

America: il racconto di un continente

América: el relato de un continente

a cura di | editado por Susanna Regazzoni, Fabiola Cecere

Texto e imagen en *La Quijotita y su prima*, de Fernández de Lizardi Las cenizas de la imaginación

Amanda Salvioni

Università degli Studi di Macerata, Italia

Abstract *La Quijotita y su prima*, by the Mexican writer J.J. Fernández de Lizardi, was first published in 1818, and then re-edited throughout the 19th century, with several illustrations. The presence of the images in the book influences the relationship between the text and the reader, modifying the time and gesture of the reading itself. The image determines that the written text is not the exclusive repository of meaning, influences the forms of reception, and contributes to the construction of the meaning of the text, which is historically determined. From these premises, the essay analyses not only the different functions of the images in relation to the text, but also the way in which their presence evolves, from the eve of Independence to the fullness of the Nation.

Keywords Fernández de Lizardi. Novel. Illustrations. History of reading. History of women.

Sumario 1 Introducción. – 2 La quijotita y su prima, una novela ilustrada para la educación de las mujeres. – 3 El quijotismo lizardiano: lecturas y locuras femeninas. – 4 Texto e imagen, una relación funcional. – 4.1 Las funciones narrativa y simbólica: la caída de Pomposita. – 4.2 La función hermenéutica. – 5 La función metanarrativa: la puesta en escena del discurso y la reaparición del montón de lana.



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 14

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-319-9 | ISBN [print] 978-88-6969-320-5

Peer review | Open access

Submitted 2019-02-06 | Accepted 2019-03-05 | Published 2019-05-14

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-319-9/021

1 Introducción

Libro: sustantivo singular masculino.
Lectura: sustantivo singular femenino.
(Innocenti 2013)

El origen de la novela ilustrada en México coincide con el origen mismo de la novela como nueva forma de relato del Continente hispanoamericano, inaugurada precisamente en México por José Joaquín Fernández de Lizardi cuando, a causa de la revocación de la libertad de prensa en 1812, y después de ser encarcelado por las posturas ideológicas de su periódico *El pensador mexicano*, se ve obligado a buscar no solo nuevas formas de expresión de sus ideas liberales, sino maneras de seguir ganándose la vida con la escritura. Sale así, en 1816, *El Periquillo sarniento*, y en los tres años a seguir, *Noches tristes y día alegre*, *La Quijotita y su prima* y *Don Catrín de la Fachenda* (que solo se publicará póstumo, en 1832). Las cuatro novelas de Lizardi constituyen el primer corpus novelístico hispanoamericano coherentemente concebido, que experimenta la narrativa de ficción como forma de representación de la comunidad imaginada nacional.

Ahora bien, tanto *El Periquillo* como *La Quijotita* se publican por entregas, con el agregado de numerosas láminas, cuya presencia es anunciada por el autor en sendos prospectos de edición, como elemento novedoso y enriquecedor. Queda claro desde el principio que las ilustraciones no cumplen un rol secundario en el proyecto narrativo de Lizardi, quien selecciona personalmente los pasajes y escenas para representar, señala las dificultades técnicas y los altos costos que conlleva la ilustración editorial, y finalmente se preocupa por la exacta posición que las láminas deben ocupar en la encuadernación, indicando que «las estampas no se deben colocar al principio ni al fin de los capítulos, sino donde corresponda al pasaje que se lee con lo que ellas representan» (cit. en Alba-Koch 1999, 107).

Lizardi establece, de esa manera, una disciplina de lectura marcada por la contigüidad entre el texto y la imagen: si bien su intento parece orientado a complacer los gustos e intereses del público, no cabe duda que su idea de novela incorpora las ilustraciones como parte integrante del texto, más allá del *appeal* ornamental y comercial que la imagen reviste para el público lector. No habrá vuelta atrás: no solo las novelas de Lizardi se seguirán ilustrando en las ediciones sucesivas, durante décadas, sino que numerosas e importantes novelas mexicanas del siglo XIX se editarán en forma ilustrada dando lugar a un corpus imponente y multifacético.

La historia de la novela y de la industria editorial mexicana es también una historia de como la cultura letrada y la cultura visual han ido de la mano, compartiendo campos y prácticas, desde la Nueva Espa-

ña hasta la Nación independiente. Hoy en día, el estudio de la narrativa ilustrada cobra sentido justamente al considerar que una historia cultural del siglo XIX no puede no situarse en esos cruces, en las intersecciones, y en los ‘intervalos’, como quería Aby Warburg, donde podremos acabar de «reconstituir el lazo de connaturalidad entre palabra e imagen» (cit. en Didi-Huberman, Chéroux, Arnaldo 2013, 15) del que hablaba el padre de la nueva iconología. Un reto irrenunciable para el estudio del siglo XIX en Occidente, y por lo tanto para el XIX hispanoamericano.

La segunda parte del título de este trabajo se refiere a una reflexión de Georges Didi-Huberman que tiene que ver con la pregunta ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen?, o qué ocurre cuando la imagen entra en contacto con la realidad, es decir con eso que solemos identificar como verdad referencial. Didi-Huberman, citando a Benjamin, habla de un «incendio», o sea de un estallido de significados que se activan y se concretizan con la mirada, pero que al mismo tiempo determinan una destrucción, una pérdida: «No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas» (Didi-Huberman, Chéroux, Arnaldo 2013, 14).

De alguna forma, las ilustraciones de la narrativa de ficción establecen una relación muy ambigua con lo real, puesto que su referente reside en un espacio de indeterminación propio del texto literario, que solo se define y se concretiza con la lectura. La imagen hace manifiestos todos aquellos rasgos, detalles o aspectos del objeto representado en la obra literaria del que no se puede saber con exactitud, sobre la base del texto, cómo está determinado. Como decía Ingarden (cit. en Rall [1987] 2008, 35), es la actividad co-creadora del lector la que opera dentro de esos espacios de indeterminación. La ilustración puede, al mismo tiempo, limitar la imaginación lectora o dispararla, lo que le ha valido alternativamente, en la historia de la literatura y del libro, el repudio y la exaltación. La ilustración es, por lo tanto, una forma de concretización que afecta al significado históricamente determinado de la obra: como los paratextos de Genette, e incluso mucho más que ellos, la ilustración constituye una de las raíces semiológicas del texto. La novela ilustrada se nos entrega, entonces, con su bagaje de cenizas, de imágenes que han ardido ante la mirada de lectores olvidados, que han construido, a lo largo del tiempo, el sentido de la obra.

