



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**La autofiguración de María Enriqueta Camarillo en su
relato de viajes *Brujas, Lisboa, Madrid* (1930)**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA:

Norma Itzel Cid de León Ramírez

ASESORA:

Dra. Luz América Viveros Anaya



Ciudad de México, 2024



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.

Índice

La autofiguración de María Enriqueta Camarillo en su relato de viajes *Brujas, Lisboa, Madrid* (1930)

Introducción	3
Capítulo I. Entre la realidad y la ficción. Aproximación teórica al relato de viajes	8
Devenir del género	8
Hacia una definición del relato de viajes	15
La crónica modernista y el relato de viajes hispanoamericano	22
Características principales del género	31
El viaje marienrriquetiano	37
Capítulo II. La viajera. Entre el viaje y el exilio	40
Una de las primeras escritoras profesionales de México	40
¿Viajera o exiliada?	47
Paratextos y metadiscurso	70
Capítulo III. La poética espacial	76
El espacio	76
Elementos simbólicos	78
Formas de mirar	84
Varias maneras de narrar y describir	88
Tipos y (cuadros de) costumbres	92
Perspectiva de los espacios	95
Umbrales: transformación del espacio	99
Conclusiones	102
Bibliografía	108

INTRODUCCIÓN

Después de cursar la clase de literatura mexicana del siglo XIX, estaba convencida de querer rescatar de obras de autores poco conocidos, así que, cuando tuve que elegir un tema de tesis, sabía que tenía que escoger algo que me encaminara en esa dirección. Aunque al final decidí hacer algo distinto, permanecía en mí la idea de recuperar a alguno de los grandes escritores que albergó el siglo antepasado —en este caso, a la gran narradora que es María Enriqueta Camarillo— sólo que mediante el análisis de una de sus obras.

Todo comenzó con mi búsqueda de algún autor “desconocido” o con obras inéditas que pudiera trabajar. Encontré un mar de autores —especialmente, escritoras— cuyo nombre no era tan conocido como el de cualquiera de sus contemporáneos, llámese Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, José Juan Tablada o algún otro. Si bien es cierto que los autores mencionados también tienen obras poco estudiadas, incluso poco conocidas, la plantilla de escritores del XIX es muy vasta y es una minoría la que cuentan con estudios de su obra.

Al continuar mi búsqueda me encontré con una página llamada *Decimonónicas*, la cual es un catálogo de escritoras mexicanas que publicaron en la prensa en dicho siglo. A pesar de que la plantilla menciona una cantidad considerable de autoras, e incluso proporciona algunas de sus obras, es difícil hallar ciertos textos. Sin embargo, la sorpresa que me llevé al descubrir tantas escritoras con títulos atractivos —que pocas veces se leen en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL)— me hizo querer trabajar con alguna de ellas.

Elegí a María Enriqueta Camarillo luego de leer sobre su vida y de la importancia que tuvo en su época, que también abarcó parte del siglo XX. Una de las mayores interrogantes que me surgieron fue la razón por la que fue olvidada, considerando que fue una escritora reconocida, cuyos libros fueron publicados por editoriales de renombre —e incluso se

tradujeron a varios idiomas— y que recibió diversos premios, incluyendo la nominación al premio Nobel de Literatura en una ocasión.

Además, después de echarle un vistazo a los títulos de sus obras, especialmente a sus cuentos, me di cuenta de lo sugestivas e inesperadas que son sus narraciones. Pero, dado mi interés por el Modernismo y por las crónicas de viajes, escogí su relato de viajes, *Brujas, Lisboa, Madrid* (1930), aunque se publicó en la primera mitad del siglo XX. Asimismo, siempre he querido conocer Brujas, Bélgica, porque suele describirse como un lugar mágico, con un ambiente lleno de cultura y artistas locales, justo como también lo pinta la escritora mexicana.

Lo primero que llamó mi atención fue el título, pues hace alusión a tres ciudades, lo que me hizo anticipar su contenido. Se trata de un relato de viajes, que consta de 21 textos agrupados en tres grandes apartados, dedicados a cada una de las ciudades del título. Fue publicado en la renombrada editorial española Espasa Calpe —aunque algunos de los textos habían aparecido anteriormente en la prensa periódica— y narra la travesía marienrriquetiana por dichas ciudades del Viejo Continente.

Una vez que leí el libro, quedé cautivada por la forma de narrar situaciones que parecen poco convencionales, casi como si fueran ficciones, y por la manera de describir el paisaje como si se estuviera pintando un lienzo; por todo ello elegí dicho libro, sumado a lo poco que se sabe sobre él. De igual forma, el hecho de que se utilice lenguaje hasta cierto punto poético, con varios recursos retóricos y las interrogantes que surgían con cada lectura —tales como por qué se omiten ciertos datos de fecha y lugar, o sobre los motivos del viaje de la autora— me motivaron a indagar más sobre la autora.

Acerca de esta obra existen pocos estudios críticos y ninguno de ellos se aproxima completamente desde la problematización del género literario. La crítica no le ha dado la

importancia que merece ni ha atendido a los pormenores del texto, desde lo fundamental como los colores locales, la configuración de los espacios, la configuración del *otro* o la forma de narrar y describir, hasta cuestiones relacionadas con las marcas de desplazamiento y la duración del viaje.

Pero no sólo eso, dado que dicho libro no se ha revisado desde su pertenencia al espacio autobiográfico, se han mantenido en la sombra muchas cuestiones de la imagen de María Enriqueta, tales como su autfiguración, los distintos papeles que adquiere a lo largo del viaje, su posición como viajera y su forma de recuperar la memoria. De ahí la importancia de un estudio desde la perspectiva de los relatos de viajes que posibilite analizar el texto y entenderlo mejor.

Por lo anterior, en mi tesis me propongo analizar *Brujas, Lisboa, Madrid*, partiendo de la idea de que es un texto (compuesto de 21 relatos) que puede adscribirse al género del relato de viajes en el que, a través de los espacios, también se autfigura la narradora, que es al mismo tiempo su autora, María Enriqueta.

Ahora bien, ya que hasta hace unos años no se conocía mucho del género, en el capítulo 1 titulado “Entre la realidad y la ficción”, abordaré, por un lado, consideraciones teóricas sobre el relato de viajes que expliquen por qué es un género llamado friccional por Ottmar Ette, y por otro, su dimensión histórica, como sus antecedentes en los diarios de viajes, para lo cual retomaré a Carolina Depetris. Esto permitirá conocer sus principales características, tales como el llamado acontecimiento de viaje, la posición del diarista y los diálogos transcritos.

En un sentido específico, recuperaré textos referentes al viaje hispanoamericano —concretamente, al modernista— y a su relato, a partir de autores como Jacinto Fombona, Beatriz Colombi, Luz América Viveros Anaya y Federico Guzmán Rubio. Paralelamente,

también me acercaré a cuestiones ligadas a la poética de lo urbano, la figura del *flâneur* y las retóricas caminantes, así como a la profesionalización del escritor, las crónicas modernistas tardías y el espacio autobiográfico.

También expondré otros conceptos propios de los relatos de viajes. Algunos de ellos son los referentes a la configuración del *otro* y del *yo*, el pacto autobiográfico, la hipotiposis, la prosopopeya, las marcas de desplazamiento —temporal y espacial— y de memoria, entre otros. Por último, enunciaré las características esenciales del género y los lugares prototípicos del viaje; luego mostraré aquellas que estén presentes en el texto de María Enriqueta y los rasgos que lo singularizan.

Algo muy importante es la adscripción del relato de viajes —en específico de *Brujas, Lisboa, Madrid*— al espacio autobiográfico, por lo que el segundo capítulo, titulado “La viajera”, está dedicado al análisis de la construcción de la imagen discursiva de María Enriqueta. Para esto, primero recuperaré algunos aspectos formales vinculados al pacto autobiográfico, a la autofiguración y a la construcción de la memoria escrita.

Dada la naturaleza del género, también tomaré en cuenta aspectos extratextuales, reflejados en una breve semblanza biográfica de la autora y en algunos metadiscursos y paratextos presentes en la obra. Posteriormente, analizaré las características que se atribuye la autora a lo largo del libro, tanto explícita como implícitamente, y las diferentes posiciones que adquiere durante su viaje.

Finalmente, el tercer y último capítulo está dedicado a “La poética espacial”. En este desarrollaré cuestiones relacionadas directamente con los espacios y con la configuración de estos. Para esto, partiré de una breve definición del concepto espacio, desde la perspectiva de Gastón Bachelard, de Luz Aurora Pimentel y de María Teresa Zubiaurre,

poniendo énfasis en su dimensión simbólica y en la relación que guarda con los objetos, según la propuesta de Jean Baudrillard.

Luego estudiaré la configuración de los diferentes espacios, tanto la forma de describir, como la parte simbólica y la recuperación de memorias a partir de estos; las estrategias literarias empleadas por la autora, incluyendo su forma de narrar, para lo que se retomarán las ideas de María Angulo sobre las formas de mirar y, finalmente, se verán las diferentes perspectivas con sus implicaciones correspondientes. Espero que esta tesis contribuya a alentar los estudios sobre un género aún poco trabajado y una autora que nos depara muchas sorpresas.

CAPÍTULO I
ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN. APROXIMACIÓN TEÓRICA AL
RELATO DE VIAJES

Brujas, Lisboa, Madrid, libro escrito por la mexicana María Enriqueta Camarillo, fue publicado en 1930. Está compuesto por 21 capítulos dispuestos en tres grandes bloques (“Brujas”, “Una mirada a Portugal” y “La sugestiva Madrid”) que corresponden a cada una de las ciudades del título. Esta obra puede analizarse desde la perspectiva del relato de viajes, aunque para algunos críticos es difícil encuadrarlo en el género, ya sea porque contiene textos que aparentemente se alejan del prototipo (como la crítica literaria y el artículo periodístico), porque los temas parecen no relacionarse directamente con el viaje o por la forma en que la autora juega con ciertos rasgos específicos del género viajero. No obstante, parte de la singularidad que presenta la obra de María Enriqueta Camarillo es propia de dicho tipo textual, que ya es diverso y flexible por sí mismo.

Así que, para poder comprender y analizar esta obra es necesario establecer qué se entiende aquí por relato de viajes, así como cuáles son sus complejidades, sobre todo por lo difícil que ha resultado definirlo. Por lo tanto, el presente capítulo pretende hacer una aproximación teórica, a partir de la cual se establecerán características específicas del género que permitan perfilar el texto y guiar su posterior análisis.

En primer lugar, será importante exponer un breve panorama histórico que permita entender la naturaleza del género y que muestre su evolución (desde cuando se concebía como diario de viajes hasta cuando ya se puede hablar del relato de viajes propiamente dicho) para luego llegar a las primeras décadas del siglo XX, época en la que se sitúa *Brujas, Lisboa, Madrid*.

1. Devenir del género

Hace algunas décadas, el relato de viajes era considerado de poco valor literario, de hecho, ni siquiera se entendía como un género en sí (por no ser narrativa, lírica o dramática), sino que se le tenía por subgénero o género menor. La razón principal es que, más que reconocerse una función poética o literaria, se advertía un propósito documental, a veces incluso científico, además de su carácter híbrido.¹ Por otra parte, su finalidad estaba más enfocada en dar cuenta de lo que se veía en las expediciones, por lo que su carácter era aparentemente “real”, o, mejor dicho, referencial. Sin embargo, a lo largo del tiempo la función principal del relato de viajes, así como su estructura, han sufrido diversos cambios y hoy existen perspectivas teóricas para estudiarlo desde el plano literario.

Los primeros indicios del relato de viajes moderno se remontan al siglo XVIII, con los diarios de expedición, aunque se puede encontrar huellas en documentos más antiguos: los correspondientes a los viajes de “descubrimiento”, específicamente las *Relaciones de Indias*, como asegura Carolina Depetris en *La escritura de los viajes*. El diario de viajes evolucionó hasta lo que ahora se conoce como relato de viajes, por lo que comparten algunas características estructurales, pero difieren en sus objetivos principales y en otros aspectos. En los siguientes párrafos se verán algunas particularidades de cada uno de ellos.

En cuanto al diario de viaje, como su nombre lo indica, era resultado de las expediciones y predominaba una función cognitiva, ya que “en tanto conocimiento, los diarios establecen una relación necesaria entre un sujeto cognoscente y un objeto por conocer que se vinculan mediante la ‘observación’” (Depetris: 15). Por lo que su finalidad era, en mayor medida, mimética. El propósito del viaje era conocer nuevos lugares,

¹ Esta situación dio como resultado la dificultad para definir el género y para analizar textos pertenecientes a él. Sobre esto se profundizará más adelante.

aquellos que no habían sido explorados con anterioridad. En específico, estaban enfocados en dar cuenta del lugar de manera precisa, así como registrar rumbos y distancias del terreno que se recorría. Entonces, lo más importante era la descripción, claramente relacionada con su carácter referencial, que no sólo era textual, sino también visual, por consiguiente, iba acompañado de documentos como mapas o dibujos cartográficos.

Ya que se trataba de *dar noticia e informe* de lo observado al funcionario de un reino, siempre se empleaba una perspectiva objetiva. Por ello, el diario estaba a cargo de un sujeto “imparcial”. Esta tarea le correspondía al viajero, enviado en específico para dicha tarea, el cual únicamente tenía que describir todo lo observado tal como se veía, sin mostrar subjetividad. Esta presunta imparcialidad es imprescindible para que la información se considere veraz, dado que “para que el diario dé noticia fiable del entorno es necesaria una traslación limpia e inmediata del referente, la plasmación de una imagen imparcial por parte del observador en su escrito” (Depetris: 19).

Por consiguiente, el sujeto que enuncia es considerado un mero mediador que muestra exactamente lo que ve sin hacerse presente y, de esta forma, “se proyecta la ilusión retórica de que, entre lo que se observa y lo que se transmite, no opera ningún proceso de interpretación ni de significación” (Depetris: 26). Lo anterior describe la función mimética del diario, que provoca una ilusión de referencialidad o un efecto de realidad, es decir, aparentemente se describe algo factual, pues la referencialidad implica una verificación histórica. La información en ningún momento se asume como ficción, sino como hechos recabados por un testigo real.

De acuerdo con lo anterior, no resulta extraño que la hipotiposis² se haga presente en

² Entendida como la expresión viva de un objeto, como una imagen verbal, es decir, pareciera que las palabras pudieran pintar un retrato exacto del paisaje. Posee un alto grado de iconización.

estos textos. Una herramienta utilizada para lograr este efecto retórico es la descripción, que “debe generar una estampa evidente, es decir, construir una certeza tan clara y manifiesta que torna imposible dudar de su existencia real y de su veracidad” (Depetris: 31), pues permite que el discurso genere el referente extratextual, de modo que es como “poner ante los ojos”.

Aunado a esta pretensión de transcribir del entorno surge una epistemología de la mirada. Es así como la vista (mirada u observación) adquiere un papel fundamental, debido a que su fin primordial es constatar como cierta toda la información proporcionada en el relato. Si el discurso se acepta como verdadero es porque el viajero, testigo de vista, presencié todo lo narrado con sus propios ojos. Por último, el diario tiene un orden estrictamente cronológico y asume el presente como tiempo de escritura (aunque muchas veces la redacción se hace después del recorrido, lo que implica una doble transcripción³).

Por otra parte, en aquella época, el viaje también tuvo otros propósitos, por ejemplo, el educativo. En este caso, el viaje como parte de la formación del joven aristócrata dio como resultado, a finales del siglo XVII, el *Grand Tour*: “Tradición o práctica social que se instalaría definitivamente en el siglo XVIII como parte central de la educación de la aristocracia y, luego, de la burguesía europea” (Fombona: 26). Se caracterizaba por tener fines estrictamente didácticos y formativos, además de que enriquecía la experiencia individual, por lo que era un sistema programado que se combinaba con otras lecciones y entrenamientos.

Jacinto Fombona estudia las ideas de Francis Bacon y Michel de Montaigne sobre este viaje ilustrado, el cual debe ser un recorrido controlado, donde sólo se toman en cuenta los

³ Siguiendo lo expuesto por Depetris, esta doble transcripción concierne a dos momentos de escritura. El primero es un apunte en tiempo real y el segundo corresponde a la escritura posterior y organizada de la información (24).

elementos útiles para la instrucción del joven. Es por esto que se recomendaba que el viajero fuera acompañado de un tutor que sirviera de guía. Debía ser alguien experimentado que ya hubiera recorrido, visto y leído todo, para ser capaz de indicarle “[...] las cosas que merecen ser vistas en los lugares que visiten, de las personas que deben conocer y de los ejercicios y disciplinas que el sitio permite” (Fombona: 27). El tutor funciona entonces como filtro, por lo tanto, es aquel que decide la ruta y el itinerario, siempre con fines didácticos.

En este ejercicio predominaba el interés por el otro, por lo diferente, pero siempre se trazaban puentes hacia la sociedad del joven gran turista, integrando lo experimentado con su cultura de origen. Por ende, se ponía énfasis en el aprendizaje del lenguaje extranjero, en observar el funcionamiento del gobierno, los entrenamientos militares, las actividades de las universidades, la huella humana reflejada en los monumentos, las iglesias, etc. (Fombona: 32). Además, se buscaban entrevistas con personas notables del lugar. Lo único que se evitaba eran los espectáculos como las fiestas y los eventos públicos.

Cabe señalar que el joven que realiza el llamado *Grand Tour* debe pasar lo más inadvertido posible en su relato, como si no interviniera en él, aunque el periplo sí debe afectarlo. Por consiguiente, en el estricto sentido de la narración, el joven viajero tiene que ocultarse y presentarse como un espectador pasivo, prácticamente invisible. Fombona lo asemeja a un no-personaje: “este viajero invisible se vuelve el *kurojin* del kabuki, el no-personaje en la escena que, aunque pertenece a la representación de la obra es por conveniencia de lectura ‘no visto’, literalmente el ‘personaje oscuro’, invisible a pesar de su presencia y su participación” (31).⁴

⁴ Es importante notar que la invisibilidad propuesta por Bacon se relaciona con la no subjetividad que exige el discurso científico. Para él, los textos de viajes debían seguir esta regla y asemejarse a las guías

Aunque el *Grand Tour* estaba orientado a la juventud de la aristocracia, el recorrido por Europa adquiere popularidad a finales de siglo, lo que fomenta que la clase media (o burguesía) adopte dichas andanzas. De modo que, “[...] como práctica cultural de una parte de la sociedad, el Grand Tour se transforma hasta llegar al siglo XIX en una gira de placer por espacios ya domesticados por el turismo” (Fombona: 33). Es en ese momento cuando se vuelve un espacio de experimentación.

En efecto, la llegada del siglo XIX propició el desplazamiento del viajero burgués, quien ya no sólo hacía viajes con fines educativos, sino también por placer, para buscar aventuras o por asuntos diplomáticos. A partir de ese momento inicia una transformación en los diarios de viajes, especialmente con el primer Romanticismo. Desde entonces los textos se acercaron más al plano literario al no seguir las reglas prototípicas del diario científico y mostrar un afán poético. En concreto se dan tres variaciones esenciales: 1. la conciencia del acontecimiento de viaje, 2. la posición de la voz del diarista y 3. la aparición de diálogos transcritos (Depetris: 36).

El primer punto tiene que ver con las peripecias que ocurren durante la travesía y que comienzan a manifestarse en el discurso. Así pues, por *acontecimiento de viaje* se entiende los enfrentamientos con lo cotidiano. Son los contratiempos que ocurren durante el viaje. Estas engloban: accidentes imprevistos, cambios repentinos de situación, decisiones que interrumpen las andanzas, o simplemente el relato de dónde come y duerme el viajero, entre otros. Aparentemente no aportan nada “relevante” al relato, sin embargo, están estrechamente relacionados con la finalidad poética y tienen un gran valor narrativo. Esto lo

enciclopédicas (Fombona: 30), justo como sucede con los diarios de viajes y de expedición expuestos más arriba.

explica Depetris a partir del análisis de uno de los primeros textos en donde se advierte ese cambio:

frente a la estricta función referencial que demanda un diario típico, el *Viaje a su costa* [del coronel Luis de la Cruz] comienza a centrarse en su función poética: el relato se colma de detalles y acontecimientos inútiles para su funcionamiento epistemológico, pero imprescindibles para la generación de un determinado argumento narrativo sujeto a una determinada expectativa (Depetris: 39).

En segundo lugar, se encuentra la doble posición que adopta el diarista, quien gana importancia para la narración. En otras palabras, aparece un narrador-personaje que se implica en el relato y que ya no sólo transcribe lo que observa. Ahora, el sujeto que enuncia muestra su presencia. Depetris señala que se trata de un *yo-personaje* que se traslada por los diferentes lugares, pero también de un *yo-narrador* que presenta la historia y comenta lo que sucede. Según la autora:

Este relativismo se traduce, en el discurso, en la adopción de una posición interna a los acontecimientos que se enuncian desde una doble funcionalidad: el diarista no sólo constata la realidad del entorno a través de la descripción, sino que comienza también a contar lo que sucede en el viaje a través de una narración que lo tiene como narrador y como personaje (Depetris: 44).

En consecuencia, el relato empieza a mostrar su subjetividad, se vuelve un testimonio expresivo e inestable, dado que el estado de ánimo del narrador comienza a influir en la escritura.

Finalmente, la utilización de diálogos transcritos funciona como recurso testimonial, pero también “acentúa la potencia narrativa de su enunciación al integrar otras voces” (Depetris: 46). En lugar de contribuir al efecto de realidad, aumenta la capacidad ficcional del relato, debido a que implica la aparición de ciertos personajes. Estos tienen un gran alcance al modificar el valor de verdad del relato; asimismo, “el diálogo aparece así como

un elemento con funciones específicas en la construcción de la historia que Cruz narra: poéticamente sustenta [...] la configuración progresiva, variable y conjunta de una historia representada [...]" (Depetris: 48).

Todo lo anterior influye para que el diario adquiriera más fuerza ficcional. Es entonces cuando el diarista ya no sólo transcribe fielmente lo que ve, sino que lo interpreta. Ya no se trata de presentar la realidad, sino de re-presentarla. Lo cual implica la percepción emotiva del escritor, así como su voluntad poética (es él quien decide qué narrar y cómo hacerlo). Aunque no se deja de lado la función mimética, ésta se transforma en una descripción simbólica que afecta la concepción de verdad (o realidad) manejada hasta entonces. Es decir:

Una mimesis ya no referencial sino poética dice que la ficción registra la realidad *en la ficción*. Así, frente a la mimesis referencial, esta mimesis poética define una nueva verdad. [...] La fidelidad, valor exclusivo de certidumbre en los diarios de expedición, deviene en el relato del coronel [de la Cruz] un valor de veracidad poética, es decir, una verdad literaria que no es verdad ni falsedad sino verosímil porque propio del lenguaje literario es, al decir de Frege, ser ni verdadero ni falso sino asertivo aparentemente (Depetris: 95).

De ahí que, más que una presentación (objetiva) de la realidad, se trata de la representación de una posibilidad. Como resultado, la concepción de lo que anteriormente se consideraba verídico o real, cambia.⁵

En definitiva, como se ha mostrado, el paso del diario al relato de viajes se puede entender a partir de la función y particularidades que cada uno tiene. Mientras que el primero busca una mimesis (entendida como imitación que pretende ser exacta) y una verdad referencial, con un afán cartográfico, el segundo apuesta por una mimesis (en el sentido de posibilidad) y una verdad poética. Antes el énfasis estaba en el enunciado y en la

⁵ Esto se relaciona con lo *real ficcional posible*, con la veridicción y con la verdad literaria, en lo cual se ahondará más adelante.

descripción, ahora la importancia recae en el acto de enunciación y en “la marcha”, es decir, en un “ir hacia”, un desplazamiento (tanto temporal como espacial). A continuación, se trabajará la definición del género.

2. Hacia una definición del relato de viajes

Una vez comentada la evolución del género, que reveló ciertos indicios de la naturaleza del relato de viajes, como el llamado acontecimiento de viaje, el narrador-personaje y los diálogos transcritos, a continuación, propondré una definición que me permita analizar el texto de María Enriqueta Camarillo. Ahora bien, por su esencia híbrida, el relato de viajes es un género complejo, lo que supone diversos retos para su análisis. Dos de las dificultades fundamentales son definir y delimitar el corpus, ligadas en parte a la falta de un marco teórico, que en su momento de publicación lo hubiera nombrado texto viajero, pues, como señala Federico Guzmán Rubio, hasta hace algunos años la crítica no se había interesado lo suficiente por el género (2011: 112); lo que redundó en la falta de estudios acerca del tema y en la indeterminación del canon, sobre todo en Hispanoamérica.

De hecho, como se mencionó en el apartado anterior, la crítica consideraba que el relato de viajes tenía poco valor literario porque era considerado algo factual, con más interés documental que poético —además de estar entre las fronteras de la historia y la literatura—. Pero, aunque el relato de viajes podría leerse desde ambos polos, es decir, desde la *dicción* (en el sentido de la narración de hechos verídicos) o incluso desde la *ficción*, dichas lecturas no explotarían su potencial por completo.

