico, y por otro, su relación con el conocimiento que tenemos de la vida de la autora, tomando en cuenta que, como construcción literaria es una manifestación de la vida, una imagen de la existencia y representación de una personalidad que quiso mostrar María Enriqueta. Desde esa perspectiva, me permito enriquecer los estudios en torno a esta escritora y busco acrecentar la comprensión de su obra.

Capítulo 1

Aproximaciones a la autobiografía como género¹

A partir de la situación del lector (que es la mía, la única que conozco bien), tengo la oportunidad de captar con más claridad el funcionamiento de los textos, puesto que han sido escritos para nosotros, lectores, y que al leerlos, somos nosotros quienes los hacemos funcionar.
- Philippe Lejeune.

Se escribe para transmitir, pero también para encontrarse
- Jesús Camarero.

1.1 Repaso de la autobiografía. Breve recuento histórico.

La autobiografía es un género literario que propicia por un lado una práctica de escritura y por otro, una serie de estudios teóricos y críticos con más de cien años de análisis, originados hacia finales del siglo XIX. En tanto práctica literaria, la mayoría de los estudiosos coinciden en reconocer su origen a partir de la publicación de las *Confesiones* (1782) de Jean-Jacques Rousseau, esto es, a partir de la configuración del hombre moderno como un individuo consciente de su existencia que, en lugar de rendir cuentas ante Dios (a través de su intermediario en el confesionario), busca encontrar la explicación de su vida por medio de la reflexión interna y personal.

La meditación en torno a la trayectoria vital de un ser humano es muy anterior al siglo XVIII; por ejemplo, se observa la presencia de historias de vida desde el siglo I o una mayor recurrencia a las narraciones de vidas ejemplares a partir de la ascensión del cristianismo en Occidente con la manifestación de las confesiones religiosas. Conocemos textos paradigmáticos como *Autobiografía*, de Flavio Josefo en el año 93 d.C., las *Confesiones* de San Agustín (397-401 d.C.), los *Ensayos* de Michel de

¹ Este apartado se basa en los textos “Problemas teóricos de la autobiografía” de Ángel Loureiro, *Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía* de Lorena Amaro y *Autobiografía. Escritura y existencia* de Jesús Camarero.

Montaigne en el año 1550 o el *Libro de la vida* (1588) de Santa Teresa de Jesús. Estas expresiones se conocen como antecedentes imprescindibles para comprender el proceso de configuración del género, pues comparten algunas similitudes con la autobiografía, como la centralización en el *yo*, la reflexión en torno a la propia vida y el repaso de los hechos que marcaron una existencia.

No obstante, los escritos religiosos y los relatos del Renacimiento se excluyen de esta clasificación porque los primeros “incorporan un retrato moral modélico del personaje”, mientras que los segundos “se inspiran en la sabiduría antigua, con una ambición egotista por encima de las preocupaciones morales” (Camarero 2011, 61). En ambos casos aparece una tendencia a la adaptación de la vida de sus autores a los modelos externos congruentes en la época, lo que pone en entredicho una concepción personal, única e individualista de la persona. Por tanto estas manifestaciones no son consideradas propiamente autobiografías, pues carecen de la configuración cultural-histórica (incluso política) del hombre moderno.

Las condiciones propicias para el surgimiento de la autobiografía confluyeron en el siglo XVIII, con la aparición de “una nueva sensibilidad, una aguzada –y angustiosa– conciencia histórica [que] acompañaba el afianzamiento del capitalismo y el mundo burgués y su clásica partición entre lo público y lo privado” (Arfuch 2013, 21). Esta susceptibilidad nueva surgió a partir de una sociedad que comenzaba a dar prioridad al individuo; los hombres que se acercaron a esta forma de escritura se preocupaban por verter en su obra, además del “concepto de su *yo*, el carácter histórico que les permitió legitimar su escritura” (Amaro 2009, 27). Comenzó entonces la transformación del concepto de sujeto, pues cobró importancia la singularidad de la experiencia de un

hombre, aún inscrito en la sociedad, pero con un valor sin precedentes ya que ha tomado conciencia de sí mismo en el mundo. El hombre busca su identidad y encuentra en la autoexploración el medio para esclarecerla.

La autobiografía como género literario se transforma con el tiempo y se adapta a los cambios sociales e históricos. Si bien, en un primer momento estaba íntimamente ligada con las Memorias² debido a que puede proponer una justificación histórica de un personaje público, paulatinamente adquirió mayor independencia (hacia el siglo XIX), lo que dio pie al surgimiento, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, a la teorización en torno a las obras autobiográficas.

Ángel G. Loureiro (1991, 2-8) retoma el artículo “Autobiografía y el momento cultural: una introducción temática, histórica y bibliográfica”, en el que James Olney identifica por lo menos tres etapas que corresponden a las vertientes críticas y su reflexión en torno a los fundamentos de la autobiografía. Estas corrientes teóricas se relacionan con las raíces etimológicas de la palabra:

- Etapa del *bios*, comprende desde finales del siglo XIX, con el acercamiento teórico de Dilthey, hasta la mitad del siglo XX; en esta vertiente prevalece la interpretación de la autobiografía como una “reconstrucción de la vida, no sólo en el sentido de suma de datos sino, sobre todo, y siguiendo el impulso de Dilthey, como forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vive el autobiografiado” (Loureiro 1991,

² Las Memorias (escribo con mayúscula el género para diferenciarlo de la capacidad cognitiva que implica el recuerdo del pasado) son aquellos textos en los que aparece un individuo inserto totalmente en su contexto histórico, político y social, “este yo, en cuanto sujeto de memoria, recuerda en su calidad de testigo de lo que recuerda: experiencias en las que ha participado como protagonista o espectador” (Morales 2013, 14).

- 3). En esta etapa, la exactitud de los datos otorgados por el autor y la sinceridad en la expresión de las autobiografías era determinante y se recurría a fuentes externas (relacionadas con el conocimiento positivista y la historia como ciencia) para comprobar su veracidad.
- Etapa del *autos*. Surge a partir de la publicación en 1956 del ensayo “Condiciones y límites de la autobiografía” de Georges Gusdorf. En esta vertiente teórica, se observa que en el acto de escritura de la autobiografía intervienen el *yo* que ha vivido la experiencia y un *yo* creado a partir de la propia escritura, esto implica que “el análisis no se centrará en la conexión entre texto e historia, sino en la conexión entre texto y sujeto, y el problema central consistirá en ver de qué manera un texto representa al sujeto” (Loureiro, "Problemas teóricos de la autobiografía" 1991, 3). Dentro de esta corriente crítica podemos identificar el paradigmático ensayo “El pacto autobiográfico” de Philippe Lejeune, donde el papel del lector pasa de ser un “comprobador de la fidelidad de los datos suministrados por el autor” (Loureiro, "Problemas teóricos de la autobiografía" 1991, 4-5) a convertirse en intérprete y participante activo de la autobiografía.
 - Etapa de la *graphé*, consistió en el asedio del problema del sujeto y el lenguaje. Para teóricos como De Man o Sprinker, es imposible que el lenguaje aprehendiera la experiencia total de la vida. Fijan su atención en el hecho de que, para la configuración de una autobiografía, como de cualquier género literario, es necesario el empleo del lenguaje, que conlleva en sí grandes problemas de comprensión. Observan que “el texto autobiográfico es un artefacto retórico y que el artificio de la

literatura, lejos de «reproducir» o de «crear» una vida, producen su desapropiación” (Loureiro, "Problemas teóricos de la autobiografía" 1991, 6).

Esta división teórica comprende aproximadamente hasta la década de los 80 del siglo XX, pero no podemos soslayar la intensa actividad reflexiva que se desarrolla actualmente en torno a todas las manifestaciones de las escrituras del yo. Los acercamientos teóricos resumidos en estas líneas comprenden, además de un extenso periodo de tiempo, problemáticas más complejas que abarcan desde el papel de la memoria, la trascendencia del contexto histórico, la figura del lector o la posibilidad de intromisión del discurso ficcional en las autobiografías, hasta las interpretaciones y acercamientos teóricos relacionados con tan diversos ámbitos del conocimiento como la filosofía, la Historia o la psicología, incluso los avances recientes relacionados con la neurociencia. No pretendo abarcar el inmenso campo de reflexión que implica el estudio de la autobiografía, sino esbozar en este apartado la complejidad y gran variedad de perspectivas que posibilita este género literario.

Considero que, si bien la figura del autor como única garantía que comprueba la veracidad del texto, puede resultar insuficiente (como sucedió con los primeros acercamientos teóricos), sí creo que una de las particularidades de los géneros autobiográficos (como las autobiografías, las Memorias, los diarios, los epistolarios, entre otros) radica en la forma en que el escritor da cuenta de su vida; estimo que la fuerza del discurso en este tipo de textos es su esencia humana y pretendo relacionar la construcción que hace el autor en sus escritos con algunos que conocemos de su vida para evidenciar la importancia de las literaturas del yo como géneros identificables. En este punto puedo afirmar que no es posible entender estas expresiones literarias

como una copia de la realidad, sin embargo, debido a la fuerza en el discurso que adquiere la expresión de la vida, es innegable su relación con la experiencia vital del autor.

1.2 Pertinencia del pacto autobiográfico

El primer libro de Philippe Lejeune, *La autobiografía en Francia* (1971) y el artículo posterior, "El pacto autobiográfico" (1973), representan un paradigma en los estudios de la autobiografía. En estos escritos, el crítico francés se posicionó en torno a las diversas interpretaciones que habían surgido hasta el momento y postuló una definición (si se quiere imprecisa, discutible, pero igualmente fértil, en cuanto a su invocación teórica y a las posibilidades de análisis dentro de la temporalidad acotada por el mismo autor) de la autobiografía como género literario: "relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad" (Lejeune 1991, 48). Si bien, actualmente las reflexiones del teórico comprenden aspectos más allá del pacto³, Lejeune "está considerado, hoy por hoy, una auténtica autoridad en el ámbito de la teoría autobiográfica" (Camarero 2011, 59).

En *La autobiografía en Francia*, Lejeune observó que este género es un acontecimiento literario occidental, con por lo menos dos siglos de existencia, complejo y múltiple, pues es tan variado como cada una de las personalidades que lo practican. Establece que existen diversas oposiciones entre este y otro tipo de obras literarias, que

³ Estudia, entre muchos otros temas el problema de la historia literaria, el relato de infancia, los medios de comunicación, los estudios de autores específicos (como Rousseau, Gide, Péric, Sartre, Leiris, Vallés, Hugo y Barthes), la entrevista radiofónica, la jurisprudencia y el diario íntimo.

pueden observarse en sus características específicas: “el objeto del discurso es el mismo individuo, para circunscribir una vida en su totalidad o al menos en su génesis” (Camarero 2011, 60), la autobiografía se sirve de un pacto de lectura basado en la “triple identidad autor-narrador-protagonista” (61).

Lejeune ahonda en las implicaciones de esta triple identidad en “El pacto autobiográfico” pues incorpora, para enriquecer el análisis, la función del lector. La autobiografía es referencial porque “aporta información sobre la realidad exterior al texto y se le puede someter a pruebas de verificación” (Camarero 2011, 65). El lector se vuelve fundamental porque activa el contrato de lectura y es quien, confiará en que los datos procedentes del libro son verdaderos. De otro modo, como señala Anna Caballé en el artículo “Seguir los hilos”, es imposible leer una autobiografía como tal debido al gran parecido con otros géneros, como la novela, que imposibilitarían su diferenciación. Esto se debe, en gran medida, a que el acto autobiográfico se encuentra en un espacio medio entre la realidad y la escritura. Se vuelve particularmente importante reconocer la trascendencia del pacto autobiográfico especialmente para los textos realizados antes de la década de los 50 del siglo XX. La diferenciación “pragmática e institucional” (Fernández Prieto 2004, 18) que propone era necesaria y eficaz para las obras surgidas en un contexto en que la ética y la veracidad eran básicas para la creación de autobiografías: el autor establecía, implícita o explícitamente, que el contenido de su texto era sincero, apegado a su interpretación de la realidad.

Para el teórico francés, la base para diferenciar la autobiografía de la ficción radica en la identidad del nombre propio, que es el mismo para el autor, el narrador y el protagonista del texto. Este factor implica un mayor compromiso o motivación por parte

del escritor, pues al firmar, el autor realiza un acto de afirmación de su identidad como individuo atravesada por la lectura, a decir de Lorena Amaro: “esto es, que el lector, al ver que estas tres entidades comparten un nombre, puede afirmar con certeza que está leyendo una autobiografía” (Amaro 2009, 53). El nombre, entonces, constituye uno de los elementos más importantes para estabilizar al ser autobiográfico, y no sólo eso, pues a pesar de tratarse de un “elemento arbitrario, nos posibilita a reconocernos a lo largo del tiempo y en distintas situaciones de comunicación” (54), lo que permite actualizar la lectura de autobiografías hacia el futuro, en una cantidad incontable de contextos posteriores al acto mismo de escritura.

Este pacto de identificación permite deslindar a la autobiografía de otros géneros y, sobre todo, establece una diferencia precisa entre la escritura referencial y la ficcional, al postular la identificación entre el autor, narrador y personaje. La pertinencia del pacto abre la posibilidad de participación del cuarto elemento, el lector, quien articula en el acto de lectura a las tres personas en una.

El pacto autobiográfico es, por tanto, “una forma de contrato entre el autor y el lector en el que el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible, sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla” (Eakin 1994, 12) por tanto, implica una responsabilidad ética y moral por parte del autor, que corresponde también al proceso de escritura, pues se establece, explícita o implícitamente, un compromiso de veracidad en los acontecimientos narrados en la autobiografía.

A decir de Paul John Eakin, Lejeune basó sus observaciones en torno a la conformación del texto autobiográfico, tomando de Benveniste las categorías de

enunciado y *enunciación*⁴, donde el *enunciado* es el pasado re-creado en la autobiografía, la materia de rememoración y la *enunciación* se refiere al acto autobiográfico, es decir, el momento en que la triple identidad del autobiógrafo es “postulada textualmente y es captada por el lector” (Eakin 1994, 14). Con este concepto, Lejeune se aleja de los criterios de verificación histórica para dar paso al nombre propio como el gesto autorreferencial definitorio de los géneros autobiográficos, se trata entonces de un “término mediador entre el texto y el mundo referencial que está más allá de él” (15). Esto resuelve en gran medida una de las interrogantes críticas más complejas (incluso en un nivel filosófico): ¿el yo presente, el que escribe, es el mismo que el yo recordado?

Para Ángel G. Loureiro⁵ al firmar una autobiografía, el sujeto realiza un “gesto ético- político que supone una doble responsabilidad: al firmar, el yo responde de sí mismo ante el otro, y esa misma lógica de alteridad implica que el texto firmado es también un legado al otro que no se limita a recibirlo, sino que debe confirmarlo y asumir su parte de responsabilidad” (21). El propio narrador observa el transcurso de su vida, lo plasma en su escritura y compone un relato que tiene sentido para sí mismo, pero también tiene implicado a un lector a quien dirige su narración, que participará de forma crítica en el proceso de interpretación del texto.

El lector sigue el camino de escritura que el autor ha plasmado en su autobiografía para realizar a su lado la búsqueda de su identidad en el momento en que recibe el texto. Leonor Arfuch observa algunas similitudes entre el papel del lector de autobiografías y el biógrafo, que es:

⁴ En *Problemas de lingüística general I y II* (Benveniste 1997).

⁵ Citado por Celia Fernández Prieto en “¿De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía?”.

lo que Bajtín llamó *valor* biográfico: aquello que en cada relato, en cada puesta en forma de la vida –de lo verbal al audiovisual– interpela tanto al narrador como al narratario respecto de su propia existencia en términos éticos, estéticos y hasta podríamos decir, políticos. Es esa comunión fugaz, esa virtual sintonía, lo que seguramente alimenta el deseo sin pausa de asomarnos a las “vidas reales”, aunque sepamos de lo vano del intento, de lo inasible de esa realidad, del carácter inevitablemente ficcional de todo relato (Arfuch 2013, 51)

Es decir, para la estudiosa argentina la función del lector va más allá de la verificación de datos o una lectura pasiva en que la persona observa lo plasmado en el texto; para este participante, está implicado también un impulso vital de conocimiento y reconocimiento en los recuerdos plasmados en la autobiografía.

Probablemente, debido a que pertenecen a los textos referenciales, las literaturas del yo apelan a nuestra humanidad, nos hacen sentir atraídos a conocer las vidas de los escritores, pues compartimos con ellos “la conciencia de finitud y el deseo de trascender” (Amaro, 23), de algún modo apelan también a nuestro conocimiento del mundo, a nuestra experiencia vital y a lo que hemos oído de otras vidas. Como los géneros del yo forman parte de las narrativas “donde el yo se enuncia *para* y *por* otro –de maneras diversas, también elípticas, enmascaradas–, y al hacerlo pone en forma –y, por ende, en sentido– esa incierta vida que todos llevamos, cuya unidad, como tal no existe por fuera del relato” (Arfuch 2013, 75); se convierten en telas bordadas con hilos de nuestra experiencia e hilos de colores de otras vidas que conocemos por medio de la lectura y se unen para formar un tapiz palpitante que nos conmueve y emociona. Como se ha visto, algunas de las estrategias que utiliza el autor para dar un grado de confiabilidad a su texto, permiten observar una relación diferente entre los géneros autobiográficos y la ficción. No establecen pactos de semejanza o diferencia con la realidad, sino por pactos de lectura y ética extratextuales.