Ahora bien, si el siglo XIX ha sido definido como el siglo de oro de la ilustración (Chartier 1995, 231), ya que las posibilidades de reproducción técnica favorecen su uso masivo en la industria editorial popular y las poéticas románticas propician su presencia en la novela, también es cierto que las reediciones de las mismas novelas en el siglo siguiente han borrado sistemáticamente las ilustraciones, en nombre de un logocentrismo ciego que no lograba ver en esa originaria contigüidad entre palabra e imagen las raíces de una posible signifi-

cación. El asedio interdisciplinario a la iconología de las últimas décadas ha demostrado, en cambio, no solo la especificidad de la imagen como fuente del conocimiento histórico, sino, creo, su irrenunciable aporte a la semántica del texto literario. Utilizo, entonces, quizás desordenadamente, ideas propias de la estética de la recepción, de la historia de la lectura, de los estudios visuales y de la narratología para abordar la interacción entre texto e imagen dentro del objeto-novela.

2 La quijotita y su prima, una novela ilustrada para la educación de las mujeres

En la mediatizada conclusión de su *Umbrales*, Gérard Genette (Genette [1987] 2001, 351) indicaba la publicación de la *Nouvelle Héloïse*, en 1761, y de los «Sujets d'estampes», donde Rousseau justifica y explica la presencia de las ilustraciones en su obra, el comienzo no solo de una profunda transformación del estatuto de la novela, sino también de una intensa reflexión sobre la novela ilustrada. Curiosamente, establecer el punto de arranque del fenómeno de la novela ilustrada moderna en la *Nouvelle Héloïse* marca, en el caso que nos ocupa, una coincidencia significativa y no banal. Si el libro de Rousseau ponía en escena - narrativa e icónicamente - la educación femenina y sus escabrosas implicaciones emocionales (la protagonista, como los amantes medievales Heloisa y Abelardo, se enamora de su preceptor y, a su muerte, le confía la educación de sus propios hijos), de la misma manera la novela de Lizardi que analizo aquí pone en escena los riesgos de la educación de las mujeres, haciendo hincapié en el rol de la lectura como práctica pedagógica crucial. Significativamente, en la novela mexicana el pedagogo no es el amante de la protagonista, sino el padre, lo cual neutraliza la carga erótica que complejiza el arquetipo de la mujer culta representado por Heloisa. Como se verá, en una especie de *mise en abîme*, la *Quijotita y su prima* aboga por las buenas lecturas como medio de educación específicamente femenino, y pretende, al mismo tiempo, colocarse dentro de las buenas bibliotecas domésticas, como novela ejemplar.

La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela, se publica por primera vez en pliegos sueltos ilustrados entre 1818 y 1819, de forma incompleta, y seguirá editándose a lo largo del siglo XIX, evidenciando en su historia editorial las prácticas de la reutilización y transmisión de imágenes, incluso de un editor a otro, lo que subraya la importancia de las ilustraciones, a las que ningún editor parece querer renunciar.¹ Trataré de evidenciar, no solo las distin-

¹ Tras los primeros dos tomos, publicados en pliegos sueltos entre 1818 y 1819, que lamentablemente no he podido consultar, la novela se edita de forma completa, en 4 tomos, entre 1831 y 1832, por la imprenta de Altamirano, con 8 grabados anónimos. La tercera

tas funciones de las imágenes en relación con el texto, sino también la manera en que su presencia evoluciona, desde las vísperas de la Independencia hasta la plenitud de la Nación, llegando a constituir lo que Ségolène Le Men llama «filières d'images» (Chartier 1995, 238).

La trama de la *Quijotita*, a diferencia del *Periquillo*, del que pretende constituir el paralelo femenino, es más bien exigua. Las dos protagonistas, las primas Pudenciana y Pomposa, nacen al mismo tiempo en el seno de dos familias de la clase acomodada de la capital, y serán educadas de dos maneras completamente distintas. La primera, Pudenciana, tiene por maestro a su propio padre, don Rodrigo, alter ego del autor, espíritu ilustrado y liberal, que cuida su formación en tanto futura mujer, a su vez procreadora y educadora de futuros ciudadanos. Su método educativo responde a los ideales ilustrados formulados en la tratadística francesa y alemana del último tercio del XVIII (Hernández García 2003), entre los cuales prima el Rousseau emendado por el abate Blanchard, y al más antiguo *L'éducation des filles* de Fénelon, citado y parafraseado en el texto. La educación de Pudenciana consiste en primer lugar en la alfabetización y el desarrollo del juicio crítico a través de la lectura, de la que don Rodrigo subraya el inmenso poder de transformación del individuo y la sociedad.

La síntesis de las teorías pedagógicas enunciadas por don Rodrigo no tarda en revelar la consabida ambigüedad de fondo en relación con la cuestión femenina propia de la Ilustración, que termina manifestando insalvables contradicciones. La mujer es, en el momento de su nacimiento, perfectamente igual al hombre en lo que se refiere a sus capacidades intelectivas, pero inferior en lo que se refiere al cuerpo, no solo por su debilidad, sino por un desorden fisiológico interno que arrastra el espíritu femenino hacia abismos sin límites, solo contenible con la acción pedagógica y tutelar del hombre. En razón de todo esto, la niña Pudenciana es instruida para que pueda ejercer la lectura y la escritura dentro de los límites establecidos por el padre. Su razón deberá serle de guía para que no se extravíe en los vicios y las supersticiones, pero será una razón plasmada por el juicio paterno, una suerte de libre albedrío condicional.