Respecto a la definición, aunque actualmente no hay un consenso sobre esta, varios críticos literarios han formulado nociones similares alrededor del género. Por ejemplo, para Beatriz Colombi “es una narración en primera persona, en la que el narrador, que es al mismo tiempo el protagonista de su historia, cuenta una vivencia de desplazamiento

espacial *pretendidamente* factual” (prólogo). Federico Guzmán Rubio coincide en que se trata de un discurso con motivo de viaje que suele adoptar la primera persona. Agrega que posee marcas del itinerario, cronología y lugares (2011: 112); del mismo modo, destaca que puede adoptar diversos formatos.

Desde otro ángulo, Luz América Viveros Anaya apunta que éste suele ser considerado discurso de autoridad, puesto que el narrador habla desde la posición de haber constatado lo acontecido. Además, presentan características particulares, en sus palabras:

Pertencientes al espacio autobiográfico, los relatos de viaje tienen particularidades en recursos y estrategias discursivas, tópicos que frecuentan, huellas de desplazamiento entre destinos, configuración del espacio de enunciación, perspectiva de los espacios, estructuración episódica, propensión a la digresión, dispositivos de autorrepresentación y marcas de la memoria (Viveros 2015: 63).

En efecto, los relatos de viajes presentan las cualidades enunciadas arriba. Se profundizará en cada una de ellas, pero antes conviene apuntar algunas cuestiones relacionadas con el ámbito ficcional.

Retomando la complejidad para definir el género, de acuerdo con Guzmán Rubio existen dos problemas principales. El primero es que el relato de viajes comparte un núcleo temático con otros géneros, como la novela. Este eje temático compartido concierne al periplo, pues, tanto en el relato de viajes como en otros géneros, el motivo central del discurso puede ser una travesía. Sin embargo, aunque los viajes y la literatura han estado relacionados entre sí desde hace mucho tiempo, no debe perderse de vista que existe una diferencia entre los viajes ficcionalizados en la literatura (primordialmente en las novelas, como es el caso de “Euclea o la griega de Trieste”, del Conde de la Cortina) y los relatos de viaje en sentido estricto.

La diferencia esencial se relaciona con el pacto de lectura. Ya que, mientras que la

literatura de viajes es leída como una invención; el relato de viajes es aceptado como una narración no ficcional (por su carácter testimonial, se supone que lo escrito fue experimentado por el autor)⁶. De ahí que la definición de Colombi hable sobre un recorrido pretendidamente factual, puesto que el tema principal del relato de viajes es el itinerario efectuado por el viajero.

No obstante, a veces es complicado distinguir entre una novela y un relato viajero, porque este último se ubica entre dos polos —correspondientes a la dicción y a la ficción, o bien, a historia y literatura— que provocan el desplazamiento del relato. A veces está más cerca del discurso no ficcional, a veces más próximo a la ficción, pero siempre como una combinación de ambos, sin pertenecer a un solo extremo y, “de cierto modo, la manera de coquetear con lo literario da forma a esa indeterminación de la escritura de viajes que coloca a sus textos en un limbo, al margen de la literatura [...]” (Fombona: 41). Por esta ambigüedad, donde existe una tensión entre la ficcionalidad y la referencialidad, el género es denominado por Ottmar Ette como *ficcional*. Así que son necesarios otros métodos de análisis y no los propios de la narrativa ficcional.

El segundo problema también deriva en la hibridez del género, puesto que “un mismo texto presenta características de diversos géneros literarios” (Guzmán, 2013: 9) como del diario, el ensayo, la epístola, la autobiografía o la crónica (según lo que privilegie la época), los cuales incluso se integran a su discurso, creando una especie de diálogo, a veces hasta parece que el texto de viajes adquiere la forma de alguno de ellos. Asimismo, los relatos viajeros también pueden incluir fragmentos de cuentos, poemas o incluso dibujos. La autobiografía y la crónica merecen especial atención para el análisis del texto de Camarillo.

Como se ha expuesto, ambos problemas —que el texto sea referencial y fuerza

⁶ Esto corresponde al pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, que se retomará a continuación.

ficcional a la vez y la multiplicidad de géneros que recoge— desembocan en una narración de límites difusos, los cuales oscilan entre lo literario y lo no ficcional, esencia del género, justo como lo describe Ette: “a diferencia de lo que ocurre con la novela, el relato de viajes constituye una forma híbrida por los géneros que recoge, su variedad de discursos y su propiedad de acercar la ficción y la dicción” (37). A pesar de esto, resulta oportuna la lectura desde el pacto de no ficción, estrechamente ligado al pacto autobiográfico.

Cabe resaltar que se acepta el carácter no ficcional del relato de viajes porque el autor pretende referir eventos referenciales, en vez de cuestiones ficcionales. Pero se debe recordar que el discurso no es completamente “verdadero” o “real”, ya que la memoria es inestable, además de que existe una pretensión literaria. En cuanto a dicha inestabilidad, al momento de evocar los recuerdos, estos ya no son tan intensos como cuando se formaron, por lo que se confunden la rememoración y la imaginación. De acuerdo con lo propuesto por Paul Ricoeur, las anteriores se relacionan con la *mneme* (recuerdo pasivo) y a la *anam-nesis* (búsqueda del recuerdo), respectivamente (en Viveros, 2018: 91). En otras palabras, la imaginación suele complementar lo que no se recuerda con exactitud.

Por consiguiente, más que de algo verídico o verosímil, es conveniente hablar de la veridicción (o función veritativa de la memoria). En este caso, el discurso debe producir un efecto de sentido “verdad”, ya que trata de ser leído como verdadero o referencial (corresponde al efecto de realidad mencionado en el primer apartado), es un *hacer parecer verdad*.⁷ Por otra parte, la forma en que se presentan las memorias varía según las

⁷ *Effet de réel*, según los términos de Ottmar Ette, e ilusión referencial para Colombi. Se logra a través de diversas estrategias (como datos verificables extratextualmente, ya sea el nombre del autor, lugares específicos u otros referentes, como los temporales). Asimismo, depende del contexto histórico y de la capacidad para que un público determinado lo crea.

intenciones del autor, pues se trata de “una reelaboración del recuerdo según las finalidades estéticas” (102).

Dado este punto, es conveniente recuperar las ideas de Guzmán Rubio acerca de la similitud entre relato de viajes y autobiografía. Si bien la segunda es una estructura que puede adoptar el primero, el relato también se puede entender como una narración autobiográfica que se limita a la duración del viaje, siempre respetando las características propias del género —cronología e itinerario— (Guzmán, 2011: 115). Por otro lado, Viveros Anaya afirma que ambos géneros están emparentados, al menos en lo que respecta al caso mexicano, dado que:

Si las finalidades fueron cambiando a lo largo del siglo, y de un escritor a otro, lo cierto es que no puede dejar de considerarse el relato de viajes como el discurso más temprano del espacio autobiográfico en México, y qué habría de preparar, con un desarrollo propio, un terreno propicio para la formación de horizonte de expectativas de un relato entre la ficción y la referencialidad (Viveros: 112).

La razón por la que el relato de viajes se relaciona con la autobiografía es que, al ser una narración del *yo*, pertenece al espacio autobiográfico y, por lo tanto, a la literatura íntima. Por consiguiente, comparte ciertas propiedades con otros géneros del *yo* (como la autobiografía y el diario), entre ellas: la doble dimensión del texto narrado, la forma del lenguaje (narración en prosa), el pacto autobiográfico, los rasgos de la memoria y la autofiguración.

En cuanto a esta doble dimensión, resulta que la identidad asumida por el narrador en el texto corresponde no sólo a éste —representado casi siempre por una primera persona del singular—, sino también al personaje principal y a la persona extratextual que escribe el texto, es decir, el autor. De este modo, se construye una identidad que engloba a tres figuras: personaje, narrador y autor. Como resultado, la narración adquiere dos sentidos

principales: el textual y el pragmático (referencial), lo que implica un pacto compartido por autor y lector. Lo anterior se refiere al pacto autobiográfico planteado por Philippe Lejeune, según el cual lo descrito se asume como experiencia verificable del autor.

En el caso del relato de viajes, el lector acepta como verídico lo relatado en el texto, es decir, no se duda ni del desplazamiento ni de las vivencias expuestas, puesto que lo afirma el narrador-autor. Para que este trato sea posible, es necesario un nombre propio reconocido, dicho de otro modo: “Lejeune considera como autor únicamente a aquel que ha escrito previamente un libro con su nombre propio inscrito en la cubierta, lo cual da la idea de una persona no reductible exclusivamente al texto autobiográfico” (Viveros, 2015: 35). Aunque esto puede ser cuestionable, en este caso se cumple, dado que hacia 1930, fecha en que se publica la obra que nos ocupa, Camarillo ya era una escritora hasta cierto punto consagrada y con varias obras publicadas, así que lo narrado tiene un propósito de aportar información para su figuración pública.

A su vez, dicho pacto desencadena ciertas dificultades, como la oscilación entre ficción y no ficción, la referencialidad, la identidad del sujeto, entre otros. Al igual que con la autobiografía, no se debe pensar que la identidad presentada en el relato de viajes es completamente cierta; más bien se trata de una autofiguración, la cual puede, por qué no, tener elementos inventados. Se trata de una imagen construida a partir del deseo del autor, la cual depende de decisiones como qué se muestra en el texto y qué no. Sobre esto Guzmán Rubio comenta que:

El narrador/autor del relato de viajes es consciente de que se observa y escribe desde un punto de vista particular, y sería inocente pensar que no modula o modifica su discurso motivado por muy diversas causas, que van desde las personales hasta las literarias e ideológicas. Por otro lado, si se parte de la base de que una de las características esenciales del relato de viajes es su pretensión literaria, se está aceptando

implícitamente que tanto el relato como el punto de vista estarán modificados por todo tipo de artificios no sólo retóricos y narrativos [...] (2013: 24).

De este modo, queda claro que existe una intencionalidad por parte del autor, la cual busca integrar la identidad de autor, narrador y personaje; que a su vez conjunta el testimonio personal y la voluntad literaria. Dicha intencionalidad se refleja en la disposición de la información, puesto que el relato “contiene elementos con un correlato externo, y otros que no pretenden tener ningún anclaje en lo verídico” (Colombi: 13). A veces inclusive se narran aspectos privados difíciles (o imposibles) de comprobar. Por esto, no es de extrañar que el texto esté plagado de estrategias y artificios tanto de autorrepresentación como de autenticación, las cuales con frecuencia se refuerzan mediante elementos paratextuales y metadiscursivos.

Estos recursos retóricos, más que denotar una falsedad, significan una prueba de estilo del escritor (aun cuando, en efecto, dan como resultado una construcción y no una imagen fiel al referente, la cual sería una pretensión imposible). De hecho, dado que el escritor es el único que puede constatar lo descrito, son estas tácticas las que ayudan a la construcción de la imagen del autor, puesto que “las afirmaciones que podemos considerar como específicamente técnicas, acentúan sus estrategias de autenticidad reforzando la figura (literaria) del yo narrado, puesto que él es el único que puede presentarse como testigo directo y garante de lo relatado” (Ette: 34).

En definitiva, el relato de viajes guarda una estrecha relación con la autobiografía por pertenecer a las escrituras del yo; de modo que comparten ciertos rasgos que resultan pertinentes para el análisis, desde la construcción retórica del yo, hasta la selección y reelaboración del material memorialístico. Otros elementos que también pueden funcionar para el estudio del texto son: el propósito del viaje, la fuente del financiamiento del viaje, el

lugar o soporte de publicación y el género preferido por el texto. Uno de los géneros más utilizados por el relato viajero es la crónica, que resulta de suma importancia para el caso *Brujas...* Por ello, a continuación, se referirán algunas cuestiones sobre este género en la época de escritura de María Enriqueta.

3. La crónica modernista y el relato de viajes hispanoamericano

El relato de viajes hispanoamericano tuvo su auge en el siglo XIX con la llegada de la modernidad y sus implicaciones (incluyendo las ideológicas): la expansión de los transportes y los medios de comunicación, el esplendor del periodismo y, posteriormente, de la crónica, la profesionalización del escritor, etcétera. Lo anterior fomenta un cambio tanto en la práctica de viaje como en su respectivo relato.⁸ Enseguida se expondrán los pormenores del género en Hispanoamérica, con énfasis en la crónica modernista y la retórica del paseo.

Como antecedente, es preciso apuntar que ha existido cierto desinterés por la escritura del género, lo cual se refleja en la poca (o casi nula) incorporación del relato viajero en las historias de la literatura, y más aún si dichos textos no han sido escritos por europeos, como apunta Guzmán Rubio. Si acaso, existía una mayor difusión de los relatos de viaje que

⁸ Cabe señalar que el lugar que se ganó el relato en el gusto del público también está relacionado con el cambio de medio (Viveros Anaya: 2015), ya que se mexicanizaron los medios periódicos y el relato empezó a imprimirse en forma de libro.

hablan sobre Hispanoamérica, en vez de los escritos desde Hispanoamérica.⁹ Tal vez la razón sea que el viaje hispanoamericano es más joven, puesto que:

Si bien América fue el destino de una de las travesías más importantes de la historia, el hispanoamericano recién nace como viajero con los preparativos de la independencia, cuando se traslada para instruirse, observar de cerca modelos de organización política, o pedir ayuda para el proyecto de la emancipación (Colombi: prólogo).

En efecto, los albores de la travesía hispanoamericana tuvieron lugar alrededor de la independencia por fines políticos. No obstante, no es sino hasta bien entrado el siglo XIX, específicamente en la primera mitad de la centuria, cuando el foco del viaje cambia, y con esto, sus relatos. Justo como se expuso en el primer apartado, la burguesía europea comienza sus andanzas durante esta época. Lo mismo ocurre con los hispanoamericanos. Las causas del periplo burgués son distintas (y cambian conforme avanza el siglo). Se encuentran desde las que tienen una utilidad del viaje: las misiones diplomáticas o la tarea periodística, hasta la gira de placer (por espacios ya domesticados para el turismo) y el desplazamiento obligado: el exilio.¹⁰

Llegado este punto, es preciso señalar el nombre de Madame Calderón de la Barca, quien, después de *La vida en México*, se consolidó como una de las cronistas por excelencia del siglo XIX. Gracias a los viajes de su marido, pudo describir varias regiones de México y los alrededores a través de sus cartas. La importancia de estas recae en la variedad de elementos que retrata (paisajes, costumbres, historia, entre otras), así como el detalle con

⁹ Resulta interesante que al tratar de hablar de Hispanoamérica en realidad se diga muy poco sobre esta. Pero no es de extrañar, porque, aunque el viaje implica un “ir al otro” también hay un descubrimiento personal. De hecho, el relato dice más de quien escribe que del lugar que se intenta plasmar (por la perspectiva desde la que se narra).

¹⁰ Es conveniente apuntar que el viaje fue distinto para las mujeres, dado que casi nunca podían hacer su travesía solas ni por gusto; sino que viajaban en calidad de acompañantes, casi siempre por el trabajo del esposo (algo parecido sucede con María Enriqueta). Esta situación se modifica tiempo después.

que lo hace, pues “nada escapa a su aguda mirada, lo mismo se detiene en la descripción de un mendigo que en la del guardarropa de una dama” (Wobeser: 165).

Es preciso enfatizar que la primera época de gran prestigio y divulgación de la crónica de viaje fue entre 1880 y 1915, gracias a la democratización de los transportes. Por las ideas imperantes de la época, todo gira en torno a la modernidad y al progreso, lo cual repercute en la manera de entender el espacio y el recorrido. Por esto, se le otorga un carácter temporal al espacio, lo que supone un desplazamiento ya no sólo a un lugar, sino también a “otro tiempo”. Por ende, se prefiere viajar a las metrópolis, como si eso implicara viajar para ver el porvenir. Dicho con ironía:

El siglo XIX —siglo de la burguesía— refuerza la noción de espacio como temporalidad: el futuro existe en un lugar, el del espacio moderno; por ello, se asoció el viaje a Europa como un viaje al pasado [...] y como un encuentro en el que irrumpen fragmentos del futuro, pues a Europa se iba a conocer las características que habría de tomar la sociedad y la economía americanas [...] (Viveros: 80).

La crónica de viajes de esa época está inmersa en un contexto que debe considerarse de suma importancia para la literatura hispanoamericana, y también para la suerte del género. Por un lado, está el modernismo, con el cual surge una búsqueda del cosmopolitismo en su afán de parecer modernos (por lo que hay una preferencia por ciudades como París). De ahí que el viaje adquiriera una dimensión fundamental y exaltada, influencia de los simbolistas franceses, como experiencia y como modo de vida. Por el otro, está el gran apogeo del periodismo. Por tanto, se dan la prosperidad del relato literario, su consumo masivo (debido al surgimiento del público burgués) y la profesionalización del escritor.

Ahondando sobre esto último, el modernista se integró a las funciones del periodista al escribir ya no sólo poesía y géneros considerados literarios, sino también artículos que se publicarían en diferentes periódicos y revistas del momento, pues era la manera de vender

su trabajo. En palabras de Beatriz Colombi: “Para los modernistas latinoamericanos, el periodismo fue su modo de vida y su camino a la profesionalización. También su vía de acceso a las ciudades cosmopolitas, donde se asentaron como corresponsales y enviados especiales” (61). De ahí que modernismo, periodismo y viaje conforman un trinomio.

Si bien el recorrido por Europa, incluso por Oriente (resultado del exotismo modernista), era el gran deseo de la mayoría de los escritores, muchos no habían tenido la oportunidad de viajar a otros países. En ese contexto aparece la figura del corresponsal. Se trata de un periodista enviado a cubrir las novedades del mundo moderno, generalmente las exposiciones universales, entre ellas fueron notables la Exposición de París de 1889 y la de 1900. El corresponsal es aquel “[...] que funde la figura del viajero con la del periodista, atendiendo tanto a la presión de la actualidad como a la relación de una travesía” (Colombi: 25).

Por lo tanto, de imaginar pasaron a viajar y no sólo eso, sino que además relataban sus andanzas por aquellas ciudades desconocidas por la inmensa mayoría de sus lectores. De este modo, el artículo de viajes se consolida como género periodístico y tiene el fin de difundirse en la prensa periódica, logrando una buena recepción.¹¹ En este sentido, dicho artículo (o, mejor dicho, crónica de viajes) será el molde principal que adopte el relato de viajes a lo largo del modernismo, como apunta Guzmán Rubio; aunque por las características propias del artículo, éste debe ser breve y no seguir la estructura prototípica del relato.

¹¹ Cabe resaltar que dichos corresponsales (y otros escritores que no viajaban estrictamente por el mismo motivo) se dirigían en sus textos principalmente a sus compatriotas, justo como también lo hace Camarillo. Es posible que el buen recibimiento se deba a la fascinación de leer sobre un nuevo lugar y/o a que los cronistas ya tenían un público lector que los conocía.

Antes de proseguir, es conveniente distinguir entre las figuras del *reporter* y el cronista. Aun cuando ambos tienen la tarea de comunicar los acontecimientos relevantes del momento, la manera como lo hacen es completamente diferente. Mientras que el primero no escribe con una intención estética y suele ser sensacionalista, o sea que está ligado a la nota roja o amarillista; el segundo es crítico, dialoga con otros cronistas y principalmente atiende al estilo pues busca ser reconocido como escritor. En la crónica hay un cuidado con el lenguaje y una narración con intención estética, lo que le otorga un carácter más literario. De ahí la importancia de su estudio.

Ahora bien, el relato de viajes puede presentar o integrar distintos géneros como la epístola, el diario o la crónica. A este periodo corresponden las crónicas producidas por los modernistas, con todos sus pormenores, que se explicarán a continuación. Si bien cada una de ellas era pensada expreso para su publicación individual, muchos escritores las reunían después entre dos pastas, siempre y cuando tuvieran algo en común. Ya Colombi asegura que “muchas de estas crónicas fueron publicadas más tarde en libros; y la crónica de viajes, en particular, mereció este destino, ya que estaba ligada a una escritura prestigiosa, practicada por la mayoría de los letrados y escritores europeos a partir del siglo XVII” (18).

A menudo se trataba del recorrido por una única ciudad, un mismo país o una misma travesía.¹² El cambio principal que se da es el medio de publicación, en concreto: “el periódico que los somete a la deriva de un soporte pasajero, y la literatura, que se caracteriza por inscribirlos en una tradición perdurable” (Colombi: 18). Acerca de esto Guzmán Rubio explica que, a pesar de concebirse individualmente y cada una como

¹² Un claro ejemplo son las crónicas, *Peregrinaciones*, de Rubén Darío, *En el país del Sol* de José Juan Tablada o el propio *Brujas, Lisboa, Madrid*. El cual contiene algunos textos que antes de ser recopilados en el libro, también se publicaron en periódicos. Además, a pesar de que son tres ciudades distintas, algo las conecta entre sí.

crónica propiamente dicha, no se debe perder de vista que recopiladas adquieren una dimensión unificada y distinta, y conforman un relato de viajes. Según él: “Al ser recopiladas y presentarse en un volumen único [...] por los propios autores, la lectura adquiere otra dimensión, más totalizadora, que tiene las características que Spang atribuye a los relatos de viajes extensos” (Guzmán 2013: 131).

Prototípicamente se esperaría que el relato abordara los preparativos del recorrido y el desplazamiento. No obstante, la crónica se caracteriza por su brevedad y por eso no siempre se incluyen dichos pormenores. Entonces, se vuelven problemáticas al no decir explícitamente que se trata de una travesía, pues sólo se relata la estancia; sin embargo, el lector comprende que el narrador sí está viajando porque:

podría afirmarse que en las crónicas de viaje en que no se describen desplazamientos el lector establece un pacto de lectura, a parte del autobiográfico, que consiste en la asunción de que el narrador es un sujeto que no forma parte habitual del paisaje descrito, dada su condición de extranjero o de viajero, lo que le confiere el papel de testigo (Guzmán 2013: 125).

Formalmente, la crónica inició en forma de artículos de viaje dentro del género periodístico. Tuvo su auge con el modernismo, sobre todo con la figura del *flâneur*. Ésta aborda una variedad temática amplia, ya que no sólo se trata de la narración de un acontecimiento específico, sino que también es posible encontrar críticas literarias y/o presentaciones de autores. Sobre este tipo textual Colombi explica que:

Este género se integra al periódico durante la primera mitad del siglo XIX, y una de sus primeras fórmulas fue el cuadro y el artículo de costumbres, que recurre a la construcción de tipos, a la descripción de ambientes y paisajes, a la captación de las particularidades regionales, a la plasmación del color local [de] cada lugar [...] (22).

Como resultado, en especial con el relato de viajes, es común que se representen los aspectos particulares de una ciudad, las diferencias con el lugar de origen o “choques

culturales” y que se hagan estampas de paisajes (muy ligado a la hipotiposis de la que se hablé en el primer apartado), entre otros. Esto corresponde a la construcción estética del lugar y se acentúa a finales de siglo.

El propósito de la crónica “era informar a los lectores hispanoamericanos de las novedades que estaban teniendo lugar en el resto del mundo” (Guzmán 2013: 134). Pero, aunque tenía un carácter noticioso y cotidiano, se escribía con cuidado estilístico y tono personal; además, por la influencia del cuadro de costumbres, retratar las ciudades —y a la gente— era otro de los objetivos. Si bien se plasmaban las singularidades, no sólo se trata de mostrar la estampa de la urbe, sino que cada vez se acerca más a un ejercicio de estilo propio. De hecho, el viaje provoca una experiencia íntima en el viajero, por lo que el relato “será un modo de hablar, a *propósito* del viaje, de las pasiones personales, como la literatura y el cine [...]” (Colombi: 82).

Es por esto que el relato viajero será como un lienzo en el que el cronista habla de sus propias impresiones. Cabe subrayar que el foco de la escritura cambió durante el modernismo, ya que fue cada vez más importante plasmar las emociones y sensaciones del viaje, y reducir las observaciones o datos que bien podrían encontrarse en una guía de viajeros. De este modo, una obsesión es “llegar al fondo de los lugares que visitan y no conformarse con la impresión superficial destinada al turista” (Guzmán 2013: 118). En este periodo lo más importante es la manera en que se mira y cómo se narra; de ahí que exista una gran cantidad de variaciones y que un mismo lugar parece diferente según quién lo describe.

Hay, entonces, un contraste entre turista y viajero. La diferencia fundamental entre ambos es la escritura, mejor dicho, la posibilidad de que el paso del viajero por otros lugares desemboque en un texto sobre sus andanzas. Dado que, mientras que al turista le

interesa y le basta únicamente con la experiencia, con la sorpresa provocada por lo nuevo y lo desconocido; el viajero apuesta por lo perdurable, pues: “al viajero lo podemos encontrar escribiendo o queriendo escribir sobre el paisaje en directa oposición al gesto de instantánea satisfacción que se observa en el turista” (Fombona: 122).

