



“Humor y transgresión en *La burladora de Toledo* de Angelina Muñiz-Huberman”

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestría en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Alejandro Vera Ibarra



“Humor y transgresión en *La burladora de Toledo* de Angelina Muñiz-Huberman”

TESIS

Que para obtener el grado de
Maestría en Literatura Hispanoamericana

Presenta

Alejandro Vera Ibarra

Director de tesis

Dr. Israel Ramírez Cruz

A doña Irma.

Agradecimientos: a mi mamá, a mi papá y a mi hermana Nena por su apoyo incondicional. A todos los docentes del Programa de Estudios Literarios, en especial a mi director de tesis el Dr. Israel Ramírez. A la Dra. María Carrillo, la Dra. Danira López y la Dra. Dorothee Chouitem. A Marlon Martínez y a Ricardo León. A CONACYT por brindarme la oportunidad de realizar este proyecto y a Itzel Olvera. A la Dra. Angelina Muñiz-Huberman por haberme abierto las puertas de su casa para realizarle la entrevista.

Índice

Introducción.....	6
Estado de la cuestión.....	22
Capítulo 1. La nueva novela histórica y Angelina Muñiz-Huberman	
1.1 Historia y novela.....	25
1.2 La nueva novela histórica.....	35
1.3 Angelina Muñiz-Huberman: la iniciadora de la nueva novela histórica en México	50
Capítulo 2. Humor y transgresión	
2.1 Humor e ironía: reflexiones generales.....	52
2.2 La transgresión.....	71
Capítulo 3. Los recursos humorísticos en <i>La burladora de Toledo</i>	
3.1 Elena de Céspedes: un personaje histórico, transgresor y anacrónico.....	74
3.2 Disfraces, exilio, guerras, persecución, muerte y arquitectura.....	89
3.3 La ambigüedad del uso de géneros.....	96
Conclusión.....	103
Bibliografía.....	105

Introducción

Muchos de los autores escriben a partir de las experiencias que han tenido en vida y este es el caso de Angelina Muñiz-Huberman, que nació en Hyères, Francia en 1936. Judía por nacimiento, española por sus padres, exiliada y naturalizada mexicana; bien podría decirse que antes de nacer ya tenía las experiencias de las cuales se verán reflejadas en su obra.

Todo inició un 14 de abril de 1931 cuando fue proclamada la II República Española y, el 9 de diciembre del mismo año, se creó la Constitución española por las Cortes Constituyentes. Por primera vez existió la democracia en España donde también se garantizaba la libertad de expresión y los derechos humanos. No obstante, desde el establecimiento de la II República Española hubo problemas, ya que el país estaba dividido en dos bandos (Republicano y Nacional) y se enfrentaba a la transformación de la estructura política, social y económica, porque un grupo quería cambios profundos en la distribución de poder y el otro se negaba a la alteración.

Los nacionalistas fueron los que no aceptaron la II República Española y también fueron ellos los que decidieron quebrantar la democracia y dar el golpe de Estado el 17 de julio de 1936. Sin embargo, falló la misión y esto fue la causa por la cual se desató la guerra civil en España. El 1 de abril de 1939 ganaron los nacionalistas y fue destruida la II República Española. Como consecuencia de ellos los españoles republicanos tuvieron que huir de su nación y exiliarse.

México fue uno de los países que los recibió con los brazos abiertos, porque estaba interesado en aquellos grupos que: “vengan a residir definitivamente, a formar familia, a identificarse con nuestra ideología, [que] se identifiquen de tal manera con los intereses

económicos, raciales y espirituales de la nación”.¹ Sin embargo, —aunque el recibimiento fue bueno— “El exilio español republicano derivó, en sus elementos más jóvenes, en una pérdida de nacionalidad. Dio lugar a un grupo ambiguo que no encontró su acomodo dentro de la sociedad mexicana”², ya que la distancia que tomaron de México y la educación que obtuvieron fueron características particulares de la llamada segunda generación de los exiliados, porque: “Esos niños fueron educados como si el retorno a España hubiera de ser inminente y como si vivieran en una realidad ajena a la mexicana [...] Su educación pertenece más al ámbito europeo que al mexicano, lo que los aísla del medio mexicano”.³ El aislamiento es la característica que distingue a los hijos de los exiliados.