Los retratos de mujeres ilustres, letradas y científicas, traídos a colación por el pedagogo en sus discursos, sirven para apoyar la dimensión meramente teórica de las enseñanzas paternas, ya que en la práctica

edición, de 1836, será a cargo de la imprenta de Mariano Arévalo, que reutilizará los 8 grabados de la segunda, mientras que la cuarta edición, en un solo tomo, saldrá en 1842 por la Librería Recio y Altamirano, y contará con 22 láminas litografiadas, enmarcadas a página entera, y viñetas sin marco al final. Para la quinta edición, a cargo de M. Murquía y Comp. en 1853, se reutilizarán las 22 láminas, pero desaparecerán las viñetas, introduciéndose, a cambio, los retratos de los principales protagonistas. He analizado, además, la edición de 1897, incluida en las *Obras escogidas* de J.J. Fernández de Lizardi, por los editores J. Ballezá y Comp., que presenta cromolitografías y grabados de Antonio Utrillo, a toda página, y viñetas a principio y fin de capítulo. De ahora en adelante, todas las citas relativas a la novela de Lizardi se referirán a la edición de 1897.

se le niega a la niña la posibilidad de seguir aquellos ejemplos, inapropiados para la mujer en el ejercicio de su función social de cuidadora del hogar y procreadora. El fantasma de Sor Juana Inés, de quien en un pasaje del libro se citan por completo las célebres redondillas, emerge detrás de la banalización de su significado, con todo su poder desestabilizador en los delicados equilibrios de la condición femenina en la sociedad novohispana. Si a nivel del discurso la moraleja atribuida a las redondillas se refiere a la responsabilidad de los hombres que son causa de los desvaríos de las mujeres, a nivel simbólico la figura de Sor Juana no deja de chocar con el retrato ideal de la mujer ilustrada. Reveladora de las contradicciones sociales que enredan a la mujer, la monja, a quien en su encierro claustral se le niega su función procreadora, es presa del fastidioso enigma del intelecto femenino: «era una religiosa enclaustrada en un monasterio, y no una mujer de mundo» (Fernández de Lizardi 1897, 202), observa un personaje masculino para desautorizar su mensaje. El personaje de Pudenciana termina por aplastarse bajo el peso de los mensajes contradictorios que recibe de su educación: su inferioridad en la igualdad, su irracionalidad en la Razón; lectora sin poder leer libremente, escritora sin poder escribir. Ella llegará a ser mujer y madre ejemplar, y corresponderá al ideal paterno hasta desdibujarse en mera figura del discurso; una presencia casi innecesaria.

Pomposa, en cambio, es un personaje en carne y hueso y lleno de contradicciones. Desde su nacimiento se encuentra abandonada por los padres, incapaces de cultivar un proyecto pedagógico coherente, a la merced de nanas indígenas y sirvientas incultas, o de un colegio público solo capaz de transmitirle una instrucción formal e inconsistente. Crece, de esa manera, en una total y perniciosa autonomía y libertad. Por cierto, no la antigua libertad jurnaturalista ni la nueva libertad contractualista, sino un vacío ilimitado que la deja esclava de sus pulsiones. Un grupo de estudiantes goliardos la apodarán 'Quijotita' en relación a sus locuras y alucinaciones: Pomposa la Quijotita lee desordenada y apasionadamente malas novelas y vidas de santos, y está condenada a morir, por sífilis, en el momento exacto en que empieza a vislumbrar los verdaderos rasgos de la realidad circundante. A ella, culpable de abortar, se le niega la posibilidad de procrear, como última higiene social prescripta en esta despiadada alegoría novelada de la Nación en ciernes.

3 El quijotismo lizardiano: lecturas y locuras femeninas

La adaptación femenina del personaje cervantino brinda la clave de esta novela pedagógica y pseudo-picaresca, como una alegoría de la lectura practicada por las mujeres. El cervantismo de Lizardi, como justamente apunta Alba-Koch (2010, 61), se ubica plenamente dentro del marco de la recepción ilustrada del *Quijote*: el narrador identifica la «quijotería» como todo lo que se opone a la Ilustración, en la

medida que representa una defensa de lo arbitrario y ficticio frente a lo positivo y racional asociado al largo Siglo de las Luces, cuyas postrimerías iluminan la ciudad letrada novohispana.

Pero el quijotismo crítico que Lizardi manifiesta en la *Quijotita y su prima* se alimenta más bien de la reinterpretación anglófona de la novela de Cervantes, que introduce el quijotismo femenino como variante. Iniciado por Charlotte Lennox con su novela *The Female Quixote*, de 1752, que Lizardi pudo haber leído en la libre traducción realizada por Bernardo María de Calzada, publicada en Madrid en 1808 bajo el título *Don Quijote con faldas*, el quijotismo femenino, como modelo transnacional, se difundió especialmente en las Américas, conectándose, según Catherine Jaffe (2017), con temáticas poscoloniales ligadas a la construcción de los nuevos sujetos nacionales.

En este sentido, el inmediato antecedente de la novela de Lizardi bien podría ser la obra de Tabitha Gilman Tenney, *Female Quixotism, Exhibited in the Romantic Opinions and Extravagant Adventures of Dorcasina Sheldon*, publicada en Boston en 1801, en edición ilustrada. Tanto Pomposa la Quijotita como Dorcasina Sheldon, que imitan con sus comportamientos modelos literarios malos y obsoletos, funcionarían como sinécdoques del sujeto colonial (Jaffe 2017, 56), ya que representan una crítica a sus respectivas sociedades en pos de autonomía. Quedan por definir los motivos por los cuales los personajes femeninos se prestan a la sátira social ilustrada en el contexto americano.