Por otra parte, los lugares preferidos para recorrer eran aquellos donde se advertía la modernidad: las metrópolis, lugares privilegiados, de producción y de poder, como los denomina Fombona. No es de extrañar que París fuera uno de los destinos más deseados por los modernistas; de hecho, fue de suma importancia e influencia para los viajeros hispanoamericanos, además, era necesario para su formación como sujeto. Lo anterior desemboca en la “Necesidad de París”. Pero no se desea conocer el París real, sino más bien una construcción discursiva o retórica que responde a la creación de una imaginería. Su relevancia se debe a que París representaba “el centro de una estética” (Fombona: 68).

Por lo mismo, París se marca doblemente en el discurso: “primero por el deseo y luego por la separación, la distancia geográfica del lugar conocido y reconocido como parte de una ficción” (Fombona: 75). Muchos modernistas escribieron sobre dicha ciudad, como Rubén Darío, Amado Nervo y Enrique Gómez Carrillo¹³. Sobre la fascinación por la metrópoli, Colombi asegura que “La crónica parisina fue una institución, un lugar común, una fiebre, y hasta una enfermedad (la que produce el ‘deseo de París’)” (prólogo). Es importante señalar que, a pesar de que María Enriqueta no habla de París, su experiencia por las distintas ciudades influye a la hora de configurarlas.

¹³ Algo curioso que menciona Guzmán Rubio (2013) es la situación de Gómez Carrillo, quien, a pesar de haber tenido auge como escritor de viajes durante el modernismo, en la actualidad se encuentra casi en el olvido, con menos reconocimiento que varios de sus contemporáneos. Colombi afirma que incluso se le consideraba el príncipe de los cronistas parisinos. Resulta aún más interesante al tomar en cuenta que de su obra se hicieron varias traducciones al francés, que incluso eran anteceditos por prólogos de autores franceses consagrados, lo cual no ocurrió con otros escritores.

Otro de los destinos es España, aun cuando no se anhelaba tanto como el resto de Europa por considerarla periférica, lo que le otorga cierto grado de orientalismo, pues se le ve como algo exótico y diferente. Además, representa algo parecido a la madrastra cruel y, por esa misma familiaridad, no se percibe como un verdadero desplazamiento. Como dice Fombona, implica “un íntimo devolverse y un constante reconocer en el paisaje español parte de la historia y cultura del viajero” (173). Cabe mencionar que esta visión de España comienza a cambiar tiempo después, con lo cual se empieza a concebir de otra manera.

Ahora bien, junto con el periodismo finisecular emerge una manera de representar la metrópoli, ligada una vez más con la modernidad, lo novedoso y la clase burguesa. Es provocado por un cambio en la distancia del recorrido y la aparición de los almacenes de novedad, resultado del desarrollo textil. Luego de un desplazamiento a otros países, el viaje se convierte en un paseo por la ciudad y, por ende, por los espacios públicos: calles, cafés, escaparates, mercados, exposiciones, ventas ambulantes, etcétera. Esto resulta en paseos más breves, relacionados con el *globetrotter* (literalmente, trotamundos, de carácter efímero).

El recorrido se vuelve completamente urbano y sin itinerario, se trata de trayectorias imprevisibles, primero por lugares comerciales (especialmente los pasajes, los grandes almacenes y los mercados), y luego se vuelve un paseo sin rumbo por lugares familiarizados. Esto se encuentra estrechamente vinculado a la *flanerie* que, en términos exactos, es el vagabundeo o el paseo por las calles. Como resultado, se da una nueva perspectiva para representar y mirar las experiencias urbanas, puesto que el cronista adopta la figura del *flâneur*.

Profundizando en el concepto de *flâneur*, para Walter Benjamin corresponde a un explorador del mercado y de la multitud, a través de la cual “la ciudad tan pronto es paisaje

como habitación” (Benjamin: 45). De igual forma, se trata de un paseante que transita como si estuviera al interior de un museo, observando la urbe con mirada de quien es extraño. La ciudad o, mejor dicho, las calles adquieren para él una gran importancia dado que “los templos del poder espiritual y mundano de la burguesía debían encontrar su apoteosis en el marco de las hileras de las calles” (60) y al recorrerlas “[...] la vista se abría entonces sobre una iglesia, una estación, una estatua ecuestre o algún otro símbolo de civilización” (61).

Como se ha expuesto, cuando el cronista adopta el carácter de paseante, el relato se vuelve mayormente urbano y, por tanto, público. Aun así, es él quien les otorga familiaridad e intimidad a estos espacios exteriores, al mismo tiempo que realiza una representación textual de la fugaz cotidianidad, siempre desde una postura intelectual y reflexiva. Mas no sólo se trata de observar y meditar, sino que también hay irrupciones anecdóticas, acontecimientos narrados. Resulta curioso que, a pesar de que se privilegian los espacios públicos, uno de los lugares recurrentes desde donde narran los modernistas es el balcón.¹⁴

Lo anterior origina una “retórica del paseo” (también retóricas caminantes), según los términos de Michel De Certeau, para quien se trata de una práctica del espacio, cuya forma más elemental es el caminar y con la cual se puede dar una experiencia social. Pero no sólo se trata de andar por ahí, más bien, se refiere a una forma de enunciación, a un modo de hacer discurso. Como dice el autor, son aventuras narradas que organizan los andares y “no se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje [...] [sino que] hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (128). Por consiguiente, la presencia de recursos retóricos no puede faltar. Finalmente, cabe remarcar que “la crónica comparte esta

¹⁴ Si bien no es un espacio completamente privado, funciona como umbral entre lo íntimo y lo público, como se verá en el capítulo tres.

misma matriz: prosa artística y escenario urbano, de representación, o bien, de consumo” (Colombi: prólogo).

4. Características principales del género

Entonces, para el análisis de *Brujas, Lisboa, Madrid* partiré de la siguiente definición de relato de viajes. Se trata de un género friccional —existe un plano ficcional y otro factual, los cuales se hibridan en el texto—, cuyo discurso gira alrededor de una travesía aceptada como no ficcional. Sin embargo, prevalece la voluntad literaria frente a la histórica. Aunque ambas están presentes en el texto, predomina más la descripción (configuración de lugares, de personajes tipo, de costumbres, y otros) sobre la narración.

Casi siempre en primera persona, el narrador está estrechamente ligado al autor real y posee una doble función (es narrador y personaje al mismo tiempo), lo que tiene diversas implicaciones: en primer lugar, se inscribe en la literatura del yo puesto que se narran experiencias presumiblemente verídicas del autor; por lo mismo, sigue el pacto autobiográfico; existen marcas de memoria; se utilizan diversas estrategias retóricas de autofiguración y configuración del *otro* (la otredad que se visita); y se aprecia un punto de vista subjetivo, mediante el que es posible ver los prejuicios y el bagaje cultural del autor.

Sumado a esto, figuran otros rasgos específicos, tales como: las marcas cronológicas y de desplazamiento, es decir, hay una sucesión temporal y espacial determinada que indica el itinerario seguido por el viajero; la configuración del espacio de enunciación; la asimilación del tiempo real del viaje al tiempo de escritura, como si se escribiera al mismo tiempo que recorre el espacio; la estructuración episódica, ligados a los acontecimientos de viajes, aquellos pasajes anecdóticos, específicos e injustificados; y la presencia de diálogos transcritos. Del mismo modo, se observan diversas estrategias retóricas como la etopeya, la

prosopopeya, la hipotiposis, la descripción o écfrasis, el retrato, la sinécdoque, la metáfora y la metonimia.

Todos los artificios anteriores son una muestra de la intencionalidad literaria, por lo que tienen una repercusión muy importante en el texto. Algunas consecuencias son la creación del efecto de realidad, la configuración del yo y la construcción del sentido simbólico del discurso. Una de las estrategias más notorias son los complejos juegos retóricos entre el yo narrado (personaje) y el yo narrador, debido a sus diferentes posiciones dentro de la narración, la información que dan es diferente y se complementa.

Bajo la misma línea se encuentra la prosopopeya, entendida como dar voz a lo muerto o ausente, conveniente dado el carácter temporal de los acontecimientos narrados. Es una forma no sólo de traer los recuerdos al presente, sino de revivirlos. De ahí que se considere una representación o personificación (de hecho, encarna una especie de máscara o rostro). Un concepto relacionado son los objetos disparadores de recuerdos. Estos ayudan a recuperar el pasado por medio de la evocación. Además, refuerzan la veridicción del escrito, debido a “la alusión que se hace a la presencia —o ausencia— de objetos que disparan un recuerdo y en ocasiones tienen la pretensión de funcionar, al mismo tiempo, como prueba y testigo de los hechos tal como son referidos” (Viveros 2018: 91).

Si bien las estrategias retóricas sirven en gran medida para la autfiguración del yo, el relato de viajes también aprovecha tácticas propias de la narración ficcional para la configuración de los espacios. Uno de los ejemplos más claros es la perspectiva que puede adquirir la descripción espacial. De Certeau comenta que los andares por la ciudad, sobre todo desde un sentido retórico, generaron posibilidades diferentes de ver la ciudad. De igual forma, asegura que la altura juega un papel importante para el viajero, pues “su elevación lo transforma en mirón. Lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí,

bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba ‘poseído’. Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de Dios. Exaltación de un impulso visual y gnóstico” (104).

Aun cuando esta elevación se puede lograr al subir a los últimos pisos de torres o edificios altos (como el World Trade Center), es la vista “celestial” la que merece especial atención. Esta última corresponde “al sobrevuelo de la ciudad y el panorama que éste hacía posible” (De Certeau: 104). Como si se tratara de un ojo que todo lo ve, esta forma de visualizar las ciudades posibilita ángulos inesperados que difícilmente podría lograr una persona en un paseo ordinario, como las perspectivas cenitales o aéreas, por mencionar algunas.

En contraste, se da la perspectiva del caminante, mejor conocido como *flâneur*. Fue consecuencia de la reducción que sufrió el espacio de viaje con el modernismo, pues, de relatos que abarcaban la travesía a otros países, se convirtieron en textos sobre paseos breves por una misma ciudad. Lo que le otorga un carácter fundamental al espacio. Por último, este género puede adoptar rasgos estructurales y formales de diversos tipos textuales (especialmente, la autobiografía y la crónica).

En vista de la importancia que posee el espacio dentro del relato de viajes (por ser un género de desplazamiento), la crítica literaria ha encontrado lugares prototípicos que suelen aparecer en la mayoría de los relatos. Los siguientes lugares, con los que cambia el punto de vista, se retoman de *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard* de Ottmar Ette y se relacionan con las marcas del itinerario. Estos son: la despedida, el punto álgido, la llegada y el regreso. El primero de ellos, como su nombre lo indica, es “el lugar en que el viajero se despide de lo propio” (Ette: 38), es decir, donde inicia su periplo. Por lo tanto, se marca una separación entre lo propio y lo otro mediante contrastes y, a su vez, provoca una reflexión

sobre lo propio desde una nueva perspectiva. Aquí, la memoria y los recuerdos tienen un papel significativo.

Otro momento corresponde al punto álgido, el cual está relacionado con el desplazamiento y se toma como elemento central. Corresponde al momento más alejado de la referencialidad y más cercano a lo friccional, debido a que predomina un carácter más artificioso, casi como si se tratara de un espectáculo, pues “El punto álgido se pone en escena como golpe de efecto teatral” (45). Cabe señalar que se aprecian distintas dimensiones espaciales y sociales. Existe otro momento que se llama llegada y describe el arribo al destino, y al mismo tiempo implica un comienzo, el de la estancia en el lugar. Si bien hay una confrontación con lo otro, también se da una percepción propia que motiva una confirmación personal.

Finalmente, otro momento que puede aparecer es el del retorno al lugar de origen se hace presente, aquí es posible que se complete el ciclo. Se regresa con una visión diferente de las cosas, de hecho, “la dedicación a la alteridad exotizada, desemboca en una reconciliación con lo propio” (51). Es importante destacar que, aunque estos momentos o lugares se pueden encontrar en la mayoría de los relatos de viajes, no siempre se presentan todos estos. A veces un mismo texto contiene más de un viaje, mejor dicho, es una travesía por diferentes países o ciudades, entonces estos puntos (la despedida, el punto álgido, la llegada y el retorno) pueden estar duplicados o incluso no estar presentes. Un claro ejemplo es el texto de la misma María Enriqueta, que en pocas ocasiones plasma de forma explícita estos momentos.

Por otra parte, existen diversas posibilidades para clasificar los tipos de relatos de viajes; por lo general, se relacionan con el lugar (ya sea que se clasifiquen por el país de origen del viajero o por su destino) o con el viajero como tal. Sin embargo, también hay

otros modelos que son útiles para el análisis, los cuales se centran en las estructuras o figuras de movimiento presentes en el relato (dicho de otro modo, la escenificación de los lugares o la relación entre espacio y escritura). Tal como los cinco movimientos de entendimiento propuestos por Ette: el círculo, el péndulo, la línea, la estrella y el salto.

Cabe apuntar que cada uno de los cinco movimientos anteriores, al igual que los lugares prototípicos, no siempre se presentarán en su totalidad ni con un orden específico, es decir, cada uno puede abarcar un texto completo por sí sólo o únicamente fragmentos de él. Asimismo, es posible que un mismo relato combine varios movimientos. En términos generales, el que corresponde al círculo se da cuando el viajero completa el ciclo, esto es, que el viajero regrese al punto de partida. Asimismo, ocurre una concienciación de forma autobiográfica a partir de la confrontación del viajero con lo que ve reflejado en el otro.

En el movimiento denominado péndulo lo importante es “la existencia casi simultánea de lugares separados en el espacio y en el tiempo” (Ette: 59). Por lo que se destacan las ideas de modernidad y desarrollo. Se trata de lugares simultáneos y heterogéneos, donde las fronteras entre lo propio y lo ajeno se mezclan. Otro movimiento atañe a la línea, en la cual importa más la meta que el camino de vuelta (es decir, abarca de un punto de partida a un destino específico). En particular, se encuentra en la literatura mística que narra procesiones o peregrinaciones.

Otra figura que puede tener el relato viajero es la estrella, que consta de pequeñas excursiones en las que el punto de partida es un centro al que posteriormente se regresa, lo que supone estancias cortas. En concreto, “adoptan una forma más o menos circular y conducen a una ampliación en forma de estrella del espacio recorrido y descrito” (64).

El último movimiento se conoce como el salto y corresponde a la forma más difusa. Su característica principal es que “carece de punto de salida y de llegada concretos” (67). En

este tipo de figura es frecuente que el lector se entere de las marcas del itinerario (el inicio, el desplazamiento, etc.) mediante los paratextos, puesto que no se muestran explícitamente dentro del texto, algo parecido a lo que sucede con las crónicas modernistas.

5. El viaje marienrriquetiano

Una vez establecido lo que se entiende por relato de viajes es posible hacer algunas generalidades de *Brujas, Lisboa, Madrid*. Como se comentó al inicio, es un libro que puede inscribirse dentro del género del relato de viajes, puesto que posee diversos rasgos distintivos propios de él como que gira en torno al periplo de la autora de forma cronológica. No obstante, también posee ciertos recursos retóricos y particularidades que hacen dudar del tiempo de viaje y de si se trata de algo verídico o meramente ficcional.

Ahondando en la cuestión de la crítica, muchos coinciden en que, si bien el libro de la mexicana contiene relatos de viajes, de igual forma, presenta textos de otros géneros (o escritos que quedan fuera de lo prototípico). En específico, para Evangelina Soltero Sánchez se trata de una serie de escritos que se distancian de la narración ficcional y se acercan más a lo factual (están más apegados a la crónica, en concreto, a la de viajes). En sus palabras: en este libro María Enriqueta “se aleja de la ficción cuentística para moverse dentro de los atractivos caminos de la crónica de viajes. Sin embargo, la autora tampoco ofrece un libro de viajes al uso, ni una guía completa de todas las ciudades que visitó o en las que vivió” (352).

En efecto, *Brujas...* no sigue en su totalidad el modelo ideal —que por sí mismo es difícil de determinar—, la naturaleza de cada uno de los textos puede parecer distinta entre sí y Camarillo juega con algunos rasgos paradigmáticos, como las marcas de itinerario y de

tiempo, al modificarlos o inclusive, evitarlos. Sin embargo, eso no afecta la forma en que debe concebirse la obra, puesto que es justamente el análisis de los rasgos prototípicos lo que permite una lectura más completa. Además, las modificaciones o ausencias se pueden entender como estrategias intencionales para los fines, ya sean estéticos o autofigurativos, de la autora.

Antes de hacer un análisis textual, y de abordar el orden del periplo de Camarillo, es necesario mencionar que se pueden advertir indicios de cómo debe entenderse la obra de la mexicana, específicamente por la materialidad del libro. Tanto el título como la forma en que está estructurado *Brujas...* (tres grandes bloques correspondientes cada uno a ciudades de diferentes países: Brujas en Bélgica, Coimbra en Portugal y Madrid en España) otorgan una pista de lo que tratará el escrito y de cómo debe leerse. Dicho de otro modo, la disposición de éstas marca el itinerario recorrido por Camarillo en su viaje a Europa, el cual se aprecia a lo largo de los capítulos.

A pesar de esto, resulta extraño lo imprecisa que llega a ser la autora en el aspecto temporal. Sólo en contados relatos se especifican las fechas en que estos se escribieron y tampoco se hacen muchas alusiones a este aspecto dentro de los textos, sino más bien en los paratextos (y sólo en contadas ocasiones). Lo anterior es curioso tomando en cuenta la tensión del momento histórico en que se encontraba la autora. Tampoco se especifica el movimiento entre ciudad y ciudad —más que al principio—, ni el tiempo exacto en que transcurre su estancia.

Por otra parte, el texto presenta diversas características propias del relato de viajes como peripecias (acontecimientos de viaje), descripción de lugares, descripción de personas y configuración del yo viajero. Así como diversas estrategias retóricas (hipotiposis,

prosopopeya, metáforas, entre otras). El siguiente capítulo se enfocará en la autofiguración de la narrador-personaje y en los recursos literarios que ayudan a ésta.

Del mismo modo, la estructura de su recorrido no corresponde con exactitud a los momentos prototípicos del viaje, al menos no de principio a fin. Es decir, si es posible encontrar una despedida y un traslado, no se encuentran en los momentos en que se esperarían; lo que podría denominarse despedida se da justo cuando María Enriqueta abandona Bélgica y no antes. Asimismo, el relato no tiene una estructura fija (es decir, su travesía no se visualiza como un círculo, ni una línea recta, ni un péndulo; más bien es una especie de estrella).

CAPÍTULO II

LA VIAJERA. ENTRE EL VIAJE Y EL EXILIO

Si bien el relato de viajes versa en torno a nuevos lugares y culturas, también dice mucho sobre la persona que narra el periplo. Tal como sucede en otros relatos, en *Brujas, Lisboa, Madrid*, María Enriqueta Camarillo se autofigura sutilmente a través de la narración de sus anécdotas. En el capítulo anterior se mencionó la existencia de las dos dimensiones de todo relato de viajes: el textual y el pragmático. Esto resulta fundamental para el relato marienrriquetiano, ya que algunas características se presentan como indicios que se complementan —o adquieren sentido— al contrastar la información con datos extratextuales de su vida.

Es posible que el propósito de la mexicana fuera afirmarse como una escritora seria y profesional a través de su autofiguración pública. Específicamente, la autora deseaba demostrar que no sólo era apta para la literatura infantil o para la poesía, sino que tenía lo necesario para denominarse una escritora en toda la extensión de la palabra. Con el fin de lograr su objetivo, demuestra que ya contaba con un público específico, a quien se dirige; que posee conocimientos suficientes y que pertenecía a un grupo de intelectuales (sus amigos), todo con el afán de reafirmarse y posicionarse como la gran escritora que fue.

Por lo anterior, el presente capítulo trata sobre la autofiguración de la autora, así que inicia con una breve semblanza biográfica suya. De igual modo, a lo largo de este capítulo se irán desarrollando rasgos característicos de la personalidad de María Enriqueta, algunos incluso relacionados con los espacios. Así como puntos clave que permitan entender cuál es su condición, si la de una viajera o la de una exiliada. Por último, se abordarán temas relativos a la posición intelectual que desea construir (cuestiones paratextuales y metadiscursivas).

1. Una de las primeras escritoras profesionales de México

María Enriqueta Camarillo y Roa nació el 19 de enero de 1872, en Villa de Coatepec, Veracruz. Perteneció a una familia acomodada, compuesta por sus padres, Alejo Camarillo Rebolledo y Dolores Roa Bárcena —hermana del conocido escritor y político José María Roa Bárcena—, y por su hermano, Leopoldo. Fue bautizada bajo el nombre de María Enriqueta Concepción Guadalupe Canuta.¹⁵

Los primeros años de María Enriqueta transcurrieron en Coatepec y la marcaron hasta el punto de “que los evocará en muchas de las páginas de sus diferentes libros”, asimismo, esos paisajes bucólicos en los que disfrutó su infancia le otorgarán una sensibilidad cercana a Gustavo Adolfo Bécquer (Hernández Palacios: 16), los cuales recuerda con frecuencia en los fragmentos en que describe los idílicos paisajes portugueses. Pocos años después, en 1879, la familia tuvo que mudarse a la Ciudad de México porque el padre fue electo diputado federal, lo que embargó de tristeza a la pequeña María Enriqueta de 7 años y a su hermano, Leopoldo.

Valentin Yakovlen, biógrafo de la veracruzana, describe que durante su infancia fue feliz pero triste a la vez, de hecho, menciona que ya desde la infancia mostraba indicios de su carácter melancólico (rasgo esencial en su obra). Además, la dota con características favorables que la figuran como un ser bueno y sensible, en sus palabras: “era una niña robusta, de semblante amable con hermoso cabello rubio¹⁶ que le llegaba hasta la cintura, de expresivos y grandes ojos negros soñadores, que tenían el mismo sello de melancolía

¹⁵ La mayoría de los datos biográficos fueron tomados de Hernández Palacios y de Yakovlen.

¹⁶ Aunque Yakovlev asegura esto no hay registros de que fuera rubia.

que los de su madre. Era piadosa y compasiva, de carácter alegre, pero con cierto matiz de tristeza; muy pensativa” (22).

Esta descripción resulta muy pertinente dado que concuerda con la imagen pública que ella ofrece de sí misma en *Brujas...* Rasgos tales como la melancolía, la compasión, la imaginación y el ser meditativa aparecen a lo largo de las páginas de su escrito. Estos se abordarán durante este capítulo.

Como era propio en la burguesía, la educación de María Enriqueta estuvo regida por una visión tradicional, donde los principios patriarcales y religiosos tenían un papel fundamental —ésta se puede ver reflejada en la personalidad que se vislumbra en sus obras—. A pesar de esto, el ambiente familiar en que vivió fue cálido y flexible en ciertas ocasiones (tomando en cuenta ciertas concesiones de su padre, por lo que ella pudo salir de los límites esperados, por ejemplo, ayudar con el sustento familiar). De ahí que su madre, Dolores, tuvo una importante participación en su formación, sobre todo, al acercarla a la literatura e inculcarle las formas correctas de comportamiento (estrechamente ligadas a las normas morales, la caridad y la ética cristianas). Algunas clases a las que asistió fueron bordado, piano, francés, pintura y literatura (Soltero Sánchez: 16).

En 1887 decidió estudiar más a fondo música —al principio contra la voluntad de su padre, quien cedió luego de ser convencido a través de un amigo músico—, por lo cual ingresó al Conservatorio Nacional de Música para estudiar la carrera de pianista bajo la tutela de Carlos J. Meneses. Es así que obtuvo su diploma de Maestra en piano en 1895, con mención honorífica. Posteriormente, esto le valdría para trabajar dando conciertos y clases de piano, e incluso le permitió apoyar económicamente a su familia, pues era fuente de ingresos. De igual forma, compuso algunas obras musicales publicadas por la casa Wagner de México.

El historiador Carlos Pereyra, a quien conoció por ser vecina de su hermana Josefina Pereyra y con quien mantuvo una larga amistad epistolar, se convirtió en su esposo en 1898, en Nuevo Laredo. Éste desempeñó un papel importante en la vida de la autora, ya que marcó en gran medida el rumbo de su vida, sobre todo por su pertenencia a la sociedad intelectual de la época, específicamente, a “los científicos”, grupo relacionado con el círculo de Porfirio Díaz. A la larga, esto también les causaría diversas dificultades, incluyendo el exilio, dadas las tensiones políticas posteriores.

Después de su casamiento, ambos se instalaron en la Ciudad de México, en la entonces célebre Santa María. Ahí convivieron con el grupo intelectual del momento, ya que en la casa del matrimonio se “celebraban famosas tertulias literarias a las que acudían intelectuales de la época” (Martínez: 561). En estas veladas artísticas, aunque Camarillo no participaba activamente, convivió con escritores como Ricardo Gómez Robelo y Balbino Dávalos. Derivado de los cargos públicos de Pereyra, ambos viajaron y vivieron en diversos países tanto latinoamericanos (Cuba), como europeos (Bélgica, Holanda, Francia, Mónaco, Italia y Alemania).