1.3 Memoria en la autobiografía

La memoria como aptitud humana se convierte en un factor decisivo para la creación de una autobiografía, especialmente si se comprende como un mecanismo que se activa, en muchos casos, después de haber transcurrido mucho tiempo, pues tradicionalmente, las autobiografías se escriben avanzada la edad adulta. El escritor recurre a sus recuerdos para crear su texto en un presente de escritura que dista mucho del momento en que ocurrieron los acontecimientos.

El empleo de la memoria como facultad del presente nos permite, a decir de James Olney, comprenderla en dos sentidos “como el discurrir del pasado convirtiéndose en presente y como la unión de ese pasado que se ve retrospectivamente con el presente como ser” (Olney 1991, 35). En este entendido, es importante comprender que no se desconfía propiamente de la memoria como la capacidad cognitiva del sujeto para rememorar el pasado, sino que se entiende que esta recuperación de las experiencias vividas con anterioridad depende del presente; es decir, el autobiógrafo tiene una perspectiva compleja en el presente de la enunciación y al recordar el pasado, puede dar cuenta de situaciones o momentos que no fueron exactamente como los describe, ni siquiera como los recuerda.

Para descartar cualquier desconfianza que pueda surgir a partir de este planteamiento, James Olney propone la noción de *bíos* (que podemos entender como la vida en que se fundamenta la autobiografía) como un proceso necesario, vital, un acto consciente que “el autobiógrafo puede ver y abarcar en su totalidad para luego recordar y componer” (35) además, el personaje tiene la facultad de seleccionar aquello que considere necesario para darle unidad y observarlo como una sucesión de

acontecimientos completa, como un proceso teleológico, con la finalidad de darle sentido a la vida, de interpretarla después de un largo periodo.

Si el *bios* se mueve hacia un fin, la memoria funciona como un hilo oculto que da forma a la reconstrucción del pasado y que se hace presente en un movimiento posterior (en el presente de la escritura) que se presenta al individuo con la forma de aquellos recuerdos que lo modelan “progresiva e inconscientemente” (35). La rememoración de los hechos que nos configuraron como humanos, se convierte en una necesidad vital, porque nos permite buscar “las raíces de cada ser individual” (Olney 1991, 35) en una introspección en que el ser consciente busca los inicios de su inconsciente, con el fin de encontrar las pistas (o las piezas) que lo llevaron a ser quien es en el presente, y esto puede abarcar objetos, acontecimientos, personas, relaciones o silencios, ausencias y vacíos que trascendieron en su personalidad y lo modelaron en el presente.

De esta manera, la memoria es “creativa, [ya] que da forma y reorganiza el pasado histórico en imágenes del presente haciendo que el pasado sea algo tan necesario para el presente, como éste último venga a ser una consecuencia del primero” (Olney 1991, 36). La memoria unifica el trayecto vital, en que los recuerdos y el presente se alimentan entre sí, el autobiógrafo reconstruye (y a veces construye) los aspectos que determinaron su ser en el momento de la escritura y los incluye en “esa tela sin costuras tejida de percepción, conciencia, recuerdos y el universo que los rodea” (37).

Para Gina Saraceni, “se trata de pensar el presente y tiene lugar en el momento de su rememoración; como experiencia actual de aquello que ya no está” (Saraceni, I. Escribir hacia atrás 2008, 15). Esta perspectiva nos lleva a pensar en el recuerdo pasado del autobiógrafo como el remanente de la experiencia perdida, pero al mismo tiempo,

como una potencia ya que puede ser leído en múltiples presentes, en los que “el yo narrador y el yo narrado se acercan, establecen un diálogo entre ellos y con el lector” (Amaro 2009, 23) y encuentran una forma de trascender más allá la muerte por medio del texto. El acto de escritura se convierte en el vehículo de reconstrucción del pasado, con posibilidades de semejanza con la realidad y con voluntad creativa.

Se observa, pues, que la lectura de las escrituras del yo, permite a los entusiastas de estos géneros “tolerar el presente [...] del miedo o para sobreponerse ante el desencanto del mundo incomprensible, a veces hostil” (Amaro 2009, 24) y ejercer la memoria de otros para que forme parte de la propia.

1.4 El estilo de la autobiografía

La forma de expresión más común en la autobiografía es la prosa “por la razón lógica de que la narrativa es la forma literaria temporal por excelencia, razón por la cual constituye la forma más adecuada para presentar el perfil de una vida en el tiempo” (Eakin 1994, 12). La estructura narrativa ha derivado en la búsqueda de una diferenciación formal entre la autobiografía y los géneros discursivos ficcionales, al punto en que Eakin afirmó que “sólo el autor puede establecer que su relato es una autobiografía, los esfuerzos de los críticos encaminados a establecer por su cuenta que una obra es una autobiografía no tienen sentido y no resultan convenientes” (12).

Cabe señalar que la autobiografía es una expresión artística, un género literario, y como tal, se “apoya en esquemas narrativos, modos estilísticos, mecanismos retóricos, acuñaciones temáticas, tradiciones genéricas, que han forjado modelos de subjetividad, de vida e identidad que funcionan y evolucionan en una cultura” (Fernández Prieto 2004,

20), es decir, la autobiografía de un autor es, además de la reconstrucción de la vida de un individuo, una forma de escritura determinada en gran medida por el contexto social, político e histórico y que responde (o contradice) a los esquemas elaborados culturalmente, donde la verdad, la ficción y la realidad “no son categorías absolutas, ahistóricas, meramente semánticas o retóricas” (20) sino que en estos discursos tienen funciones factuales que crean compromisos, pactos y responsabilidades.

Por esto, el relato en que el narrador escribe sobre su propio pasado no puede ceñirse a una forma específica pues cada contexto es diferente y cada autobiografía es expresada por un individuo, con una historia personal distinta a las otras. El instrumento de creación es el lenguaje, que busca lograr la expresión de la historia de la personalidad de un sujeto; para Anna Caballé “la autobiografía viene alimentada, en su origen, por esa fuerza testimonial de quien quiere comunicar a otros la singularidad de una experiencia tan propia como expresable” (Caballé 2004, 11): es el autor quien ejerce la libertad de seleccionar los recursos lingüísticos, literarios, retóricos o semánticos que utilizará para la configuración de su autobiografía.

Jean Starobinski definió el estilo en la autobiografía como “la manera propia en que cada individuo cumple las condiciones generales –condiciones de orden ético y «relacional»– que no requieren más que la narración verídica de una vida, dejando al escritor la tarea de concertar la modalidad concreta, el tono, el ritmo, la extensión, etc.” (Starobinski 1974, 66), esto es, la selección personal de recursos que permiten al individuo expresar en su autobiografía su trayecto vital de forma que se aprecie lo única que es su experiencia y los elementos que la caracterizaron, en relación con otros libros y permitirá apreciar la continuidad de su escritura.

El estilo del escritor permea los recuerdos contenidos en el texto, pues “el estilo se vincula al presente del acto de escribir: es el resultado del margen de libertad que ofrece la lengua y la convención literaria y del uso que de ellos hace el escritor” (66), por lo que muchas veces puede resultar poco confiable la forma en que el autor ha decidido escribir su autobiografía, ya que puede estar escrita de forma estética, con un gran uso de recursos retóricos y estilísticos que tienen poco que ver con la realidad factual, pero que sí son una expresión del ser individual del autobiógrafo, pues están presentes en otros libros que no son referenciales.

A la autorreferencialidad que aporta la forma autobiográfica (para Starobinski, explícita al enunciar el *yo*) se suma el vínculo implícito de relación interna que se establece entre la autobiografía y la práctica de géneros ficcionales del mismo autor, lo que hace posible entender el estilo como una forma de continuidad entre la obra total de un escritor y la narración de su experiencia vital. El parecido que se advierte entre la autobiografía y la ficción deriva de la coincidencia de algunos elementos o formas narrativas (como la presencia de narrador, personajes, diálogos, tiempo, espacio, entre otros), pero es esta correspondencia de estilo en ambos tipos de discurso lo que añade valor referencial y posibilita la relación entre el escritor con su propio pasado, pues trasluce su forma personal de “descubrirse al otro” (67), no obstante, en la autobiografía hay un compromiso asumido por el autor para hablar de su propia existencia.

Hay implicaciones éticas, afectivas, morales o políticas por las que el autor se asume como protagonista de su autobiografía, pero necesita de las operaciones verbales provenientes de la ficción para dar forma a esas “experiencias, emociones, recuerdos y

reflexiones que el propio vivir ha ido tejiendo” (Fernández Prieto 2004, 20) y así, mostrarse a los otros por medio de lo manifestado en el discurso.

Considero que en la autobiografía, el escritor puede teñir, bordar o unir otros lienzos para recrear su vida; puede ayudarse de las vivencias de otros, del empleo de la memoria, de la noción del lector a quien se dirige (que puede ser imaginario, una persona en específico o incluso él mismo) y de las estrategias del lenguaje para crear una obra que, al final, será el tapiz formado de imágenes, sensaciones y recuerdos que muestren su experiencia de vida y su formación como individuo.

Las particularidades de este género autobiográfico referidas en este capítulo, servirán para el análisis del libro *Del tapiz de mi vida*, publicado en 1931 por la escritora veracruzana María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra.

Capítulo 2.

María Enriqueta, escritora de su autobiografía

Fui conociendo el alma del poeta más simple que tal vez tenga nuestra literatura, una mujer muy dama antigua. Y válgame el vocablo, muy hidalga.

-Gabriela Mistral.

Jerezanas, paisanas,
institutrices de mi corazón,
buenas mujeres y buenas cristianas...

-Ramón López Velarde.

2.1 Rescate de la obra, estudiosos que han retomado la escritura de María Enriqueta Camarillo.

Podemos acercarnos a la obra de un autor seducidos por algún aspecto que llamó nuestra atención, por afinidad emocional, por similitud de convicciones, porque compartimos con esa persona una concepción de la vida, o también porque estamos en desacuerdo con su concepción del mundo. Muchas veces podemos reconocer en el otro una parte de nosotros mismos.

A partir de una identificación humana y de la asunción de un sistema de valores en el canon de un momento histórico se establecen las obras que formarán parte de la tradición, es decir, la participación de un texto en el sistema literario sucede cuando un grupo de lectores reconoce su trascendencia e importancia para el pensamiento de un país. “Mi tradición, dice Ángel Rama, es aquella en la cual me reconozco, la que me reconcilia con mis ideales, con mi humanidad” (Ruedas de la Serna 2011, 26). Formamos, pues, la expresión literaria de un país por medio de la armonización, del reconocimiento entre un público lector y un grupo de escritores que comparten un código de identificación humana. Sin embargo, también influyen en esta construcción aquellas

instituciones que entregan reconocimientos a los autores o las que administran el conocimiento como academias, fundaciones, universidades y el Estado, pues inciden en la selección de las obras y personajes que pasarán a formar parte del canon. Debido a esto, algunos escritores que no comparten los valores aceptados o establecidos o que no tuvieron un papel protagónico (incluso político) en la cultura del país, quedan marginados y el análisis de su obra se relega a unos cuantos especialistas o a los grupos en centros de estudio de las ciudades donde nacieron y donde aún son recordados.

El quehacer de los estudiantes y académicos que se reencuentran con los textos de estos escritores es recuperar el carácter universal que tiene la literatura⁶ por medio de una revisión acuciosa de los escritos de quienes quedaron al margen de la tradición, para tratar de comprender las posibles razones de su exclusión o su desaparición de la historiografía literaria.

El caso de la poeta y prosista veracruzana, María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra es interesante pues, durante los primeros años de su producción literaria, tuvo el privilegio de ser reconocida pero perdió protagonismo paulatinamente a partir de su regreso a México en 1948 y se desvaneció de la escena cultural hacia los últimos veinte

⁶ Para Jorge Ruedas de la Serna, la literatura “no encuadra dúctilmente en las prácticas de dominación, como la historia, la ciencia, la teología o la filosofía, sino que trasluce la voz del dominado y denuncia la opresión. Por eso la literatura renuncia, en conciencia, a todas las prácticas inhumanas. Por prácticas inhumanas se entiende todo aquello que vulnera la integridad del ser humano: su libertad, su creatividad, su derecho al conocimiento, su seguridad, su desarrollo intelectual, físico y moral” (Ruedas de la Serna 2011, 15). La obra de algunos escritores con valores conservadores (como el mismo José María Roa Bárcena, tío de María Enriqueta), fue relegada durante mucho tiempo; esto contradice la base fundamental de la literatura, debido a que, si omitimos de la tradición literaria la inclusión de escritores conservadores, menoscabamos la percepción de la literatura como sistema, ya que se coarta la libertad de expresión y el conocimiento de aquellos con convicciones morales o políticas diferentes a las establecidas por el canon o el poder en turno. En el caso de nuestro país, algunos autores afiliados al régimen de Porfirio Díaz, como Victoriano Salado Álvarez, Federico Gamboa o José Juan Tablada, fueron desatendidos académicamente hasta muy avanzado el siglo XX. Esto fue resultado, en gran medida razones políticas, debido al triunfo de la Revolución y a la continuidad en los gobiernos del Partido Nacional Revolucionario (1928-1938), el Partido de la Revolución Mexicana (1938-1946) y el Partido Revolucionario Institucional (a partir de 1946).

años de su vida. Evangelina Soltero Sánchez comenta en “María Enriqueta Camarillo: La obra narrativa de una mexicana en Madrid”, que se trata de 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” (2002, 2). La poca atención que recibió la obra de María Enriqueta, después de su muerte en 1968, ha cambiado en los últimos años, pues en décadas recientes, la investigadora y profesora Esther Hernández Palacios acogió la obra de la “hija predilecta de Coatepec” y ha realizado antologías que reúnen su prosa literaria, además de que dedica un número importante de artículos y ponencias en torno al legado de Camarillo.

Otros estudiosos como Marina Martínez Andrade de la Universidad Autónoma Metropolitana, Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac de El Colegio de México y Alfredo Pavón de la Universidad Veracruzana, han retomado su obra poética y narrativa, para reivindicar su lugar como “la primera escritora profesional mexicana” (Robles 1989, 94). María Rosa Fiscal reunió algunas críticas realizadas por estudiosos a través de los años, como Carlos González Peña, Frank Dauster, José Emilio Pacheco y Francisco Monterde; de ahí que Martha Robles afirme que “seguramente es María Enriqueta la escritora mexicana con mayor número de juicios críticos y elogios de escritores extranjeros, la de más notas periodísticas y la que ha gozado del más alto reconocimiento en vida” (Robles 1989, 105). Para los críticos citados, el mayor merecimiento de la autora radica en su labor docente y en el “sentimentalismo” propio de su condición femenina, pero de esta

manera demeritan su quehacer como escritora y como punto de referencia de la literatura creada por mujeres⁷.

Podemos explicarnos que después de su muerte el estudio de su obra disminuyera si atendemos algunas circunstancias. En primer término, como menciona Evangelina Soltero, “su larga vida le permitió ser contemporánea de muy diversos escritores de las letras hispanoamericanas” (Soltero Sánchez 2002, 41) sin embargo, difícilmente se le puede identificar con alguna de estas vertientes. Si su producción literaria inició en el apogeo del modernismo, continuó en la época del Ateneo de la Juventud, publicó asiduamente en el periodo de las vanguardias, convivió con la aparición y auge de las grandes escritoras latinoamericanas (como Gabriela Mistral, Teresa de la Parra o Rosario Castellanos) y llegó a conocer a la generación del medio siglo, su escritura parecía abstraída de su tiempo, renuente a abandonar los valores conservadores afincados en el siglo XIX. “En ella persistió, en su vida y en su obra, el porfiriano como nostalgia. Su caso no fue único, aunque sí relevante, al prolongar la evocación del pasado inmediato hasta la tercera y cuarta décadas del siglo XX” (Robles 1989, 98).