En el caso de Lizardi, el cuerpo femenino se muestra especialmente permeable a los vicios, desvalores, defectos e infestaciones que caracterizan la sociedad colonial; encarna, además, una turbadora condición de inferioridad y al mismo tiempo de indocilidad, que revela las inquietudes de los reformadores con respecto a la modernización del país. La mujer que lee reúne, de algún modo, en una sola imagen, muchas de las inquietudes de las modernidades periféricas, desde la emulación de lo foráneo al desorden de las pulsiones. Por otra parte, la lectura femenina siempre fue mirada con recelo y asociada con la sexualidad incontrolada, la subversión y la locura. Incluso en la visión ilustrada, la mujer lectora cae inevitablemente en la tentación de imitar lo que lee; es menos capaz de discernir lo real de lo ficticio; es más vulnerable a la seducción de las ideas, con el riesgo de llevar lo virtual e incorpóreo de la lectura al plano de su propia realidad física. No por nada, la mujer que lee es una imagen compleja en la iconografía occidental, como demuestra, por ejemplo, la tradición de las Marías Magdalenas representadas en el acto de leer, a la espera de su redención (Innocenti 2013), casi una imagen arquetípica del intelecto femenino y su potencial pervertidor.

4 Texto e imagen, una relación funcional

4.1 Las funciones narrativa y simbólica: la caída de Pomposita

En este cuadro ideológico, que determina la intención pedagógica de la novela, las ilustraciones cumplen distintas funciones que corresponden a otras tantas dimensiones del relato: narrativa, simbólica, hermenéutica, metanarrativa. Me limitaré a analizar algún ejemplo de las funciones principales detectables en las ilustraciones de las ediciones consultadas.

El primer grabado que aparece en la edición de 1831, reutilizado en la tercera de 1836 como portadilla, se refiere al relato de la primera infancia de Pomposa, abandonada por su madre al cuidado de una *pilmama* de apenas ocho años. La niña, asomada al balcón para mirar un vitor, u otra celebración callejera, se desliza de los brazos de su joven cuidadora y precipita a la calle, sin perder la vida gracias al caso fortuito de haberse caído «sobre un montón de lana que habían sacado a asolear» (Fernández de Lizardi 1897, 30). La ilustración correspondiente [fig. 1] muestra, en la parte inferior, un cortejo compuesto por hombres, niños y mujeres que sujetan las astas de varias banderas, ramos y estandartes, los cuales llenan el nivel intermedio de la composición, mientras que en el nivel superior aparece el balcón del edificio, con su barandilla y la puerta que conduce al interior de la vivienda. En el balcón están erguidas y atónitas tres figuras femeninas, entre las cuales se reconoce la pequeña *pilmama*, vestida de una falda indígena, cuyas facciones descompuestas testimonian la angustia por lo que acaba de suceder, y dos damas de miriñaque y peineta, una de las cuales puede ser la madre de la niña. Ésta se encuentra ya debajo del balcón, cabeza abajo, perfectamente perpendicular a la línea de la calle, lo cual acelera ópticamente la ilusión del movimiento de la caída. Lo notable a nivel compositivo es que la cabeza de la niña se encuentra en la trayectoria de las puntas de las astas de las banderas, erguidas como lanzas, casi sugiriendo que el peligro de la caída es doble: no solo la niña se va a estrellar al suelo, sino que va a terminar traspasada. No hay ni un solo rastro del montón de lana que debería protegerla.

Ahora bien, la función de ésta y de otras láminas es, en primer lugar, narrativa: la imagen sostiene el relato en oposición a las continuas digresiones tratadísticas, que suspenden y ralean la narración. La plancha del grabado incluye la didascalía, que transcribe el pasaje del texto al que se refiere la escena representada, para marcar la necesaria contigüidad entre texto e ilustración, según las indicaciones de Lizardi; pero en la encuadernación del volumen dicha disposición no se respeta y las láminas aparecen desplazadas. El efecto es una suerte de deslocalización de la memoria lectora, que se ve obligada a volver a lo leído, interrumpiendo la progresión de la lectura, para recordar los (escasos) sucesos de la trama y recuperar, de ese modo, la dimensión novelesca.



Figura 1 Anónimo, «Se asomó tanto para ver lo que quería, que colgándose demasiado la criatura, cuando quiso no pudo impedir se le deslizará de los brazos». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 1, portadilla)

Esta lámina, en particular, aparece en la portadilla de la edición de 1836, lo que le brinda el carácter de un auténtico ‘umbral’, como diría Genette, o de acceso anticipatorio al texto. Ya sea en la portadilla, ya sea en el cuerpo del volumen, la lámina constituye una clara prolepsis: la caída física de la niña no hace sino anticipar la caída metafórica de la mujer al final, arrastrada a lo más bajo de la sociedad y traspasada por la enfermedad y el horror.

Si el mensaje lingüístico contenido en la didascalia establece el anclaje de la imagen con el texto, el mensaje icónico propio de la ilustración se puede articular a su vez en dos dimensiones: la denotativa, es decir la referencia directa al episodio narrado, la que permite a la imagen desempeñar su función narrativa, y la connotativa, la que posibilita su función simbólica.² En esta última se juega la parte más interesante de la interacción entre palabra e imagen, y el aporte más complejo a la semántica del texto. La niña precipita después de pasar el umbral de su casa para asomarse peligrosamente al abismo social; se desliza de los brazos de la *pilmama* bajo los ojos distraídos de la dama, que no ha sabido protegerla de la insensatez indígena, y ahí encontrará, en el mundo de abajo, su destino trágico.

La caída de la niña, así como está representada en la lámina, desempeña una función simbólica en la medida en que condensa una serie

² Me estoy refiriendo, aquí, a la clásica categoría analítica de Roland Barthes acerca de la retórica de la imagen (Barthes 1964).

de significados que constituyen una visión del mundo, profundamente crítica con la sociedad novohispana, dividida en castas atravesadas por la irracionalidad y la ignorancia; una visión que presupone y anticipa un desenlace mucho más trágico respecto al quijotismo femenino anglosajón, cuyas protagonistas recobran generalmente la cordura y finalmente se redimen.