Relacionado con esto, resulta interesante e intrigante el silencio que María Enriqueta guarda sobre su esposo en su relato de viajes. En otras palabras, el lector no sabe quiénes son los acompañantes de la viajera (ni en qué circunstancias se da su periplo), puesto que a lo largo de su relato nunca lo nombra expresamente, ni especifica con quién está viajando. El único indicio de que no viaja sola es el empleo de la primera persona del plural, *nosotros*, algunas veces.

En 1911, el matrimonio emigró a Washington por el cargo de primer secretario de la Embajada de México que recibió Pereyra. Luego, en 1913, cuando Carlos es nombrado subsecretario de Relaciones Exteriores, se mudan a Bruselas junto con la madre y el

sobrino de María Enriqueta (Hernández Palacios: 565). Sin embargo, a causa de la Primera Guerra Mundial, tuvieron que exiliarse en Lausana, Suiza, en noviembre de 1914, donde sobrevivieron gracias a las clases de español y piano que impartía ella (567).

Posteriormente, casi dos años después, se instalan en Madrid, sin poder regresar a México porque Carlos estaba adscrito al grupo político contrario. Este tiempo en España fue de crisis por la situación del gobierno: el golpe militar de Primo de Rivera y las posteriores dictaduras, incluyendo el franquismo, por las que pasó dicho país. El matrimonio tuvo dificultades para sobrevivir, sobre todo en la parte económica, pero lograron salir adelante gracias a las publicaciones periódicas de María Enriqueta, las posteriores colecciones de *Rosas de la infancia*, algunas traducciones y reediciones y su novela, *El secreto*. De hecho, antes de la guerra civil vivieron un auge económico que les permitió construir una casa, a la cual llamaron “Villa de las Acacias”.

Más adelante, en 1940, muere Carlos Pereyra. Años más tarde, en 1948, la coatepecana regresa por fin a su tierra natal, México, donde es acogida cálidamente. Durante el tiempo que le queda de vida hace algunas publicaciones, participa en algunos actos públicos y recibe algunos homenajes. Finalmente, en 1968, luego de haber sido reconocida por una carrera literaria fructífera que fue bien recibida por la crítica, “muere en su casa de la Ciudad de México, sola y olvidada a los 96 años de edad” (586).

Ahora bien, sobre su carrera literaria existen diversas interrogantes, como por qué quedó casi en el olvido después de haber tenido una obra abundante y por qué no es tan reconocida como sus contemporáneos. Antes que nada, es necesario profundizar en su trayectoria. Conocida inicialmente como poetisa por la crítica, Camarillo fue escritora, pianista, compositora e incluso realizó algunas labores como pintora (de hecho, ilustró algunos de sus poemas) y también participó activamente en el ámbito de la enseñanza. Aun

cuando era muy buena como pianista, su vocación estaba en la escritura, por lo cual le dedicó más tiempo y esfuerzo. En realidad, se profesionalizó y tuvo sustento económico gracias a esta última.

Su producción literaria fue vasta; incursionó en poesía, narrativa (tanto cuento, como novela y novela corta), crónica, relatos de viajes, memorias y textos varios (como crítica literaria y máximas). Tuvo una gran participación en la prensa periódica. Algunos periódicos en los que escribió son: *El Universal*, donde publicó por primera vez su poema “Hastío” bajo el seudónimo “Iván Moszkowski”; *La Gaceta Azul*, *Planeta Ilustrado*, *Revista Azul*, *El Mundo Ilustrado*, *La Gaceta Moderna*, *La Mujer Mexicana* y *El Herald*, todos estos en México y *La Prensa* y *La Opinión* en Estados Unidos.¹⁷ Además, colaboró en la “Sección del hogar”, de *El Diario*, desde el 25 de enero de 1909 hasta febrero de 1910. Cabe destacar que, aunque empezó a firmar casi todo su trabajo bajo el nombre de María Enriqueta, sin patronímicos,¹⁸ a partir de 1895, luego del buen recibimiento de su primer poema, llegó a adoptar algunos otros seudónimos como Mariflor.

En cuanto a su obra propia, tan sólo durante su estancia en Madrid fueron publicados 14 libros y 7 traducciones. Dentro de los volúmenes se puede encontrar poesía, como *Rumores de mi huerto* (1908) y *Álbum sentimental* (1926); cuento, tal como *El misterio de su muerte* (1925) y *Lo irremediable* (1927); novela, por ejemplo, *El secreto* (1922); y libros de diversos géneros como el relato de viajes y la autobiografía, entre ellos *Brujas*, *Lisboa*, *Madrid* (1930), *Del tapiz de mi vida* (1931) y *Fantasia y realidad* (1933). Además, bajo el pedido de la Casa Bouret en 1912, escribió una serie de cinco volúmenes de lecturas para

¹⁷ La información sobre su participación en prensa y de su obra publicada, aparecen en el estudio preliminar de Hernández Palacios que aparece en la antología general de María Enriqueta.

¹⁸ Por esta razón se referirá a la autora de esta manera y no dando preferencia a su apellido.

niños, llamada *Rosas de la infancia*, los cuales fueron posteriormente establecidos como lecturas obligatorias en el nivel primaria de México, gracias a José Vasconcelos.

Su relevancia fue tanta que existen escuelas, bibliotecas y calles con su nombre. Además, en vida obtuvo diversos premios como el de “Les cahiers féminins”, por su novela *El secreto*, pues fue la mejor para representar la novela femenina hispanoamericana (Martínez Andrade: 570), galardón con el cual se tradujo dicho título al francés y con el cual también recibió cierta remuneración. Otros reconocimientos que recibió fueron la invitación para pertenecer al Ateneo de la Juventud antes de partir de México y la cruz de Alfonso X, el Sabio. Inclusive estuvo nominada al Premio Nobel de Literatura en 1951.

Respecto a la vida profesional de Camarillo, Martínez Andrade explica que fue gracias a las condiciones establecidas en la época, bajo el lema progresista del Porfiriato, “Orden y progreso”, que las mujeres pudieron acceder a nuevas oportunidades de profesionalización, con esto se refiere al acceso al trabajo, desde la ocupación de costurera, hasta el ser pioneras del periodismo, aunque aún estaban subordinadas a los hombres. Sobre la profesionalización literaria de la autora veracruzana, Evangelina Soltero Sánchez comenta que:

[María Enriqueta] no fue solo una mujer con cierta “vocación literaria”, sino una escritora profesional que hizo de la literatura su medio de vida tanto en el sentido económico como el vital. Sus libros no fueron publicados por pequeñas editoriales, sino por algunas de las casas más prestigiosas de las dos primeras décadas del siglo XX la imprenta Juan Pueyo, la Editorial Americana y Espasa Calpe (3).

Sus publicaciones en estas grandes editoriales pueden explicarse en parte por el prestigio que obtuvo en sus años en Europa —específicamente, en Madrid, periodo en que publicó la mayoría de sus obras— y por algunas conexiones que le permitieron expandir sus escritos mediante traducciones o reediciones. Valentín Yakovlev Baldin menciona que *El secreto* la

llevó a la cumbre y le dio fama internacional, lo que se vio reflejado en traducciones al francés, italiano y portugués, además de la distinción entre “novelistas psicológicos” (87).

Estas publicaciones propiciaron que diversas personas de la crítica le otorgaran el título de “primera escritora profesional de México” o que la consideraran como máxima exponente de las letras americanas. Si bien no se puede dar por cierta una aseveración así a la ligera —porque en esa época ya existían otras escritoras profesionales—, sí se puede asegurar que tuvo una gran relevancia universal. En otras palabras:

Resultado más de las circunstancias que de la voluntad, el camino que se le abrió a María Enriqueta en España no solo la conocía la escritura de poemas y textos para niños, géneros que ya había frecuentado en México [...] sino que la orillaban al ejercicio de la escritura, en sus diferentes géneros, como una profesión que le permitiría conseguir —en el mismo nivel de compromiso que su marido, y tal vez con más posibilidades que éste— el sustento familiar (Hernández Palacios: 40).

Por último, cabe mencionar que la producción literaria de María Enriqueta ha sido clasificada tanto romántica como modernista. Esto se debe a que sus contemporáneos fueron los modernistas de fin de siglo y a que sus cuentos y poemas fueron publicados en diferentes revistas modernistas de la época. No obstante, Hernández Palacios afirma que el estilo de Camarillo distaba de ese movimiento por no abordar los mismos temas ni hacerlo de la misma manera, acercándose entonces más al romanticismo. Por otro lado, Susana Villanueva sí la considera modernista al encontrar no sólo recursos retóricos propios del movimiento en sus poemas, sino también referencias a la poesía de Rubén Darío y José Martí, además de rasgos del parnasianismo y el simbolismo.

A lo largo de *Brujas...* se encuentran diferentes guiños a estos dos últimos movimientos, tales como la sensibilidad romántica, la preferencia por cierto tipo de ambientes y la figura del paseante y la crónica modernista. Debe considerarse que la obra de Camarillo abarcó

diversos géneros y fue larga, por lo cual no es de extrañar que ésta tenga distintas influencias de acuerdo con el género o la época en que escribía.

2. ¿Viajera o exiliada?

Ahora bien, a través de la narración de su periplo, María Enriqueta hace diversas reflexiones y comentarios en torno a los espacios, las costumbres, los sucesos vividos, entre otras peculiaridades de su viaje; lo cual no sólo representa una muestra de la otredad que descubre en cada nueva ciudad, sino que también posibilita al lector vislumbrar rasgos personales característicos de ella para conformar así una figuración suya. Esto último concierne a la autofiguración, de suma importancia en este caso por la adscripción del libro al proyecto autobiográfico de la veracruzana, y por la relación que guarda con el modo de configurar los espacios, núcleo de cualquier relato viajero.

La autofiguración debe entenderse como el proceso mediante el cual se afirma o modifica la imagen que el escritor ha producido de sí mismo. Como menciona José Amícola, es aquella imagen pública propia que coincide con la que el individuo tiene para sí (14). Se trata de una construcción narrativa del “Autor”, de aquella “construcción pública creada por cada escritor para el uso exterior” (Amícola: 27) —también de un acto performativo en el cual “el sujeto se crea a medida en que se escribe” (31)—, el cual responde a diversas necesidades, metas y expectativas —ya sean ideológicas, personales o estéticas—, en muchas ocasiones incluso corresponde a una autojustificación o validación. Por consiguiente, “el texto muestra a la persona [...] que el narrador desea que se vea” (35); es así que cada cuestión autofigurativa representa una decisión tomada por el escritor para representar el papel, o para trazar la imagen que desea que se tenga de él.

En este caso específico, es posible que los procedimientos autofigurativos utilizados por María Enriqueta tengan como objetivo su reafirmación y autenticación como escritora profesional, pues su autofiguración corresponde a una viajera sensible, interesada por los lugares con alma, pero también a una escritora erudita, con un público establecido, cuya situación oscila entre ser extranjera y asimilar Madrid como su nuevo hogar, a pesar de mostrarse pretendidamente como viajera. Lo primero, más personal, se aprecia en los comentarios y sensaciones de la narradora, mientras que la reputación cultural se hace presente mediante las referencias —copiosas alusiones a pintores, escritores, entre otros— y el círculo de amigos intelectuales de la autora —mostrados, en su mayoría, a través de los paratextos.

Muchas veces los silencios dicen más que las palabras, justo como sucede en *Brujas...*, pues son las aparentes ausencias las que detonan una serie de dudas y pistas sobre la figura de María Enriqueta. Por ejemplo, la falta de marcas temporales —como fechas exactas y la duración del “viaje”— confunden al lector respecto a la situación de la escritora. Por consiguiente, parece un recorrido no tan extenso, lo cual no es así —tomando en cuenta que su estancia en Madrid duró más de 15 años. Sin embargo, aunque no se expresa directamente nada relacionado a un probable exilio, es posible hacerse una idea de las circunstancias de la mexicana al contrastar sus comentarios con otros datos extratextuales de su vida.

Asimismo, la forma de caracterizarse es sutil, un tanto implícita —ya que generalmente ocurre de forma secundaria al contar experiencias de su periplo— y, sobre todo, psicológica —puesto que predominan los rasgos de personalidad. La mayoría de sus características se vislumbran a través de cosas tácitas (pero sugerentes) en su escritura, como de reflexiones que hace a partir de espacios y de situaciones por las que pasa, o por ciertos paralelismos

con otros autores, como sucede con Georges Rodenbach. A continuación, se presentarán los atributos de la viajera que más destacan en el texto, como la melancolía —y su preferencia por lo romántico—, la sensibilidad, la imaginación y la compasión. Además, se analizarán fragmentos que den cuenta del estado en que se encontraba la autora (como viajera, como *flâneuse* y como exiliada).

Ahora bien, resulta sumamente curioso que no haya un autorretrato físico propiamente dicho (dado que no se dice nada de la fisonomía de la viajera). Las únicas alusiones corporales presentes en el texto son los pies que recorren el espacio y las manos que tocan los lugares recorridos. Estos tienen la función de crear veridicción al asegurar que es el yo —María Enriqueta— quien recorrió las diferentes ciudades y quien vivió la experiencia de subir, de sentir e, incluso, de contar los escalones de lugares como la torre de Beffroi en Brujas. Así lo asegura ella:

Es preciso subir a él para respirar, dentro de los pulmones mismos del coloso, el aire que él respira [...] sondear sus interiores, palparlos con la propia mano. / Llevada por este anhelo vehemente, medí con mis pies —que la voluntad fortificaba— los ciento veinte metros de altura que cuenta el gigante” (Camarillo 1930: 20).

En cuanto a los viajes, Michel de Certeau asegura que viajar es equivalente a recorrer el espacio y que, a partir de ello, se da una resemantización de este. Dicho de otro modo, el lugar se vuelve a experimentar, pero ahora de otra forma y desde otra perspectiva. El espacio adquiere un nuevo significado según los ojos (y la experiencia) del viajero, es decir, el yo se apropia del espacio, ya que, como se explicó en la introducción, todo recorrido parte de la experiencia de un individuo, así que la manera de contarlo y [re]crearlo cambia de acuerdo con el narrador, pues depende de diversas cuestiones, tales como sus vivencias previas y su bagaje cultural.

Por ello, el relato de la veracruzana representa una visión única de los lugares andados. No cabe duda de que es ella quien está viajando y, por lo tanto, son sus sensaciones y reflexiones —resultado de las experiencias vividas— las que se plasman en el texto. Constantemente se reitera que es una perspectiva propia y se abordan aspectos que pueden parecer obvios para otras personas, como el que una calle madrileña sea especial y diferente a cualquier otra para la viajera, quien tiene una visión diferente. Como ella misma menciona: “O, al menos, como cada mortal ve las cosas con sus propios ojos, voy a decir cómo las ven los míos” (Camarillo 1930: 59).

Como resultado, los ojos adquieren un papel de suma relevancia, porque a través de ellos María Enriqueta se vuelve una testigo ocular —y garante, como diría Ottmar Ette— que valida y da certeza de las cosas y los sucesos narrados mediante su mirada: gracias a ellos el relato de lo visto es posible. Por consiguiente, abundan palabras pertenecientes a este campo semántico, sobre todo en el apartado de “Brujas”, como ilustra el siguiente fragmento:

Es el momento de abrir los *ojos*. Pero antes de lanzar la *mirada* hacia el infinito, deteneos; *contemplad* este rincón de la torre: es el sitio que antaño ocupó el vigía; desde aquí *observó* atentamente las distancias [...]” (Camarillo 1930: 22; las cursivas son mías).

Retomando la cuestión autofigurativa, la imagen de María Enriqueta se encarna a través de sus reflexiones, pero también gracias a su predilección por cierto tipo de literatura, autores e incluso espacios, además, por las elecciones que toma al momento de escoger qué relatar. Particularmente, se observa una preferencia por los motivos melancólicos —uno de los atributos más representativos de la poética y personalidad marienrriquetianas—, oscuros y sensibles, mejor dicho, por aquello que guarda cierta relación con lo romántico. Esther Hernández Palacios incluso afirma que “la estirpe melancólica de su carácter [...] marcará

su vida creativa” (18). Es posible detectar dicho carácter a partir de anotaciones sugestivas, como sucede en la reseña de *Brujas la muerta*, de Rodenbach.

Si bien la autora elige al poeta francés porque a su madre le agradaban sus versos, el tipo de temas que trata también son una razón relevante. Una cuestión para considerar es que es un escritor simbolista, lo que es valioso por cierto paralelismo existente entre ambos autores. Los dos “dotan de alma a las cosas” y se muestran en soledad (María Enriqueta no menciona, explícitamente, acompañante alguno en el relato de sus recorridos). Asimismo, lo presenta como un referente para hablar de Brujas:

Para comprender esta ciudad exquisita y única, hay que llegarse a ella y ver su encanto con los propios ojos, o a falta de esto, leer a Rodenbach, en cuya obra toda está destilando la misma nebulosa melancólica que envuelve a Brujas [...] (32).

Al igual que Rodenbach, la coatepecana opta por los lugares con esencia y se autotitula como un ser sensible que privilegia el estudio de las almas, como asegura en su “Autocuestionario” en *Del tapiz de mi vida*. Es por ello por lo que su relato viajero se ocupa de ciudades oníricas e idílicas como Brujas y Lusitania, pero no de otras que también visitó —como Nueva York, ciudades de Cuba u otros sitios europeos— porque se notaría cierta desigualdad. Y es que, para la narradora, ambas localidades representan una fantasía conjugable a pesar de sus diferencias: “es que las dos, por igual, tienen tal vida interior de ensueño y de poesía, que esa atmósfera les brota por los poros, sale dulcemente de ellas, como un vaho, y las envuelve enteras [...]” (47).

En cuanto a la ciudad belga, el hecho de que pueda contarse su “drama de amor” como si se tratara de personas y no de entes inanimados, refleja mucho de la personalidad de María Enriqueta, quien, como se mencionó arriba, otorga a las cosas —y a los espacios— alma. Es por esto que la prosopopeya, con la cual dota de vida a Brujas, está presente a lo

largo de todo el relato. Tanto le conmueve esta ciudad a la autora que al momento de la despedida¹⁹ se siente tan afligida como si se alejara de un ser querido, por lo que exclama con pesar:

—¡Adiós, adiós! —le gritó de prisa entre el ruido del tren que ya nos arrastra—.
¡Adiós!...
El sollozo ahoga mi voz, y un viajero oficioso pregunta:
—¿Se queda en Brujas alguna hermana?
Yo, después de afirmar automáticamente con la cabeza, hundo el rostro en el pañuelo.
Y es así como salgo de la ciudad de las brumas: conmovida y bañada en lágrimas...
(33).

De la misma manera, en una y otra urbe es posible notar ese tipo de espíritu del que presume la autora; sobre todo en los espacios, descritos con una plasticidad digna de un cuadro bucólico. La preferencia de la escritora por las calles de Portugal hace que se note su inclinación por lo antiguo, por lo romántico y por los paisajes ideales: “quienes juzguen que, acosado quizá por las prisas de la época moderna, el romanticismo ha huido del mundo para siempre, vayan a Portugal” (48).

En efecto, como se expuso antes, los espacios adquieren un papel fundamental para la autofiguración de la viajera. Ya sea porque reflejan características y preferencias de la autora, ya sea porque alcanzan un nivel simbólico que encarna sus relaciones interpersonales. Un buen ejemplo de lo primero es “Calle de Coimbra”, donde Camarillo caracteriza a la calle, a un gato, un murciélago, una sombra y la hora a la que sucede todo, la medianoche.

¹⁹ Podría tratarse de la despedida propuesta por Ette, dado que la viajera deja Brujas hacia su próximo destino y describe como tal el acto de irse, siendo los principales protagonistas el tren, las maletas y su melancolía por partir. Lo notable es que no se trata de la despedida de su patria, sino que deja una ciudad por la que pasa. Así que podría corresponder al movimiento pendular o de estrella propuestos también por Ette, vistos en el capítulo anterior. La pregunta es por qué hizo esta elección. Algunas de las posibles respuestas son que ese capítulo funciona como una especie de incipit, el cual da pistas de su personalidad e intereses, o que marca un cambio en el tipo de recorrido.

Además, la narradora inclusive menciona que dicha calle tiene algo de irrealidad y que es lúgubre, solitaria, triste, irreal, misteriosa, abandonada y silenciosa; en otras palabras, un ambiente melancólico.²⁰ Otros elementos presentes ayudan a construir una atmósfera de misterio, la espera de que ocurra algo extraño:

cualquiera diría [...] [que] un suceso imprevisto, extraordinario, va a desarrollarse rápidamente en ella [...] ¿Qué puede ser ese suceso? ¿Un desafío? ¿La presencia de un fantasma que abandonó por momentos su tumba para venir a desengañarse de la duda con que se fue? (53).

Más que asustarla, el ambiente le provoca deleite y cierto sentimiento de pertenencia. Es así que el espacio hace un guiño a su personalidad; en otras palabras, la caracterización de la calle guarda cierto parecido con la forma de ser de María Enriqueta. Ambas, calle y autora, se inclinan por la soledad, por lo que no hace reír, sino por lo lúgubre; por lo mismo se asegura que, como “los poetas no saben que esta calle existe... Así, como ellos no lo saben, la calle es mía, sólo mía...” (55).

El entorno se asemeja tanto a la esencia de la viajera que ella incluso se apropia del espacio. Para ella, la calle no sólo significa un “nido de poesía y fuente de inspiración” (56); también es un lugar especial que sólo le pertenece a ella y en donde nadie que no entienda de abatimientos puede estar, porque no sabrá apreciar su belleza. En sus palabras, “¡No vengáis a estos sitios vosotros, los frívolos que sólo sabéis reír! [...] Más... si os atraen la soledad, el silencio, el dolor, entonces... ya os daré las señas para que vengáis. Por ahora, la calle es mía, sólo mía” (56).

En cuanto a la utilización retórica del espacio, existen diferentes juegos estilísticos que parten de él. De cierto modo ya se aprecia con la calle de Coimbra, la cual refleja características de la autora, pero es más claro cuando se usa como metonimia. Tal es el caso

²⁰ Cabe destacar que María Enriqueta encuentra esta calle durante uno de sus paseos urbanos, adoptando la figura de paseante, lo cual se expondrá a continuación.

del capítulo “Había en Madrid una calle...”, en el cual la calle (y luego la casa) funcionan como símbolo y representación de la condesa doña Josefa Heredia y Saavedra, por lo que se aprecian algunos paralelismos (incluso sustituciones) entre ambas.

En primera instancia, dicha sección es una especie de homenaje donde se exaltan las virtudes de aquella notable mujer, que vivió en la calle mencionada. Por ello, Camarillo asegura que esa calle ya no existe para ella. Incluso el título apela a esto, es decir, “había” una calle antes, pero ya no. En sí no es que haya dejado de existir literalmente, sino que se trata de una cuestión figurativa, simbólica: “En efecto: había en Madrid una calle... —Pero —me diréis— precisa acabar esa frase comenzada. ¿Es que ya no hay en Madrid esa calle que parece evocar tantas cosas?... —No —responderé—. Al menos, ya no hay esa calle *para mí*.” (165).

La calle, que no era una calle cualquiera, sino que encarnaba a la condesa —tal como si fuera un símbolo, una metonimia—, ha perdido toda importancia para María Enriqueta, porque quien vivía ahí ya no lo hace más. Ésta sólo importa y existe en función de aquella mujer que la habita(ba). No es de extrañar que una vez muerta, la casa (y la calle) pierden toda relevancia para María Enriqueta, razón por la que recalca el *para mí*.

Asimismo, por lo significativa que era la mujer de aquella casa para la autora, la calle adquiere cualidades especiales (casi ficcionales) que la atraen directamente a la casa donde vivía aquella dama, como ella lo comenta: “cuando yo pasaba por aquella esquina, sentía como si una mano me tomase del hombro, me introdujese con firmeza en esa calle y no me soltase sino hasta dejarme en la puerta de cierta casa hermosa y sugestiva” (165).

Es así que el valor de los lugares está determinado, más que por las experiencias y el significado inherente —como algunas calles de Madrid y la propia Brujas con su icónico puerto y su famoso Beffroi—, por lo que evocan en la autora. En este caso concreto, se trata

del deseo de poseer aquella calle portuguesa (comentada anteriormente) por sus cualidades solitarias. También son valoradas por las personas que habitan el espacio, justo como sucede con la condesa y esta calle madrileña que “ya no existe”.

Otro caso donde se aprecia este fenómeno (que la relevancia de los lugares se estima a partir de la gente que pertenece a ellos) es “La casa vacía”. En dicho apartado se describe el retorno del matrimonio Camarillo a su casa en Madrid, por lo cual van al encuentro de sus amigos y vecinos, sin embargo, no los encuentran, pues ya se habían mudado. En vista del abandono de aquella morada por sus dueños, ésta deja de tener todo significado para la narradora, así que se describe como un lugar desolado, sin vida y sin alma, pues “[...] con gran dolor, pudimos llegar a esta verdad completa: *la Villa Victoria* era ya solamente una casa vacía...” (188).