En segunda instancia, es pertinente señalar que cuando María Enriqueta publicó su primer poema “Hastío”, el domingo 22 de julio de 1894 en *El Universal*, el decadentismo en nuestro país se encontraba en boga y ya desde entonces su escritura

⁷ González Peña, citado por Rosa Fiscal, afirma: “La obra novelesca de María Enriqueta es bella y copiosa, pero casi toda ha sido escrita en el extranjero y, salvo el sentimiento personalísimo que la inspira, no tiene sabor ni color mexicanos” (Fiscal 1997, 182); Frank Dauster “la clasifica entre los poetas modernistas por la forma y técnica de sus versos; observa también que, con el correr de los años, logró purificarse del exagerado sentimentalismo de sus primeros libros” (Fiscal 1997, 183); Francisco Monterde afirmó que “su obra sólo admite un calificativo: humana” (Robles 1989, 106) y José Emilio Pacheco la incluyó en la *Antología del modernismo* pero afirma: “escribe una poesía frágil, pudorosa, de sencillez coloquial a la manera inglesa [...] Está más cerca del romántico Bécquer que del modernista Darío” (Pacheco 1999).

parecía desfasada del gusto de la crítica literaria. José Juan Tablada ya había publicado su “Misa negra” y el modernismo de tendencia decadente cimbraba las bases de la buena moral porfirista⁸; no obstante, resulta interesante que se publicara este poema, ya que es una clara muestra de algunos temas abordados frecuentemente en su literatura, como la tristeza, el desamor o el sentimiento de añoranza del pasado: la expresión literaria de Camarillo tenía un sentimiento “más apegado, tanto en su forma como en su contenido al romanticismo [...] mostrando un estilo diferente al de sus colegas varones” (E. Hernández Palacios 2014, 2). Debido a este “anacronismo” que refiere Esther Hernández Palacios, el conocimiento de una gran parte de su obra está relegada a sus escritos didácticos dirigidos a los niños⁹ y su poesía fue demeritando con el tiempo, ya que a pesar de haber practicado la lírica con pasión, sus poemas estaban invadidos de melancolía, conservadurismo y contención que no estaba muy acorde con la creciente transformación de la condición femenina en el siglo XX.

Una tercera cuestión relevante que permite comprender la poca atención crítica que ha recibido, es su encasillamiento como escritora sencilla, que mostraba preferencia por los temas comunes y con poca inclinación a la profundidad reflexiva, característica de los poetas que pasan a la tradición en esta época. En 1949, Pedro Henríquez Ureña comentaba:

La poetisa mexicana María Enriqueta Camarillo de Pereyra, que se firma María Enriqueta, comenzó a publicar cuando tenía cerca de los treinta años. Su obra es desigual; en sus mejores poesías alcanza una sombra de profundidad con procedimientos muy simples. [...] No fue la suya una creación propiamente evasiva sino de ilusiones y virtudes llanas, a veces pueriles. (Henríquez Ureña 1949, 115)

⁸ Para más información al respecto, véase “Misa negra o el sacrilegio inacabado del modernismo”, de Esther Hernández Palacios y *La construcción del modernismo*, de Belém Clark de Lara y Ana Laura Zavala.

⁹ Los seis tomos de *Rosas de la infancia* fueron empleados como libros de texto para la instrucción pública de varias generaciones de mexicanos, hasta 1960, en que tomaron su lugar los libros de texto gratuitos.

Además de que el crítico dominicano no considera la participación de María Enriqueta en las publicaciones periódicas (pues empezó a la edad de 22 años y no cerca de los 30), llama la atención en su crítica el uso de los adjetivos “desigual”, “simple”, “pueril”, que evidencian cierta descalificación que fue frecuente al hablar de la poesía femenina decimonónica en que podemos inscribir a nuestra autora. Millard Rosenberg cita a Enrique Díez-Canedo, quien afirmaba que Camarillo “es quizá, de los escritores de habla castellana el único original capaz de escribir para los niños [...] En un lenguaje claro, sencillo, diáfano y de una precisión y un casticismo admirables” (1935, 61).

La creación de escritos dirigidos al público infantil correspondía generalmente a una labor femenina en el siglo XIX, además, estos textos no se consideraban como parte de la gran literatura, sino como ejercicios literarios. Esto explicaría, en parte, que el estudio de la obra de María Enriqueta fuera dejado de lado. Asimismo, para las mujeres de la aristocracia porfiriana (y Camarillo formó parte de este grupo), los valores conservadores eran definitivos en la formación de las familias, pues:

la vida familiar representó el pequeño universo en el cual la autoridad paterna, reflejo de la dictadura se ejercía regulando los destinos de las hijas conforme las normas de la decencia: ni palabras peligrosas, ni señales transgresoras; recato y distancia ante los hombres; devoción religiosa: prenda de la pureza y de la severa vigilancia del sacerdote (González Navarro 1957, 95).

En sus libros, la escritora veracruzana expresaba referencias claras a los valores conservadores de su época y dedicaba gran atención a las actividades esperadas para su sexo, probablemente debido a esto, los estudios que atienden su obra no son abundantes.

En el prólogo al poemario *Rumores de mi huerto*, Victoriano Salado Álvarez (otro autor conservador desplazado del análisis crítico por mucho tiempo), señalaba las características de la escritura de María Enriqueta:

Es la autora, mujer joven, ingeniosa y discreta amante del arte en todas sus manifestaciones, y cien leguas distante de ese tipo que la gente cree inseparable de la literatura. Lee, toca el piano (por cierto con rara perfección), borda y atiende a las cosas de su estado como cualquiera otra ama de casa, y jamás se las ha echado de ser no comprendido, ni ha catado algún frasquete de rico veneno, ni ha escrito esas horribles baladas que cree la gente deben salmodiar cuantos hagan versos (Salado Álvarez 1908, 14).

Además del ya conocido desprecio por la poesía decadente y las costumbres de los escritores que practicaban dicha tendencia, es claro que Salado Álvarez¹⁰ alaba expresamente la capacidad de María Enriqueta de cumplir con las labores propias de su sexo y por practicar una literatura acorde con su condición femenina. Una vez más, el papel de “ángel del hogar”, una mujer satisface lo que se espera socialmente de ella, se confirma; María Enriqueta no corresponde a la idea de la mujer libre e independiente (aspectos que, por ejemplo, sí observamos en Laura Méndez de Cuenca, quien podríamos considerar feminista) que despierta el interés de los académicos.

Gabriela Mistral afirmaría en 1923: “Para mí, la expresión más verdadera de femineidad en la poesía nuestra, es el hacer sentir el hogar. En este aspecto María Enriqueta es lo más femenino de nuestra lengua y esto da a su poesía una nobleza profunda” (Mistral 2007, 76); en este artículo, Mistral relata cómo conoció a la escritora veracruzana, y de qué forma admira su trabajo, afirmando que se trata de una mujer delicada y noble.

¹⁰ Para mayor información sobre el desprecio de Salado Álvarez por el modernismo, baste consultar sus dos volúmenes de memorias, *Tiempo viejo y Tiempo nuevo*.

Es posible comprender en cierta medida por qué la presencia de María Enriqueta como escritora se desdibujó con el paso de los años: no se trata de una figura subversiva, que se opone a la condición impuesta por su tiempo para su género, sino que representa a una poeta sencilla, de temas cotidianos, que habla de las actividades propias del hogar, es decir, se comporta de acuerdo al modelo cultural de la mujer. Por esto Martha Robles, reconoce la importancia de María Enriqueta como “precursora de las escritoras del siglo XX”, pero observa su retraso e indiferencia respecto a sus contemporáneas, llamándola “espejo del pasado dispuesto a no desaparecer” (Robles 1989, 110).

No obstante la percepción que se tiene de su obra, considero que es necesario revisar el bordado de algunos escritos para interpretar otros matices de su producción literaria, en los que la familia y la herencia trascienden los límites de la experiencia propia, y permiten a María Enriqueta compartir diversos intereses y reflexiones con sus lectores para, por medio de la escritura, evidenciar la tradición literaria en que se inscribe.

2.2 María Enriqueta, escritora.

La profesión literaria de María Enriqueta inició con la publicación de su primer poema “Hastío” (20 de julio de 1894) bajo el seudónimo de Iván Moszkowski en *El Universal* y una semana después, el poema “Ruinas”; pero fue hasta la publicación de su cuento, “El maestro Florianí”, en la *Revista Azul* en 1895 (Fiscal 1997, 185) que la carrera literaria de la escritora de Coatepec se desarrolló; es éste el primer cuento que firma con su nombre y también significa una suerte de reconocimiento y logro personal. Si bien, ya era conocida en la aristocracia porfiriana, pues organizaba bailes y participaba de las

tertulias con pequeños recitales de piano, sus poemas y cuentos breves fueron publicados asiduamente en diversos periódicos de México, aún durante sus viajes y su larga estancia en Madrid¹¹.

Debido a que “se educó dentro de los parámetros tradicionalistas de la época. Si destacó desde sus primeras entregas en la prensa nacional fue no solamente por el valor de su escritura, sino porque ésta se cimentaba en los parámetros que le estaban permitidos a la mujer” (E. Hernández Palacios 2014, 1). Para satisfacer su papel de esposa, acompañó desde 1898 al historiador Carlos Pereyra¹² en su accidentada carrera diplomática.

El itinerario de este matrimonio inició en 1909, con la designación de Pereyra como Segundo Secretario de la Legación de México en Washington; en 1910 viajaron a La Habana pero regresaron rápidamente a México debido al estallido de la Revolución. En 1911 realizaron otro viaje a Washington, esta vez con el nombramiento de Primer Secretario y volvieron poco después del derrocamiento de Díaz. En 1913, después de haber apoyado al sobrino de Madero, Félix Díaz, Pereyra se afilió a los huertistas y consiguió el cargo de Ministro de México en Bélgica y Países Bajos; junto a María Enriqueta y su familia (Leopoldo, su hermano; Dolores, su madre y un sobrino de Carlos, llamado Miguel Pereyra) se estableció en Bruselas, Bélgica. Con la caída de Victoriano

¹¹ Hemos localizado su participación, por lo menos en las siguientes publicaciones periódicas: *Revista Azul* (en 1895) *Revista Moderna de México* (en 1905), *La opinión de Veracruz* (en 1905 y 1913), *El Mundo Ilustrado* (en 1905), *El Imparcial* (en 1898 y 1910), *El Nacional* (en 1912), *El porvenir de Nuevo León* (1910), *El Pueblo* (1915), *La mujer mexicana* (en 1927 y 1929), *El Diario del Hogar* (en 1898, 1909 y 1910), *El País* (1915), *Don Quijote Revista Mensual de Arte en Puebla* (en 1910), *El contemporáneo de San Luis Potosí* (en 1898 y 1908) y en la *Revista Española* (en 1924).

¹² Carlos Pereyra (Coahuila, México 1871- Madrid, España 1942) fue un reconocido historiador y diplomático. Entre sus obras destacan *Juárez, discutido como dictador estadista* (1904), *Documentos inéditos o muy raros para la historia de México* (1905-1906), *Correspondencia Secreta de los Principales Intervencionistas Mejicanos* (1905) e *Historia del pueblo mejicano* (1906); además colaboró en múltiples publicaciones periódicas.

Huerta y la invasión alemana en 1914, la familia quedó desprotegida y viajó a Lausana, Suiza, donde María Enriqueta trabajó para proveer el sustento de su familia, como lo expresó de la siguiente manera en una entrevista: “vivimos con grandes estrecheces, gracias casi exclusivamente, a los ingresos provenientes de los conciertos y clases de piano que daba. Consideramos conveniente trasladarnos a España” (Camarillo, 1956, pág. 11). Finalmente, se establecieron en Madrid a finales de 1914 (Rubio Mañé 1942), donde la escritora permaneció hasta 1948¹³. Para la poeta veracruzana, los viajes representaron una fuente de inspiración, además de una experiencia de vida, que le serviría para profesionalizarse en la literatura y encontrar un público lector que aceptaría sus obras durante la primera mitad del siglo XX.

Fue en España donde su actividad tuvo mayor trascendencia, pues se le reconoce como escritora profesional no sólo por su participación en la prensa, sino también por la inusual cantidad de libros que publicó en vida (no tengo conocimiento de una mujer que hubiera realizado tal hecho hasta ese momento)¹⁴: 7 libros de poesía, 13 libros de prosa,

¹³ Un tema interesante en el que no me detendré en este trabajo, es la relación de Camarillo y su esposo con el franquismo. Los años que pasó la pareja en España abarcan el periodo más atroz de la Guerra Civil española. Se trata de un tema complicado, debido a la postura conservadora y religiosa de María Enriqueta, pero que explica, en gran medida la difusión de sus textos, pues había un sector social que gustaba del estilo de la escritora en el régimen franquista.

¹⁴ No debe menospreciarse el decidido impulso femenino por conseguir un lugar en el ámbito literario mexicano. Desde principios del siglo XIX, “un conjunto particular de mujeres consiguió insertarse en el escenario de la literatura nacional”, como afirma Lucrecia Infante Vargas. Se trató de un proceso largo y complicado, que comprende desde las primeras décadas después de la independencia, en que se reconoció la importancia de las mujeres como público lector, hasta la aparición de la figura mujer-escritora. A partir de 1838, con la publicación del *Calendario de las señoritas mexicanas* de Mariano Galván, se emprendieron diversos proyectos editoriales dirigidos específicamente a las mujeres. Con el avance del siglo, la participación femenina permitió el surgimiento de secciones fijas en los periódicos, donde participaron figuras importantísimas, principalmente abocadas a la poesía, la narrativa breve y la traducción. Entre ellas cabe mencionar a Josefina Pérez de García Torres, Luz Mayora Carpio, Laura Méndez de Cuenca, Isabel Prieto de Landázuri, Dolores Guerrero, Laureana Wright y Dolores Cándamo de Roa (abuela de María Enriqueta), entre muchas otras mujeres, que dieron voz a la escritura femenina desde inicios del siglo XIX y formaron las bases que darían pie a la profesionalización y reconocimiento de las mujeres escritoras en el siglo XX. Véase Lucrecia Infante, “De intrusas solitarias a mujeres de letras. La inserción de la escritura femenina en la literatura nacional (1847-1874)” y el texto de Lilia Granillo y

6 tomos de *Rosas de la infancia* y 7 traducciones. Podemos afirmar que era conocida, pues en 1918 su novela *Mirlitón* fue traducida al francés; *Jirón de mundo* (1919) y *El secreto* (1922) tuvieron una cálida acogida por el público español; esta última novela fue seleccionada como representante de la literatura hispanoamericana en la colección *Les Cahiers Féminins*.

En 1926 publicó sus obras en la Colección Contemporáneos de la editorial Espasa Calpe, una editorial que entonces ya era importante para la difusión de la literatura en España. En 1927 se le otorgó el título de Correspondiente de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes (Martínez Andrade 2011, 570-571). Podemos observar que en la península ibérica sus escritos eran solicitados y esto prueba existía un grupo de lectores que conocía el estilo de María Enriqueta y se identificaba con los valores morales que reflejaban sus obras. En España recibió reconocimiento notable, por ejemplo el Lazo de Isabel la Católica, en 1947 y la Gran Cruz de Alfonso X, en 1949. Al respecto, Valentín Yakovlev Baldin afirmó, en 1957, “Nuestra España se da cuenta perfecta de lo que vale el cerebro excepcional y la nobleza de corazón de esta mujer privilegiada y le hace justicia pregonando las excelencias de sus libros, difundiendo su obra literaria, colocando el nombre de la emotiva novelista y de la poetisa inspirada en el punto prominente que le corresponda” (1956, 88).

La notoriedad de su obra en México se observaba en las constantes reproducciones que se hacían de sus poemas y las críticas loables de algunos de sus contemporáneos¹⁵; sin embargo, el público que recibía sus obras era principalmente

Esther Hernández Palacios, “De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas”.

¹⁵ Amado Nervo, citado por Salvador Ponce de León, diría “los versos de María Enriqueta [están] llenos de una vaguedad deliciosa, de una blanda delicadeza, respiran melancolías y profundas nostalgias”. Citado

conservador o católico. Otra forma en que trascendió fue cuando José Vasconcelos estableció que los libros *Rosas de la infancia* serían utilizados en las clases de primaria en nuestro país (Soltero Sánchez 2002, 22), y la declaración del Ministro de Educación posibilitó que varias generaciones de mexicanos conocieran sus escritos; en 1960 esta obra fue sustituida por los *Libros de texto gratuitos*, en un afán de renovar la educación en México.

Al regreso de María Enriqueta a nuestro país, recibió homenajes y motivo de diversas ceremonias públicas, pero su producción literaria fue menguando, incluso su último libro, *Hojas dispersas* (1850), parece recoger los fragmentos deshilados de su memoria. Después de dar algunas entrevistas para periódicos y programas de televisión, su presencia desapareció de la escena cultural.

2.3 Historia del texto, ¿cómo se tejió *Del tapiz de mi vida*?

Del tapiz de mi vida fue uno de los últimos libros que escribió María Enriqueta. Después de este, publicó *Fantasía y realidad* (1931) un libro de poemas y reflexiones a modo de apólogos, el poema *Recordando dulcemente* (1946) que tiene una clara referencia al acto de rememoración y *Hojas dispersas* (1950), un libro misceláneo que incluye dos reflexiones sobre la Guerra Civil, poemas y narraciones breves que aparentemente no conforman un proyecto bien definido.

Cuando publicó *Del tapiz de mi vida*, María Enriqueta tenía 59 años. Si bien inició su producción literaria muy joven (incluso antes de sus versos editados por *El Universal*)

por (1961, 77). López Velarde: “¿Su verdad de artista? Es la verdad de un buen gusto ingénito. Yo diría que su principal atributo es la naturalidad. Nada, dirían algunos. Casi todo, decimos otros”. De “María Enriqueta”, (1952, 203).

para entonces ya había pasado más de 21 años fuera de su tierra natal, tenía reconocimiento profesional gracias a un público que la reconocía y gustaba de sus libros; trabajaba como escritora y traductora; además, poseía cierta independencia económica como afirmó en la entrevista realizada por *El Universal* en 1956: “Al fin terminó el largo calvario y pudimos disfrutar de cierto bienestar. Con mis economías, que nunca tocaba Carlos, compramos un terreno y se construyó el primer piso de nuestra casita, la ‘Villa de las Acacias’” (Ponce de León 1961, 135)¹⁶. Podía dedicarse a su mayor pasión: la literatura. El momento parecía perfecto para dar a conocer su autobiografía.