De Souto le comentaba a Federico Patán que las “Formas celestes en la pluma del maestro abundan en su mundo cuentístico, personas solitarias, individuos marginados, deformaciones de cuerpos o espirituales, amargura, hostigamiento; que quizá su estilo se deba a su condición de exiliado, como si las soledades de sus personajes se reflejaran en él”.⁴ Es imposible escapar a la influencia que tuvo el exilio para estos jóvenes, mismo que fue el motivo de los problemas de identidad que tuvieron.

A los hijos de los españoles republicanos se les nombró de distinta manera: “nepantlas”, “fronterizos”, o “hispanomexicanos”. Incluso, entre ellos mismos hay una disputa por el nombre, ya que para Roberto Ruiz y Manuel Durán el mejor termino sería

¹ Gilberto Bosques, *Historia oral de la diplomacia mexicana*, núm. 2, SER, México, 1998, p. 63.

² Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, s. p. < [El canto del peregrino : hacia una poética del exilio / Angelina Muñiz-Huberman | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)> . (Fecha de consulta: 22-07- 22).

³ *Idem*.

⁴ Enrique López Aguilar, “Dos miradas hispanomexicanas”, entrevista con Carlos Blanco Aguinaga y Federico Patán, *La Jornada Semanal* 695, 29 de junio de 2008, s. p., < <https://www.jornada.com.mx/2008/06/29/sem-blanco.html>>. (Fecha de Consulta 08-07-21).

“nepantla”⁵, pero para Angelina Muñiz-Huberman argumenta que es más apropiada llamarle hispanomexicanos, porque el “Término [es] más acertado que el de «nepantla» o el de «fronterizos», puesto que no es excluyente ni intermedio, sino abarcador de las dos nacionalidades que los une y caracteriza”.⁶

Los escritores hispanomexicanos “no se incorporaban a la comunidad de escritores mexicanos”⁷, ya que sus intereses eran distintos:

Su posición se inclinaba a identificarse con los hechos que sucedían en Europa, especialmente durante la Segunda Guerra, con lo cual también se alejaban de los problemas locales del país en el que habitaban. Por ejemplo, un poeta español exiliado, León Felipe, estaba más inclinado a escribir un poema sobre la muerte de un niño judío en Auschwitz que sobre la pobreza en México. Mientras que un poeta mexicano, por ejemplo, López Velarde, se preocupaba por la realidad mexicana y su cercanía con los Estados Unidos. Así, el poeta exiliado alcanza el universalismo y rechaza el nacionalismo.⁸

Los hispanomexicanos se enfrentaron a un complicado proceso de construcción de identidad, porque se sitúan en la memoria de sus padres y la realidad mexicana. “Los comienzos de la generación hispanomexicana son de índole nostálgica. Se nutrió de los recuerdos y las memorias de los padres y los profesores. Todos ellos fueron excelentes escuchas que recogían con fervor las historias que oían de sus mayores”.⁹

⁵ *Idem.*

⁶ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino*, s. p.

⁷ *Idem.*

⁸ Eugenia Helena Houvenaghel, “Cruzando fronteras: espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana. Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano*. Vol. 44, 2015, p. 97. < <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/2907> > (Fecha de consulta: 22-08-22).

⁹ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino*, s. p.

Estos escritores chocan con la realidad mexicana, ya que “La actitud cosmopolita y la mentalidad universal son los primeros rasgos definitorios de la generación hispanomexicana”.¹⁰ El interés que tenía México por la literatura nacionalista en la década de los 1960, hace que los escritores exiliados no sean reconocidos en el país y menos en España, porque “El propio cosmopolitismo es lo que aparta a la generación hispanomexicana del mundo 'nacionalista' de la literatura en México”.¹¹

El cosmopolitismo de los escritores hispanomexicanos está dividido en dos: el arraigado y el desarraigado. El cosmopolitismo arraigado es aquel que guarda fidelidad a su país, como lo hace el poeta Enrique de Rivas:

Esto (el no sentirse con raíces en ninguna sociedad) no debe confundirse con la indiferencia hacia las esencias de lo que es español o mexicano, o italiano, o francés, o americano (etapas todas ellas de su exilio). Incluso me han ayudado a tener una perspectiva que en muchos casos nace de una raíz vital pero que se ha enriquecido con cada una de las esencias que he ido incorporando a mí mismo: de mi infancia en Francia, el amor a la naturaleza y al mar; de mi adolescencia en México, el saber melancólico de la tristeza y de la angustia vital; de mi juventud o primera juventud en EE. UU., un equilibrio o dominio de mí mismo que vienen de la disciplina adquirida y de una especie de inocencia generosa del medio ambiente; de Italia, la belleza incondicionada del arte, el estallido vital de una paganidad no extinguida [...] Pero si hay que buscar una verdadera patria, un núcleo de tal complejidad que de él han salido todos los rasgos que definen a una persona, me reconozco en el sol y la luna, es decir, en padre y madre muy especialmente a quienes disfruté hasta entrada la treintena [...] y por ellos, con ellos, y a través de ellos, con toda la familia que en bloque salió de España en 1939 para nunca volver [...] Pero ellos representaban una sociedad que la sociedad española de su época rechaza [...] Donde quiera que tengo

¹⁰ Eugenia Helena Houvenaghel, “Cruzando fronteras: espacio e identidad...”, p. 97.

¹¹ *Ibid.*

un amigo/a tengo una patria que refleja posiblemente un aspecto de mi carácter o personalidad.¹²

De Rivas es un cosmopolita, pero con el arraigo que siente por la España Republicana, ya que nunca deja la esencia española, porque es allí donde nace su raíz vital; en cambio, Juan Almela y Pedro Fernández Miret son cosmopolitas, pero con el desapego por España:

Yo creo, me explica Miret, que el exilio es una condición que se convierte en privilegio de universalidad [...] Lo que yo siento está construido en términos universales, que es válido para cualquier sitio del mundo. Hago de ingeniero de cualquier nacionalidad [...] Mi lenguaje no es de ningún sitio y finalmente es de México porque no es de ningún sitio. Yo no me siento mexicano no integrado en la vida de México. Fui a España, no encontré mis raíces. Tampoco las encontré en México. Entonces yo creo que el exiliado tiene una visión privilegiada porque no se identifica con ningún país finalmente. No eres mexicano, eres español, no eres nada.¹³

Los hispanomexicanos poseen características muy peculiares además de tener una mente cosmopolita. Son hijos de exiliados republicanos españoles que se establecieron en México. La mayoría nace en España, excepto Angelina Muñiz-Huberman que nació en Francia y Jomí García Ascot, en Túnez. “Las fechas de nacimiento son entre 1924 (Ramón Xirau) y 1937 (Federico Patán). La vía de salida es la misma: de España a Francia, a América (con estancias temporales en Santo Domingo o en Cuba) y, finalmente, a México”.¹⁴ Asistieron a las mismas escuelas, el Instituto Luis Vives, la Academia Hispano-mexicana y el Colegio Madrid.

¹² Eduardo Mateo Gambarte, *Los niños transterrados en México: poesía*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1989, p.134.

¹³ *Ibid.*, p.136.

¹⁴ Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino*, s. p.

En 1949 el número de exiliados en México fueron de 32.705 y se encuentran 16.876 adolescentes y niños, de los cuales 80 % tiene menos de catorce años.¹⁵ Esto permitió que hubiera dos grupos: los que arribaron adolescentes y los otros cuando eran unos niños. “La influencia españolizante de los colegios españoles va a ser mucho menor o nula en el primer grupo”.¹⁶ Los adolescentes tuvieron contacto con el medio mexicano al entrar a la universidad, esto hace que se involucren más con la cultura mexicana y vayan dejando la cultura española. Arturo Souto se sentía más identificado con la generación Mascarones, que con los hispanomexicanos, por ejemplo: “Pertenece a México y, más concretamente, a Mascarones, donde todos estudiamos y fuimos compañeros; y, más específicamente, a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM”.¹⁷ Los niños fueron los que heredaron la nostalgia de sus padres y la esperanza de volver a España, pero a una que ya no existe, porque fue destruida. La siguiente tabla nos sirve como guía-orientación para tener en cuenta las edades de los hispanomexicanos.¹⁸

1939	1949	1975	1986
15-20 años	25-30 años	51-56 años	62-67 años
10-15 años	20-25 años	46-51 años	57-62 años
00-05 años	10-15 años	36-41 años	47-52 años

¹⁵ Mateo Gambarte se basa en La diáspora republicana de Avelí Artís para exponer el número de exiliados que llegaron a México. 51 % son hispanomexicanos. *Los niños transterrados...*, p.12.