4.2 La función hermenéutica

4.2.1 Los interiores domésticos

La función simbólica deriva de connotaciones erráticas y discontinuas, como decía Barthes, que se activan durante la lectura. La función hermenéutica de la imagen, en cambio, es aquella que deriva de ese plus de significados que la ilustración genera, y que implican una interpretación del mensaje del texto. Por lo general, dicha función se concretiza ahí donde la imagen presenta rasgos incongruentes con el texto.

La representación icónica de los interiores domésticos es la que espacializa el ideograma dominante del narrador, que considera la casa como legítimo espacio femenino en la sociedad novohispana. Por razones paralelas y opuestas, el *Periquillo* exhibía prevalentemente exteriores en las numerosas láminas que lo ilustraban.

Uno de los temas más frecuentemente representados en las primeras ediciones de la *Quijotita* es el episodio que ve a Pomposita, ya adolescente, sorprendida por la madre mientras fuma un cigarro. Abandonada, como siempre, al cuidado de las criadas, la muchacha no tiene los instrumentos para discernir lo bueno de lo malo, lo apropiado de lo indecoroso, y cuando la madre la golpea con violencia, hasta hacerla sangrar, rompe en un llanto de dolor, de incomprensión y de rabia. La ilustración correspondiente [fig. 2], distribuye los personajes femeninos en el ambiente cerrado de una sala. En primer plano se encuentra la madre, desmayada por la violenta emoción entre los brazos de una criada, y más arriba, en segundo plano, está Pomposita llorando. La figura de la madre es la que resalta mayormente por tener los contornos bien definidos y una postura que refleja el pathos del momento; en cambio, los trazos que dibujan a Pomposita son extremadamente tenues, y hacen casi transparente su figura. Toda la atención converge en la madre, revelando el punto de vista narcisista de esta última.

La ilustración siguiente [fig. 3] representa una escena de abuso narrada por un personaje femenino, que recuerda el asalto sufrido por mano de un viejo lascivo con el consentimiento de su familia. La muchacha, en el relato, logra defenderse y alejar al viejo con la ayuda de un joven, que luego se verá obligada a casar. Una gran ventana domina la pared de la habitación, e ilumina la escena, determinando un juego de sombras a los pies de los personajes. Ambas imágenes, como la mayoría de las que siguen, representan el interior doméstico bur-



Figura 2 Anónimo, «Hallamos a Pomposita llorando y bañada en sangre, y su madre provada». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 1, 128)



Figura 3 Anónimo, «Pero no fue él tan pronto en intentar su llaneza, cuanto yo en plantarle una buena bofetada». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 1, 73)

gués, caracterizado por una perspectiva pictórica poco más que primitiva, lograda mediante el uso de la técnica del cuadriculado de los pisos que identifica el punto de fuga. No hay que olvidar que la ilustración editorial debió desarrollarse, en esta primera fase, fuera del ámbito y de los cánones académicos, valiéndose de dibujantes y artesanos no necesariamente formados profesionalmente (Pérez Salas 2005). Más allá del resultado poco logrado en cuanto al dibujo, el uso de la técnica revela un esfuerzo de realismo que se despliega especialmente en los interiores burgueses.

La escena de la muerte de Pomposa [fig. 4], que se desarrolla en la humilde vivienda de una mendiga, no muestra ese mismo afán de mímesis: el cuerpo de Pomposa, en primer plano, parece flotar en el piso, trastocando la relación prospectiva con los muebles y los personajes que están detrás. Los dos diferentes hogares - la casa elegante y la vivienda popular - se mantienen, así, bien distanciados en la percepción del lector, revelando puntos de vistas diferentes: homodiegético y realista en las casas burguesas, heterodiegético y antimimético en los espacios subalternos.

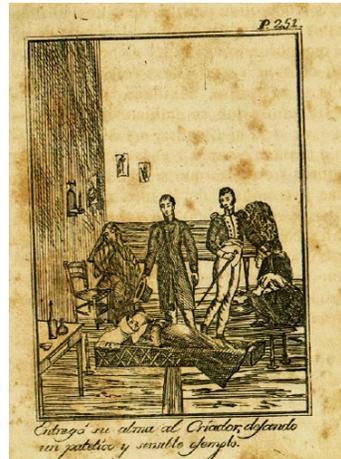


Figura 4 Anónimo, «Entregó su alma al Criador dejando un patético y sensible ejemplo». 1831. Grabado (Fernández de Lizardi 1831 y 1836, t. 4, 251)

4.2.2 Pudenciana aprende a leer

En las láminas preparadas para la segunda y tercera edición,³ no aparece ninguna alusión al personaje de Pudenciana. Solamente a partir de la cuarta, en 1842, empieza a asomarse tímidamente la hija de Don Rodrigo. El volumen, editado por Altamirano y Recio, cuenta con un número mucho mayor de láminas a toda página, con el agregado de viñetas a conclusión de los capítulos, que aparecen a partir de los últimos pliegos, gracias a la introducción de la plancha tipográfica que reúne imagen y texto.⁴ En esta edición se ilustran las mismas escenas ya representadas en las ediciones anteriores, a las cuales se agregan otros temas. Cabe destacar la ilustración de una escena que tiene lugar en la casa de don Rodrigo, que representa la enseñanza de la escritura en la educación de Pudenciana [fig. 5].

3 No he podido comprobar si coinciden con las ilustraciones de la primera edición en pliegos, aunque, por analogía con lo que ocurre con el *Periquillo*, no deberían ser las mismas utilizadas por Altamirano y Arévalo.

4 El uso del grabado, en México menos frecuente que la litografía, permite la presencia de viñetas sin marco que se integran en la página, sin necesidad de imprimir la hoja aparte, como ocurre con la prensa litográfica. Se trata de experimentaciones que en Europa darán lugar a las grandes obras maestras ilustradas, como la *Comédie Humaine* de Balzac y *I Promessi sposi* de Manzoni en su edición de 1840.