El libro editado por Espasa- Calpe en 1931 está constituido por 31 capítulos “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 misma” (Soltero Sánchez 2002, 374). Cada apartado tiene un título que resume la idea principal o el tema abordado, además algunos textos están dedicados a parientes o amigos; otros tienen como referencia el lugar en que fueron realizados o incluyen la fecha. Estas referencias son importantes, pues nos ayudan a explorar el entretejido que sirvió para la confección de esta obra como un todo.

Evangelina Soltero, estudiosa de los textos narrativos de María Enriqueta, observó que los capítulos tienen un espacio y temporalidad discontinuos, es decir, que no siguen un orden cronológico y por tanto, no podemos afirmar que fueron concebidos como un

¹⁶ Esta declarada libertad económica y apoyo a la manutención familiar es importante, pues en la nota necrológica de Carlos Pereyra se afirma que fue el marido quien compró el terreno y construyó la casa: “Luego resolvió Pereyra trasladarse a España y en Madrid pudo hallar mejor ambiente para sus labores [...]. Con el fruto de sus numerosas publicaciones pudo comprar un terreno y construir la Villa de las Acacias, en Ciudad Jardín” (Rubio Mañé 1942). La reivindicación de su papel como proveedora es un acto de subversión, pues el ingreso familiar, tradicionalmente, corresponde al trabajo del marido, no al de la mujer.

todo desde el principio¹⁷. Los capítulos fueron realizados en México, Lausana, Bruselas y Madrid, y no están organizados de acuerdo con los momentos en que la escritora se encontraba en dichos países, especialmente los realizados en España, que se encuentran en todo el libro. Sí hay una pretensión de orden cronológico, pues después de los recuerdos de infancia y la vida en Coatepec, siguen los momentos de adolescencia y juventud en la capital. Al llegar a la edad adulta los recuerdos parecen tener un orden de acuerdo con la experiencia, aunque el libro cierra con el recuerdo del viaje de salida de México.

Respecto a la configuración del libro, es necesario observar que algunos capítulos fueron divulgados en la prensa periódica previamente, por ejemplo, María Enriqueta cita, en el último capítulo de su libro titulado “Se va...”¹⁸, el artículo “María Enriqueta se va”, noticia editada el 9 de febrero de 1910 en *El diario de México*.

He localizado los siguientes datos: el capítulo “La polilla”, se imprimió el 1 de enero de 1920 en el periódico mexicano *La prensa*, en la sección titulada “Páginas íntimas”. El apartado titulado “Mi madre” se difundió el 10 de febrero de 1924 en la *Revista Española*. El recuerdo con título “Esquilo y Bécquer” tiene su lugar de redacción en Madrid y he

¹⁷ 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” (México), “En el corral” (México), “El gato” (México), “El año” (Bruselas), “Las manos de mi padre” (a Justa y 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 México, 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. (Soltero Sánchez 2002, 374)

¹⁸ Todas las citas y referencias a este libro provienen de la siguiente edición: Camarillo, María Enriqueta (1931). *Del tapiz de mi vida*. Madrid: Espasa- Calpe.

encontrado que se publicó en la *Revista mexicana* el 17 de diciembre de 1926, también en la sección “Páginas íntimas”.

Soltero descubrió que “Polín”, capítulo dedicado a la memoria de Leopoldo Camarillo, se difundió primero en *La vida literaria* suplemento de *España y América*, de Argentina en 1928 (2002, 32). Además, la poeta veracruzana anexó a su autobiografía “Carta al maestro Meneses”, participación que envió desde México para el homenaje al profesor en el teatro Arbeu, de México, el 29 de abril de 1928; este escrito está fechado en enero de 1928. La escritora de Coatepec incorporó también en su autobiografía y un poema escrito por su madre, Dolores Roa Bárcena, titulado “¡Duerme en paz!”.

Debido a que la fecha de publicación de los capítulos señalados es diferente de la fecha de edición de este libro, podemos aventurar que María Enriqueta reutilizó algunas publicaciones previas para bordar su propia autobiografía. Como ya mencioné antes, tuvo una importante participación en la prensa nacional, pues enviaba tanto poemas como textos en prosa para su publicación. También encontré que los periódicos repetían algunas secciones en las que participó después de determinado tiempo¹⁹. Entonces ¿qué nos dice esta selección de la configuración del texto?

Me permitiré reforzar el planteamiento de Evangelina Soltero respecto a la intención de la autora que pudo llevarla a escribir su autobiografía; aparentemente, María Enriqueta quiere ofrecer al público más información sobre su persona y estimo que, si bien estos textos fueron publicados en México y España varios años antes tal vez como una fuente de ingresos, consideró retomarlos para brindar a su público lector una visión

¹⁹ Por ejemplo, el poema de la autora “Invernal” fue publicado por lo menos dos años seguidos en *La voz de México. Diario político y religioso, órgano de los católicos mexicanos* incluso en la misma fecha (9 de enero de 1898 y 9 de enero de 1989).

más completa de su experiencia vital. Además, opino que esta selección muestra que se trataba de un proyecto previo, pues los textos son significativos para la configuración de su persona y nos dicen aspectos decisivos de su trayectoria de vida.

Es posible imaginar a la autobiógrafa mientras coloca estos fragmentos de su vida en el telar, para unirlos y formar el tapiz que presentará a sus queridos lectores, a sus lectores amigos, para que sean partícipes de sus recuerdos.

A la fecha *Del tapiz de mi vida* no ha tenido ninguna reedición completa, ni reimpressiones conocidas. En 1988, Esther Hernández Palacios publicó *Del tapiz de mi vida (memorias y relatos de viaje)* donde se incluye una selección de 7 capítulos de este texto y otros de *Brujas, Lisboa, Madrid* (1930) y de *Fantasía y realidad* (1931).

Capítulo 3.

Análisis del texto. Proyecto autobiográfico de María Enriqueta

¿Escribir para acordarse? No para recordarme, sino para combatir el desgarramiento del olvido *en cuanto que se anuncia absoluto*. El –pronto– “ya ninguna huella”, en ninguna parte, en nadie.

Necesidad del “Monumento”.

Memento illam vixisse.

-Roland Barthes

Así, así quiero figurarme a mis lectores, con los tristes ojos puestos en el vacío y las manos sobre el corazón... Porque así estoy yo también, mirando a un solo punto que no veo (acaso porque las lágrimas no me dejan verlo): con la cabeza entre las manos...

Pero yo, que sé de lo que es capaz la fuerza del Recuerdo, yo, que he visto –despierta y dormida– cómo llega él, imperioso, para poner en pie a los muertos, dije a la dama:

-Comprendo a usted, señora. 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, con plácidas sonrisas por si logro alegrarme, o –por si mi pena persiste– con lágrimas...

-María Enriqueta

3.1 Del tapiz de mi vida y el pacto autobiográfico

El estudio de la autobiografía permite percatarse de la dificultad que implica pensar la experiencia humana a la luz de la escritura. Es difícil seleccionar una sola metodología teórica que se aplique para el análisis de todos los textos que identificamos como parte de las literaturas del yo (memorias, diarios, epistolarios, testimonios, ensayos, entre otros), puesto que el estilo particular del autor se interrelaciona con el resto de su obra y con el contexto en que se inscribe, además de la influencia que ejerce la tradición literaria; de esta forma, cada libro autobiográfico exige el empleo de herramientas específicas para su exégesis. Por medio del análisis buscamos las pautas que develan

paulatina y, a veces, azarosamente, los aspectos relevantes del escrito que pasan desapercibidos en una lectura superficial. Para el estudio de *Del tapiz de mi vida*, partiré de la noción de pacto autobiográfico propuesta por Philippe Lejeune.

La identificación autor – narrador – personaje propuesta por el crítico francés para el reconocimiento de una autobiografía se cumple de forma precisa. Lejeune sostiene que “la identidad del *narrador* y del *personaje principal* que la autobiografía asume queda indicada, en la mayor parte de los casos, por el uso de la primera persona” (1991, 48). Este aspecto se observa en la mayor parte de los capítulos, en los que la escritora se asume como narradora del texto, y como la que evoca sus recuerdos, además del personaje protagonista:

Cada vez que mudábamos de casa, la pregunta de mi madre era la misma:

-¿Quién va a llevar los gatos de yeso?

Y su tranquilidad se calmaba del todo cuando, ya concluida la mudanza, podía hacerse cargo de que los gatos de su preferencia estaban vivos, es decir, completos, cuidados, sin desperfecto alguno.

(...)

Pero contemos brevemente la historia de esos animalejos.

Era yo muy jovencilla, y era la mañana aquella radiante, deliciosa, perfumada como una flor. Volví yo del Conservatorio de Música –situado en una angosta calle del Méjico [sic] viejo, y tarareaba interiormente los compases de una bella sonata que tenía en estudio... (M. E. Camarillo 1931, 65).

En el fragmento es evidente la función de narradora que asume María Enriqueta al referir el recuerdo de los gatos de yeso; este papel queda explícito en el verbo **contemos**, que, por un lado revela el enfoque que asume (una propuesta referente a la oralidad, al relato de historias en un tono íntimo) y por otro, una distancia que hace referencia al momento de enunciación pues, al tratarse de un recuerdo rememorado en el presente, la única forma de configuración es por medio de la narración de los hechos en un estilo vinculado

con la escritura ficcional: el uso de la primera persona del plural, en este caso, es la marca del narrador.

Por otro lado, a pesar de que al principio del capítulo la protagonista del relato aparenta ser la madre, la reiteración del pronombre personal *yo*, evidencia que el recuerdo se centra realmente en las acciones de la joven María Enriqueta. A partir de la lectura de Émile Benveniste, Philippe Lejeune asevera que “los pronombres personales de primera persona señalan la *identidad* del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado” (Lejeune 1991, 50), es decir, el uso del *yo* guía al lector para identificar a la persona que habla con la persona que desea configurarse en la autobiografía. En este caso, el *yo* que se presenta en la narración está determinado en función del narrador que enmarca el recuerdo y se observa en la reiteración del pronombre *yo*.

Si el uso de la primera persona que es al mismo tiempo personaje y narrador es un aspecto que recorre todo el libro, la tercera identidad del *yo* autobiográfico también está presente en esta autobiografía. El académico francés propone, para estabilizar el *yo* autobiográfico, no perder de vista que estos textos son referenciales y la importancia de que su clasificación no dependa únicamente de la enunciación en primera persona, puesto que este principio puede darse también en los textos ficcionales; el reconocimiento de la noción de autor permite identificar la autorreferencialidad, pues “en el *nombre propio* es donde persona y discurso se articulan antes incluso de articularse en la primera persona” (Lejeune 1991, 51).

El nombre que aparece en los textos impresos es una característica tanto económica (basada en los derechos que adquiere el creador de la obra) como jurídica (el firmante tiene una existencia comprobable por medio de documentos externos

identificables). En el nombre “se resume toda la existencia de lo que llamamos el *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito” (Lejeune 1991, 51), cuando el autor plasma su nombre en la portada del libro, (y además, en el caso de María Enriqueta, sus iniciales en la dedicatoria), establece un vínculo con el mundo fuera del texto, pues la autora ratifica su estatuto de “persona real socialmente responsable y el productor de un discurso” (51). Esto se debe a que utiliza su nombre de pila para firmar sus escritos desde 1896 y por medio de ellos es posible reconocer tanto su profesión como sus múltiples publicaciones en libros y revistas; la producción literaria previa otorga al lector la certeza de que la escritora es un ser factual y la identidad autobiográfica se establece explícitamente.

La inclusión de algunos capítulos como “Algo sobre el romance y el poema breve en prosa”, “La historia de mis primeros versos” y “Autocuestionario” crea la “figura discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores” (Amossy 2014, 67), esto es, la imagen del autor. Por medio de estos dos capítulos, la escritora se posiciona en el campo literario, pues configura una imagen de autoridad e independencia.

En “Algo sobre el romance...” la escritora define y defiende sus gustos literarios, ejerce juicios de valor en torno a la literatura clásica y la contemporánea, además, critica a quienes prefieren lo novedoso en el arte.

- Y por lo que hace al poema breve en prosa, ¿me agrada, acaso? ¿Me satisface?
- Generalmente, no.
- ¿Por breve?

- No, ciertamente, ya que las sentencias son más breves aún, y me satisfacen del todo.
- ¿Entonces...?
- Porque el poema breve en prosa solamente me convence cuando tiene mucha médula, muchísima substancia y arte; sólo lo acepto cuando es magistral. (220)
- [...] – Hoy, para sacar conclusiones precisas, infalibles, al tratar de literatura, la moda manda preguntar en tono firme: “¿Nuevo o viejo?”, entiendo de antemano que la palabra “nuevo” debe significar solamente “bueno”, y la palabra “viejo” debe ser traducida por “malo”. ¿Hago yo también esas preguntas?
- No. Para sacar conclusiones, leo. Esto me basta. Porque entre Virgilio, por ejemplo, que es viejo, y Antonio Machado, que es nuevo (poetas ambos cuya voz ha sabido captarse el interés de sus oyentes), hay un puente larguísimo, puente que puede prolongarse hacia adelante hasta el infinito, de “bonito y feo”, de “bueno y malo”. Tras este raciocinio, ¡imposible que yo haga las preguntas que pretende imponer la moda! (235)

Más allá de declarar sus gustos estilísticos, María Enriqueta se ve como una figura de autoridad, con la trayectoria y conocimiento de la literatura necesarios para separar las obras que tienen calidad, frente a aquello que no vale desde su punto de vista. Se posiciona frente a la crítica del momento y defiende su aprecio por el pasado, declara que su tendencia hacia el pasado tiene fundamento en el buen gusto y la razón.

En el capítulo “La historia de mis primeros versos”, el recuerdo parte de la insistencia de su padre para ayudarla a publicar el primer poema escrito por María Enriqueta con la mediación de un amigo cercano. La postura que muestra la protagonista es contundente:

Diré, ante todo, que aunque ciertamente entre mis defectos no está el de la soberbia, en esos días era ella la que se había nombrado directora de mis actos, 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.

El fondo de todo era éste: *precisaba aclarar si lo que yo escribía servía para algo*²⁰, o estaba llamado a ver la luz únicamente con billetes de recomendación. (M. E. Camarillo 1931, 226)

Lo relevante de este recuerdo, en cuanto a la configuración de la figura autoral, deriva de la conclusión del mismo: la escritora de Coatepec logra publicar “Hastío” en la sección literaria de *El Universal*. Con este desenlace, no sólo queda patente la calidad del poema (y por extensión, de todas las publicaciones de la autora), sino, que además expresa el desafío a la imposición familiar, es decir, la autora separa su profesión de la influencia que ejerce su genealogía y se encamina por sí misma a su inclusión en la tradición literaria, “¡Oh, delicioso e inolvidable triunfo!” (228). Rosario Castellanos también describe ese momento de triunfo para la mujer: “

Pero hubo un instante, hubo una decisión, hubo un acto en que la mujer alcanzó a conciliar su conducta con sus apetencias más secretas, con sus estructuras más verdaderas, con su última sustancia. Y en esa conciliación, su existencia se insertó en el punto que le corresponde en el universo, evidenciándose como necesaria y resplandeciendo de sentido, de expresividad y de hermosura (Castellanos, *La mujer y su imagen* 2003, 18).

La reivindicación del papel en la mujer en la sociedad no consiste únicamente en reconocer a aquellas que luchan en contra del sistema social o político, como el caso de las sufragistas; es igualmente importante considerar que para muchas escritoras, como Camarillo y Castellanos, era también válida la reivindicación del papel tradicional de la mujer.

Por otra parte, en “Autocuestionario”, aparece un nuevo desdoblamiento del yo, en el que Camarillo se entrevista a sí misma y da a conocer a sus lectores algunos aspectos trascendentes tanto de su escritura como de sus intereses artísticos:

²⁰ Las cursivas son mías.