¹⁶ Eduardo Mateo Gambarte, “El exilio, los exiliados hispanomexicanos, su literatura y la mirada del crítico”, en *Actas del Congreso “EL exilio republicano de 1939 y la segunda generación”*, UABGEXEL/Renacimiento, Sevilla, 2009, p. 69

¹⁷ Eduardo Mateo Gambarte, “Los hispanomexicanos: de refugiados españoles a escritores mexicanos”, en *Fuentes Humanísticas*, Año 29, Número 55, II Semestre, julio-diciembre, 2017, p.32.

¹⁸ La tabla se tomó de la Tesis Doctoral *Los niños transterrados* de Eduardo Mateo Gambarte, p. 135.

Estos dos grupos de hispanomexicanos están impregnados de memorias, pero de distinta forma, ya que “unos, sus primeras memorias fueron españolas, para otros las primeras memorias personales fueron mexicanas vividas como ajenas. Y, además, mexicanas teñidas por lo español de sus padres”.¹⁹ Por ejemplo, las primeras memorias de Ramón Xirau fueron en España a diferencia de Muñiz-Huberman, que son en Cuba y México: “Llegué en el barco Oropesa a La Habana y con mis padres nos fuimos a vivir a Caimito del Guayabal. Tierra adentro. Así que no vi el mar. Del mar sólo tengo los recuerdos del viaje y años después mi reencuentro con el mar en México, en Chachalacas”²⁰.

Las memorias de los niños hispanomexicanos eran complejas, ya que estaban construidas por los recuerdos de sus padres y los suyos. Este grupo vivió una realidad nepantla²¹ y su lenguaje era amplio a diferencia de sus padres y del resto de los mexicanos. Los hispanomexicanos van creando un nuevo mundo con la fusión de México y España y lo explica Federico Patán de la siguiente manera: “A un exiliado lo conforman necesariamente aquello que trae de fuera y aquello que agrega tomándolo de su nuevo entorno. Otra cuestión es cómo dialogue con su doble conformación y, además, cómo dialogue ese nuevo entorno con él y cómo responda él a ese diálogo que le proponen”.²²

Entre los escritores hispanomexicanos existen varios subgrupos: los que han seguido viviendo en México y los residentes en Estados Unidos. Sin embargo, todos “Tienen unos

¹⁹ Eduardo Mateo Gambarte, “El exilio, los exiliados hispanomexicanos, su literatura y la mirada del crítico”, p. 70.

²⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *Los esperandos: Piratas judeoportugueses... y yo*, Sefarad Editores, Madrid, 2017, p. 288.

²¹ Muñiz-Huberman define nepantla de la siguiente manera: “Nepantla: esa palabra del nuevo mundo que no designa ni una tierra ni la otra. A medio camino. Personificado”. El lenguaje del segundo grupo hispanomexicano no definía solamente al español o al mexicano, sino a un lenguaje personificado. Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, Planeta, México, 2008, p. 288

²² Enrique López Aguilar, “Dos miradas hispanomexicanas”, s. p.

problemas de público y vitales muy concretos y diferentes del grupo mexicano”²³, ya que la realidad cosmopolita de estos escritores chocaba con la de los escritores mexicanos. Las revistas fueron una herramienta importante para los hispanomexicanos, porque ayudaron a la integración del ámbito académico mexicano y a la creación de sus propias publicaciones: *Hoja*, *Segrel*, *Clavileño*, *Ideas de México* y *Presencia*. Según Gambarte, el nombre que llevan las revistas, se manifiestan las diferencias que existen entre los que llegaron a México como adolescentes y los que arribaron como niños:

Se dice, escribe y repite que en su origen ese grupo ya manifestaba dos actitudes diferentes: la de los que llegaron en la adolescencia (la de los mayores, la de los de la revista *Presencia*) y la de los que llegaron de niños (la de las revistas *Clavileño* y *Segrel*). Los primeros no se cansan de repetirlo y los segundos de obviarlo. No hay, no obstante, más que fijarse en los títulos de las revistas citadas y ellos nos dan la clave: *Presencia*: habla del yo, del estar, de aquí y de ahora; es un discurso fuertemente implicativo en el que se suman todos los deícticos: el yo está ahora aquí. Mientras que *Clavileño* y *Segrel* nos refieren a realidades externas y ajenas, pasadas (muy pasadas: Siglo de Oro y Edad Media) y españolas. *Clavileño* aporta ese punto cervantino culturalista y españolista de idealidad ultrajada por la burda burla de los duques; y *Segrel* los retrata como hidalgos castellanos venidos a meno, entre poetas y bohemios que viven fuera de su tiempo.²⁴

²³ Eduardo Mateo Gambarte, “Los escritores de la segunda generación del exilio republicano a la actualidad 1939-2009”, p. 2.