Figura 5 Anónimo, «¿Te gusta escribir? Sí, papá. Pues más te gustará cuando sepas qué gran cosa es la escritura». 1842. Litografía (Fernández de Lizardi 1842 y 1853, t. 1, 100)



Figura 6 Anónimo, «Resolvieron ponerle el nombre de Quijotita y se extendió el honorífico diploma». 1842. Litografía (Fernández de Lizardi 1842 y 1853, 300)

El hogar de don Rodrigo, como los demás interiores domésticos de esta serie iconográfica, está poblado de presencias y de objetos, siendo mucho menor el vacío que en cambio dominaba las representaciones de interiores de la serie anterior. Dos bibliotecas destacan dentro del mobiliario de la sala y, en primer plano, se encuentra el escritorio detrás del cual está sentada Pudenciana. A sus lados, el padre y la madre presiden la lección; en realidad, mientras don Rodrigo se dirige a la muchacha, su esposa parece más bien interrogarlo a él. Pudenciana, en todo esto, se encuentra asediada por sus padres, que la vigilan estrictamente en el acto de escribir. A decir verdad, la joven apoya sobre el papel la mano que sujeta la pluma, pero su mirada es frontal, como dirigida al lector, que a su vez la mira a ella, en el centro de la escena. En lugar de concentrarse en la escritura, Pudenciana parece más bien estar escuchando la conversación de los padres: don Rodrigo le está explicando a su esposa por qué no quiere mandar a su hija al colegio público, después de que la mujer manifestara un tímido disenso al respecto. Mientras tanto, Pudenciana se queda como a la espera de poder finalmente ejercer la habilidad de la escritura, que el narrador en el texto acaba de exaltar como máxima expresión de la libertad individual y la Razón. La didascalia retoma un pasaje literal del texto: «¿Te gusta escribir? Sí, papá. Pues más te gustará cuando sepas qué gran cosa es la escritura» (Fernández de Lizardi 1897, 169).

Lo notable es que mientras en el texto Pudenciana es todavía una niña en edad preescolar que juega con pluma y papel para acostumbrarse a trazar signos, en la ilustración correspondiente está retratada como una joven mujer, que supuestamente ya debería ser capaz de escribir. Sin embargo, no lo hace, quedando suspendida en el gesto, como a la espera de algo que la autorice. En este caso, la incongruencia entre texto e imagen genera un matiz que orienta sutilmente la lectura, cumpliendo, así, su función hermenéutica: si el capítulo describe la educación de una niña de pocos años, la ilustración nos muestra que el resultado final, o sea la joven mujer ya instruida, no implica una emancipación, y que ella siempre estará sujeta a la acción pedagógica y tutelar de otros.

4.2.3 Pomposa se convierte en Quijotita

Los que en cambio ejercen con plena libertad y autonomía la escritura son los estudiantes que se reúnen para encontrar un apodo apropiado para Pomposa. En la economía del texto, la reunión de esos jóvenes maliciosos que bautizarán a la muchacha con el nombre de Quijotita es central; ahí se ofrece la clave de lectura del quijotismo lizardiano y se explicita el paralelismo con el personaje cervantino:

Don Quijote era un loco, y doña Pomposa es otra loca. Don Quijote tenía lúcidos intervalos en los que se explicaba bellamente [...] doña Pomposa tiene los suyos, en los que no desagrada su conversación; pero delira en tocándole sobre puntos de amor y hermosura. El fantasma que perturbaba el juicio de don Quijote era creerse el más esforzado caballero [...] El que ocupa el cerebro de doña Pomposa es juzgar que es la más hermosa y cabal dama del mundo [...] Don Quijote en los accesos de locura, a nadie temía; doña Pomposa, en los suyos, a nadie teme, y se expone a los más evidentes peligros con los hombres, creyendo salir siempre victoriosa de sus asaltos. (Fernández de Lizardi 1897, 464-5)

La ilustración correspondiente [fig. 6] muestra el interior del cuarto estudiantil, cuyo mobiliario está compuesto por una biblioteca, una mesa-escritorio, un catre y algún accesorio para la higiene personal, decoración que denota la diferencia de ese reducto de vida varonil respecto de un hogar familiar. Es esta la única escena en la que están presentes solo personajes masculinos: el lugar exclusivo del hombre es el del estudio y la cultura. El grupo de jóvenes se abulta alrededor de la mesa, ocupados algunos a comer y a tomar, y otro a escribir lo que el protagonista - el estudiante conocido por el apodo cervantino de Sansón Carrasco - le va dictando.

Es notable que el discurso de Carrasco, en el texto, haga hincapié en el sentimiento de poder que mueve la «locura» de Pomposita, la



Figura 7 Anónimo. 1842. Grabado (Fernández de Lizardi 1842, 439)

cual consiste en llegar a pensar que puede ganarle a los hombres gracias a su belleza y capacidad de seducción. El estudiante no menciona en ningún momento el peligro de la lectura, que es en cambio lo que normalmente dispara la dinámica quijotesca. La alucinación de Pomposa es una especie de caballería al revés: la dama no le teme a nadie, y se expone «a los más evidentes peligros con los hombres» (Fernández de Lizardi 1897, 465) como a otras tantas batallas que piensa poder ganar. Lo que evidentemente motiva al grupo de estudiantes en su búsqueda de un apodo infamante para Pomposa es el resentimiento por haber sido rechazados por ella, es decir, derrotados en la batalla. Pero la guerra es otra cosa: el apodo que le atribuyen a la muchacha es el principio de su fin; a partir de ese momento, la reputación de Pomposa estará manchada irremediablemente. En la ilustración, el escritorio que tímidamente ocupaba Pudenciana en la lámina anterior está totalmente dominado por los varones, que esgrimen contra Pomposa las armas de la erudición académica, de la cual ella carece a causa de su formación desordenada.