- ¿Cuál es mi ocupación favorita?
- Escribir.
- ¿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.
- [..] - ¿Cómo escribo mis originales, en la máquina, quizás, o con la pluma?
- Los escribo con lápiz, y la letra es tan pequeña que a veces resulta difícil la lectura de ellos –se entiende que para los demás, no para mí-. Nunca escribo en papel rayado, porque las rayas velan y cortan libertad a mis ideas, como si fuesen rejas de cárcel.
- ¿Cuál es mi hora preferida para escribir?
- No tengo hora fija para hacerlo; escribo cuando puedo, aunque nunca lo hago después de las diez de la noche. En cambio, mientras duermo, sueño a veces los argumentos de mis cuentos o de mis versos, y entonces sí me levanto para hacer un breve apunte que me recuerde al día siguiente lo que soñé.
- ¿Cuál es el primer cuento que escribí?
- *El maestro Floriani*.
- ¿Y el segundo?
- *El paisaje gris*.
- ¿Y mi primera novela?
- *Mirlitón*.
- ¿Y mi primer libro de versos?
- *Rumores de mi huerto*.
- Al escribir poesía, ¿he cultivado alguna vez el género festivo?
- Nunca. Mis primeros versos fueron amargos, como son los que escribo ahora. Quede para espíritus menos sombríos cantar la Alegría y la Vida: yo sólo cantaré el Dolor y la Muerte. (235-237)

Como puede observarse, María Enriqueta entrelaza en su tapiz las imágenes que dibujan la representación de sí misma que quiere ofrecer a sus lectores. El entretejido muestra la relación que existe entre sus receptores y ella, pues destaca algunas cualidades de su escritura y devela, para quienes no la conocen personalmente, ciertos momentos que le son propicios para la creación de los argumentos de sus escritos. Asimismo, se nos muestra como una escritora versátil, pues practica diversos géneros literarios.

Otro aspecto que está relacionado con la propuesta literaria y su experiencia profesional como escritora es la presencia (y conciencia) del pacto de lectura establecido

con el receptor de su texto. El pacto autobiográfico es también un pacto de lectura, en el que se relacionan el autor, que firma y da nombre al texto, con un lector, que observa el desarrollo vital del autor-narrador-personaje y es quien confía, en cierta medida, en que lo contado es auténtico.

José María Pozuelo Yvancos sostiene que “el fundamento de la escritura autobiográfica es establecer la existencia, la presencia de una voz que, sustentando su verdad, en forma de testimonio directo, quiere trascender la propia escritura” (2006, 118), esto implica no sólo un ejercicio y práctica de la memoria, sino también la posibilidad de que, por medio de la lectura, el lector actualice, aún más allá de la muerte del escritor, la vida que se le ofrece en el texto²¹.

Como afirma Philippe Lejeune, “la historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos [...] y los diferentes tipos de lecturas a que esos textos son sometidos” (Lejeune 1991, 61). En algunas ocasiones, los autores escriben, aparentemente, para sí mismos o para un público específico²² pero, al sostener que la autobiografía está ligada a su recepción y a

²¹ Afirmar que existe vida en el texto no implica que todos los escritos de un autor deban ser interpretados a través del tamiz de su vida. Hago referencia aquí al emblemático ensayo de Roland Barthes “La muerte del autor”, que, si bien, no niega la existencia factual de una persona detrás de los textos, sí propone que el estudio de una obra no esté determinado únicamente por la biografía, ni que el análisis se realice buscando en el libro pistas de las experiencias vitales de una persona real. En el caso de la autobiografía puede resultar útil rastrear al personaje factual, sin embargo, gracias al pacto autobiográfico, los lectores confían, en gran medida, que lo que se les revela es la vida del autor. Como en el caso de la propuesta de Barthes, sería infructuoso un enfoque exclusivista, que dependa de una sola vía de interpretación, porque nos separa de la riqueza del texto por sí mismo, como la construcción literaria, o la posible inclusión de fragmentos de ficción, entre otras muchas propuestas, que enriquecen el texto y la visión que se tiene del autor.

²² Esto sucede, por ejemplo, en *Rosas caídas* del poeta romántico Manuel M. Flores, autobiografía escrita en la segunda mitad del siglo XIX, que está dedicada a su amigo Juan B. Hajar y Haro, publicada hasta 1953 por Margarita Quijano. Asimismo, *Impresiones y recuerdos*, de Federico Gamboa fue destinada, principalmente, a su hermano, José María Gamboa, y a las dos hermanas del escritor y político, a pesar de haber sido publicada tempranamente. Ambos textos tienen un lector explícito, pero sus alcances nos

sus lectores, se demuestra que, aún en el caso en que el escritor escriba para sí mismo, está presente la figura del lector en la configuración misma del texto.

Esta característica de la autobiografía como género se manifiesta en algunos capítulos de *Del tapiz de mi vida*, pues María Enriqueta se dirige al receptor de su autobiografía. Por ejemplo, la voz narrativa inicia el capítulo “Una herejía” de la siguiente forma: “Asombrado quedarás, *lector amigo*, si te hago saber que yo, tan devota de Dios, di principio a mi carrera literaria escribiendo una herejía... Pero me servirán de excusa ante tus ojos los seis años que yo contaba cuando estampé en el papel semejante atrocidad” (M. E. Camarillo 1931, 33). Y más adelante, en el capítulo “Algo sobre el romance y el poema breve en prosa”, dialoga con sus receptores: “He aquí, pues el único tipo de poemas breves que acepto. Cuantos estén a este nivel, valdrán; todo lo demás será pacotilla. No dudo que *vosotros, lectores míos*, pensaréis como yo” (221).

Es posible interpretar la apelación explícita al lector de distintas formas. En un primer acercamiento, se trataría de una convención estilística común en la prensa decimonónica. Debido a su educación, cimentada en los ideales conservadores del XIX, María Enriqueta conoció las prácticas literarias que se utilizaron frecuentemente en el siglo de su nacimiento²³, pues este tópico es recurrente en la narrativa decimonónica, utilizada con el fin de enmarcar el relato. Es también una interpelación al lector para establecer un grado de confianza, con el fin de hacer más cercano el escrito y que el receptor lo encuentre agradable.

permiten observar la ambición de los dos autores para que sus autobiografías llegaran, en algún momento, a un público más amplio.

²³ Para más detalles sobre el estilo de las crónicas y cuadros de costumbres publicadas durante el siglo XIX, pueden consultarse los libros *La vida en México...* donde es posible observar la presencia de este recurso retórico en la prensa nacional con la finalidad de establecer un vínculo con los lectores y, además de agradecerles, obtener su atención e interés por la compra del periódico.

La apelación al lector, nos habla también del estilo de la escritora de Coatepec, pues demuestra su conocimiento, experiencia y participación asidua en las publicaciones periódicas de México y España. Precisamente, ese estilo es el que nos acerca a la noción de pacto autobiográfico que propuso Lejeune. Además, varios textos que configuran *Del tapiz de mi vida* se originaron primero como publicaciones en diversos diarios, esto nos permite asumir que este libro (fragmentario en su forma, en las fechas de publicación y en la variedad de espacios en los que fueron creados los textos) fue el resultado de una selección cuidadosa por parte de la autora con el fin de establecer un vínculo con el público que ya conocía su vida²⁴ y reconocía el estilo de la autora gracias a los libros publicados hasta ese momento.

Dirigirse directamente al lector también implica exponer el deseo de dar a conocer los recuerdos que conforman la autobiografía a un mayor público, que sea capaz de distinguir a la autora como la prueba de que lo dicho es veraz, es decir, que cuando María Enriqueta manifiesta para quién escribe estos recuerdos, deposita en el “lector amigo” la responsabilidad de creer y aceptar, hasta donde sea posible, lo enunciado. De esta forma, hace explícita la conciencia de que hay un interlocutor en el discurso, que se enterará de lo que está escrito.

Cabe destacar que pocas mujeres en Hispanoamérica²⁵ editaron su autobiografía en los años treinta o antes, pues la publicación de los libros autorreferenciales realizados

²⁴ Podemos afirmar esto porque sus actividades y viajes eran conocidos no sólo por la élite letrada con la que interactuó, sino también por los lectores de periódicos, que conocían por este medio la vida social de la artista, así como los espacios en los que vivía y las ediciones de sus textos. Esta información se daba, principalmente en el diario *La voz de México*, medio que incluso felicitó a María Enriqueta por su matrimonio con Pereyra, develando también parte de la vida privada de la veracruzana.

²⁵ Mercedes Arriaga Flórez analiza, desde una perspectiva feminista y autobiográfica, el texto de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La Avellaneda. Autobiografía y cartas* (1914). Este sería el primer texto del que tenemos constancia. Se trata de una autobiografía escrita por una profesional; muy probablemente, María Enriqueta tenía conocimiento de este libro y, me atrevería a afirmar, le sirvió de inspiración.

por escritoras se emprendió posteriormente. Esto denota la relevancia de la obra no sólo como una de las primeras autobiografías publicadas por una mujer en América, sino también por la importancia que adquiere el pacto autobiográfico, ya que evidencia que María Enriqueta fue la primera escritora profesional en nuestro país que tuvo un público lector en ambos continentes y que ellos reconocieron su estilo y su imagen como autora. Pese a que Sor Juana Inés de la Cruz escribiera en 1690 la “Carta atenagórica” y la “Respuesta a Sor Filotea”, ambos escritos con sobresaliente influencia y referencia incuestionable a la vida de la monja jerónima, no considero que se traten de autobiografías, pues carecen de la configuración de “hombre moderno” y la preocupación que se muestra en estos textos no trata de una reflexión moral sobre la trayectoria de una vida.

Por medio de la práctica de la autobiografía, María Enriqueta establece un diálogo en el que permite que sus lectores aprecien el tejido de sus recuerdos y observen los lazos que establece con sus otras publicaciones, que establezcan vínculos y borden con ella las relaciones que existen entre su vida y su obra; de ahí la necesidad de seleccionar

Lorena Amaro estudia en su artículo “Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas” una lista de mujeres que también escribieron sus recuerdos (Inés Echeverría, María Flora Yáñez, Delie Rouge, Rita Salas y Marta Vergara), pero aún la fecha más antigua de creación (sitúa *Memorias de Iris*, de Inés Echeverría, en 1934, con publicación en 2005) y la más antigua de publicación (*Mis memorias de escritora*, de Delie Rouge, de 1943) son posteriores a la publicación de la autobiografía de María Enriqueta. Pilar Nieva de la Paz, utiliza en “Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la generación del 27” un corpus muy variado, de escritoras como Rosa Chacel, Concha Méndez, María Teresa León, Ernestina de Champurcin y Carmen Conde, todas ellas contemporáneas de la autora de Coatepec, pero sus textos autobiográficos fueron publicados ya mucho tiempo después, entre la década de los 50 y la de los 90 del siglo pasado.

En el artículo “Profile of Women’s Autobiography in México”, Richard Woods señala que apareció en 1919 la autobiografía de Mercedes Godoy, *When I Was a Girl in Mexico*; sin embargo, esta mujer no fue una escritora, sino la hija de un diplomático que vivía en Estados Unidos, y que publicó sus recuerdos de infancia en nuestro país en inglés. Además este académico de la Universidad de Trinidad, también considera el libro *Cartucho* (1930) de Nelly Campobello como una autobiografía, pero yo la considero una obra de ficción, sí inspirada en las vivencias de esta escritora durante la Revolución, pero que no responde a las características de las literaturas del yo, entre otras, la identificación narrador - personaje – autor, que es decisiva para la diferenciación de ficción y autobiografía.

y unir en un libro los fragmentos de su memoria que configuraron la imagen que tiene de sí misma.

3.2 Las escenas de lectura en *Del tapiz de mi vida*.

Antes de la creación literaria, está la página en blanco; al tomar la pluma, el escritor se enfrenta al reto de descubrir la forma de crear su obra. Este proceso es particularmente difícil cuando se trata de textos autobiográficos como las Memorias o las autobiografías, pues tradicionalmente se escribían hacia el final de la vida, cuando la persona ha llegado a un momento en que se ve cerca de la muerte; la complejidad de recuperar los aspectos que marcaron la existencia después de muchos años, es un diálogo entre el presente y el pasado, pues, a decir de James Olney, “si el tiempo nos va alejando de los primeros estados del ser, la memoria recupera esos estados, pero lo hace sólo como una función de la conciencia presente de tal forma que podemos recuperar lo que éramos sólo desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora” (Olney 1991, 35).

El autobiógrafo se enfrenta a vacíos que tiene que llenar la memoria, atravesada por la persona que es en el momento de escritura, que lo lleva a la reinterpretación de algunos fragmentos de su vida, para verse a sí mismo como un resultado de lo que fue antes. Una de las estrategias que le sirven para llenar el vacío y detonar los procesos de rememoración vinculados con el presente, como advierte Sylvia Molloy en *Acto de presencia*, es la reelaboración de un “disonante conjunto de textos a menudo fragmentados, de trozos sueltos de escritura: [esto es la] materia para comienzos” (Molloy 2001, 26). El autor recurre explícita o implícitamente a sus lecturas previas para configurar una propuesta nueva, es decir, se apropia de los textos fundamentales en su

experiencia y los transforma para mediar su propia expresión, ya sea que armonice con las ideas contenidas en las obras o se aparte deliberadamente de ellas.

Este proceso sucede en un gran número de obras en que es posible observar, ya sea a primera vista o tras un cuidadoso rastreo, las influencias de que abrevó el escritor para inscribirse en la tradición literaria; las escenas de lectura narran los episodios cuando el autor “pone de relieve el acto mismo de leer” y se establecen como tópicos debido a que “el encuentro del yo con el libro es crucial [pues] a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera” (26).

Las referencias a recuerdos de lectura pueden ser muchas y darse en otros momentos además de la niñez, no obstante, es posible identificar una serie de lecturas decisivas para urdir la personalidad del individuo, un “libro de los comienzos” (26) que simboliza un parteaguas en la experiencia vital, la manifestación, cargada de cierto egocentrismo, en que la persona toma consciencia de la significación que tienen las letras en su existencia y, al mismo tiempo, un recuerdo que se erige como una premonición en el pasado evocado para quien se descubre entusiasta y respetuoso de la literatura y ve, en la escena, tanto el impulso para ejercerla como la determinación de su destino ya realizado en el presente de la creación del libro.

Así como “citar se encuentra en el origen mismo de escribir” (Molloy 2001, 45) también la mención de la obra de otros autores configura la autopercepción del individuo y permite explicar en gran medida la imagen que el escritor quiere dar de sí; esta característica de la autobiografía ofrece al receptor la impresión que el autor tiene de sí mismo y la figura que desea heredar a la posteridad por medio de la escritura; configuran

un yo intelectual que se inserta o distancia de la tradición. A partir de esta idea, como lectores de géneros autobiográficos, podemos estudiar algunos episodios basándonos en las escenas de lectura con la finalidad de dilucidar aspectos de la personalidad del escritor y, por otro lado, dejar de manifiesto las influencias que recibió el autor para encausar su desarrollo profesional.

En *Del tapiz de mi vida*, estas escenas representan un puente entre la vida de María Enriqueta y la de sus familiares, al mismo tiempo que le permiten inscribirse en el canon de la literatura mexicana; la escritora asimila no solo la tradición mexicana, sino también la europea y oriental para la constitución de su obra, además de mostrar la constante rememoración que hace de su patria y su familia a pesar de la distancia espacial y vital.

A través de los recuerdos que elaboran las escenas de lectura, es posible comprender que fue determinante, en la iniciación literaria de María Enriqueta, la influencia de sus padres, Dolores Roa Bárcena y Alejo Camarillo: ambos intervienen como mentores en el papel de figuras de autoridad, guían tanto las lecturas decisivas realizadas por la niña como la interpretación posterior que la adulta da a esos recuerdos.

De Dolores Roa Bárcena, observamos que, como se esperaba del papel femenino en gran parte del siglo, fue la encargada de dirigir la educación de los hijos, Leopoldo y la propia poeta, quien describe la participación de su madre en el siguiente fragmento: “Mi madre, para quien era placer muy grato la lectura, tenía por costumbre llamarnos a mi hermano y a mí cada vez que encontraba en libros o en revistas, algo hermoso y útil que hacernos oír, aprovechando de este modo la ocasión de sembrar en nuestra alma el gusto por la buena literatura y el ansia del bien y del deber” (M. E. Camarillo 1931, 33).

La niña evocada en este recuerdo tenía seis años, lo que nos permite observar algunos aspectos sobresalientes, como el amoroso esfuerzo realizado por la madre para inculcar el gusto por la literatura en sus hijos y, de paso, contribuir en la adquisición de los valores morales deseados en la época, como la consciencia del bien y del deber; esta labor se replicó en la vida de la poeta veracruzana, pues, como es sabido, escribió los libros *Rosas de la infancia*, manual que fue destinado a la educación básica en México hasta 1956. En ellos observo la decisión por inspirar en los niños valores éticos y morales por medio de parábolas, ejemplos, cuentos y fábulas, entre otras expresiones.

Más adelante, María Enriqueta recuerda: “Yo gozaba intensamente escuchando aquellas lecturas comentadas todas y enjoyadas por la imaginación de mi madre, una imaginación deslumbradora, que derrochaba colores como los tapices orientales” (33). Destaco la percepción que tiene de su madre: la describe como una mujer inteligente que poseía una inventiva particular, con deseo de conocimiento y capacidad de reflexión. A partir de estas percepciones reconozco al modelo humano con el que la poeta de Coatepec se identificaba y “a través del cual exalta sus propias y mejores cualidades” (Molloy 2001, 41), pues la personalidad del mentor puede instituirse también como modelo de curiosidad intelectual; esto es, del mismo modo que Dolores Roa Bárcena redactaba sus propios ensayos y poemas, María Enriqueta se inspiró en las actividades de su progenitora por su cercanía en los temas tratados a lo largo de su obra como el bien, el deber o la búsqueda de la congruencia moral que se observan en las enseñanzas de *Rosas de la infancia* y también hace evidente que fue su madre quien infundió en ella el impulso literario. Por medio del recuerdo se hace evidente que su mentora compartía

los intereses creativos de su hija, quien la imitó y aprovechó sus enseñanzas en su realización vital.