²⁴ Eduardo Mateo Gambarte, “El exilio, los exiliados hispanomexicanos, su literatura y la mirada del crítico”, pp. 68-69.

En la década de los cuarenta, el grupo de los adolescentes ya pasaban de los treinta años cuando publicaron sus revistas, pero hasta la década de los cincuenta los autores hispanomexicanos se integraron a la cultura mexicana. Teresa Férriz Roure explica que los autores nacidos en España, una cincuentena aproximadamente con una media de edad entre los treinta y cuarenta años, ofrecen avances de sus estudios, reseñan las obras mexicanas y dan a conocer, en muchos casos, sus propias creaciones literarias.²⁵ El ingreso de este grupo hispanomexicano a la academia mexicana permitió su rápida incorporación al ámbito literario de nuestro país.

Por otro lado, por primera vez en México, en 1974, se investigó a los hispanomexicanos. Sara Escobar Gallofré realizó su tesis de maestría titulada *La generación hispanomexicana del 50. Estudio e índices de las revistas Clavileño, Presencia, Segrel, Ideas de México y Hoja*. Dicha tesis dio el resultado de la publicación del libro *Literatura de los niños de la guerra del exilio español en México en 1996*, donde “se presentaron tanto la nómina, más o menos canónica, como la fijación y estudio de las características de dicho grupo”.²⁶ La lista de autores hispanomexicanos que Escobar Gallofré propone es la siguiente: Carlos Aguinaga, Manuel Durán, Juan Espinasa, Jomí García Ascot, Francesco González Aramburu, José Pascual Buxó, Luis Rius, Enrique de Rivas, C. Rodríguez Chicharro, Roberto Ruíz, Tomás Segovia, Rafael Segovia, Arturo Souto Alabarce y Ramón Xirau.

En España, hasta 1980, la revista *Peña Labra* estudió por primera vez a los hispanomexicanos y propuso a otros autores, pero omitió algunos que había planeado

²⁵ Teresa Férriz Roure, “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano”, en *RACO. Revistes Catalanes amb Accés Obert*, 1998, p.238. <<https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/140451/191990>> (Fecha de consulta: 22-07-22).

²⁶ 6 Eduardo Mateo Gambarte, “Fisionomía del grupo hispanomexicano”, en *ínsula 851. Revista de letras y ciencias humanas. El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, 2017, p. 13.

Escobar Gallofré, que conformaban al grupo: Carlos Blanco Aguinaga, Gerardo Déniz, Manuel Durán, Juan Espinasa, Jomí García Ascot, Angelina Muñiz-Huberman, José Pascual Buxó, Federico Patán, Francisca Perujo, Luis Ruis, Enrique de Rivas, C. Rodríguez Chicharro, Tomás Segovia y Ramón Xirau.

Según el criterio de Angelina Muñiz-Huberman, el grupo de los hispanomexicanos son los siguientes: Carlos Blanco Aguinaga, Inocencio Burgos, José de la Colina, Manuel Durán, Jomí García Ascot, Francesco González Arámburu, Angelina Muñiz-Huberman, Federico Patán, Francisca Perujo, Luis Ruis, Enrique de Riva, Roberto Ruiz, Tomás Segovia, Arturo Souto Alabarce y Ramón Xirau.