Los pasajes anteriores corresponden casi en su mayoría a las calles de Brujas y de Portugal, sitios un tanto bucólicos. En cambio, el ambiente de Madrid presenta un ligero contraste, ahora se trata de un espacio que se pinta más urbano. Aun así, cuenta con procedimientos parecidos, ya que, mediante el espacio, es posible la construcción de la personalidad. Algo muy presente en este tipo de poética urbana es el cuestionamiento de la identidad, dado que se contraponen lo íntimo y lo ajeno. La ciudad, aquello representado, corresponde a lo público, a lo extraño; mientras que lo íntimo está constituido por la voz que enuncia. No obstante, se pueden encontrar espacios umbrales, que no pertenecen completamente a ninguno, sino que sirven de puente entre ambos, tal es el caso de los balcones.

En el primer capítulo se dijo que, con el modernismo, el relato viajero cambia el enfoque: de ir de país en país, o de ciudad en ciudad, se pasa a explorar casi exhaustivamente un único lugar. Precisamente así sucede con *Brujas...*, donde María

Enriqueta toma el papel de y, a partir de sus paseos (sobre todo) por las calles de Madrid, va construyendo cuadros urbanos que dibujan la ciudad y da cuenta de sucesos que le parecen interesantes. Asimismo, se privilegian atractivos famosos (como el campanario de Beffroi, el muelle del Rosario, museos, plazas famosas, entre otros, como algunas tumbas de personajes famosos) y mercados o tiendas, con sus respectivos escaparates y vitrinas. Además, varias anécdotas se dan desde el balcón, otro lugar paradigmático de la figura del paseante.

Retomando las ideas de De Certeau, para esta figura el andar es fundamental, ya que es una forma de crear espacios y es equivalente al espacio de enunciación. Dicho de otra forma, al caminar se va construyendo tanto el lugar como el relato a través de la práctica, por eso se dice que el espacio es un lugar practicado (De Certeau: 130). Por lo tanto, los pasos también tienen una gran importancia, pues son ellos los que tejen los lugares; es decir, son los que constituyen la manera en que se describe el espacio. Justo como lo hace Camarillo en diversas ocasiones, sirvan de ejemplo textos como “Brujas y su drama de amor”, “La bella Portugal”, “Calle de Coimbra” y “Una regocijada lección de gramática”, por mencionar algunos.

En todas estas crónicas, la veracruzana parte de sus experiencias urbanas por las calles de Brujas, distintas ciudades de Portugal y por Madrid para retratar espacios, ambientes, gente, costumbres; pero también sucesos fascinantes propios de los lugares recorridos, como el desastre en un mercado provocado por un toro suelto. Es así como describe con detalle la fisonomía de los caminos, la arquitectura del lugar y hasta el decorado —y las singularidades— de los edificios: “he visto balcones para liliputienses, que no llegan a medio metro, y a los cuales no falta ni su balaustrada, ni su fila de macetas diminutas, donde crecen begonias y geranios” (Camarillo 1930: 19).

Lo mismo se repite en Portugal, en concreto en Cintra, Coimbra y Lisboa, ciudades de las que habla María Enriqueta. En esta ocasión, presta atención a los *tipos* —como el vendedor, el estudiante, la mujer, etcétera—, además, al idioma, “que no está fabricado por hombres, sino por abejas. ¡Tal es la miel de su acento y la dulzura de sus inflexiones!” (50). No sólo la lengua merece esta clase de comparaciones, la mujer portuguesa se describe de manera similar, como una efigie tallada en porcelana de Sèvres (50). Tampoco se olvida de la arquitectura de las casas ni de las tiendas, mucho menos de sus jardines, que son de las cosas que más abundan en su relato.

De la misma manera, se aprecia el paisaje, la gente, costumbres y vendedores; también se toman en cuenta los mostradores, “que no disuenan” para la descripción: “Pero pasemos junto a los carcomidos muros del ‘Divino Salvador’, y detengámonos ahora frente la vidriera de un escaparate típico de Brujas” (29) —con sus respectivos *souvenirs*, tales como platos, lagartijas de metal y molinos de viento—. Cabe destacar que María Enriqueta adopta una posición de guía, con la cual lleva a sus lectores entre las calles de Brujas, de Coimbra y de Madrid, aunque asegure que no es su propósito.

Varios de los relatos surgen de experiencias vistas a través del balcón de la viajera; aquella ventana que la comunica con el mundo exterior sin la necesidad de salir y desplazarse. Tal como en “Voces de afuera” y “La murga callejera”. Ya lo menciona ella: “Desde aquel balcón altísimo recreaba yo mi vista, dejando que ésta bajara, de peldaño en peldaño, por las escaleras de las calles, [...]” (51). Esta posición facilita otra perspectiva para la narradora, pues le permite una vista prácticamente panorámica, con la cual se vuelve la espectadora de una especie de cuadro que puede contemplar por completo. De este modo, Camarillo adopta las características modernistas de paseante y retrata así, los cuadros urbanos de los lugares por los que viaja.

En esta misma línea, la mexicana toma vistas propias de la poética urbana, como la vista aérea o panorámica, ambas mencionadas en el capítulo anterior. Esto se ejemplifica cuando se encuentra en el campanario de Brujas, en el cual se relata el ascenso a la torre hasta llegar a la parte más alta, donde se encuentra “el cielo, escalado ya, porque es muy poco o nada lo que falta para llegar a él [...]” (Camarillo 1930: 22). Con dicha posición se alcanza una perspectiva que permite ver toda la ciudad y dar cuenta de ella:

[...] abajo está la planicie inmensa, manchada por las tierras de labor, cruzada en todas direcciones por los largos canales, rayada por carreteras y caminos, poetizada por los molinos de viento, que mueven sus brazos como haciendo amables señas.

Aquí se ve el verde tierno de un campo bien cuidado; allá, una llanura gris; acuyá, una espesa arboleda, tocada con sepia y ocre; a la izquierda, una pradera extensa, [...] allá en las lejanías del horizonte, [...] el ancho mar del Norte [...] (22-23).

Algo que también resulta interesante, relacionado con dicho campanario, es la relevancia que le otorga la narradora, ya que no sólo lo compara con la icónica Eiffel, sino que asegura que es más emblemática, en el sentido de que no hay quien no desee vivir la experiencia de recorrer sus túneles y subir hasta la parte más alta. En términos de Camarillo, “Hay quien vaya a París y no quiera subir a la torre Eiffel; pero no se da el caso todavía de que un turista que llega a Brujas deje de escalar las alturas del *Beffroi*” (20). Resulta valioso recordar que uno de los destinos más privilegiados en los relatos de viajes era París, por lo que este comentario de la viajera exalta a Brujas como destino, poniéndola a la altura de la anhelada ciudad de las luces. Además, al seguir los pasos de una figura como la de Rodenbach, cuenta con cierto respaldo.

Ahora bien, uno de los atributos puntuales que destaca de la viajera es lo imaginativa o fantasiosa que es la veracruzana. Desde pequeña, según cuenta María Enriqueta en *Del tapiz de mi vida*, ya contaba con esta característica “y yo, que tenía también la imaginación

desmedida ...” (1931: 35). Como ella misma lo menciona, se trata de una cualidad que permite alcanzar cosas que de otra manera no alcanzaría, en específico, aquello que no puede tener por una situación económica (y social) difícil, como la que pasaba la autora en aquella época.²¹ Dicho de otra forma, “no es de los ricos nada más la gracia de la posesión; los pobres también la tenemos, por virtud de la fantasía. ¡Lo que se adquiere con ella...!” (55).

Esta cualidad se aprecia especialmente en “Voces de afuera”, donde se relata un desfile de vendedores, en particular, de un comprador de dentaduras. A partir de éste, la autora se deja llevar por su ingenio, imaginando los posibles usos que este extraño comprador podría darle a los dientes, o cómo los obtendría si no lograra conseguir ninguno por vía “legal”; en concreto, lo haría adentrándose en los panteones. En palabras exactas de la autora:

y luego... mi imaginación me lleva más lejos aún. He visto al hombre negro de las maletas salir de la ciudad cuando ya se acaba la luz, salvar unos altos bardales y penetrar en un recinto lleno de cruces... He asistido después a su tarea fatigosa de excavar la tierra, y luego... (86).

Aparte de fantasear sobre esta otra forma de obtener sus dentaduras, también imagina cuál podría ser el destino de ellas; aunque detiene sus fantasías y no las menciona por no querer ahondar en “imaginaciones macabras que constituyen un crimen”, como ella misma asegura (86), lo cual se aproxima a su siguiente rasgo distintivo. De esta forma, se advierten los alcances que podría tener la imaginación de la mexicana, como cuando reflexiona:

¿Qué hace después ese hombre con su mercancía? ¿A dónde va a venderla? Porque yo no he oído nunca que la ofrezca por las calles. ¿Qué hace entonces...? [...] Sin

²¹ Aunque no se menciona de forma directa en el relato, el contexto de esa época no era muy favorable, seguramente el matrimonio de los Pereyra tuvo algunas dificultades económicas, como lo comenta Hernández Palacios. De hecho, en diferentes ocasiones hay alusiones a los comestibles y a su encarecimiento, por ejemplo, “no habrá queso, porque está muy caro” (Camarillo 1930: 62) o “¿Que hay escasez de pan y éste sólo se consigue después de hacer una cola de medianoche?” (69), con lo cual se dan pistas de la complejidad del momento.

embargo, mi imaginación podría seguirle hasta descubrir sus combinaciones... Pero dejemos ya tranquila a mi víctima [...] (87).

Como la narradora asegura, se trata de situaciones que ella imagina, no que realmente experimenta; aunque su forma de narrar, es decir, describir sus ensoñaciones como si fueran con hechos reales y alternarlas con lo que asegura vivir, confunde al lector. Igualmente, es posible notar este rasgo en otras ocasiones, al momento de narrar noticias —más que noticias, parece que son cuentos— y en los diálogos imaginados. Por ejemplo, entre el comprador de dentaduras y una señora que acaba de enviudar, pues describe la conversación de ambos como si pudiera escuchar las palabras intercambiadas luego de mencionar que “la escena en el interior de la casa puede suponerse” (Camarillo 1930: 87).

Sumado a su carácter fantasioso, se percibe la personalidad compasiva de María Enriqueta; consecuencia, seguramente, de las enseñanzas de su madre y de la educación religiosa que recibió a lo largo de su infancia. Algunos críticos también atribuyen este rasgo a su ser romántico, tal como sugieren que sucedía con Víctor Hugo. Para ambos, el sufrimiento de los menos favorecidos —en este caso de animales en una situación vulnerable—, resulta en un sentimiento doloroso y, si bien no pueden liberarlos de su pena, no participan y se alejan. A continuación, se presentan algunos ejemplos donde se aprecia lo dicho de la coatepecana.

El episodio donde predomina este atributo marienrriquetiano es “Voces de afuera”, donde se relata la anécdota de la venta de diversos productos: desde billetes de lotería, papeles literarios, flores, miel, verdura, hasta alimentos frescos (en toda la extensión de la palabra, es decir, ciertos animales vivos). Cabe enfatizar que la mexicana experimenta todo esto desde la comodidad de su casa, escuchando las ofertas a través del balcón —como el título sugiere, se trata de voces de afuera—; no obstante, motivada por su curiosidad (otro

rasgo perceptible en dicho capítulo), traspasa el umbral para descubrir qué ofrece cada uno de los viandantes.

En particular, sobresalen dos productos que originan su compasión: cangrejos y conejos vivos. En primera, bajo la fórmula “¡De mar y de río!”, se ofrecen cangrejos frescos; antes de saber de qué se trataba, la curiosidad de la veracruzana era tal que la llevó a asomarse y preguntar. Sin embargo, luego de descubrir que esos “bichitos que van aquí son *cangrejos*” y que “vivitos están y bien fresquitos” (Camarillo 1930: 78), sintió un remordimiento por el sufrimiento de aquellos seres: “Confieso que mi horror creció al oír aquello, y más aún al ver esos confusos y rojizos montones de patas que se extendían, que luchaban, que protestaban o pedían misericordia” (79).

Algo similar ocurre con la siguiente vendedora, quien ahora vende su mercancía a la voz de “son de campo”. De nuevo decide salir y se arrepiente por lo que ve: conejos atados; siente tanto horror que inclusive denomina a ambas especies como víctimas. De hecho, los describe como seres afectados, “atados a las patas y en un montón ignominioso”, que piden su ayuda, pues “me miraban desde abajo con sus dulces ojos suplicativos, como para pedirme compasión” (80).

El suceso impacta a la coatepecana a tal grado que decide liberarlos, aunque sea simbólicamente en su pensamiento, donde les quita las argollas que los mantienen presos. Se muestra tan piadosa que, a pesar de soltarlos sólo con la imaginación y para acabar con su dolor, también considera el daño que eso significa para la vendedora; por lo que hasta le pide perdón mentalmente. Por la misma razón, decide dejar de ser testigo de aquel penoso episodio y, para no manchar su conciencia con actos punibles, como ella misma dice, deja el balcón. Aunque se narra el horror que este acontecimiento causó en la narradora, no deja

de ser hasta cierto punto irónico, porque resulta que la cocinera preparó uno de aquellos conejos.

Cabe destacar que todas las particularidades que se perciben a lo largo de *Brujas...*, se aprecian por igual, e incluso se amplifican, en *Del tapiz de mi vida*, donde la autofiguración tiene un papel fundamental por tratarse de un proyecto autobiográfico. Tal es el caso de un episodio de su infancia muy similar al anterior. En él se relata cómo la familia empezó a criar gallinas para comerlas, pues las que compraban estaban demasiado escuálidas. Esto no fue un problema para María Enriqueta, al contrario, ella les dedicó mucho tiempo mientras las cebaban, jugando con ellas, “estudiándolas” e incluso poniéndoles nombre.

Sin embargo, el problema surgió cuando su padre le pide escoger la “más grande y bien cebada” para cocinarla. La muchacha no sólo se pone triste, sino que incluso tiene malestares físicos al escuchar aquello: “Yo, al oír esto, tuve la sensación de quien cae desde el cielo... [...] Un nudo me apretaba la garganta y otro nudo me apretaba el corazón; pero ¡qué remedio había!” (Camarillo 1931: 82). Al final, ya sea por el cariño que les tiene o por mera compasión, no se ve capaz de elegir a ninguna; entonces, la familia se ve obligada a regresar a la situación del principio y “en el gran platón de Sèvres, apareció nuevamente un pajarraco atacado de *raquitis* aguda” (84).

Aunado a lo anterior, María Enriqueta se presenta como una persona fiel a sus valores cristianos, por lo que no es de extrañar que ningún domingo falte a misa o que su caridad la haga ayudar a los menos favorecidos. Sus valores morales y religiosos se manifiestan no sólo por ir a misa y por presentar cierto respeto cada vez que ve pasar a un párroco o algo parecido; sino también por ser una persona caritativa. Esto se puede apreciar cuando, un día al salir de la iglesia y ver a un mendigo, dice:

—No le daré, por cierto, una perra chica (ínfima moneda de cobre que hay en España y que yo tengo la costumbre de repartir todos los domingos entre los pobres que se instalan a la entrada del templo). A ese desventurado será preciso darle una peseta.” (Camarillo 1930: 148).

Esta escena es parte de “La hidalguía y el mendigo madrileño”. En dicho capítulo, la narradora relata cómo se conmueve, casi al punto de las lágrimas por la miserable y penosa condición de aquel indigente; lo cual es entendible por la descripción que proporciona de él: “aquel infeliz, mutilado, sin salud (porque su palidez así lo indica), sin ventura, cargado de años, [...]” (148). Aunque no es el único que recibe su caridad, ya que “avanz[a] entre los otros mendigos, dando a cada uno la humilde moneda que les [tiene] dedicada” (148). No obstante, la actitud de este personaje —quien está dispuesto a regresarle la peseta creyendo que se había equivocado— le causa tanta admiración por tratarse de un acto de nobleza, la cual le recuerda al mismo Ulises.

Todos los rasgos anteriores se encuentran ligados a la sensibilidad de la autora que, como se ha mostrado, está presente tanto en sus acciones como en la selección de lugares y, sobre todo, en la elección de anécdotas para contar (a veces se privilegian cuestiones íntimas o emocionales que la conmueven). Un momento que sobresale en particular es la marcha de sus amigos, en concreto, se trata del pasaje referido anteriormente sobre el abandono de *La Villa Victoria*. Lo destacable de este episodio es la amargura que le provoca dicha partida; aquella profunda melancolía que no la deja acabar la carta que estaba escribiendo para ellos, pero que no pudo terminar debido a que las lágrimas no se lo permitieron (Camarillo 1930: 190). Como en esta ocasión, la alusión al llanto aparece en diversos momentos.

Recapitulando, María Enriqueta se autfigura como una persona melancólica, romántica, sensible, fantasiosa y compasiva. Sumado a dichas características —y ligado también al

espacio como medio para la reflexión y para la construcción de la identidad— se encuentra la nostalgia. En este caso, el espacio funciona como detonador de recuerdos de la patria de la autora. Jorge Nudelman asocia dicha nostalgia al dolor provocado por la distancia del hogar, lo cual detona en una construcción del pasado debido a la añoranza, y que culmina en la creación artística. En sus palabras:

La devaluación frente a sus pares provoca reacciones relevantes cuando el apátrida es un artista, y el dolor se manifiesta en la obra como evocaciones al pasado, reconstrucciones de paisajes, ficciones en las que se restauran hechos que, a veces, ni sucedieron, pero configuran situaciones ideales, anheladas una vez y finalmente realizadas en la obra de arte como una imagen consoladora (123-124).

Justo de esta manera sucede en diversas ocasiones en *Brujas...*, donde se aprecia la añoranza de María Enriqueta por su tierra natal a partir de la descripción de los lugares portugueses y madrileños —inclusive del ambiente o del clima—; gracias a que ciertas características de estos le provocan una reminiscencia de México y, especialmente, de su terruño en Veracruz. Tal como sucede en Coimbra, debido a que la ciudad “se adorna con camelias y floripondios —como Coatepec, mi adorada tierra natal—”, razón por la que “más de una vez mis lágrimas regaron sus vetustos jardines, donde los jarrones se envuelven con lama” (Camarillo 1930: 49).

Si bien el decorado y los paisajes son lo primero que le despierta la memoria (quizá porque Coatepec representa también un lugar idílico para ella), la arquitectura de las calles recorridas evoca, de igual forma, sitios conocidos para la autora. Un ejemplo es la calle de la que se apropia en Coimbra, puesto que al describirla rememora las calles de México: “A veces semeja un canal; a veces un túnel. Y tanto se parece a cierta calle mejicana, que yo podría aplicar a ésta lo que para aquella dije” (Camarillo 1930: 54) Sumado a esto, hay otros aspectos que evocan su patria, como son los ojos de los portugueses: “Lisboa y sus hermanas sueñan [...] viendo el mar a lo lejos con las hermosas pupilas nostálgicas de sus

hijos, pupilas en cuyo fondo parecen caber cielos y mares —¡tan grandes son, tan misteriosas, tan hondas!... (Así son también los ojos mejicanos: inmensos como los horizontes, ardorosos como los ponientes...)” (1930: 48).

No sólo las calles despiertan las memorias de la tierra mexicana, sino que también el viento despierta los recuerdos de la infancia. Estos recuerdos se encuentran directamente ligados a la figura materna, lo cual se explicará en el próximo capítulo.

Como consecuencia de dichos recuerdos, se presenta un sentimiento de nostalgia en María Enriqueta; estos la ponen en tal grado de tristeza que incluso la hacen desbordar lágrimas. En consecuencia, surgen diversas preguntas, como ¿a qué se debe la familiaridad o reconocimiento que le producen las ciudades visitadas? ¿Tiene algo que ver con la poética del exilio? La respuesta más inmediata es que la narradora efectivamente se encuentra expatriada, lejos de su amada tierra natal, lo que también está asociado con cierta nostalgia. Lo cual nos lleva al siguiente punto, que es su autfiguración como exiliada.

Además de figurarse como *flâneuse*, es posible observar diversos momentos o estados en la figura de la autora, algunos de los cuales ya se han comentado. A lo largo del recorrido, y del relato, se aprecia una transición entre la María Enriqueta viajera —que incluso adquiere el papel de paseante y guía— y la María Enriqueta exiliada. Esta última cuestión también presenta diferentes niveles, ya que en un comienzo se nota la extrañeza de la viajera ante ciertos sucesos por su condición de extranjera, pero después se adapta, esto se muestra en el conocimiento del ambiente y de las implicaciones de diversas peculiaridades madrileñas. Enseguida referiré los casos más notables.

En la tercera parte del libro, “Madrid”, se puede ver la transformación que sufre María Enriqueta —lo cual no es de extrañar considerando que vivió ahí más de veinte años—, pues de no reconocer la mercancía de los vendedores, pasa a descifrar las connotaciones de

los gritos o a saber cosas reservadas para los habitantes de aquella ciudad. Su experiencia se torna no sólo en la de una viajera, sino que se trata de una persona que ya posee un conocimiento, mejor dicho, en alguien familiarizado con el entorno. Inclusive se da una asimilación de Madrid como su hogar, tanto es así que se vuelve el origen y retorno de nuevos viajes, “cierto que no había sido largo nuestro viaje por Francia, pero [...] ya en Madrid, nos volvían al hogar, [...]” (185).

Antes de profundizar en esto, cabe mencionar un suceso que incluso podría tomarse como acontecimiento de viaje. Como es de esperar, en el primer encuentro con una cultura distinta se dan ciertas diferencias que hacen reflexionar al foráneo y que incluso lo pueden poner en situaciones complicadas. Para la veracruzana no es diferente. A lo largo de su relato refiere algunos choques culturales que la ponen en divertidos aprietos. Tal es el caso de “Una regocijada lección de gramática”, episodio que relata la graciosa anécdota que desató la diferencia semántica para referirse a los entredoses que la mexicana conocía como *embutidos*, situación que la hizo terminar en una salchichería.

Lo interesante es que al intentar averiguar dónde se venden estos, le preguntan si es extranjera, a lo que se limita a contestar “No soy de aquí” (Camarillo 1930: 107). Este tipo de réplicas se repiten en diversas ocasiones; siempre que se le cuestiona su extranjería decide dar evasivas o responde tajantemente. Otro ejemplo de esto se da en “Voces de afuera”. Luego de preguntar qué es lo que venden, empieza un diálogo que deja su extranjería al descubierto:

- ¿La señora no es de *Madrid*? [...] Porque a un madrileño le basta oírme para saber lo que llevo. ¿De dónde es entonces la señora?
- Ya se lo haré saber después que usted me diga lo que vende —le respondí (78).

La interrogante es por qué, a pesar de que muestra su extrañeza o falta de familiaridad, no quiere responder a este tipo de comentarios, negando a los madrileños su verdadero

origen. ¿Por qué María Enriqueta no quiere dar a conocer esa información sobre ella? Puede ser que responda al deseo del exiliado de que su extranjería pase desapercibida para poder integrarse al lugar del exilio, como sugiere Hannah Arendt en “Nosotros los refugiados” (2016).

Si bien el texto aún no dice explícitamente el tiempo que la escritora lleva “de viaje”, es posible vislumbrar su papel de extranjera viviendo en otro lado. Asimismo, se menciona que el desconcierto ante las situaciones planteadas más arriba se debe a la no pertenencia de la autora a España. Por ejemplo, en el caso de las mercancías, ella cree que es impráctico no decir claramente lo que se vende, pero es la única que desconoce los productos. En palabras de Camarillo: “Pude observar, sin embargo, que lo que era un misterio para mí, no lo era para los madrileños” (77).

Pero luego eso cambia y se presenta como una persona con conocimiento y experiencia. De no saber qué significaban “de mar y de río” y “son de campo” (frases utilizadas para anunciar la venta de cangrejos y de conejos respectivamente), empieza a entender las connotaciones de las frases de los vendedores. Tal como se aprecia en “Primavera”. Todo se da a partir del significado simbólico que tienen ciertos productos que se venden por las calles madrileñas; tal como una mesa o una persiana, pues, según afirma María Enriqueta, todo aquel que pertenece a Madrid entiende qué estación es según lo que se vende. Dicho de otro modo:

Los que no viven en Madrid no pueden comprender cuál es el lazo que ata esa pequeña mesa, con las brumas y las nieves del invierno [...] Tampoco pueden saber los que viven lejos de Madrid que, al vibrar este otro grito: ‘¡Vendo persiana barata!’, la respuesta mental de la gente madrileña es [...] la primavera ha llegado (121).

Otro pasaje donde demuestra su conocimiento del entorno se narra a partir del clima madrileño, en concreto, del viento. A partir de una serie de reflexiones sobre qué implica que haya viento en Madrid es posible notar a una “viajera” con experiencia. Como la narradora menciona, “la gente de Madrid ya está acostumbrada” (136) a ese viento, ya sabe cómo actuar porque han pasado muchas veces por lo mismo. Ella se incluye en este grupo, por eso puede sugerir que: “Lo primero que hay que hacer, por tanto, cuando llueve y sopla viento, es cerrar el paraguas. Esto, ciertamente, parece una ironía; pero no es sino un consejo que la experiencia da” (137). Todo lo que menciona denota una larga estancia en España, sobre todo porque las situaciones comentadas prácticamente abarcan todo el año, con esto se infiere que la coatepecana ya ha estado en Madrid durante muchos años.