El recuerdo también subraya la importancia de la literatura aprendida oralmente, pues afirma “yo gozaba intensamente escuchando aquellas lecturas” y deja constancia de la iniciación en el gusto literario, su relación con el placer intelectual y la dramatización de la escena de lectura: se puede imaginar con facilidad a la madre sosteniendo el libro y a los hijos escuchando con gran atención, casi reverencialmente. La importancia de la mujer como transmisora de conocimiento por medio del lenguaje oral proviene de un pasado casi ritual, que en el siglo XIX permaneció en nuestra sociedad por la falta de enseñanza formal a las mujeres.

El segundo mentor que aparece en la infancia y que también deja constancia en *Del tapiz de mi vida* interviene de manera diferente en la escritura de María Enriqueta. Alejo Camarillo tuvo una educación más profesional, pues cursó estudios formales de Leyes, esto lo distingue de la formación en casa que recibió su esposa, y su participación en el entorno familiar es diferente: al ser el proveedor de la familia, convivió menos con los hijos, pero las remembranzas que la escritora aporta de la relación con su padre, demuestran que también contribuyó a la configuración de la identidad de la escritora. En el capítulo “Esquilo y Bécquer”, recuerda que aún pequeña, no se conmovía con las narraciones trágicas de la vida que le contaba una mendiga a quien llamaba Micholeta, sin embargo, sí rompe en llanto al escuchar a la vieja cantar un arrullo para su hijo muerto muchos años atrás. El padre, al ver su reacción vaticinó: “Cuando esta niña sea grande, se asombrará con Esquilo, pero llorará con Bécquer”, a lo que María Enriqueta concluye “Y dijo verdad mi padre”.

Esta última reflexión no pertenece a la temporalidad propia del recuerdo, sino al momento de la enunciación, muchos años después, en la escritura del texto autobiográfico, esto es, entre 1914 y 1931. La niña que aparece en la remembranza no es la misma mujer que escribe sus recuerdos, ella reconoce en esa escena de lectura una marca en el trayecto de su vida, nos habla de la trascendencia que tuvo ese instante vista a través del tamiz del tiempo. Reconoce entonces en el padre un guía que condujo desde la infancia e indirectamente sus lecturas futuras, que además promovía las inclinaciones creativas y literarias de su hija. Asimismo advertimos que la autobiógrafa “no quiere aparecer culturalmente inerme, [como] un intelectual disminuido ante los ojos de los otros y por ello se ufana de preferir a los clásicos”, como advierte Sylvia Molloy (2001, 34)²⁶. María Enriqueta señala la influencia de notables escritores, uno griego, otro español, incluso abarca autoridades del Medio Oriente.

En el capítulo “La influencia de un apólogo”, la autora veracruzana cita a uno de los poetas que definieron no sólo su experiencia lectora sino también su estilo (al grado de que impulsó la imitación de los modelos en el sentido más notable, es decir, por medio de la interiorización del ejemplo y el homenaje respetuoso). Una vez más, aparece el consejo materno:

Toma, pequeña, este es un breve consejo que acabo de escribir. Estúdialo frecuentemente, médtalo y guárdalo contigo para siempre [...] Sadí (sic), poeta persa que floreció en el siglo XIII, explica, por medio de un bellissimo apólogo, la influencia que ejerce en nosotros la compañía de personas probas. “Paseando un día, dice, vi

²⁶ Sylvia Molloy realizó un estudio imprescindible sobre cómo la recurrencia a la lectura y reescritura de los textos clásicos representa para los escritores de países hispanoamericanos un doble movimiento de asimilación y distorsión. Este fenómeno, que llama “saqueo de la tradición europea” deriva en una experiencia de relectura y recreación que trae como consecuencia un nuevo significado del mismo texto, al grado de llamar a este acto “canibalización de textos ajenos” (p. 47). Su postura, aguda y radical, implica que la interpretación en un nuevo contexto desvía tanto el sentido del libro que lo transforma en uno totalmente nuevo y pasa a fungir como un espejo del nuevo creador entretejido en una vieja tradición. Sería importante problematizar el factor de la situación colonial en que se formaron los actuales países hispanoamericanos para matizar el “canibalismo” cultural que declara la especialista.

a mis pies una hoja seca que exhalaba un suave olor. Tomándola tiernamente y aspirándola con delicia, y pregunte:

- ¿Eres algún pétalo de rosa? Tu fragancia te delata.

- No –me respondió-, no pertenezco a esa flor, más he vivido algún tiempo junto a una hermosísima rosa, y de allí viene el perfume que esparzo” (M. E. Camarillo 1931, 42).

Saadi de Chiraz, fue un reconocido poeta, su obra, de la que podemos mencionar *El jardín de las rosas*, contiene reflexiones y consejos morales; destacó el cultivo de la virtud y la ética, los temas amorosos y consejos para la convivencia social. Como María Enriqueta, realizó largos viajes a diversas tierras, por lo que podemos intuir cierta afinidad vital, además de una relación con los modernistas, quienes, en un primer momento, volcaron su atención por las culturas orientales.

Desconozco la fuente de donde obtuvo Dolores Roa el texto de Saadi, pero al tratarse de un libro donde se exalta la moralidad deseable en la época entendemos que su obra fue leída y difundida entre las clases privilegiadas que tenían acceso a la lectura. Por ejemplo, encontré referencias a las enseñanzas del poeta sufí en *El calendario de las señoritas mexicanas* en 1843. Además, la conclusión del capítulo resulta significativo para la configuración de una autobiografía, pues tras la rememoración de este episodio, la autora apunta: “Mis siete años se exaltaron al leer todo esto [...] Era preciso, pues, que yo me volviera niña buena [...] para poder llegar alguna vez a parecerme en algo a la hermosísima y fragante rosa del poeta Sadí (sic)” (M. E. Camarillo, 43).

A partir de esta evocación, la influencia del apólogo deriva en dos vertientes: una que representa la interiorización del deseo personal de la autobiógrafa para cultivar sus cualidades morales, ya que estamos frente a una escena de lectura que posibilita un

cambio de actitud vital. En la segunda, observamos el vínculo establecido entre el estilo literario aprendido de este autor y la caracterización de su propia manifestación creativa.

La escritora recurre a formas inspiradas en los apólogos y máximas contenidas en *El jardín de las rosas*, por ejemplo, para la redacción de sus textos infantiles utiliza estrategias similares a las de Saadi (por ejemplo, los relatos breves, las historias con enseñanzas y moralejas, la prosopopeya, el didactismo y moralidad), mientras que para el libro publicado también en 1931, *Fantasía y realidad* se sirvió de las máximas incluidas al final de *El Jardín...*, para escribir “De mis filosofías”, pequeñas sentencias morales y religiosas que buscan, en su brevedad contener una reflexión filosófica, cultural o humana; la literatura es para Camarillo un modelo ético, una forma de transmitir enseñanzas que dan continuidad a los valores aceptados socialmente. Es a partir de ese movimiento que la escena de lectura se convierte también en escena de escritura, desde donde podremos suponer la función que tienen en este libro autobiográfico.

En el capítulo “Una herejía” María Enriqueta describe la escena de lectura que concreta el resto de su existencia cuando la madre leyó a los niños una reflexión propia acerca de la ingratitud, titulada “El titán de los vicios”. Esta lectura asombró tanto a la niña que la escritora relata:

Al otro día, sin saber por qué, pedí a mi madre una hoja de papel, me instalé en su mesa, mojé la pluma con gran circunspección y colocando una mayúscula al principio de cada palabra, escribí lo siguiente:

“¡Qué bueno es Dios! ¡Qué bonito es el mar! La playa es inmensa, y hay muchos caracoles para que los recojamos, Dios nos los da. Dios es todo. Dios es grande y poderoso. Dios es omnipotente. ¡Qué bueno es Dios!”

Una vez discurrido esto, lo copié con mi letra mejor, lo firmé, y cuando iba a correr para mostrarlo a mi madre, advertí que en la composición faltaba el título. [...] Era preciso buscar un título hermoso, porque el tema era Dios. [...]

Mojé la pluma gravemente, [...] escribí con amplios caracteres, [...] estas cinco palabras, las únicas que por esa vez podían contentar mi inspiración:

“El titán de los vicios”.

Y estampada la herejía, corrí con ella en alto para mostrar a mi madre –estupefacta y afligida- aquel primer trabajo que abría el comienzo de mi carrera literaria... (26-27)

La escena relatada no solo manifiesta el símbolo que impulsa la creatividad en la niña debido a la influencia materna, sino que resume también la distorsión interpretativa, a veces salvaje, a que se prestan los libros releídos en un nuevo contexto: María Enriqueta no distingue entre un elogio y una ofensa a Dios. La significación que da la autobiógrafa al episodio representa el inicio de su carrera literaria, que al mismo tiempo relata una lectura que estremece sus sentidos, la convierte en motivo para expresión personal. Además, transgrede el contexto histórico y familiar, un aspecto que no es común en sus textos (incluso, al relatarlo, se disculpa con sus lectores, apelando a la temprana edad que tenía cuando ocurrió el malentendido).

He localizado una última escena de lectura, que llamaré indirecta, gracias al recuerdo de Alfonso Reyes, titulado “María Enriqueta. La poetisa María Enriqueta de Pereyra llega de Suiza a Madrid” y publicado en su *Anecdotario* (1989).

Un día [María Enriqueta], da dos reales a unos niños para que suelten un pájaro que acaban de atrapar. Otro día –y es mejor– don Carlos la encuentra, a la puerta de su casa, haciendo la centinela a un sapo, por el que había pagado una peseta, para que no lo mataran entre una portera y unos chicos del barrio. 3 - XI – 1922.

Nota posterior: Esta piedad por las rosas y los pájaros, Víctor Hugo la extendía liberalmente a los caracoles y a las orugas. En su casa estaba prohibido matar un ser viviente. (*Victor Hugo, anecdotique*, por M. Martin Dupont, pp. 75-77). En Guernesey, su jardín era sitio de refugio para todo bicho repugnante o maléfico. Estaba lleno de sapos y culebras (Claudis Guillet, *Victor Hugo Spirite*, 1929). Y nos cuentan que prohibió a la cocinera matar dos patos que se criaban en su estanque y que eran sus protegidos, “aunque naturalmente no tanto como los sapos”. (Reyes 1989, 317)

Reyes enfatiza con este recuerdo la influencia que tuvo Víctor Hugo en la experiencia vital de la escritora. Al salvar un pájaro y un sapo, imita las acciones de aprecio por los animales que se atribuyen al romántico francés. Además, otras vivencias similares en las

que exhibe su piedad son referidas por María Enriqueta en su autobiografía. En el capítulo “En el corral”, cuenta que su familia poseía un grupo de gallinas con las que se encariñó y a las cuales no sólo otorgó atributos humanos para convertirlas en sus compañeras de juegos, sino que también las salvó de ser sacrificadas para alimentar a la familia; en “El gato” cuenta la aventura que vivió con sus amigas de la juventud para rescatar a la mascota de una de ellas de quedar abandonado en una casa vacía y en el capítulo “Un drama mínimo en la Villa de las Acacias”, termina por adoptar y rescatar a las crías de una perrita olvidada en su casa.

Estos pasajes evidencian características de su personalidad: no sólo la compasión que sentía la escritora veracruzana, sino también la aceptación y práctica de una doctrina proveniente de sus intereses románticos y ejemplificados en las anécdotas relatadas por Alfonso Reyes en torno a la figura de Victor Hugo. Muy probablemente, María Enriqueta creció escuchando y leyendo las historias de acciones de defensa animal realizadas por el escritor francés y asimiló sus enseñanzas, no sólo en su vida, cuando protegía a los seres indefensos, sino también incorporó estas historias a su autobiografía, con el fin de que también sus acciones resultaran ejemplares e inspiraran a sus lectores.

El carácter de María Enriqueta estaba fuertemente influenciado por una concepción conservadora del mundo, apegada a las costumbres decimonónicas y estrechamente vinculada al entorno familiar; entonces cabe señalar que *Del tapiz de mi vida* se publicó cuando la poeta de Coatepec ya era reconocida internacionalmente y por medio de su trabajo, fue capaz de ejercer profesionalmente su vocación literaria. A pesar de esto, algunos escritores de su época, como Francisco Monterde, o Pedro Henríquez Ureña, miraban su obra con desdén entonces, ¿para qué hacer énfasis en relatar el inicio

tan temprano de su profesión literaria? ¿Para qué afiliarse al Romanticismo, por la gran influencia de Victor Hugo, un movimiento estético que estaba en declive en la época en que publicó *Del tapiz de mi vida*?

Considero que era necesario para ella establecer su origen como escritora, además de dar muestras de su trascendencia, para que por medio de este libro diera cuenta en propia voz de la justicia debida. Frente a la hoja en blanco, al vacío que se pudo imponer a su abundante producción literaria, María Enriqueta se colocó en una cumbre donde sus escenas de lectura revelan, además de una inclinación precoz por la lectura y la creación artística, todo un pasado familiar y cultural que avala su estatuto como profesional de la literatura. Esto evidencia una intención de inscribirse en el canon cultural y de mitologizar en cierto grado una vida para justificar la pertinencia de toda su obra.

3.3 Una deuda de amor: María Enriqueta escribe para su familia.

Una característica que comparten varios géneros autobiográficos es la rememoración del pasado. José María Pozuelo Yvancos afirma que “la escritura autobiográfica es pasado presente” (2006, 87), lo que implicaría que por medio de la recuperación de la historia personal a través de la escritura, el autobiógrafo puede volver a dar dinamismo a lo perdido, aunque haya sucedido en un tiempo lejano. Recordar y hacer que nuestra memoria exista en el libro posibilita que la vida trascienda la muerte.

Gracias a su recuperación, el pasado se convierte, según Didi-Huberman en disolución, puesto que su evocación es un residuo de lo perdido, y en promesa, porque

puede ser leído e interpretado desde el presente, con múltiples formas de comprensión²⁷. Si bien, el centro de atención de la autobiografía es el yo, el individuo y su desarrollo personal, es inevitable que ese sujeto, al estar inscrito en una sociedad, interactúe con otros personajes, que invariablemente, participarán de sus recuerdos debido a las relaciones afectivas, laborales, políticas, culturales o sociales.

Comúnmente en las literaturas del yo, el sujeto se inscribe en una genealogía y otorga un espacio considerable a la relación que tiene con su familia: “Todos, seamos nobles o no, tenemos nuestras genealogías” (1987, 13), diría Margo Glantz, y esto se debe a que el primer contacto social que se tiene en el desarrollo humano es con el entorno familiar. Muchos textos autobiográficos parten de los primeros recuerdos de la infancia y de las imágenes, nítidas, borrosas o prácticamente imaginarias, de la interacción entre el niño y sus parientes más cercanos²⁸. Rememorar los primeros años de la vida implica recuperar, a veces fragmentariamente o con ayuda de otros, un pasado tan lejano que apenas nos pertenece cuando hablamos de nosotros mismos, pero que adquiere significados diferentes si se enriquece con las narraciones y acciones de los otros.

Es más sencillo, al tratarse de aquella época lejana, recordar la imagen del otro, puesto que difícilmente el niño tiene consciencia de que se trata de un individuo independiente y diluye su existencia relacionándola directamente con las personas que ve a su alrededor. Sin embargo, no se debe olvidar que quien describe las escenas

²⁷ Citado por Gina Saraceni. En *Escribir hacia atrás...* p. 15

²⁸ Baste recordar las escenas infantiles plasmadas por Guillermo Prieto, en *Memorias de mis tiempos*, José Juan Tablada en *La feria de la vida* o José Vasconcelos en el *Ulises criollo*, donde, además de una visión estética de la infancia marcada por el estilo practicado por cada autor, es trascendente el papel de la madre, tópico cultural de nuestro país.

pasadas es un yo adulto, con más años, que ha vivido experiencias más allá de la infancia y les da un significado diferente en el momento de la escritura.

Cuando María Enriqueta recuerda su pasado destacan dos aspectos fundamentales: la infancia y juventud de la escritora están íntimamente entrelazadas con su entorno familiar y, en un importante número de capítulos, la intervención de su primer núcleo social es activa y constante. En resumen, la mayor parte de la autobiografía está atravesada por las sombras de su padre, su madre y su hermano. Sobre este tema, observamos que *Del tapiz de mi vida* tiene una dedicatoria reveladora:

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.²⁹

Gérard Genette comenta en *Umbrales* que la dedicatoria permite hacer un homenaje en la obra a una persona o grupo, y que generalmente, este paratexto “exhibe la relación intelectual o privada, real o simbólica, y esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valorización” (2001, 116), lo que supone que se trata de una guía de lectura o marco externo que influye en la interpretación del texto³⁰, además de una referencia para el lector, que funge como testigo en el acto público de reconocimiento. Cabe señalar que, tradicionalmente, el dedicatario aprueba este ofrecimiento, es decir, existe un acuerdo de cortesía entre éste y el escritor, pero el

²⁹ El poemario *Rincones románticos*, publicado en 1922, también está dedicado a sus padres: “A la sagrada memoria de mis amados padres el señor don Alejo A. Camarillo y la señora doña Dolores Roa Bárcena. Madrid, octubre de 1922”. En este poemario, dedica también un poema a su madre y a su tío, José María Roa Bárcena.