La imagen de Pomposa en el acto de leer – la que debería remitir a su apodo cervantino – es el objeto de otra viñeta de fuerte valor simbólico. La ilustración [fig. 7] retrae a Pomposa durante su aventura como ermitaña, reescritura del episodio de la Cueva de Montesinos. En efecto, en respuesta a su dudosa reputación, la muchacha se dedica a la lectura de vidas de santos y compendios de religiosidad popular, profundamente aborrecidos por Lizardi, que disparan la dinámica quijotesca propiamente dicha. A raíz de sus lecturas, Pomposa se autoconvence de que ella también puede ser santa, y decide traspasar el umbral doméstico para ir a vivir como ermitaña en el campo.

La viñeta muestra a la Quijotita en actitud soñadora con un libro en la mano, rodeada por un paisaje bucólico, en contraste con las descripciones paisajísticas del texto, que subrayan lo inhóspito del lugar de forma cruda y realista. ¿Estamos frente a una imagen que asume

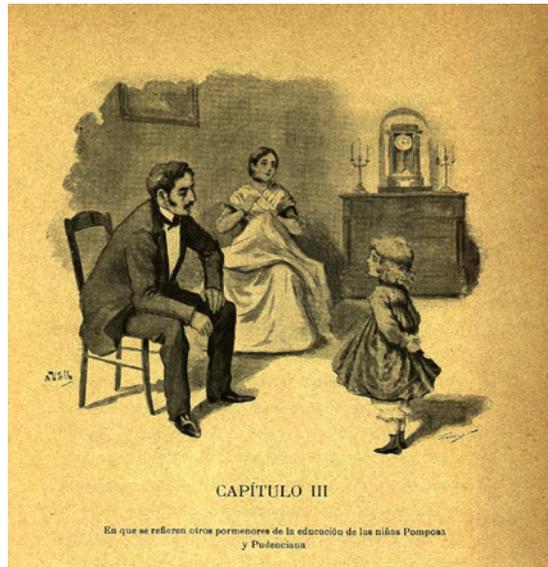


Figura 8 Antoni Utrillo. 1897. Grabado (Fernández de Lizardi 1897, 57)

una focalización interna al personaje (es el punto de vista de Pomposa, que lee e idealiza su situación) o, más bien, se trata de una imagen fuertemente simbólica, muy acorde con los estilemas clasicistas, que remite a la tradición iconográfica de la Magdalena que lee? En su incongruencia con el contenido literal del texto, ¿no es, ésta, una imagen arquetípica que condensa todos los tabúes surgidos alrededor de la mujer que lee, y por ende, del intelecto femenino?

5 La función metanarrativa: la puesta en escena del discurso y la reaparición del montón de lana

Hacia fines del siglo XIX, el tejido iconográfico que acompaña la novela se hace más complejo y se articula de manera distinta con el mensaje verbal. Como ya se ha señalado anteriormente, en las primeras ediciones la casi totalidad de las ilustraciones estaba dedicada a Pomposita; de esa forma, el focus resultaba puesto especialmente en la *pars destruens* del relato, es decir la sátira social. Lizardi había concebido su novela en pleno periodo de transición, en medio de los tumultos que llevarían a la Independencia de México, y con el ojo puesto en la construcción no solo de la estructura política y administrativa del futuro Estado, sino en la imaginación de una comunidad nacional capaz de sostenerlo. Las ediciones póstumas, desde la década del treinta y

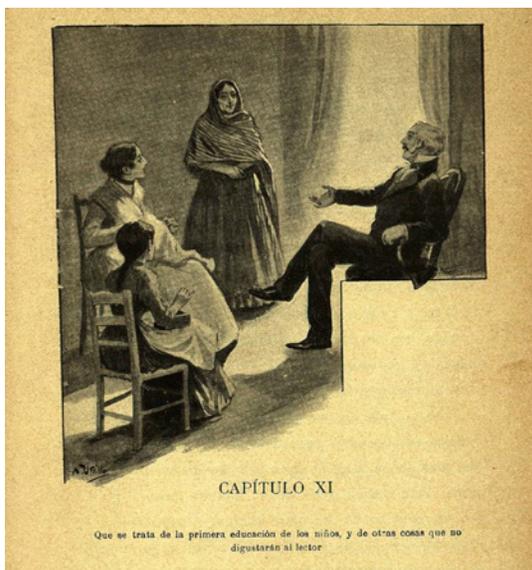


Figura 9 Antoni Utrillo. 1897. Grabado (Fernández de Lizardi 1897, 219)

hasta la del cincuenta, hicieron hincapié en la fuerte intencionalidad pedagógica del texto, desde un punto de vista dictado por la urgencia de las conflictividades sociales y de las turbulencias políticas de la nueva Nación. El ejemplo negativo de la Quijotita no solo potenciaba el mensaje pedagógico con su fuerza amonestadora, sino que interpretaba el pesimismo acerca de la posibilidad de una cohesión social superadora de las dificultades. Ya hacia fines del siglo, cuando con el Porfiriato se consolida el país y se multiplican los mensajes de estabilidad y prosperidad, el focus de las lecturas de la obra de Lizardi parece desplazarse hacia su *pars construens*: es así que, en las ilustraciones de la *Quijotita y su prima*, empiezan a aparecer más frecuentemente el personaje de Pudenciana y, sobre todo, se pone en escena icónicamente el discurso pedagógico del padre.

En 1897, el librero-editor José Ballezá publica las *Obras escogidas* de Lizardi, donde se incluye la edición de *La Quijotita y su prima* con cromolitografías y grabados de Antoni Utrillo. Ballezá, editor catalán establecido en México, se había especializado en la edición ilustrada gracias a la experiencia de publicación, desde hacía unos diez años, del célebre *México a través de los siglos*, por Vicente Riva Palacio, llevada a cabo en coedición con el barcelonés Espasa, a su vez editor de gran tradición y talento en la realización de obras ilustradas. La prosperidad económica que caracterizó las primeras épocas del Porfiriato, y el mayor poder adquisitivo de las clases burguesas urbanas, propiciaban la

difusión de la edición de lujo, es decir, profusamente ilustrada. El modelo empresarial de la coedición entre Ballescá y Espasa, que permite a la edición mexicana contar con las últimas tecnologías y las profesionalidades artísticas europeas, brinda óptimos resultados y en pocos años se llegan a publicar *El Periquillo* y *La Quijotita*, impresos en Barcelona y encuadernados en México, con la colaboración del artista Antoni Utrillo.