En ese aspecto, se muestra cierta sucesión cronológica (hay que observar que “La casa vacía” es de los últimos textos, y es ahí donde Madrid se presenta como el lugar de retorno del viaje, como el hogar. Por esto cuando el matrimonio Pereyra regresa de un viaje por Francia, la escritora dice: “pero al ir cruzando las avenidas que, ya en Madrid, nos volvían al *hogar*”. Si bien no hay un momento específico que marque la transición de su papel como viajera para aproximarse a la figura de exiliada, sí hay ciertos momentos que dan pistas de ello, como cuando por fin expone su situación (es decir, que está viviendo en España): “no pocos años hace que levanté mi tienda en la hermosa Madrid” (Camarillo 1930: 105), o cuando menciona el tiempo exacto que lleva ahí “¡Y pensar que en los trece años que he vivido en Madrid [...]” (175).

Por último, a pesar de que no hay muchos comentarios directos sobre el sentir de María Enriqueta por el exilio, es posible darse una idea de la nostalgia que tiene por su tierra natal y de la melancolía general que la envuelve. Aunque al final del libro parece que ha asimilado Madrid como su hogar, lo que la hace sentir esa calidez es la compañía de sus

amigos, por lo tanto, sufre una vez que sus amigos se van. La única pista de su sentir se encuentra en cartas que intercambiaba con algunos de sus amigos, como asegura Hernández Palacios, quien menciona que la mexicana no se sentía tan feliz en tierra extranjera: “por sus confidencias epistolares a Heliodoro Valle, con quien [...] sostenía una estrecha, sincera y cálida relación amistosa, sabemos que recordaba y echaba de menos su país, vivía pendiente de sus noticias y se sentía ajena en España” (Hernández: 45).

3. Paratextos y metadiscursos

Como se vio en el apartado anterior, la autofiguración de la narradora-personaje se logra a partir de diversas estrategias, con lo cual la veridicción adquiere un papel fundamental. El carácter extratextual de la obra tiene una función importante dentro de esto, dado que facilita la autenticación, que no siempre se puede lograr mediante el texto (que a veces narra aspectos íntimos, imposibles de comprobar). Asimismo, existen otros artificios para validar el relato —que también tienen una fuerte influencia en la autofiguración—, los cuales se acentúan con los paratextos y los metadiscursos. Más adelante, se abordarán ambos elementos con sus respectivas implicaciones.

Antes que nada, es pertinente hacer algunos apuntes sobre los paratextos, específicamente, sobre las dedicatorias, que aparecen en al menos dieciséis de los veintidós relatos de *Brujas...* Para Gerard Genette, las dedicatorias implican “hacer el homenaje de una obra a una persona, a un grupo real o ideal, o a alguna entidad de otro orden” (101). Cabe señalar que, por lo general, el autor es quien hace la dedicatoria (aunque bien podría hacerlo un personaje), sobre todo en las obras de carácter autobiográfico. El teórico francés distingue dos tipos de dedicatorias: las privadas y las públicas.

Las primeras son aquellas que involucran una relación personal (Genette: 113). Es decir, el autor dedica su texto a familiares o amigos. Mientras que las segundas implican a personas más o menos conocidas por el público, “con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria, una relación de orden público: intelectual, artístico, político u otros” (113). Se debe considerar que estos tipos no son excluyentes, sino que pueden estar combinados y mostrar una relación tanto pública como privada, por ejemplo, la amistad del escritor con otras personas del gremio.

En el caso particular de *Brujas...*, se pueden advertir ambos modelos de dicho paratexto. Las dedicatorias privadas incluyen a familiares de la veracruzana, como su madre, su sobrino y algunos primos. Por otra parte, están las dedicatorias público-privadas, hechas a personas con quienes se puede intuir que María Enriqueta tenía una relación amistosa. Se trata en su totalidad de mujeres (excepto por dos familiares), lo cual resulta curioso. Es probable que fueran reconocidas en su época —aunque actualmente es difícil seguirles el rastro— y que pertenecieran a una élite cultural, ya sea de forma directa o por sus relaciones personales (de matrimonio o consanguinidad).

La importancia de este paratexto es que “exhibe una relación intelectual o privada, real o simbólica, y esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valoración o tema de comentario” (Genette: 116). Es decir, unas de sus funciones posibles es decir algo de la obra, ser una nota autoral; por lo que está cargada de intencionalidad, ya sea por razones de patrocinios, razones intelectuales o estéticas. Es posible que además de una cuestión de agradecimiento, las dedicatorias de Camarillo tengan el fin de adoptar una postura intelectual (que demuestra sus conexiones dentro del ámbito cultural), al mostrar su relación con figuras relacionadas directa o indirectamente con el mundo artístico.

Las relaciones que se plantean por medio de estos agradecimientos le otorgan cierta reputación cultural a María Enriqueta, ya que entretejen un pequeño círculo erudito compuesto por personas relacionadas con el ámbito cultural y artistas de distintas áreas.²²

En la siguiente tabla se presentan todas las dedicatorias.

Relato	Dedicado a	Datos de la persona
Brujas y su drama de amor	Piedad Fernández de Monterde	Primera esposa del escritor Francisco de Asís Monterde y García Icazbalceta
Calle de Coimbra	María do Carmo Peixoto	Escritora portuguesa
La calle madrileña	Ma. Luisa T. de Sánchez	Posible fundadora del Ateneo Femenino Boliviano
Voces de afuera	Amalia G. de Salaverría	Sin información
La murga callejera	Mercedes M. de Martínez Murillo	Sin información
La vida y la muerte en los jardines del retiro	Wanda de Gorjux	Periodista italiana
Una regocijada lección de gramática	Ana María Tijerina	Sin información
Primavera	Sara María Contreras Blásquez	Sin información
El viento	Ma. Soledad de Macho	Cuñada de la poetisa Pilar de Valderrama Martínez
Caso anómalo	Virginia Blásquez	Sin información
La hidalguía y el mendigo madrileño	Julia Otondo de Mariné	Esposa del periodista Enrique Mariné
La canción del juglar	Ma. Hernández Vela	Sin información

Aunque son personajes no reconocidos actualmente, se trata de personas que durante su vida eran reconocibles porque estuvieron conectadas al medio cultural. Cabe señalar que las relaciones con personajes pertenecientes a dicho ámbito no sólo se observan en las dedicatorias, también se presentan explícitamente en el texto. Tal es el caso de algunos

²² Cabe recordar que, durante su residencia en la Ciudad de México, el matrimonio Pereyra celebraba tertulias con otros escritores contemporáneos, por lo cual no sería extraño pensar que pudiera suceder algo parecido mientras vivieron en el extranjero.

vecinos de *Villa de las Acacias*, los cuales María Enriqueta califica como “amigos fieles”. Algunos de los mencionados son: la viuda de un pintor, el famoso geógrafo Dantín Cereceda y su hija, y el matrimonio de escritores lusitanos Fidelino de Figueredo y Dulce, también traductora, con quienes no sólo tuvo una conexión amistosa, sino también laboral, puesto “que [ella] había tomado de la mano algunos de mis libros para hacerlos hablar en portugués...” (Camarillo 1930: 184).

De igual manera, la veracruzana manifiesta sus vínculos con la condesa Doña Marina, que se trata nada más y nada menos que de la nieta del duque de Rivas, Ángel de Saavedra, importante escritor y político español. Además de hacer una semblanza por su muerte en “Había en Madrid una calle”, expresa su aprecio y vínculo cercano con ella, en sus palabras: “Yo, que me honré con el afecto de tan noble señora, y a quien quise y quiero con devoción, traigo sus nombres a estos renglones para que él también quede guardado en la caja de plata donde tengo recogidos mis amados recuerdos de Madrid” (166).

Por otra parte, aunque no todos, algunos de los textos cuentan con una datación. Tal es el caso de “La valentía de Mazquiarán”, “Septiembre trágico”, “Había en Madrid una calle”, “España y la novela española” y “La casa vacía”. Cabe mencionar que tanto por la datación incluida como porque el estilo de los primeros se acerca más al artículo, podría decirse que habían sido publicados en la prensa periódica con anterioridad, justo como ocurría con diversos relatos de viajes contemporáneos (como se comentó en el capítulo anterior). De hecho, es lo que sucede con “La poesía y Pilar de Valderrama”; y aunque en *Brujas...* no aparece fecha exacta, es posible encontrar el artículo en el periódico *Mujer* de agosto de 1929.

De esta forma, mediante las dedicatorias y la mención de su red de amistades, María Enriqueta configura un círculo intelectual sólido que, de cierto modo, funciona como

validación de su autfiguración como escritora profesional. Aunado a esto, se aprecia la erudición de la escritora, pues no sólo conoce a los grandes escritores de la tradición, sino que también demuestra su amplio bagaje cultural en otras índoles como la música, la pintura, incluso tiene un vasto repertorio de referencias culturales.

Algo similar sucede con los metadiscursos, los cuales reflejan la conciencia de escritura y refuerzan la idea de María Enriqueta como escritora profesional, dedicada por completo a su oficio. Mayormente, se vislumbra su adscripción al género periodístico, dado que el estilo se acerca a la crónica. Lo anterior se puede ver a través de reflexiones que denotan la naturaleza de la escritura y de apelaciones al lector. Ambas refuerzan su figuración como escritora profesional y como viajera. La conciencia de escritura se vislumbra en diversas ocasiones con comentarios sutiles como: “pero veo que divago” o “sigamos la narración” (Camarillo 1930: 27).

Asimismo, existen pasajes donde lo anterior se expone explícitamente, como en: “[la historia] me la guardo en la cartera para escribirla más tarde [...]” (29). También se observa en el fragmento donde la veracruzana cuenta que está trabajando en un artículo para el periódico: “—¿Qué es lo que precisa? —me preguntaréis. Nada que sea de interés; pero lo que me importa es que lo acabe... Y aquí me tenéis, con el lápiz en la mano, escribe, y escribe...” (91). Continúa posteriormente: “De buena gana yo arrojara mis cuartillas al cesto, y me lanzara hacia el balcón para gozar el espectáculo. Pero no debo hacerlo; mi trabajo precisa. Empuño otra vez el lápiz y llevo la mano al papel” (94). De esta forma, no sólo es consciente de su escritura, sino que también hace alusión a su profesión.

Por otro lado, es consciente de su público lector, lo cual se puede observar en apelaciones directas como “lectores míos” o “responded vosotros”. Es posible que la finalidad de esto sea crear un mayor acercamiento con su público, incluso una mayor

intimidad. A veces, María Enriqueta incluso se dirige a ellos como si estuvieran a su lado, como si fuera una guía que los lleva consigo por sus recorridos en las calles, justo como se mencionó anteriormente. Lo cual se ejemplifica con indicaciones como “hemos llegado a una esquina, y estamos frente a frente del muelle del Rosario. Avancemos por él” (31).

A pesar de que toma este papel de cicerone —principalmente cuando describe sus andanzas por Brujas—, la veracruzana asegura que no es su intención, pues “no es mi ánimo arrastraros conmigo [...] queden que para mejores plumas os hablen de esto” (31). Aun así, conduce y orienta a su público por los rincones más importantes de la ciudad romántica. Ya sea por la torre de Beffroi, por las calles más emblemáticas, por el popular muelle o por algunos aparadores, ella asume su papel como guía.

Sin embargo, la autora se da cuenta de las barreras de la distancia y comenta: “Seguidme con el pensamiento —ya que no podéis efectuarlo de otro modo—, y haceos cargo de que voy a salir de casa” (59). Por estas limitaciones utiliza el recurso de la imaginación, así logra transportar a los lectores hasta las calles de Brujas y Madrid sin la necesidad de que salgan de sus casas. Esto se ve reflejado cuando les dice: Vamos allá. Cerrad los ojos y dejaos conducir. Pronto llegaremos. No hagáis caso del ruido ni de la gente que corre a la par con nosotros. [...] / ¿Lo veis? Ya estamos aquí. Podéis abrir los ojos”. (71).

CAPÍTULO III

LA POÉTICA ESPACIAL

En el capítulo anterior, se abordaron algunos rasgos espaciales, especialmente aquellos que ayudan a perfilar la identidad discursiva de la viajera. No obstante, considerando que la columna vertebral del relato de viajes son los espacios, todavía quedan varias particularidades marienriquetianas que apuntar. Sobre todo, cabe destacar la manera de describir de Camarillo y el valor simbólico que adquieren tanto los espacios como los objetos que habitan (o faltan en) estos. A continuación, se abordan dichas cuestiones, así como las perspectivas desde las que se enuncia y algunos “tipos” presentes en el texto. Antes que nada, conviene recuperar ciertos conceptos, como el de espacio mismo.

1. El espacio

A diferencia de los textos ficcionales, en los cuales suele predominar la narración, el punto central del relato viajero es la descripción de lugares y tipos. No obstante, también hay narración y en ocasiones incluso se emplean técnicas propias de la ficción, por lo cual se pueden recuperar ciertas nociones de la teoría espacial ficcional. Por ejemplo, la definición del espacio puede entenderse como una construcción que enmarca y permite el desarrollo de la historia, es decir, “como el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción”. Pero “no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido, ni un simple mecanismo estilístico que instaure la simultaneidad narrativa y paraliza el transcurso cronológico (Pimentel: 20), sino que permite observar otras cuestiones y presenta diversas funciones, que pueden ser: la mimética, la referencial, la narrativa o la simbólica.

Además, como se mostró en el capítulo anterior, el espacio dice mucho de los personajes —en la ficción— y del narrador —en los relatos de viajes—, tanto que, a partir de su

descripción y de sus relaciones, es posible conocer rasgos característicos de estos. Nuevamente resalta la subjetividad del género, puesto que se relaciona con la experiencia personal. Recordando las ideas de De Certeau, se puede considerar al espacio como un lugar practicado (por alguien). En este sentido, se da un doble juego: uno de apropiación del espacio y otro de realización espacial del lugar (descripción); por lo que todo lo descrito es subjetivo y depende de la visión del viajero.

De esta manera, el espacio deja de ser algo accesorio y adquiere otro significado (o función). Entonces, también se puede entender como el “lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato” (Pimentel: 8), incluidos los valores temáticos e ideológicos; a partir de los cuales cambiará la forma en que se entenderá el texto. Por lo mismo, la descripción de este no es una simple enunciación de características, sino que interviene de forma directa en el sentido de lo escrito. Por otro lado, las enunciaciones espaciales “hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (De Certeau: 128).

Así pues, el espacio puede tener diferentes funciones, por ejemplo, la referencial, la cual corresponde a lugares reales aludidos dentro de la narración. Pero no basta con mencionar el referente extratextual —ya que sólo se remite al sitio y no a su esencia o significado para el viajero—, sino que hay que dotarlo de sentido, es decir, el nombre del lugar se vuelve una especie de molde vacío que se va llenando con las características otorgadas por el escritor. Esta cuestión ya se había mencionado en el primer capítulo. Tal como el caso de Horacio Quiroga y Rubén Darío, quienes experimentaron —y, por tanto, describieron— París de forma prácticamente antitética.

Cuando no sólo se hace referencia a estos, sino que se trata de retratar (casi) tal cual se observan, se cumpliría una labor mimética. La anterior suele aparecer en los relatos viajeros, donde prácticamente se intenta transcribir lo que se ve, como si se estuviera

pintando el paisaje con palabras. Sin embargo, recuperando las ideas de Luz Aurora Pimentel, aunque sí hay cierta capacidad mimética, la descripción espacial tiene más cosas de fondo, como las cuestiones ideológicas y simbólicas. En sus palabras, “la descripción no es simplemente la adecuación entre lo lingüístico y lo real, sino el resultado de un conjunto de propiedades y de procedimientos textuales que son los que le dan su identidad como tal” (Pimentel: 19).

En este punto cabe recordar dos conceptos vistos anteriormente: la intencionalidad de la escritura y la verosimilitud. Es decir, el relato de viaje muestra cómo el viajero ve la ciudad, su impresión —se trata de su visión del mundo—, no la realidad *per se*, aun cuando el recurso de descripción sea la hipotiposis y parezca que se está viendo un cuadro de los lugares y las escenas que ocurren en ellos. De este modo, se da un ejercicio de retórica, en el cual la manera de describir se convierte en la huella del escritor y en “[...] el vehículo privilegiado para crear una ilusión de realidad. [...] sería entonces la forma más compleja de lo que podríamos llamar iconización discursiva” (Pimentel: 38).

Como ya se refirió, el espacio no es un mero accesorio, “antes que nada, significa y desempeña, por tanto, funciones de carácter semántico y no puramente decorativo” (Zubiaurre: 144). En este sentido, se alcanza la dimensión simbólica. Mediante la descripción, es posible saber cómo debe leerse el texto —con ironía, como parodia, etc.— (Pimentel: 28); así mismo, permite entender la carga simbólica de los objetos y espacios descritos. Esto es relevante, especialmente en los textos pertenecientes al espacio autobiográfico, porque a partir de la alusión de ciertos elementos (es decir, de algunos objetos) se vislumbran relaciones, se autofiguran los narradores y se recuperan memorias.

2. Elementos simbólicos

Entender los lugares descritos como espacios vividos permite acrecentar la perspectiva simbólica del espacio. Los objetos aludidos son los que pueblan el espacio, por lo cual dejan su función utilitaria y también adquieren una carga significativa que responde a las necesidades y/o deseos de cada persona particular, en este caso, del narrador viajero. Como sugiere Jean Baudrillard, el objeto debe considerarse no sólo como algo material, sino como la relación con otros objetos y con las personas. Dicho de otro modo, “los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma” (Baudrillard: 14).

Lo anterior implica que cada objeto —y espacio— funcione como recipiente, como “vaso de lo imaginario” (27). En este sentido, cada cosa tendría una connotación subjetiva, es decir, el significado e importancia estarían determinados por la persona a la que pertenece. Baudrillard ejemplifica esto a partir del reloj, con el cual, más que poder saber qué hora es, “se posee” la hora para sí mismo (108). Dentro del espacio autobiográfico, esto es de suma relevancia, pues cada uno contendría distintas memorias de las vivencias de las que ha sido testigo —así que actúan como testigo y prueba—. Por esto se considera que los objetos acompañan la construcción de la memoria y son denominados como “disparadores del relato memorialístico” (Viveros 2021: 10).

Con frecuencia, se encuentran dichos objetos disparadores de recuerdos en los escritos de la veracruzana; aunque se nota más en *Del tapiz de mi vida*. En *Brujas...* funciona distinto, verbigracia, los *souvenirs* que lleva en la maleta: “molinos de viento, lagartijas de cobre, encajes, una medalla de Santa Gúdula, un rosario que me dio la superiora del *Beguinage*, flores, hierbas que arranqué de los patios, vistas, libros, piedras y hasta arenas

de las calles...” (Camarillo 1930: 33). Si bien ninguna de estas cosas está remitiendo algún recuerdo en ese momento, posteriormente, cuando ella ya no esté en Brujas, sí le permitirán evocar su estancia ahí.

De igual forma, para abordar otros aspectos simbólicos, conviene recuperar algunas ideas de Gastón Bachelard, quien menciona que “La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (Bachelard: 79). Esto se refiere a su concepción simbólica de la casa como representación de la concha protectora. Lo anterior se debe a que la morada se concibe como lugar de consuelo e intimidad, lo que provoca un sentimiento de refugio, e incluso, de protección (78). Además, representa el primer universo, lo cual permite que posteriormente se evoquen recuerdos de la infancia. Por todo lo anterior, la casa adquiere el significado especial de “nuestro rincón del mundo”.

Aunque en *Brujas...* casi no hay pasajes domésticos, sí puede apreciarse el valor del hogar, aunque de una forma peculiar. No es de extrañar que suceda esto, ya que se relatan los viajes, es normal que predominen las descripciones de espacios exteriores (paisajes y escenas en su mayoría). En este caso, las calles también tienen un valor, si no de protección, sí de fascinación y descubrimiento.²³ A continuación se exponen tres elementos o prácticas relacionadas al espacio que permiten observar el sentir de la autora, sus relaciones interpersonales y el papel que ella adquiere en su relato.

El primer elemento corresponde a las mercancías vendidas. Algunos objetos que se comercian y que permiten observar cómo se desenvuelve María Enriqueta en el espacio son las “mesitas baratas”, que significan que el invierno está cerca y las persianas, que avisan la llegada de la primavera. Basta con que se mencione cierta frase para que los madrileños

²³Algo muy curioso es que las calles madrileñas dejan de ser simples calles y adquieren una dimensión de intimidad contraria a lo que se esperaría. Esta cuestión se ahonda en el último apartado del presente capítulo.

sepan implícitamente qué se vende. Es importante notar que las significaciones ocultas sólo pueden ser entendidas por los madrileños, o bien, las personas que ya han estado mucho tiempo ahí. En palabras de la autora:

Los que no viven en Madrid no pueden comprender cuál es el lazo que ata esa pequeña mesa, con las brumas y las nieves del invierno; pero los que, al oír este grito, detienen al pregonero y le compraron la mesa, ya saben muy bien que, debajo de ella, cuando la ventisca azote las calles, el brasero, bien preparado, bien encendido, reconfortará a la familia entera [...] (121).

En este caso, no importa que el lector no sea de Madrid ni que no conozca las implicaciones de cada mercancía, puesto que la narradora se muestra como cicerone que decodifica las cosas para el no iniciado. Ella asume la tarea de explicar los pormenores y connotaciones de cada cosa.

Si bien existen objetos evocadores de recuerdos (o que tienen diversas connotaciones), también otros elementos del espacio detonan memorias. Ya sea el medio ambiente, el clima o los sentidos, los tres provocan comentarios concernientes tanto a la experiencia de la viajera, como a diferentes episodios de su vida. En este caso particular el elemento detonador es el viento, ya que le permite a María Enriqueta recordar tanto su niñez, como a su madre.

En efecto, se describe el clima madrileño, que en una ocasión no se trata de un viento cualquiera, sino de “un viento huracanado, que no respeta sombreros [...] y que se lleva a veces las sombrillas” (136). El cual podría calificarse como vendaval dada su naturaleza colérica y “delincuente”, ya que “[...] está golpeando las ventanas... Se diría que el enojo le empuja”, y que adquiere una dimensión prosopopéyica pues trae consigo “[...] voces que parecen cargadas de pronósticos, voces que llegan de lejanos parajes para contar lo que en ellos vieron” (137).

El ambiente sombrío y misterioso creado por el ventarrón le provoca escalofríos a la narradora, quien, a partir de esto, recuerda un relato llamado “La casa del viento”. Se trata de una historia de terror que su madre le contaba cuando era niña, específicamente, cuando tenía seis años.

Como se comentó antes, la casa tiene carga nostálgica al propiciar *flashbacks* de la infancia. En este caso, es el viento el que cumple dicha función. Entonces, en esta anécdota la autora recuerda su niñez con cierto tono de añoranza por la protección materna ante el miedo provocado por el viento, como la misma viajera deja ver: “Yo quisiera esta noche misteriosa volver a la niñez. Estaría cogida a la falda de mi madre, preso mi pequeño corazón por un sutil y exquisito miedo que haría castañear mis dientes” (Camarillo 1930: 137).

Al igual que en *Del tapiz de mi vida*, en este pasaje se puede deducir que tenía una relación cercana con su madre, quien la reconfortaba en momentos de terror. La nostalgia al estar lejos de casa en una noche fría y sombría como la que describe le recuerda la figura materna que le da seguridad. Siguiendo las ideas de Bachelard, “Cuando vuelven, en la nueva casa, los recuerdos de las antiguas moradas, vamos al país de la infancia inmóvil, inmóvil como lo inmemorial. Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección” (36).

Aunque Bachelard se refiere al valor del espacio habitado —es decir, al sentido de refugio y protección que adquiere la casa—, en la anécdota de Camarillo se aprecia algo similar, sólo que no es la morada la que reconforta a María Enriqueta, sino (la memoria de) su madre; ella como metáfora del hogar. De hecho, la falda materna adquiere cierto aire protector. Dicho valor simbólico sólo es posible por pertenecer a su madre. Queda claro que bastaría estar entre sus telas para resguardarse del terror provocado por el viento.

Bajo la misma línea se encuentran los demás indicadores de la primavera: “La apagada chimenea, el balcón abierto, el perfume que sube del jardín, los árboles, el gorjeo de los gorriones en el alero..., todo lo dice, todo lo murmura, todo lo canta” (Camarillo 1930: 122). Como puede notarse, no siempre son los objetos materiales los que simbolizan algo, los elementos que apelan a los demás sentidos también tienen un papel importante. En este caso, **el sentido del olfato**. Otro ejemplo es la florista campestre, pues no es necesario verla para saber que estuvo por ahí, basta el perfume que va dejando a su paso: “A mí me parece que se marcha más pronto que los otros vendedores; pero después que ella parte, queda su estela: un fuerte perfume de lilas recién cortadas” (85).