³⁰ Genette refiere que la historia de la dedicatoria tenía en un principio una finalidad económica, motivación que se transformó sustancialmente durante el siglo XIX, en que los autores dedicaban sus textos a otros intelectuales que de alguna forma habían influenciado su escritura. También distingue la dedicatoria privada (a familiares y amigos cercanos) de la pública (a personajes reconocidos socialmente).

teórico francés subraya que la dedicatoria *in memoriam* es una excepción a la regla, pues no hay consentimiento mutuo. La dedicatoria podría interpretarse solamente como una afiliación explícita e intelectual del autor o como una ofrenda que va más allá de la muerte, pero considero que, en el caso de esta autobiografía, brindar un libro a los seres queridos que ya fallecieron se trata del agradecimiento en ausencia y una demostración del valor que tiene la familia en la vida de la escritora de Coatepec, así como la recuperación de una memoria compartida.

A partir de una lectura de gratitud, la autobiografía nos permite analizar la relación que los vivos tienen con los muertos y cómo se produce un doble movimiento en la elaboración de este texto: por un lado, se observa lo que Jean Molino llama “retorno sobre sí mismo” (“Interpretar la autobiografía”, 110) y por otro la asunción del compromiso del pasado como herencia al que hay que dar respuesta, como propone Gina Saraceni.

En el artículo “Interpretar la autobiografía”, Molino observa que el retorno sobre sí mismo se realiza en este género literario por medio de la organización en la narración alrededor de un centro, este punto es el que “relata los momentos de una toma de conciencia al final de la cual el narrador juzga con tanta severidad y violencia como San Agustín lo que era antes de convertirse y lo que es ahora” (1991, 115), es la búsqueda de sí mismo vista como un trayecto interior que descubre cómo se fue realizando el *yo* presente.

El viaje está representado por diversos factores que se encuentran comúnmente en las autobiografías, como la conciencia del bien y el mal, el paraíso y su pérdida y el pasado familiar, entre otros. La construcción de la imagen *yo*-autora se observa

constantemente en la autobiografía de María Enriqueta, el retorno a sí mismo explica en este caso, a partir de las experiencias de la juventud y la distancia de la patria, la manera en que el individuo se formó escritora, siempre con la influencia de la familia, la tradición y las buenas costumbres. El retorno también es hacia los valores de un sector social que se desvanece con el tiempo, la “aristocracia” porfirista de la que formó parte la familia de la escritora.

En *Del tapiz de mi vida* paralelamente a la construcción autoral que implica el retorno a los orígenes de la profesión literaria de María Enriqueta, aparece constantemente el entorno familiar y el recuerdo de los momentos trascendentes compartidos con los seres queridos. El resultado es la conciencia de deuda con los muertos que la autora traslada a la dedicatoria y desarrollo del libro.

Saraceni sostiene que “la herencia es una deuda que el heredero contrae con sus antecesores, es decir, como una forma de con-vivencia con los espectros del pasado que sobreviven con el presente y como un modo de asumir una responsabilidad frente a un mandato que se hereda” (2008, 14); entonces, la herencia es un vínculo de transmisión de conocimientos, bienes, tradiciones, recuerdos y sabiduría de vida que continúan en la memoria de la persona que sobrevive. Es, además, la posibilidad de que el autobiógrafo otorgue nueva vida a sus antecesores, por medio de la escritura. Camarillo rinde homenaje, reactiva la herencia de sus familiares por medio de las vivencias compartidas:

- ¡Quiero ver el río desde aquí!- gritaba con insistencia mi vocecilla de niña ansiosa, mientras cruzábamos alguno de los puentes que adornan a la bella Coatepec. Entonces, las manos de mi padre, firmes, seguras, me levantaban en el aire, me apoyaban en el ancho pretil de cal y canto, y sobre él me sostenían con ternura, mientras mis ojos curiosos veían allá abajo (...)

Su influjo es continuo. *Cuantas veces arreglo mi mesa y mis papeles, bendigo esas manos. Ellas me enseñaron a poner el orden en las cosas y en la vida. [...]*

Un día, en un trance difícil, en el más difícil y doloroso de todos, las manos de mi padre no supieron triunfar. Por primera vez sus dedos, apretados a los míos para darme apoyo, perdieron la firmeza. Con asombro miré en rededor, buscando causas...

La Muerte estaba allí, serena, inmóvil, acechando en la sombra...

El enigma se aclaró.

Poco después, las manos de mi padre estaban inermes, y él... acostado en su caja para siempre. (107-109)

En el recuerdo, después de esbozar las cualidades de su padre, por medio de la metonimia de sus manos, cuenta de forma vívida su muerte y la afectación que representó para ella esa pérdida. Inmediatamente después de este capítulo, la escritora inserta un poema escrito por su madre en memoria del fallecido. El homenaje que recuerda la trascendencia del padre se completa con el sentimiento compartido por las dos mujeres ante su defunción. Como se ha visto, la figura paterna ejerció un influjo importantísimo en la vida de la escritora, pero, además, es claro que la imagen que ofrece de este hombre es una visión admirada y agradecida, que relata los aspectos positivos y valiosos y jamás los episodios dolorosos. La escritora ofrece gran parte de esta obra a las acciones de los padres, pues evoca constantemente las enseñanzas que debe a la familia y borda de manera armoniosa las imágenes que quedan en su memoria para que permanezcan en el mundo.

El capítulo dedicado a la memoria de su madre tiene un aspecto sugerente, pues María Enriqueta interactúa con Dolores Roa Bárcena en un sueño:

Estoy dormida profundamente. Sueño que soy una chiquilla y que mi madre es una niña muy bella, mucho más pequeña que yo, la cual viene a menudo a jugar conmigo, porque es mi amiga.

[...]

De pronto, el rostro de mi pequeña amiga se transforma en el de mi madre. Una gran ansiedad se pinta en su fisonomía. Hay espanto en sus ojos, y las manos, crispadas, hacen señas violentas para que detenga yo la marcha...

Suspendo al punto mis pasos y vuelvo el rostro para ver tras de mí...

Un estanque profundo extiende sus aguas negras a medio metro de mis pies...

Los leños de la chimenea se han extinguido. Hace un gran frío, y la mitad de mis mantas está en el suelo...

¡Cómo! ¿Mi madre me descuida por primera vez y no viene, como siempre, a abrigarme, adivinando que mi ropa está en la alfombra y que yo desfallezco de frío?...

Sí; mas la razón es muy sencilla: es que mi madre ha muerto... (125-128)

No obstante el recuerdo se enmarca en un ambiente onírico, precisamente el sueño posibilita revelar aspectos fundamentales de la personalidad de la madre, además de su belleza, la amistad cercana que tenían las dos mujeres, la dedicación y esmero en el cuidado de su hija y su sentido de protección. Nuevamente, en el capítulo "Las rosas" retoma el tema de la muerte de su progenitora, las circunstancias del fallecimiento y la aflicción derivada de este acontecimiento:

Quando ya no vi las rosas en aquella alcoba, algo, como un presentimiento, me oprimió el corazón.

No me extrañó por eso que algún tiempo después, mi madre, como las rosas, desfalleciera y cayera también, para no levantarse más...

Al verla muerta, me vino el recuerdo de su frase favorita:

- ¡Llega tan presto el fin de todo!... (140-141)

La autora vivía con su madre un acercamiento más íntimo, más emocional que de admiración, y esta relación con su madre deviene en un homenaje más artístico, elaborado por medio de la figura del sueño en el primer recuerdo, y en el segundo, atendiendo a la tradición de relacionar a las mujeres con las flores, pues las rosas representan la vida de Dolores Roa.

El hermano está presente en algunos recuerdos infantiles (como en "¡Una culebra!", "¡Urgente!" y "Las mariposas", memorias en las que Leopoldo aparece más

como un personaje de fondo, como compañero de travesuras, pero no con fuerza o como influencia en la vida de la autora), pero adquiere un papel protagónico en el capítulo titulado “Polín” (hipocorístico afectuoso con el que se refiere a su hermano), donde relata que Polín fue invitado a una boda a la que asistió solo; a su regreso, María Enriqueta lo interrogó para conocer los detalles de la fiesta.

¿Y la novia?... ¿Era buena? ¿Era tan cordial como su marido? ¿Era linda?

-Sus ojos –nos dijo Polín- tienen el color del cielo; sus cabellos son negros y abundantes, su boca semeja un clavel, y su perfil es dulcísimo. Tal parece una madona.

[...]

-Me parece estar contemplando a la novia –decía frecuentemente Polín-, con sus dulcísimos ojos azules, suavizados por el delicioso velo nupcial...

¡Quién lo hubiera pensado! En este vaivén de la vida, fui yo la que me vi una tarde llamando a la puerta de los dos esposos, allá en su [lejano] pueblo. Con verdadero regocijo puse el dedo en el botón de la campanilla. Fue descorrido el cerrojo de la casona provinciana, giró la puerta un tanto, y asomó por la abertura un agraciado rostro femenino, con los ojos color de cielo y los cabellos de un negro profundo. [...]

Al verla, un grito de sorpresa y de dolor se ahogó en mis labios. Porque aquella mujer tan bella y dulce... llevaba en el pecho y en la espalda el peso de una gran corcova... Cuando al volver de mi viaje dije a Polín:

-No fueron tan exactas las noticias que me diste sobre Alicia... Hay un dato que callaste...

-Es cierto –me respondió con un suspiro de piedad-. Mas ¿para qué decir ese detalle doloroso? ¡Hay tanto bueno que admirar en todo y en todos! (198-201)

El reconocimiento de las cualidades morales de su hermano, la bondad con que observó a la novia jorobada y su discreción al referir únicamente los atributos en lugar de los defectos, merecen un espacio en la autobiografía para que esos valores no pasen desapercibidos para el mundo debido a la muerte del personaje. Gina Saraceni menciona que para Vincent de Gaulejac “cada individuo es depositario de la totalidad o de una parte de la memoria familiar a partir de lo que ha visto, escuchado, vivido y de lo que le fue transmitido a partir de objetos, testimonios o relatos” (2008, 16); estos recuerdos familiares se perpetúan a través del compromiso que se asume con la herencia, que

consistiría en realizar un acto de justicia para que un número mayor de personas conociera también las vivencias que conforman el pasado genealógico.

Por medio de la voz narrativa, los muertos alcanzan una nueva vida que se puede actualizar con cada una de las lecturas realizadas a través del tiempo. “Concebido en estos términos, el trabajo de la memoria es a la vez ejercicio de creación estética que muestra el carácter disponible del pasado y ejercicio de responsabilidad ética frente a la deuda que tenemos con la herencia que recibimos” (Saraceni, "Transmisiones y herencias" 2008, 26). Por esta motivación y conciencia de compromiso, Ángel G. Loureiro afirma que toda escritura autobiográfica es testamentaria, pues en el momento de publicación, el texto queda abierto a la interpretación del lector, pero también significa un compromiso por parte de éste, que nos obliga a escuchar y contestar a lo que el autobiógrafo tiene que contarnos; se trata de una responsabilidad ética que surge a partir de la comprensión de la influencia que ejercen los otros en la construcción de nuestra memoria y, más adelante, a la conformación de una memoria colectiva e identitaria (Loureiro, *Autobiografía y crisis de la memoria* 2010, 28-29) y de conciencia de la acción que corresponde a los lectores que modifican su forma de ver el mundo por medio de la literatura.

“¡Qué fuerza tienen los muertos!” escribió Sandor Marai (2000); su fuerza radica en la vitalidad misteriosa que otorgan los recuerdos. Los vivos envejecen, cambian y siguen en este mundo; pero los muertos permanecen en fotografías, libros, recuerdos, y se mantienen intactos a pesar del paso del tiempo. La muerte congela los momentos vividos entre el escritor y sus deudos para transformarlos en nostalgia por el tiempo pasado. Cada autobiógrafo decide realizar su ofrenda de manera diferente, pero con la

conciencia de que, de no ser él, nadie hará hablar a los que ya no están, y nadie contará las historias que crearon en vida. Olney dice que “la realidad de la que los recuerdos son una parte intrínseca y en la que los recuerdos surgen [...] es la suma de todas esas cosas que existen realmente en el momento presente, esa tela sin costuras tejida de percepción, conciencia, recuerdos y el universo que los rodea” (1991, 37). Los muertos viven con nosotros, viven por medio de nuestra vida.

A partir de este atributo de los textos memorialísticos, surge una oscilación en dos sentidos. Si la autobiografía es un acto que implica el regreso en uno mismo, para entender su propia existencia o justificarse ante el mundo, también desplaza las vidas que se entretajeron junto a la nuestra, y les otorga una oportunidad de permanecer más allá de la muerte. Loureiro afirma que

Una teoría ética de la autobiografía estaría marcada por el otro de dos maneras, o mejor dicho, por dos tipos de alteridad. Esto le otorga a la escritura autobiográfica una naturaleza dual: es tanto una escritura testimonial como una escritura testamentaria. El relato de una vida [...] está marcado por la presencia invisible no sólo de ese otro cuyas exigencias son el germen de nuestra identidad, sino también de los otros en los que no podemos dejar de pensar cuando escribimos o narramos nuestra historia. (Loureiro, *Autobiografía y crisis de la memoria* 2010, 27)

Al tratarse de una acción consciente, que se manifiesta en la dedicatoria del texto y en el número de capítulos en que aparecen las voces de los padres y el hermano, María Enriqueta satisface la deuda que tiene con ellos al ser la superviviente de la familia, pero esa deuda no es percibida como una carga, sino como un acto de amor que reconoce las porciones de color, luz y oscuridad que las vidas de sus familiares incorporaron al tejido del tapiz que es su vida.

Conclusiones

Mi testamento

Soñé que te dije así:
-Hoy tuve un triste momento:
me vino el presentimiento
de que me alejo de ti...
Oye, pues, el testamento
de lo que me dejo aquí.

Y te hablé de mis rosales,
de mis libros, de aquel tomo
que tiene el rojo lomo
grabadas mis iniciales;

Del afelpado sillón
que a veces llevo al jardín,
de mi piano, del arcón,
de la gata, del mastín;
del palomar y del banco,
de mi cruz y mi dedal,
de aquel pequeño misal
que está en el estuche blanco...

Nada olvidó la memoria
de los objetos amados
que antiguos, nuevos o ajados
forman parte de mi historia.

-¡Y los versos –me dijiste-,
los versos que te escribieron,
y los versos que escribiste?...
-¡Oh! –respondí-; caro amigo,
para no estar sola y triste,
¡que los entierren conmigo!...

-María Enriqueta Camarillo

El bordado de un tapiz es un proceso lento, delicado y preciso. El artista se basa en una imagen pintada en un cartón para entreverar los hilos de colores que, gracias a su habilidad y tras largas horas de esfuerzo, formarán imágenes que contarán una historia (Universidad de Zaragoza 2018). Para María Enriqueta, la recuperación de sus vivencias por medio de la escritura es un proceso artesanal similar al tejido de un tapiz. Las

imágenes que se reproducen con los filamentos son los recuerdos que se reinterpretan en el texto, el material de creación son las palabras y el resultado es una obra de arte que se elaboró con amor y paciencia.

Así como los tapices orientales pueden tener diferentes escenas con situaciones y personajes variados, pero que se relacionan por el tema y la interpretación artística, la escritora veracruzana decidió unir las escenas que conforman su tapiz para dar cuenta de su profesión literaria, su formación personal y la trascendencia que tuvieron las relaciones familiares para su historia.

¿Por qué eligió como título de su autobiografía *Del tapiz de mi vida*? Aventuraré las siguientes reflexiones:

Para Jean Starobinski, la autobiografía como género literario no tiene un estilo determinado que sea fácilmente identificable o que sirva de molde para crear un texto referencial de la nada. Cada autor expresa las peculiaridades de su escritura en la autobiografía, pues “el estilo es en este caso la pista de la relación entre el escritor y su propio pasado, al mismo tiempo que descubre el proyecto orientado hacia el futuro de una manera específica de descubrirse al otro” (Starobinski 1974, 67). Debido a que cada vida es diferente, el autobiógrafo tiene la libertad de seleccionar los matices, claros-oscuros, colores e imágenes que ofrecerá al lector en su retrato.

María Enriqueta demostró un interés temprano por recuperar su pasado, lo manifestó en los artículos publicados en periódicos previamente a la edición de este libro; esto evidencia que la autora se interesaba por plasmar sus experiencias y compartirlas públicamente, y al seleccionar los episodios presentes en *Del tapiz de mi vida* da cuenta de un proyecto autobiográfico delimitado. Es decir, de acuerdo con la recopilación de los

31 capítulos que conforman su autobiografía, es posible observar una unidad de sentido, pues la escritora de Coatepec muestra con la selección de estos recuerdos, una forma de presentar su formación y carrera literaria a los lectores que conocía muy bien. Para Camarillo, la vida familiar representó una inspiración, que plasmó en numerosos recuerdos, además de ser una influencia determinante para su profesionalización. La cohesión de estos dos aspectos de su vida, dan cuenta de la imagen que la escritora quiere dejar en su autobiografía.