La *Quijotita* de Ballescá responde a las características y criterios de la edición de lujo, destinada, por lo tanto, a un público de clase social medio alta. La diagramación responde a una precisa disciplina de lectura. Al principio y al final de cada capítulo aparecen las viñetas que enmarcan lo narrado dentro de precisas pautas visuales, determinando un ritmo de lectura regular. Además, aparecen numerosas cromolitografías a página entera que representan pasajes seleccionados del texto. Lo notable de la selección de los pasajes ilustrados es que muchos de ellos no se refieren a contenidos narrativos, sino a los temas tratadísticos desarrollados por Lizardi. De alguna forma, ya no hace falta apuntalar con imágenes el hilo de la narración, continuamente interrumpido por la enunciación ensayística, sino que parece más bien necesario sostener el discurso pedagógico positivo, que corre el riesgo de perderse tras las vicisitudes novelescas de la pobre Pomposita.

La puesta en escena de la educación de las niñas [figs. 8, 9] carece del movimiento propio de otros episodios novelescos, y se resuelve en representaciones estáticas en las cuales el focus está puesto en la centralidad de don Rodrigo en cuanto educador. Ahora bien, si las escenas poseen un exiguo valor narrativo, revelan, en cambio, un denso contenido simbólico. El padre de Pudenciana está sentado frente a un auditorio femenino, hablando en tono sereno; en la primera viñeta la niña está parada frente a él, minúscula, como repitiendo la lección, mientras que la madre se encuentra sentada a las espaldas del marido, ligeramente desdibujada; en la segunda, la muchacha y la madre están sentadas de espaldas bordando, mientras una criada escucha de pie, y don Rodrigo les habla en actitud magistral. El hogar de Pudenciana es el ideal doméstico realizado, con un *pater familias* que ha logrado imponer un orden racional a las relaciones humanas que se desarrollan en su interior. Ésta es la imagen que finalmente puede competir icónicamente con su opuesto, es decir el hogar de Pomposita donde la figura masculina está totalmente ausente. No por nada, la sociedad mexicana del Porfiriato se asienta en un patriarcado autoritario que hace a los intereses de las clases altas urbanas, y que durará hasta el estallido revolucionario. Bien mirado, parece aquí prevalecer una función que podríamos llamar metanarrativa: lo que se representa, en efecto, son los monólogos del padre de Pudenciana, que constituyen a su vez el eje estructural de la narración. Las ilustraciones ponen así en escena el texto mismo, como en una narración de segundo grado, un texto que, a fines de siglo, el público lector percibe ya como un clásico del canon literario nacional.

Utrillo, en la lámina que reproduce la caída de Pomposita desde el balcón, decide finalmente dibujar el montón de lana que le salva la vida. No todo está perdido, para las quijotitas mexicanas.

Bibliografía

- Alba-Koch, Beatriz de (1999). *Ilustrando la Nueva España: Texto e imagen en El Periquillo Sarniento de Fernández de Lizardi*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Alba-Koch, Beatriz de (2010). «Fernández de Lizardi y su lectura ilustrada del *Quijote*: cervantismo, quijotismo y autoría». *Foro hispánico*, 40, 51-72.
- Barthes, Roland (1964). «Rhétorique de l'image». *Communications*, 4, Recherches sémiologiques, 40-51.
- Chartier, Roger (dir.) (1995). *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*. Paris: IMEC, Maison de Sciences de l'Homme.
- Didi-Huberman, Georges; Chéroux, Clément; Arnaldo, Javier (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones de Círculo de Bellas Artes.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1831-1832). *La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Imprenta de Altamirano.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1836). *La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Imprenta de Mariano Arévalo.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1842). *La educación de las mujeres, o La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: Librería de recio; Altamirano.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1853). *La educación de las mujeres o La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: M. Murquia y Comp.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín [El pensador Mexicano] (1897). *La educación de las mujeres o La quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencias de novela*. México: J. Ballezá y Comp.
- Galván Gaytán, Columba Camelia (1998). «José Joaquín Fernández de Lizardi y la educación de las mujeres: notas sobre las heroínas mexicanas». Dadson, Trevor J. (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995), vol. 6. Birmingham (UK): Dept. of Hispanic Studies, The University of Birmingham; Doelphin Books, 204-8.
- Galván Gaytán, Columba Camelia (2004). «De libros y lectura en una novela de *El pensador mexicano*». Lerner, Isaías; Nival, Roberto; Alonso, Alejandro (eds), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Nueva York, 16-21 de julio de 2001), vol. 4. Newark (DL): Juan de la Cuesta, 213-20.
- Genette, Gérard [1987] (2001). *Umbrables*. Trad. por Susana Lage. México: Siglo XXI.
- Hernández García, Jesús (2003). *Fernández de Lizardi, un educador para un pueblo*, vol. 1. México: UNAM, Instituto de investigaciones filológicas; Universidad Pedagógica Nacional.
- Innocenti, Piero (2013). «L'Ottocento editoriale e le sue radici. Alcune riflessioni su fabbrica, illustrazione, smercio dei libri». De Franceschi, Loretta, *Pubblicare, divulgare, leggere nell'Ottocento italiano*. Manziana: Vecchiarelli, 7-58.

- Jaffe, Catherine M. (2017). «Female Quixotism in the Transatlantic Enlightenment: Fernández de Lizardi's *La Quijotita y su prima*». *Dieciocho*, 40(1), 53-104.
- Palazón Mayoral, María Rosa (2010). «La Referencia: los padres y las madres de la Patria. Metáforas familiarizantes en Fernández de Lizardi». *Literatura mexicana*, 21(1), 53-66.
- Pérez Salas, María Esther (2005). *Costumbrismo y litografía en México, un nuevo modo de ver*. México: UNAM.
- Rall, Dietrich [1987] (2008). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.