Hasta ahora se ha mostrado la carga simbólica que tienen los objetos en el relato viajero, otros elementos como el viento, el aroma o el clima, e incluso algunos pregones que se escuchan. No obstante, hasta la ausencia de objetos conlleva una gran significación.

En el capítulo “La casa vacía”, la falta de objetos corresponde a la ausencia de los seres queridos de la autora. Dicho texto relata el retorno del matrimonio Camarillo a su casa en Villa de las Acacias en Madrid. Luego de un viaje, la pareja va en busca de sus amigos, pero no pueden encontrarlos porque ya se han mudado. Por lo mismo, por medio de la descripción se echa en falta todo lo que antes se encontraba en esa casa (tanto lo material como lo intangible).

Con la sencilla frase de “en el *hall* faltan los muebles” se intuye el tono que continuará en el resto del relato, porque implica que la casa ya está deshabitada. Lo anterior se comprueba cuando se hace el inventario: “las mesas, las sillas, los cortinajes, todo faltaba. Las alcobas estaban desnudas...” (Camarillo 1930: 188); tampoco quedaban ni cuadros, ni tapetes, ni siquiera los azulejos del piso. El ambiente desolado de la vivienda se remata con el silencio absoluto que obtiene el matrimonio al pronunciar los nombres de sus amigos.

Resulta notable la conexión simétrica entre cómo se describe el espacio y los sentimientos de la escritora. Dicha correspondencia es posible debido a que las descripciones son percepciones y sensaciones subjetivas, lo cual quiere decir que la concepción del espacio cambia de acuerdo con la narradora. Justo como explica María Zubiaurre: “Entre los dos espacios internos, el físico y el psíquico, se establece una estrechísima vinculación. Los objetos inevitablemente dicen de la psicología del personaje y ésta, con toda seguridad, determina la índole de aquellos, su distribución espacial, su presencia o ausencia en el inventario novelesco” (95).

De esta manera, la descripción puede variar según el estado de ánimo de la viajera. Por ello, es de suma importancia notar si el espacio está, o no, poblado por objetos. En dicho relato, a través de las ausencias —y del efecto que producen en la casa— se puede deducir que María Enriqueta está triste por la partida de sus íntimos, como se muestra enseguida: “Los muros, desnudos, parecían estirarse hacia arriba, como si hubiesen querido huir de aquel silencio, de aquella soledad que se les echaba encima. Las paredes me parecieron más altas, y el recinto más amplio. Todo aquello pedía que se le llenase con cosas y con personas...” (Camarillo 1930: 187).

En este fragmento se da una correspondencia entre vivienda y viajera. Específicamente, la percepción del lugar se muestra diferente a cuando alguien todavía habitaba la casa al momento del retorno de la pareja.

Finalmente, la casa pierde toda importancia y deja de ser un refugio; se puede decir que hay cierta metonimia, es decir, el valor de la morada se transforma, deja de ser importante porque quien vivía en ella ya no está, justo como sucede en “Había en Madrid una calle” (tema comentado en el capítulo dos). De esta forma, la veracruzana llegó “con gran dolor” a la conclusión de que “la Villa Victoria era ya solamente una casa vacía...” (188).

3. Formas de mirar

María Teresa Zubiaurre comenta que la descripción se ofrece mediante personajes móviles (que van descubriendo los escenarios al lector) o a través de personajes tipo (como el *flâneur*). También por medio de escenas tipo, verbigracia, el paseo. En este caso, María Enriqueta sería la paseante, mejor aún, la viajera que va mostrando los lugares recorridos a su público.

Aunque se especifican diversos ambientes (como los paisajes idílicos y cercanos a la naturaleza de Bélgica y Lisboa), en la descripción de María Enriqueta predomina el entorno urbano. Según Zubiaurre, la ciudad representa algo más que un escenario ya que tiene significado temporal, espacial y **sensorial**. Ésta no se presenta inmediatamente, “el paisaje urbano no se da como hecho, sino paulatinamente y a través de la percepción del personaje” (Zubiaurre: 258). Entonces se trata de que la viajera haga de cicerone al presentar nuevos parajes a los lectores y mostrar minuciosamente las particularidades de cada metrópoli, por lo que el lector descubre el lugar conforme va leyendo.

Ahora bien, el relato de nuestra viajera se puede encuadrar en el género crónica —tanto por su forma de abordar cuestiones reales y cotidianas, como por los recursos ficcionales que usa y por su manera de describir—; en cuanto al estilo, es modernista, más aún porque adopta la *flânerie*. Sobre esto, Angulo Egea recupera los dos modos de mirar propuestos por el crítico de arte John Berger: la accidental y la esencial. Estas corresponden también a las formas de contar la crónica. La primera está relacionada con la espontaneidad y con un instante significativo, en otras palabras, se trata de “ese momento en el que está a punto de suceder algo relevante o en el que ya está sucediendo” (Angulo Egea: 10). Mientras que la

forma esencial, como su nombre lo indica, se enfoca en buscar la esencia de algo —por ejemplo, de una ciudad— en cosas particulares —como una calle.

Asimismo, la autora explica que las crónicas pueden presentarse en cualquiera de estas dos formas, e incluso combinar ambas:

Tenemos anécdotas estimulantes que cuentan microhistorias fundamentales y también existen retratos frontales deliberados en donde se nos presentan todas las superficies posibles de un acontecimiento. Retratos que nos muestran sujetos que empiezan a hablar y que van a dar lugar a una historia. Y hay crónicas, las más, que combinan ambos modos; que parten de lo accidental para ir transitando hasta esa otra mirada esencialista (10).

De hecho, la mayoría de sus relatos entran dentro de este último tipo que combina ambas miradas. No es de extrañar que, al tratarse de relatos viajeros, uno de los objetivos principales sea mostrar la esencia de los lugares visitados. *Brujas...* está plagado de pasajes que trazan personajes típicos y costumbres que conforman cuadros del paisaje, sobre todo en Coimbra y en Madrid; pero también hay anécdotas de lo más singular del recorrido. Por esto mismo, se puede utilizar el modelo propuesto por María Angulo para revisar los relatos.

Antes de continuar, conviene recordar la subjetividad que conlleva la crónica (y el propio relato viajero). Para Angulo, la crónica es una forma de narrar, pero también de mirar, y mirar es desear. De este modo, predominarán los hechos y acontecimientos que interesen al escritor, mejor dicho, “el cronista mira y piensa, pero acto seguido desea y reconoce. Su retina se estimula en función de un catálogo, de su base de datos, de su bagaje personal y escoge así un pedazo de lo real” (12).

En otras palabras, la crónica es el punto de vista del cronista que recupera sus obsesiones, sus prejuicios y su identidad (Angulo:13). En este caso, María Enriqueta constantemente alude a que todo lo retrata desde su perspectiva. Ya lo especifica cuando

dice: “O, al menos, como cada mortal ve las cosas con sus propios ojos, voy a decir cómo las ven los míos” (Camarillo, 1930: 59). Por esta razón, sobresalen las cosas “con alma”, de las que tanto habla la veracruzana.

Retomando la mirada accidental, se pueden encontrar diversas anécdotas extraordinarias (en el sentido de que son inesperadas y un tanto fantásticas o irreales) dentro del texto marienrriquetiano. Tal es el caso de “La valentía de Mazquiarán”, “Una regocijada lección de gramática” y “Caso anómalo”. En estos tres casos se parte de sucesos sorprendentes que, casi siempre, detonan en una reflexión sobre lo que significa ser español. Es decir, el motivo central de las historias es algo poco común, ya sea una confusión semántica que hace que María Enriqueta termine pidiendo entredoses en una carnicería, un toro que escapa y destruye todo a su paso en el mercado, o un acto caritativo; pero sin importar de qué se trate, termina destacando un rasgo propio de *lo español*.

En el primer caso, “La valentía de Mazquiarán”, se relata la historia de un toro que escapó camino al matadero. Luego de atacar a los transeúntes, llega al mercado de San Idefonso y hace un desastre, en palabras de la narradora:

Aquello fue indescriptible, Los vendedores huían al escape, dejando abandonados sus puestos, y las compradoras hacían otro tanto, mientras el toro, dueño por completo del campo, lanzaba al aire las coliflores, los tomates, las patatas, las peras, dando patadas a los cajones donde se exponían las verduras, mascullando las coles, resoplando en los guisantes, y llevándose entre los cuernos las pálidas sartas de ajos (Camarillo, 1930: 116).

Luego de unas cuantas vueltas, el toro sale de nuevo a la calle y, “en medio de la sorpresa general, un hombre salió violentamente a la palestra, y despojándose de su gabán, avanzó con donaire hacia el bicho”. (Camarillo, 1930: 117). Resulta que el famoso torero *Fortuna*, Diego Mazquiarán, llegó a detener los destrozos del animal. Luego de una narración que parece sacada de un cuento, se dice que el torero logra vencer y dar muerte al

toro. Lo más destacable de este relato es lo extraordinario del suceso, basado en un hecho real que sí hemos de creer a los datos ofrecidos, ocurrió el 23 de enero de 1928.

En otro de los textos, el centro de atención está en la creatividad de los rótulos de los negocios, como ocurre en “Una regocijada lección de gramática”. Con títulos tales como *Expendeduría de idiomas y talentos* —que no anuncia una academia como creía María Enriqueta—, se nombra una carnicería. Ante la confusión por el nombre, el carnicero aclara la razón de este: “¿No están hablando de idiomas todas esas hermosas lenguas que allí vemos colgadas en fila [...]” y “[...] esas viles carnazas que yo llamo talentos, porque del cerebro han venido y han de volver al cerebro, se designan entre profanos, con el nombre de *sesos*”? (Camarillo, 1930: 109 y 111). Además, gracias a esta anécdota —que lleva a la veracruzana a una carnicería buscando material de bordado—, se expone una de las diferencias semánticas existentes entre España y México: en el primero, embutido es un producto cárnico, en el segundo, una forma de decirle a los entredoses.

Mientras tanto, el último relato expone cómo el ingenioso plan de unos niños termina en algo impresionante. Resulta que tres hermanos encontraron un nido de ratones. Al verlos sin la protección de su madre, decidieron llevarlos con su gata para que pudieran alimentarse. Ante la sorpresa de todos, la gata no los atacó, sino que los cuidó y defendió como si se tratara de sus propias crías. Nuevamente, se trata de una historia correspondiente a una noticia, esta vez, de Alicante; aunque parezca “fantasía nacida en el cerebro de algún desocupado” (Camarillo, 1930: 141).

4. Varias maneras de narrar y describir

Como ha podido observarse, la forma de configurar el espacio está llena de recursos retóricos —tal vez por la formación de Camarillo como poeta—, que predominantemente

se sirven del símbolo y de procedimientos efrásticos, pero no son los únicos, también es posible encontrar prosopopeya, metáforas, metonimias y otros. Todo esto enriquece la concepción espacial y modifica la autofiguración y, en general, la narración. A continuación, se exponen algunos de estos recursos.

Regresando a la descripción propiamente dicha, mediante la hipotiposis —aquella descripción vívida— se encuentra la configuración de la mayoría de los lugares naturales (paisajes, jardines, entre otros), los cuales se presentan como sitios idílicos. Esto se aprecia en la representación de Brujas:

Los jardinillos vierten el agua; la humedad chorrea por todas partes. Suele haber entre huerto y huerto una vieja columna que los separa, sosteniendo un fauno de piedra, una ninfa o un dios Término. Estas figuras parecen soñar entre el silencio y la soledad de aquellos sitios; porque en los diminutos jardines no se ve jamás un alma. [...] Algunos de estos puentes son anchos, como túneles, y tan bajos, que hay que inclinarse mucho en la barca para no chocar contra la mampostería (19).

El fragmento anterior es tan preciso que parece que se va pintando un cuadro. También es posible notarlo en los pasajes dedicados a las ciudades portuguesas, las cuales son percibidas como lugares con alma por tener un ambiente que apela al espíritu, la mente, el corazón y los sentimientos:

Como un reloj parado a voluntad en hora determinada, Cintra, Coimbra y Lisboa parecen haber detenido la marcha de su vida en una época lejana. Y en ella se han quedado, extáticas, mientras el musgo amable sube por sus muros, borda sus tejados, envuelve los troncos de los árboles, pinta las fuentes y engarza las piedras de plazas y calles... (48).

Justamente son esos los lugares por los que María Enriqueta tiene predilección. En otras ocasiones, se resaltan los atributos encantadores de estos mediante comparaciones: “Vista de noche Lisboa, punteada por las chispas de sus luces, semeja un altar encendido. Vista de día, me parece Grecia, bajando, elegante, por sus calles en pendiente, para darse en ofrenda a las ondas —que no cesan de verla, enamoradas” (49).

Bajo la misma línea, se describen los espacios urbanos. Sin embargo, no se presentan como espacios contradictorios, de hecho, hay cierta armonía entre ellos. Es posible que no desentonen porque tienen una misma aura de ensueño, de nostalgia. Casualmente, parecen elementos de antaño, objetos rústicos: “[...] Hay también en los muros, a uno y otro lado de la calle, escaparates que no disuenan. En ellos se amontonan cofrecillos, retratos, arcones, molduras, espejos antiguos [...] O bien, la cueva de un viejo librero se desahoga en tal o cual vitrina [...]” (51).

Otro recurso empleado es la prosopopeya, también frecuente en los relatos de viaje. Este *dar voz a lo muerto* (o inanimado) está presente en textos como “Brujas y su drama de amor” y en “Los jardines del retiro”. El primero es una especie de leyenda donde la prosopopeya de Brujas como mujer enamorada que sufre es la protagonista de la historia. De una forma muy elocuente Camarillo explica cómo el río Zwin perdió su cauce en el pasado.

Asimismo, se encuentra en “La bella Portugal”, ya que, en su descripción, las ciudades se personifican, “realizan” acciones e incluso tienen sentimientos propios de los humanos: “Lisboa y sus hermanas sueñan, se idealizan, aman y cantan, viendo al mar a lo lejos con las hermosas pupilas trágicas de sus hijos” (Camarillo, 1930: 48). En “Los jardines de retiro” ocurre algo parecido, sólo que esta vez se trata de la personificación de la Muerte, que va en busca de unos cuantos animales del zoológico.

La ficción es también componente de la narración, a pesar de que la mayoría de los relatos de viajes prefieren relegarla a un segundo plano o encubrirla. De hecho, en *Brujas...* está presente en todo momento, tanto que en diversas ocasiones parece que se trata de un libro de cuentos más que de un texto adscrito a los géneros no ficcionales. En efecto, su forma de escribir utiliza recursos de la crónica, que ocupan frecuentemente la hibridación

de la narración ficcional. Incluso se podría decir que está más cerca del periodismo narrativo, lo cual no resulta extraño por el oficio periodístico de la veracruzana, ni por la época en que escribía, cuestión abordada en el primer capítulo.

Sólo por señalar algunos ejemplos, es posible observar esto cuando refiere la historia de Brujas y cómo perdió su río Zwin en la Edad Media: “Así fue como la Mar, enojada, celosa de Brujas, mandó a sus hijas, las olas, para que le trajesen de nuevo a aquel infiel que, escapado de sus dominios, iba a ofrendar su amor a una advenediza...” (Camarillo, 1930: 15). Asimismo, se aprecia en la historia del toro y del torero *Fortuna*, aludida anteriormente. Desde el inicio se procede a contar la historia como si fuera algo ficcional: “un torete negro [...] que iba camino al Matadero, al llegar a cierta esquina, envidioso quizá de la libertad con que el público se movía, empinóse de pronto sobre sus patas traseras, y dando un tremendo salto, reventó la cuerda que lo sujetaba, y se dio a la fuga por calles y plazas” (115).

Posteriormente, María Enriqueta continúa su relato creando suspenso y detallando todo como si fuera una narradora omnisciente, por lo que hace comentarios del estilo de: “El toro recobró la serenidad; y el público, en vez de huir, como en las otras calles, se alineó en las aceras, presintiendo que iba a presenciar un extraordinario acontecimiento” (116). De modo similar termina su relación de los hechos.

Cabe aclarar que esta narración ficcional se da en muchos otros pasajes, aquí sólo se referirán unos pocos. Otros textos donde se ilustra lo mismo son “El viento” —también comentado previamente— y “Las Hurdes y la sonrisa de un rey”. En el primero, se aprecia por la prosopopeya, que otorga una dimensión más humana al sonido del viento: “Hay que atender a esas voces que parecen cargadas de pronósticos, voces que llegan de lejanos parajes para contar lo que en ellos vieron.” (137).

El segundo caso corresponde a la visita del rey Alfonso XIII a las Hurdes, pequeñas aldeas que están en la provincia. Desde el comienzo, con: “Este era un rey... Pero ¿es que vamos a contar un cuento? No” (191), se da un juego donde la narración va saltando entre lo factual y lo ficcional (rasgo destacable del relato viajero). Lo más curioso es la conciencia discursiva que exhibe la narradora, ya que constantemente alude a que podría tratarse de un cuento si no se fuera “una dolorosa realidad” (192). Y no sólo lo comenta explícitamente, sino que desarrolla el relato como si fuera una historia. Otro fragmento que deja ver lo dicho es: “...y la mano del Rey, tal como ocurre en los cuentos, entraba y salía de aquel saco, según iban desfilando ante él los humildes moradores de tan tristes parajes” (196).

Sin duda, esta es una de las particularidades marienriquetianas, esta forma de narrar y describir representa su voz y, por lo tanto, su visión del mundo, tomando en cuenta que “La voz es la marca. El rasgo diferenciador que nos atrapa [...]” (Angulo: 15). Algo más que se debe apuntar es que esto deja ver la madera de María Enriqueta como cronista —o profesionalista del periodismo, por decirlo de alguna manera— y demuestra lo gran narradora que era, al punto de escribir noticias como si se tratara de una ficción (rasgo común en los cronistas del Modernismo).

5. Tipos y (cuadros de) costumbres

Como se mencionó más arriba, existe la mirada esencialista, que busca la médula, la parte central de una ciudad ya sea en una calle, en sus transeúntes, o bien, en las costumbres. También corresponde a una forma de escritura, la cual pretende hallar el rasgo intrínseco del lugar en lo cotidiano. Dentro de esta manera de mirar puede considerarse la descripción de escenas típicas, así como los cuadros (que evocan los históricos cuadros de costumbres)

y la caracterización de “tipos” (personajes típicos) que encuentra la veracruzana en los distintos lugares recorridos.

Algunos de los personajes tipo que recoge Camarillo son: en Brujas, el torrero de Beffroi, quien literalmente se describe como “un hombre silencioso y hosco, que parece identificarse con los muros ásperos de la vieja torre” (Camarillo, 1930: 25) y quien, a pesar de sólo estar acompañado por un gato y un canario, no se siente solitario porque le basta su torre. De hecho, toda la urbe se presenta como un lugar con cierto misterio, pero con encanto. Las descripciones parecen sacadas de un cuento, como lo ilustran la arquitectura de juguete, las calles diminutas que parecen hechas para “liliputienses” y tienen un ambiente romántico, pues “todo es fantástico en Brujas; todo respira poesía y misterio” (19).

Mientras tanto, algunos de los modelos encontrados en Portugal son: las vendedoras de flores, el estudiante, el niño y la mujer portugueses. Las primeras se caracterizan con una cesta en la cabeza; avanzan con ritmo, descalzas. En apariencia, los personajes evaden hasta su pertenencia al plano de la realidad y vender flores y frutas no es su única función, sino que “parecen figuras decorativas que la mano de un artista desparramó por las calles para dar a la ciudad gracia y poesía” (49). Por otro lado, con levita y capa, el estudiante se pasea “[...] erguido, elegante, airoso, poniendo su nota romántica bajo los árboles de los paseos” (Camarillo: 50). Los últimos, niño y mujer, también se califican como seres irreales, tallados en la mejor de las porcelanas.

La narradora no sólo va trazando el paisaje y las personas, sino también a ciertos animales, verbigracia, los pájaros que cantan a pesar del invierno. Además, se explica la esencia de otros elementos abstractos como el propio lenguaje portugués, que se compara con el español, destacando por su suavidad, por ser *acariciador*, *sin durezas* y “*sin huesos*”.

La explicación es sencilla: “no está fabricado por los hombres, sino por las abejas. ¡Tal es la miel de su acento y la dulzura de sus inflexiones!” (58).

Antes de continuar, cabe recordar algunas ideas de Teresa Zubiaurre sobre la forma de conocer la ciudad (por ser el espacio predominante en *Brujas...*). Según la autora, ésta se puede conocer a partir de tres elementos: por su topografía o arquitectura, por las personas (habitantes) o por el *flâneur*, es decir, el paseante. A lo largo del capítulo ya se ha mencionado **en términos generales** algo de la parte arquitectónica. No obstante, la esencia de los lugares visitados se plasma, en gran medida, a través de las personas, justo como en el caso de Madrid. Pues como menciona la autora, la ciudad es un complejo organismo viviente, del cual los habitantes forman parte (260).

Por último, el arquetipo madrileño se presenta totalmente idealizado: como un ser generoso, entusiasta, indulgente, noble, comprensivo, compasivo y solidario, por mencionar algunas de sus virtudes. La mayoría de éstas se muestran en el relato de “La calle madrileña”, cuadro de costumbres donde se argumenta por qué las calles de Madrid son diferentes a las de cualquier otro lugar y, además, se destaca la virtuosa personalidad madrileña.

Según esta narración, los madrileños expresan su generosidad en actos caritativos como regalar queso a unos niños que no pueden comprarlo por ser muy caro. No sólo eso, sino que “el madrileño no sabe de enojos ni de rencores” (68) tanto que, en vez de tomar las situaciones adversas negativamente, lo hacen de forma práctica, casi estoica. Por ejemplo, si deben tener una larga espera para conseguir pan (debido a su escasez), “va a la *cola* pacientemente, sin olvidar su guitarra, y aprovecha ese tiempo para divertirse y divertir a los demás con sus coplas, con sus frases de ingenio, con su gracia, con su simpatía” (69).

Según la *flâneuse*, los guardias no son egoístas, gozan con el bien de los semejantes (70); el transeúnte es “un camarada servicial, un cariñoso amigo que os tenderá la mano a la primera palabra que crucéis con él” (74); incluso el mendigo es digno. La autora la describe como un hidalgo: “Me fijo entonces en la nobleza de su expresión; en su barba, cana y abundosa, que hace recordar al viejo Ulises; en su mirada profunda, que parece estudiar los horizontes; en sus cejas valientes, en la línea de su boca, amargada por el dolor, pero incapaz de torcerse con la mentira...” (150).

Por último, la viajera exhibe su capacidad para detectar las manifestaciones populares de la literatura, como cuando dedica párrafos a describir a los vendedores, como la billetera del barrio, la vendedora de miel, la campesina que vende frutas y verduras, la florista y otros personajes poco comunes como el filósofo (que vende versos) y el comprador de dentaduras. A lo largo de este capítulo enfocado en Madrid, hay pasajes dedicados, además, a mencionar las diferentes mercancías comestibles que se venden en las calles.

Si bien estos objetos no evocan memorias específicas, son importantes por la peculiar forma en que ofrecen en producto al público. Resulta de interés cultural porque se anuncian mediante una frase figurada, o con función poética, que puede ser tan sorprendente como “¿Quién quiere dinero, quién, quién?” (76) para referirse a un billete de lotería. Así, cada uno de los pregones se singulariza y es identificado por los madrileños. Por ejemplo, los cangrejos se anuncian con la frase “¡De mar y de río! ¡De mar y de río!” (77) y los conejos con el grito ¡De campo! ¡Son de campo! (79).

6. Perspectiva de los espacios

Como se ha visto a lo largo de este capítulo, el espacio puede tener una carga semántica y simbólica que está representada tanto en los objetos como en la disposición de estos y en la

forma de describirlos. En este caso, podrían considerarse algunos modelos o sistemas descriptivos (recuperados por Pimentel en *El espacio en la ficción...*). Estos modelos, por ejemplo, el de Greimas, además de tomar en cuenta la mirada del narrador y personaje principal —que en los relatos viajeros son uno mismo—, abarcan la horizontalidad, la verticalidad y la prospectividad.

Estas formas de describir, incluidas las de María Angulo, permiten conocer y entender diversos aspectos de la descripción, tales como su función y objetivo. Sin embargo, como prácticamente todo significa, también se debe atender a las perspectivas desde las que se narra. Cabe aclarar que por perspectiva se entiende el punto de vista, es decir, la posición aparente desde la que el viajero contempla y experimenta todo.

Si bien en los relatos de viajes el momento de escritura está también representado —es decir, se escribe como si las cosas fueran ocurriendo al mismo tiempo, aunque la escritura sea posterior a las vivencias— y se puede decir que el narrador escribe sus memorias desde su escritorio, es común encontrar perspectivas típicas desde las que se observa, como: la mirada aérea, la panorámica, a ras de suelo, entre otras. Varias de estas locaciones son meros artificios retóricos que implican una visión más completa.