Al tratarse de una expresión literaria, la autobiografía establece relaciones entre el modo, tono, color, forma, extensión, temática o matiz del texto autorreferencial y las demás obras del autor. Es posible observar, entonces, una correspondencia entre este libro y otros textos de María Enriqueta. Por ejemplo, el tema de la infancia como momento determinante para la vida del ser humano se trata también en las novelas *El secreto* y *Mirlitón*. La recuperación del paisaje de Coatepec, el campo y el hogar como tópicos de varios capítulos en la autobiografía, se recuperan en la poesía de María Enriqueta, por ejemplo “Sendero olvidado”, “A Coatepec, que es mi tierra” y “Vano afán”³¹. Los viajes, la vida en el extranjero y la incertidumbre que causa habitar y conocer tierras nuevas también se abordan en su narrativa corta, como el cuento “La revelación de las ánforas” y “23, calle de Visconti, París”³². Distintas preocupaciones estéticas que la escritora planteó en su literatura están presentes en el texto autobiográfico.

El estilo “se vincula al presente del acto de escribir: es el resultado del margen de libertad que ofrece la lengua y la convención literaria y del uso que de ellos hace el autor”

³¹ Los poemas se encuentran en *Rincones Románticos* (1922).

³² Cuentos recopilados por Blanca Estela Treviño y Dulce María Adame González, en *El cuento mexicano en el siglo XIX. Del cuento como arte: narrativa breve del Modernismo*.

(Starobinski 1974, 66); por tanto, es posible observar en *Del tapiz de mi vida* una extensión del trabajo literario, que establece lazos comunicantes entre el lenguaje y los temas recurrentes del autor y la representación que hace de sí por medio de la palabra, es por medio de esta imagen que da de ella, que el texto es valioso en sí mismo. Además de las relaciones que se observaron entre la autobiografía y otros textos, la primera tiene también un estatuto literario independiente, pues tanto en su contenido como en su expresión engloba un proyecto distinto a los demás libros.

Considero que María Enriqueta seleccionó premeditadamente el título de su autobiografía pues equipara el trabajo artesanal que implica la confección de un tapiz con el curso de su rememoración del pasado. Ambos procesos son complejos, pero gracias al paso del tiempo y el esfuerzo de hilar la vida, permiten la creación de una serie de imágenes, una expresión artística que bosqueja vitalidad y emociones.

El autobiógrafo elige las vivencias y fragmentos que aparecerán en su escrito, pues es el único capaz de reconstruir su propia experiencia. Esta selección es la que permite la interpretación de las diversas autobiografías, porque, como parte del trabajo del lector, nos corresponde seguir los hilos del tejido autobiográfico y comprender el entramado que resulta de la escritura del devenir vital propuesto por el autor.

Para María Enriqueta, la autobiografía es el espacio en el que puede dar cuenta de los relatos en que comparte, como otras mujeres, los “acontecimientos o situaciones vitales que han dejado una huella indeleble, una cicatriz” (Caballé 2004, 13). Por medio de la expresión de asombro que caracteriza a los recuerdos de la infancia, el esfuerzo visible en los recuerdos que cuentan su formación como escritora y el duelo en los

capítulos dedicados a los seres queridos que fallecieron, manifiesta los sucesos que, a sus 59 años, determinaron su vida hasta ese momento.

No he agotado todos los aspectos de reflexión que propone este libro, pues también pueden observarse, entre otros, la significación que tiene el paisaje, la naturaleza y los animales; su cariño por los seres pequeños y los lugares solitarios en el campo se manifiesta en diversos capítulos. También haría falta examinar las estrategias de rememoración que se exponen en el texto, por ejemplo, cómo algunos objetos detonan el recuerdo y permiten a la autora dialogar con su pasado y relacionarlo con el presente.

Llama la atención un aspecto más, en el que sería necesario profundizar: la ausencia casi total del esposo de María Enriqueta, Carlos Pereyra, con quien compartió gran parte de su vida. Me parece sorprendente darme cuenta de que Pereyra sólo aparece mencionado en dos capítulos, “Dorita” y “Un drama mínimo en la Villa de las Acacias”; a diferencia del primer núcleo familiar, María Enriqueta no dedica un capítulo a su cónyuge, ni le da voz propia en la autobiografía, como sí ocurre con la madre, el padre y el hermano.

Los silencios también significan, nos permiten cuestionar el texto, incluso formular explicaciones; lo que no se dice nos invita a reflexionar en torno a la información faltante, aun cuando el escritor ya no esté vivo. Me parece interesante observar que una mujer con una formación conservadora omitió hablar de su relación sentimental (o cualquier alusión a la sexualidad). Existe la posibilidad de que Camarillo haya decidido omitir ese aspecto de su vida privada como una muestra de respeto por su esposo; no obstante, considero que debido a que Pereyra tuvo una carrera y un lugar reconocido como

personaje destacado en la sociedad porfirista, la escritora de Coatepec consideró que era su momento de hablar y declarar lo que consideraba significativo. Al excluir deliberadamente, al no darle una voz a quien fuera su pareja por más de cuarenta años (como sí hizo con otros familiares cercanos), pudo expresarse por sí misma y por los que ya habían fallecido, en un acto de justicia que quedaría como testimonio para demostrar que tenía una voz independiente y el derecho para vindicar su vida. La autobiografía se convierte en un acto transgresor, si se quiere una sencilla declaración de libertad en la que, lejos de escribir sobre los asuntos que se esperan de una mujer casada, como la vida conyugal, María Enriqueta Camarillo decide establecer sus disposiciones y prescindir de la participación de su esposo.

También es sugerente que la escritora no profundice en su condición de exiliada, ni las razones por las que se encontraba en esa situación. Sin duda hay aspectos que prefiere no detallar para permanecer fiel a la imagen que da de sí misma y su entorno; a pesar de que le causa dolor, estar lejos de su patria es una consecuencia de la vida política de su esposo y también de los intereses de María Enriqueta como mujer conservadora.

La propuesta autobiográfica de María Enriqueta descubre una gama de colores y sombras que enriquecen su estudio. A pesar de que en su vida pública los valores familiares y religiosos la caracterizaron como escritora conservadora, su texto autobiográfico da luces de una personalidad más profunda que expresa si no un espíritu transgresor, una calmada rebeldía que, aunque apegada a su genealogía, propone de manera independiente la interpretación de su propia existencia, con la conciencia de que se está presentando a un público lector que reconoce su escritura. Busca ser congruente

en cuanto a las enseñanzas morales que aprendió desde niña, y que reprodujo en su obra más célebre, *Rosas de la infancia*, pero también cuestiona las características que se han dado a la infancia (como un tiempo feliz, pleno) y le otorga veracidad cuando se recuerda miedosa, preocupada por todo, triste por los cambios. Se retrata como una mujer respetuosa de Dios, vinculada al espacio privado y devota de su familia, pero también como una mujer que busca su propio reconocimiento, forja su profesión y excluye a su esposo en su autobiografía.

Ciertamente, *Del tapiz de mi vida* nos permite apreciar una perspectiva distinta de María Enriqueta Camarillo, y abre la posibilidad de hacer nuevas consideraciones respecto a su obra, para hacer justicia a una mujer que, desde un espacio que la historiografía literaria ha delimitado como destinado al ámbito doméstico o infantil, se posiciona en el escenario cultural de nuestro país, dominado en su tiempo, por los varones.

Bibliografía citada

- Amaro, Lorena. *Vida y escritura: teoría y práctica de la autobiografía*. Chile: Universidad Católica de Chile, 2009.
- Amossy, Ruth. «La doble naturaleza de la imagen de autor.» En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, de Varios Autores, editado por Juan Manuel Mogollón Zapata, 67-84. Medellín: Universidad de Antioquía, 2014.
- Arfuch, Leonor. *Memoria y Autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2013.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Caballé, Anna. «Seguir los hilos.» *Quimera*, nº 240 (2004): 10-13.
- Camarero, Jesús. «El pacto autobiográfico.» En *Autobiografía. Escritura y existencia*, de Jesús Camarero, 59-69. Barcelona: Anthropos Editorial, 2011.
- Camarillo, María Enriqueta. *Del tapiz de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.
- . «Esquilo y Bécquer.» *Revista Mexicana*, Diciembre 1926: 19-22.
- . «Mi madre.» *Revista Española*, Febrero 1924: 25.
- . *Rumores de mi huerto. Rincones románticos*. México: Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, 1990.
- . «Entrevista.» *El Universal*, 6 de Diciembre de 1956: 10-12.
- . «La polilla.» *La prensa*, 1 de Enero de 1920: 4.
- Castellanos, Rosario. «La mujer y su imagen.» En *Mujer que sabe latín*, de Rosario Castellanos, 6-18. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Castellanos, Rosario. «La participación de la mujer mexicana en la educación formal.» En *Mujer que sabe latín*, de Rosario Castellanos, 19-32. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Eakin, Paul John. «Introducción.» En *El pacto autobiográfico y otros estudios*, de Philippe Lejeune, traducido por Ana Torrent y Ángel G. Loureiro. Barcelona: Megazul-Endymion, 1994.
- Fernández Prieto, Celia. «De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía.» *Quimera*, nº 240 (2004): 18-21.
- Fiscal, María Rosa. «Reencuentro con María Enriqueta.» En *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX.*, de Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac, 181-199. México: El Colegio de México / Programa interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1997.
- Genette, Gérard. «Las dedicatorias.» En *Umbrales*, de Gérard Genette, 101-122. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Glantz, Margo. *Las Genealogías*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.

- González Navarro, Moisés. «El porfiriato. La vida social.» En *Historia moderna de México*, de Daniel Cosío Villegas, 93-121. México: Editorial Hermes, 1957.
- Granillo Vázquez, Lilia, y Esther Hernández Palacios. *De reinas del hogar y de la patria a escritoras profesionales. La edad de oro de las poetisas mexicanas*. Vols. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios, de *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico.*, editado por Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, 121-152. México: Coordinación de Humanidades, UNAM, 2005.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Traducido por Joaquín Díez-Canedo. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Hernández Palacios, María Esther. «Prólogo.» En *Del tapiz de mi vida. Memorias y relatos de viaje*, de María Enriqueta Camarillo. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988.
- Hernández Palacios, Esther. «"Misa negra" o el sacrilegio inacabado del modernismo.» *La palabra y el hombre* (Universidad Veracruzana), nº 77 (enero-marzo 1992): 5-16.
- . «3er. Coloquio Internacional La novela corta en México.» *"La novela corta de María Enriqueta: lectura para el hogar"*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2014. 1-5.
- Infante Vargas, Lucrecia. «De intrusas solitarias a mujeres de letras. La inserción de la escritura femenina en la literatura nacional (1847-1874).» En *Historia de las literaturas en México*, de Varios autores, En prensa. México: Instituto de Investigaciones Filológicas / Dirección de Publicaciones, UNAM, 2018.
- Lejeune, Philippe. «El pacto autobiográfico.» *Suplementos Anthropos* (Anthropos), nº 29 (Diciembre 1991): 47-61.
- López Velarde, Ramón. *El don de febrero y otras prosas*. Editado por Elena Molina Ortega. México: Imprenta Universitaria, 1952.
- Loureiro, Ángel G. «"Problemas teóricos de la autobiografía".» *Suplementos Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e Investigación documental* (Anthropos), nº 29 (Diciembre 1991): 2-8.
- Loureiro, Ángel G. «Autobiografía y crisis de la memoria.» Editado por Carmen Elisa Acosta y Carolina Alzate, 23-45. Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad de los Andes, 2010.
- Márai, Sándor. *La herencia de Eszter*. Barcelona: Salamandra, 2000.
- Martínez Andrade, Marina. «María Enriqueta Camarillo de Pereyra: escritora, maestra y viajera.» En *Viajeras entre dos mundos*, editado por Sara Beatriz Guardia, 559-577. Centro de Estudios de la Mujer en América Latina, 2011.
- Mistral, Gabriela. «Poetas mexicanos: María Enriqueta y su último libro.» En *Gabriela y México*, de Gabriela Mistral, editado por Pedro Pablo Zegers Blachet, 73-78. Santiago: RIL Editores, 2007.
- Molino, Jean. «"Interpretar la autobiografía".» En *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, de Varios Autores, 107-137. Suiza: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991.

- Molloy, Sylvia. «I. El lector con el libro en la mano.» En *Acto de presencia. La escritura Autobiográfica en Hispanoamérica*, de Sylvia Molloy, 25-51. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Morales, Leonidas. «Memoria y géneros autobiográficos.» *Anales de literatura chilena*, 2013: 13-24.
- Olney, James. «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía.» *Suplementos Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e Investigación documental* (Editorial Anthropos), nº 29 (Diciembre 1991): 33-47.
- Pacheco, José Emilio. «María Enriqueta.» En *Antología del Modernismo (1884-1921)*, de José Emilio Pacheco, 257-259. México: UNAM / Ediciones ERA, 1999.
- Ponce de León, Salvador. *María Enriqueta y su retorno a México*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1961.
- Pozuelo Yvancos, José María. «Silencios, olvidos. El tejido del otro texto.» En *De la autobiografía*, de José María Pozuelo Yvancos, 71-90. Barcelona: Crítica, 2006.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas XXIII. Ficciones. Anecdótico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Robles, Martha. *Precursoras, modernismo y romanticismo*. Vol. Tomo I, de *Escritoras en la cultura nacional.*, de Martha Robles, 93-121. México: Editorial Diana, 1989.
- Rosenberg, S.L. Millard. «Un nombre literario: María Enriqueta.» *Bulletin Hispanique* 37, nº 1 (1935): 57-79.
- Rubio Mañé, J Ignacio. «Nota Necrológica. Carlos Pereyra.» *Revista de Historia de América*, Diciembre 1942: 325-330.
- Ruedas de la Serna, Jorge. «Introducción.» En *La formación de la literatura nacional (1805-1850)*, de Jorge Ruedas de la Serna, 15-27. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.
- Salado Álvarez, Victoriano. «Prólogo al libro de poesías de María Enriqueta "Rumores de mi huerto" que acaba de ver la luz pública.» *Revista Moderna de México*, julio 1908: 14-16.
- Saraceni, Gina. «"Transmisiones y herencias".» En *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria.*, de Gina Saraceni, 26-49. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Saraceni, Gina. «I. Escribir hacia atrás.» En *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*, de Gina Saraceni, 13-44. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- Soltero Sánchez, Evangelina. *Tesis Doctoral María Enriqueta Camarillo: la obra narrativa de una mexicana en Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid / Facultad de Filología, 2002.
- Starobinski, Jean. «El estilo de la autobiografía.» En *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, de Jean Starobinski, 65-77. Madrid: Taurus, 1974.

Treviño García, Blanca Estela. «Presentación.» En *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros.*, de Varios Autores, 11-17. México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM / Bonilla Artigas Editores, 2016.

Universidad de Zaragoza. *Las técnicas artísticas: El tapiz*. 8 de febrero de 2018. <http://goya.unizar.es/InfoGoya/Obra/TecnicaTapiz.html>.

Yakovlev Baldin, Valentin. *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

Bibliografía consultada.

Amaro Castro, Lorena. «Estrategias del yo: construcción del sujeto autorial en los textos de cinco autobiógrafas chilenas». En *Literatura y Lingüística*, No. 26, 2012, pp. 15-28.

Barthes, Roland. *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 – 15 de septiembre de 1979*. México: Siglo XXI, 2009.

Clark de Lara, B. y Ana Laura Zavala Díaz. *La construcción del modernismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2009.

Flores, Manuel M. *Rosas caídas*. Edición de Margarita Quijano. México: Imprenta Universitaria, 1953.

Gamboa, Federico. *Impresiones y recuerdos*. Buenos Aires: Librería Europea, Arnoldo Moen, editor, 1893.

Nieva de la Paz, Pilar. «Voz autobiográfica e identidad profesional: Las escritoras españolas de la Generación del 27». En *Hispania*, Vol. 89, No. 1, 2006, pp. 20-26.

Salado Álvarez, Victoriano. *Tiempo viejo y Tiempo nuevo*. México: Porrúa, 1985.

Tablada, José Juan. *Obras. IX. La feria de la vida*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades, 2010.

Treviño García, Blanca Estela. *La vida en México (1812-1910)*. México: INBA / UANL / JUS / CONACULTA, 2010.

Treviño García, Blanca Estela y Dulce María Adame González. *El cuento mexicano en el siglo XIX. Vol. IV. Del cuento como arte: narrativa breve del Modernismo*. México: CONACULTA / INBA / Editorial Esfinge, 2013.

Woods, R. R. "Profile of Women's Autobiography in México". En *Letras femeninas*, Vol. 20, No. 1/2, 1994, p. 9-22.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004