En *Brujas...* se pueden encontrar tres perspectivas principales: la panorámica, el umbral y la del paseante, que podría describirse como horizontal. Estas tres posiciones desde las que se narra coinciden con la práctica de la *flânerie*. A pesar de tratarse de un aparente deambular sin rumbo por la ciudad que permite ir descubriendo la urbe, no siempre hay un desplazamiento, también los espacios umbrales —como la ventana y el balcón— cumplen el objetivo de la contemplación.

Ahora bien, la primera perspectiva señalada es la vista panorámica, parecida a la mirada aérea, sobre todo, a la “celestial”, como la denominaba De Certeau. En el primer capítulo se

comentó que es una especie de ojo que todo lo ve y que gracias a ella se puede llegar a los lugares más recónditos. En los relatos de María Enriqueta **se aprecia cuando sube a la torre** de Atalaya que, como menciona, tiene “aquella escalera que parece llevar hasta el cielo” (21). Desde lo más alto, donde “se encuentra uno de pronto entre las nubes...” (22), la autora puede visualizar todos y cada uno de los rincones de la ciudad. Incluso menciona que dirige la mirada hacia el infinito y el vacío, como si su mirar tuviera un gran alcance:

Arriba, el cielo, escalado ya, porque es muy poco o nada lo que falta para llegar a él, extiende su bóveda apagada; abajo, la planicie inmensa, manchada por las tierras de labor, cruzada en todas direcciones por los largos canales, rayada por carreteras y caminos, poetizada por los molinos de viento, que mueven sus brazos como haciendo amables señas (22).

En el fragmento anterior es posible vislumbrar la manera en que Camarillo va pintando el paisaje: empieza de manera vertical para luego pasar a una visión horizontal, panorámica, con la cual describe todo lo que percibe como si fuera pintando un cuadro de paisaje. Menciona campos, llanuras, praderas, arboledas, bosques y, claro, el mar del Norte. Con frases como “tocada con sepia y ocre”, “el otoño ha pintado los follajes con tonos rojizos y dorados” y “un valle dilatado que la distancia tiñe de violeta” (22-23), la viajera pone énfasis en los colores del paisaje como si se tratara de una paleta de pintor.

Por último, algo que también destaca es la grandeza atribuida a la torre. Constantemente aparecen comparaciones entre la magnitud de ésta y la ciudad de Brujas. Mientras que Beffroi se describe como gigante, como coloso, parece que Brujas se arrodilla, se hace pequeño, se vuelve nada (23). Lo anterior le otorga magnanimidad al gigante y lo vuelve el patrono y protector de la ciudad. Su gran magnitud se destaca de nuevo cuando la narradora sale y se siente como una hormiga a sus pies.

La siguiente perspectiva, que predomina en la mayoría de los relatos, es la mirada del *flâneur*. En concreto, María Enriqueta narra los sucesos que vive conforme va recorriendo

la urbe. Sus relatos están plagados de esta perspectiva, la cual se nota desde el principio, con su recorrido por Brujas, donde incluso adopta la posición de guía (como se mostró en el capítulo anterior). Asimismo, esto ocurre en Lisboa, específicamente en Coimbra, donde, gracias a su paseo por la ciudad, encuentra esa calle que hace suya por ser misteriosa.

En este último caso, resulta interesante la relación que se da entre el espacio y la viajera a partir de la mirada propiamente dicha. No se trata exclusivamente de una perspectiva, sino que, al ser una vista que cubre (o alcanza) todo el espacio que ocupa la calle, posibilita la apropiación de ésta. Como lo afirma la autora, puede que ella no sea el viento que abraza dicho lugar, “pero la abarco entera con la mirada, y la calle, con su belleza singular que la noche prestigia, paga y devuelve mi halago” (56), haciéndose suya.

Madrid no es la excepción, basta prestar atención a “Una regocijada lección de gramática” —donde María Enriqueta cuenta sus peripecias para encontrar entredoses— para percatarse de la perspectiva del paseante. Otro caso es cuando describe la esencia de la calle madrileña. Este último, además de indicar movimiento explícito y literal, también implica un desplazamiento mental al pedirle a sus lectores que la sigan simbólicamente —porque la distancia no lo permite— en sus aventuras.

Algunas frases que marcan el recorrido son: “pero *pasemos* junto a los carcomidos muros del ‘Divino Salvador’, y *detengámonos* ahora [...]” (29); “mientras la *recorremos* en silencio [...]” (30); “[...] *haceos cargo de que voy a salir de casa*” (68); y “no bien *he dado tres pasos por la acera*, cuando oigo grandes voces en un altísimo balcón” (68), las cursivas son mías. Los cuatro ejemplos implican la idea de movimiento y de paseo, además, el último ya da indicios de los alcances de la tercera perspectiva: los umbrales.

7. Umbrales: transformación del espacio

En concreto, en el último caso se menciona que, cuando la veracruzana estaba paseando, escuchó voces en un balcón. A partir de esto se da una conversación entre dos hermanos (uno que está en la calle, a unos pasos de María Enriqueta, y otro en la casa a la que pertenece el balcón). Este lugar no sólo permite la comunicación entre ambos (hermanos y espacios), sino que también hace partícipes del diálogo a los demás transeúntes.

Esto lleva a la última perspectiva, la de los umbrales, que corresponde a los balcones, las ventanas e incluso a las vitrinas. Como se menciona, se traspasan los límites esperados (de privacidad) gracias a estos, que, si bien pueden considerarse parte del espacio privado, también tienen contacto con lo público, de hecho, se convierten en un puente que conecta la casa con la calle. Justo esa es la función del umbral, literalmente se trata de la apertura de los espacios domésticos al exterior, mejor dicho, el umbral es un mediador, un punto de contacto entre espacio interior y exterior, como lo define Zubiaurre.

Específicamente, un umbral se define como la “prolongación metafórica del entorno que habita” (Zubiaurre: 252). Sobre este aspecto, Bachelard aborda la distinción entre lo de dentro y lo de fuera. Los espacios íntimos conllevan cierto misterio, confinamiento y clausura, aunque también significan intimidad, consuelo y seguridad; de ahí la concepción de la casa como refugio. A grandes rasgos, lo exterior implica lo contrario, lo desconocido. Asimismo, el francés resalta la importancia de “lo entreabierto”, sobre todo, las puertas. Asegura que, al estar a veces abiertas y a veces cerradas, permiten tanto llegadas como partidas.

Mediante este tipo de espacio se da una muestra de la intimidad del hogar. En varios casos, el personaje va pasando por afuera de una casa y la única forma de saber lo que ocurre adentro es a través de las ventanas. Bajo este contexto, ver a través de los umbrales tendrá implicaciones según desde dónde se mire (ya sea de dentro hacia afuera, o al revés).

Por ejemplo, en el primer caso, el de los hermanos, debido al diálogo que se da, la calle adquiere un tono medio íntimo o privado. De esta forma, se puede decir que el espacio público se domestica.

Por el contrario, situarse en el balcón y observar lo de fuera se relaciona con la figura del *flâneur*. En dicho caso, el observador se convierte en espectador. De esta forma, María Enriqueta abre las puertas de su balcón y se hace partícipe de lo que sucede afuera. Esta apertura le permite contemplar tanto el clima: “Me levanto entonces, abro la vidriera y salgo al balcón para contemplar el aguacero” (67); como los productos que ofrecen los comerciantes en “Voces de afuera”.

Ya sean billetes de lotería, cangrejos, conejos, material literario o cualquier otro producto, todo lo aprecia desde lo alto. De hecho, la altura hace posible cierta visión privilegiada que tiene gran alcance, desde la panorámica, hasta la perspectiva de varios niveles como en: “Desde aquel balcón altísimo recreaba yo mi vista, dejando que ésta bajara, de peldaño en peldaño, por las escaleras de las calles [...]” (51). Incluso es posible ver lo que sucede en otras casas: “Mirad, si no, hacia aquel balcón: hay en él una señora enlutada que acaba de hacerle una seña. [...] La escena en el interior puede suponerse” (87).

Ahora bien, la perspectiva desde el umbral es importante no sólo por la posición que le otorga a la espectadora ni por las repercusiones que tiene, sino porque mediante ésta se propicia una especie de cambio en el espacio. En otras palabras, en *Brujas...* el espacio público se vuelve centro de situaciones íntimas y privadas, extrínsecas a él. De ahí que la calle pueda adquirir diversas dimensiones de los espacios cerrados.

Como se apuntó anteriormente, el entorno doméstico suele tener una connotación positiva —de intimidad y protección—, mientras que el espacio público, una menos favorable. Sin embargo, algunas veces esto cambia, como en *Brujas...*, —específicamente

en “La calle madrileña”— donde se da un intercambio de espacios, lo que también implica un cambio en el sentido de este. Mediante esta apertura hacia el exterior de los espacios domésticos, la calle adquiere dimensiones íntimas, como en el ejemplo de los hermanos. Además, deja de ser calle para volverse “un rincón del paterno techo, donde los amigos y allegados se reúnen para deliberar algún plan salvador...” (65).

Lo extraordinario de ésta se nota desde su descripción, pues “no es, ni puede ser, una calle de ciudad: es solamente una estampa, trabajada ex profeso para ilustrar con ella una égloga de Virgilio” (64). Pero no sólo fascina su aspecto, sino también su trascendencia al dejar de ser una vialidad para volverse un rincón familiar; un lugar sagrado cuando pasa el viático: “¿no es una amplísima nave de iglesia ese trozo de calle donde gentes inclinadas besan el suelo y lo mojan con llanto?” (66) o “un taller de costura, una *nursery* o simplemente la sala de una casa...” (69).

Incluso se convierte en un centro de espectáculo: “aquello no es una calle, sino un salón de baile”, un teatro de títeres o una plaza de toros. Asimismo, las verbenas “transforman las calles en pistas de circo, en cinematógrafos, en cafés cantantes, en montañas rusas, ¿en tiouvivos y hasta en fotografías?” (73). De esta manera, lo que se esperaría que fuera un lugar ajeno, se transforma en un espacio confortable, íntimo y hasta familiar, algo recurrente en el relato marienrriquetiano. Este cambio, que un espacio público adquiriera una dimensión tan íntima, refuerza la esencia del ser madrileño (entusiasta, festivo, camarada, etc.) que presenta María Enriqueta.

Conclusiones

A lo largo de la investigación sobre el género del relato de viajes encontré que, aunque se trata de un género diverso y flexible, cuya conceptualización resulta complicada, hay ciertos rasgos que pueden tomarse de referencia, los cuales resultaron pertinentes para el análisis de la obra marienrriquetiana.

Una tarea fundamental fue diferenciarlo de los llamados diarios de viajes, que se caracterizan por ser referenciales, pues tienen verificación histórica; miméticos, ya que intentan ser una copia fiel de lo visto; y objetivos; además, poseen una “epistemología de la mirada”, según la cual el viajero se vuelve testigo de vista al presenciar todo lo narrado con sus propios ojos. A lo largo del siglo XIX, el diario devino en relato al cambiar su afán científico por uno poético.

El relato viajero es diferente, principalmente por tres aspectos. El primero es la conciencia del acontecimiento de viaje, entendido como las peripecias —accidentes, imprevistos, pormenores del hospedaje, entre otros—, aquello que podría decirse, está de más en una mirada “objetiva”, y que, si bien no aporta nada relevante a la narración, funciona como prueba de la experiencia del viajero. Un ejemplo en *Brujas...* puede darse cuando la viajera confunde semánticamente embutidos y entredoses.

El segundo corresponde a la posición del diarista, quien empieza a implicarse en el relato y se vuelve el protagonista de su propio relato al ser un narrador-personaje, provocando un tono subjetivo en el relato. Así que se convierte en un testimonio expresivo e inestable, influenciado por su estado de ánimo. Por último, está la aparición de los diálogos transcritos, y, por lo tanto, de personajes, lo que otorga verosimilitud al escrito.

Dichas diferencias permiten definir al género viajero como un relato, generalmente en prosa, que narra un desplazamiento temporal y espacial, pretendidamente factual, con

pretensión literaria. Considerado como híbrido o friccional, por incluir aspectos comprobables extratextualmente, pero también por usar estrategias discursivas y ficcionales. Además de presentar huellas de desplazamiento, marcas de memoria y un pacto de lectura (pacto autobiográfico según Philippe Lejeune, que dice que el lector acepta como verdadero lo narrado por el autor).

El relato viajero puede presentarse en diversos formatos. La crónica y la autobiografía son indispensables para entender *Brujas...* La primera es un escrito en prosa con escenario urbano, en la cual se muestran las características y costumbres de la ciudad, es decir, se busca retratar las particularidades de esta, así como sus diferencias con otras. Se vio favorecida por el surgimiento del público y la profesionalización del escritor, con lo cual el artículo de viajes tuvo gran impulso y permitió que los autores se consolidaran como periodistas al ser enviados como corresponsales.

Ligado a esto está la figura del *flâneur*, o paseante, y las retóricas caminantes, que propiciaron un viaje más corto, pues se trataba de explorar minuciosamente la ciudad. Asimismo, está presente la experiencia íntima del viajero; pues se retratan las sensaciones y los pensamientos del paseante, lo que refuerza la importancia de la subjetividad y de la mirada.

Todo esto puede notarse en *Brujas, Lisboa, Madrid*, aunque el desplazamiento entre una y otra ciudad se muestra a través de sus paratextos. El único momento prototípico del viaje presente, según la identificación de momentos que hace Ottmar Ette, es la despedida, lo que se debe a que su viaje se convirtió en un exilio que duró más de treinta años; así que tampoco se menciona con exactitud el tiempo que transcurre en cada lugar visitado. Entonces, la cuestión autobiográfica se vuelve lo más interesante del texto.

Al pertenecer al espacio autobiográfico, la memoria y la autofiguración poseen un papel de suma importancia. A lo largo de *Brujas...* es posible ver cómo se va autofigurando María Enriqueta, es decir, la manera en que construye su imagen pública y discursiva a partir de sus propios deseos. Sus recuerdos se reelaboran según pretensiones estéticas y personales, específicamente, con el fin de reafirmarse como escritora profesional.

La autofiguración física de la autora se reduce al tacto (pies y manos que recorren el espacio) y a los ojos o mirada. Ambos funcionan como pruebas de verosimilitud y de la experiencia viajera. En cuanto a su etopeya, se presenta como una persona melancólica, al preferir ciertos espacios y ambientes con alma; imaginativa, por su forma de narrar, por sus diálogos y por las ensoñaciones que presenta como verdad; compasiva; caritativa; y, sobre todo, sensible. Esto se nota en diversos fragmentos como la venta de cangrejos y conejos, y es acorde con lo que hace también en *Del tapiz de mi vida* —el otro libro de su proyecto autobiográfico—, donde se figura como persona piadosa.

Asimismo, María Enriqueta adquiere distintas funciones a lo largo del relato: viajera, *flâneuse*, guía, exiliada. Su papel de paseante y, posteriormente, de *cicerone*, se ve cuando lleva a sus lectores entre las calles y les dice por dónde ir, qué mirar y cuándo hacerlo. También cuando explica frases usadas para vender mercancías y en los metadiscursos, tales como “seguidme con el pensamiento” y “deteneos”. Paratextos como las dedicatorias, la posicionan dentro de una élite cultural, lo cual revela muchas de sus redes en el campo literario y en la vida social.

Aunque parece que no quiere decirlo abiertamente, la viajera se autofigura como exiliada. Al inicio de su estancia en Madrid se nota cómo descubre —y cómo va descubriendo a sus lectores— los pormenores de las calles y de la gente, para luego asimilar el espacio, incluso como su hogar, y convertirse en toda una experta que sabe qué

hacer en cada época del año. Del mismo modo, se percibe la nostalgia y la añoranza tanto de México como de su infancia.

Si bien la viajera se atribuye rasgos diversos, lo que termina de perfilar su identidad son las cuestiones espaciales, por lo que el análisis de la poética espacial es sumamente relevante. En específico, la función simbólica da más indicios de su personalidad. Lo principal es que las calles adquieren un valor de fascinación y descubrimiento, incluso adoptan una especie de intimidad, parecido a la concepción de Bachelard de la casa como “nuestro rincón del mundo”.

Esta dimensión se da cuando los objetos dejan su función utilitaria y adquieren una carga significativa que responde a las necesidades o experiencias del viajero. Como decía Baudrillard, son los objetos los que reflejan las relaciones interpersonales, pueblan el espacio y poseen un alma. Además, funcionan como disparadores de recuerdos al ser testigo y prueba de las vivencias del autor, por lo que posibilitan la autofiguración y la recuperación de memorias. Los elementos que demuestran esto en el relato marienrriquetiano son:

Las mercancías vendidas, como las mesitas baratas y las persianas, de forma indirecta anuncian la llegada de la primavera o del invierno, respectivamente. Estos productos muchas veces van acompañados de frases entendidas sólo por los madrileños, así que María Enriqueta explica las connotaciones de cada una de ellas para los que no saben el significado implícito y, de esta forma, toma el papel de *cicerone*.

Del mismo modo, a través del ambiente o el clima, en especial el viento, se percibe la nostalgia y añoranza que tiene la viajera por su infancia. Sobre todo, muestra la importancia de la figura materna, que significa protección. Incluso la falda materna adquiere una

metáfora de seguridad. Dentro de dicho cajón también están los aromas, en este caso, el perfume de las flores que delata la cercanía de la florista.

La falta de objetos también dice mucho. La escasez de mobiliario implica la ausencia de los seres queridos en “Casa vacía”. La descripción y percepción de ésta cambia a partir de los sentimientos de la autora, por lo que se describe más alta y amplia cuando los habitantes se han ido. Entonces, la casa pierde importancia y su condición de refugio. Algo parecido sucede con la morada de la condesa Doña Marina, amiga suya. De ahí que funcione como metonimia y que, después de fallecida, la casa deje de existir para la veracruzana.

Por otro lado, María Enriqueta configura los espacios a partir de las dos formas de narrar que señala María Ángulo. Primero está la mirada accidental, formada por anécdotas inesperadas, como el espectáculo espontáneo del torero Fortuna en el mercado. Luego, la esencial, que busca la médula, las costumbres a través de arquetipos, lenguaje, etc. En el libro *Brujas...* esta operación se presenta siempre que se muestran las particularidades de cada ciudad.

La función de guía de la veracruzana se refuerza mediante las tres perspectivas desde las que se describe: la panorámica, presente en la torre de Beffroi, en Brujas, y en Coimbra, mediante la cual se puede describir todo cuanto hay en la ciudad, e incluso llegar a lo más recóndito; la de paseante o *flaneuse*, con diversas marcas de movimiento, tales como “vayamos” y “sigamos”; y la del umbral.

La última es interesante por conectar lo público con lo privado y permitir que la viajera vea calles, vendedores, otros balcones, incluso algunos interiores y la transformación de los espacios. El espacio adquiere cierto grado de intimidad y se vuelve la sala de una casa, un lugar sagrado, un centro de espectáculos, un teatro, un taller de costura o cualquier otra

cosa que se pueda imaginar. Todo esto da pistas de la esencia madrileña, y también de la esencia marienrriquetiana.

Como puede verse, el relato de viajes de María Enriqueta no sólo retrata los lugares que visitó y la gente que vio, sino que también refleja la esencia de la escritora. Aunque no se autofigura explícitamente, los rasgos intrínsecos de su personalidad pueden obtenerse de las cosas a las que da preferencia la veracruzana —dígase espacios solitarios, llenos de fantasía, de significado, de alma, dígase historias con tono íntimo— y del papel que toma.

Pero también se puede ver en la forma en que describe los lugares, o de los recuerdos que estos desatan. De hecho, a través de sus descripciones es posible saber cómo se siente la viajera, ya sea que se sienta triste por la ausencia de sus seres queridos, o que esté nostálgica por su infancia y por su tierra natal, sus descripciones siempre dan indicios de la forma de ser de la viajera. Igualmente, los silencios dicen mucho, por ejemplo, de su condición de exiliada. Por otro lado, las características explícitas y los paratextos funcionan para que haya verosimilitud, para consolidarla como escritora y para mostrar intimidad sutilmente.

Aunque todavía quedan varias interrogantes sobre la vida de María Enriqueta, queda claro que se trata de una escritora profesional, pues logra mezclar sus habilidades narrativas ficcionales, su sensibilidad poética y su experiencia en el ámbito periodístico. Queden para otras investigaciones rasgos específicos de su obra, como la dimensión ficcional, la importancia de la figura materna o más paralelismos con *Del tapiz de mi vida*.

BIBLIOGRAFÍA:

- Amícola, José. “Prólogo”, en *Autobiografía como autfiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Angulo Egea, Maria Teresa. “Mirar y contar la realidad desde el Periodismo Narrativo”, en *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Zaragoza, 2022.
https://www.researchgate.net/publication/359700404_Mirar_y_contar_la_realidad_desde_el_Periodismo_Narrativo_Maria_Angulo_Egea
- Arendt, Hannah. “Nosotros, los refugiados”, en *Escritos judíos*. Barcelona, Ed. Paidós, 2016, pp. 353-265.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de cultura económica. Breviarios, (segunda edición de la octava en francés, séptima reimpresión), 2002.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México, Siglo XXI Editores, 2004.
- Benjamin, Walter. “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, pp. 37-63.
- [Camarillo], María Enriqueta. *Brujas, Lisboa, Madrid*. Madrid. Espasa Calpe, 1930.
- [Camarillo], María Enriqueta. *Del tapiz de mi vida*. Madrid. Espasa Calpe, 1931.
- Colombi, Beatriz, editora. *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*. Primera edición digital. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- De Certeau, Michel. “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México, Ed. Universidad Iberoamericana, 2000 reimpresión., pp. 103-122.

- Depetris, Carolina. *La escritura de los viajes. Del diario cartográfico a la literatura*. Mérida, Yucatán, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Ette, Ottmar. *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. Traducción de Antonio Ángel Delgado. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, 2001.
- Fombona, Jacinto. *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Primera edición. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo, 2005.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. México, Siglo XXI editores, 2001.
- Guzmán Rubio, Federico Augusto. “Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo”, en *Revista de Literatura*, vol. 73, núm. 145, 2011, pp. 111-130.
- Guzmán Rubio, Federico Augusto. *Los relatos de viaje en la literatura hispanoamericana: Cronología y desarrollo de un género en los siglos XIX y XX*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, tesis de doctorado, 2013.
- Hernández Palacios, Esther. “Prólogo”, en *Rincones románticos. Una antología general*. México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Martínez Andrade, Marina. “María Enriqueta Camarillo de Pereyra: escritora, maestra y viajera.” *Viajeras entre dos mundos*. Editado por Sara Beatriz Guardia. Lima, Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina, 2011, pp. 559-577.

- Nudelman, Jorge. “El espacio del exilio. La nostalgia como principio”, en *A&P Continuidad*, 2018, 4(6), pp. 122–133. <https://doi.org/10.35305/23626097v4i6.35>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo XXI editores, 2001.
- Plata Álvarez, Paniela Eloísa. *El tejido autobiográfico de María Enriqueta Camarillo en ‘El tapiz de mi vida’ (1931)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, 2018, 32.248.9.195/ptd2018/mayo/0774452/Index.html.
- Rosenberg, Millard. “Un nombre literario: María Enriqueta”. *Bulletin hispanique*, tomo 37, núm. 1, 1935, pp. 57-79, www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1935_num_37_1_2663
- Soltero Sánchez, Evangelina. *María Enriqueta Camarillo: la obra de una mexicana en Madrid*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, tesis de doctorado, 2002. www.researchgate.net/profile/Evangelina_Soltero_Sanchez/publication/39158736_Maria_Enriqueta_Camarillo_la_obra_narrativa_de_una_mexicana_en_Madrid/links/5dbb03d792851c81801d59cc/Maria-Enriqueta-Camarillo-la-obra-narrativa-de-una-mexicana-en-Madrid.pdf
- Villanueva Eguía Lis, Susana. *Prefeminismo azul: la poética modernista de María Enriqueta Camarillo y Roa. Primera mujer Modernista de Hispanoamérica del Siglo XIX*. Madrid, Editorial Pliegos, 2018.
- Viveros Anaya, Luz América. “En diligencia, mula y ferrocarril, por tierras mexicanas: contexto de publicación en la prensa mexicana de algunos textos viajeros de Manuel

- Payno y Manuel Gutiérrez Nájera”. En *Boletín del Instituto de Investigaciones bibliográficas*, vol. XX, núm. 1 y 2, México, 2015, pp.85-113.
- Viveros Anaya, Luz América. *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. ‘Impresiones y recuerdos’ (1893) de Federico*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Viveros Anaya, Luz América. “‘Naciste ayer y has crecido en una hora’: Justo Sierra en tierra yankee”. “En prensa”.
- Viveros Anaya, Luz América. “Obregón y Villa en el espejo autobiográfico”. En *Nueva revista de filología hispánica*, 2021, pp. 677-709.
- Wobeser, Gisela von. “Testimonios escritos y pictóricos de viajeras extranjeras en México. Siglo XIX.” En *Viajeras entre dos mundos*. Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, 2011.
- Yakovlen Baldin, Valentin. *María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra. Su poesía y su prosa*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado, 1957.
- Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económico, 2000.