Eduardo Mateo Gambarte nos hace reflexionar el cómo y el por qué las listas de autores hispanomexicanos se aumentan o se reducen:

Se pretende una nómina de escritores exiliados o de exiliados con alguna relación con la literatura; 2) cuanto más se tarda en entrar en las nóminas canónicas de la historia de la literatura, más difícil resulta incorporar a los pródigos; 3) desde el punto de vista literario, ¿tiene sentido conservar dentro de la nómina a autores de unos escasos poemas o de tres o cuatro cuentos?; 4) hay nóminas solo de poetas y otras que incluyen a autores de otros géneros; 5) en ocasiones se expresan dudas acerca de los límites que se deben aplicar, por ejemplo, Roberto Ruiz critica a este autor por haber dejado fuera de la nómina a Juan Marichal (Juan Augusto López Marichal) (1922), a los historiadores Rafael Segovia (1928) y Carlos Bosch García (1919), y a los antropólogos Santiago Genovés (1923) y José Luis Lorenzo (1921); 6) ¿hay que segregar a los que escriben en catalán como se hacen en algunas antologías o se le segrega como poetas y se les incluye como ensayistas?.²⁷

²⁷ *Ibid*, p.14.

Existen otros trabajos de la lista canónica del grupo hispanomexicano, por ejemplo, Perujo (1980), Rivera (1990), Sicot (2003) y López Aguilar (2012). Sin embargo, según Muñiz-Huberman, la tesis doctoral *Los niños transterrados en México: poesía* de Mateo Gambarte “es el estudio más completo. A su vez, existen estudios particulares de cada uno de los integrantes, que ya son considerados también dentro de la literatura mexicana”.²⁸

Los escritores hispanomexicanos tienen inquietudes en común, por ejemplo: la soledad, la guerra, la muerte y el exilio. Sin embargo, según Mateo Gambarte, esto no significa que se les pueda catalogar como una generación literaria, sino como grupo, ya que tienen una historia colectiva e individual²⁹. A diferencia del resto de la nómina, Muñiz-Huberman transforma lo trágico en algo humorístico, porque de esa manera puede transgredir temas delicados como el exilio, ya que utiliza el humor como otro regidor de la vida humana que encara al desorden del mundo.

La catalogación del grupo hispanomexicano ha sido difícil, porque no sé sabe si son mexicanos, españoles o exiliados, ya que depende del lugar donde estén ubicados. Escritores como Muñiz-Huberman comenta que lo siguiente: “Quizás el no hallar unas raíces definidas me ha impulsado a buscarlas. Mas no es fácil, en Europa me llaman “la mexicana”, y aquí en

²⁸ La lista de autores hispanomexicanos de Mateo Gabarte está conformada de la siguiente manera: Ramón Xirau (1924- 2017), Tere Medina-Navascués (1924-2009); Carlos Blanco Aguinaga (1925-2013); Manuel Durán i Gili (1925); Nuria (Balcells de los Reyes) Parés (1925-2010); Roberto Ruiz (1925); María Luisa Elío (1926-2009); Francisco González (1926); Juan Espinasa (1926-1990); Tomás Segovia (1927-1990); Jomí García Ascot (1927-1986); Federico Álvarez Arregui (1927); Felipe de la Lama Noriega (1927-2013); Víctor Rico Galán (1928-1974); Inocencio Burgos (1928-1979); José Luis González Iroz (1928); Emilio García Riera (1929-2002); Alberto Gironella (1929-1999); Luis Rius (1930-1984); César Rodríguez Chicharro (1930-1984); Arturo Souto Alabarce (1930-2013); Aurora Correa (1930-2008); José Pascual Buxó (1931); Enrique de Rivas (1931), Rodrigo Mendirichaga y Cueva (1931), Vicente Rojo Almazán (1932); Maruxa Villalta (1932-2014); Josep Ribera y Salvans (1932), Pedro F. Miret (1932-1988); Francisca Perujo (1934-2014); Martí Soler i Vinyes (1934), Juan Almela (Gerardo Deniz) (1934-2014); José de la Colina (1934), Angelina Muñiz-Huberman (1936); Federico Patán (1937); Edmundo Domínguez Aragonés (1939-2014). Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino* (1999).

²⁹ Naaraí Pérez Aparicio, *Transgresiones en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman (Tesis)*, Universidad Autónoma de Barcelona/Universit  Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2013, p. 11.

México, soy “la española”³⁰. Esta identidad ambigua es una de las características de dicho grupo. Mucho se ha cuestionado si en verdad son exiliados o no, incluso hay autores que niegan tener un vínculo con el exilio, por ejemplo, Arturo Souto: “Por lo que a mí respecta es totalmente cierto que tuvimos que asumir el fuego sagrado del exilio como algo propio y a la vez como estigma de la tribu. Por lo que respecta a mi mujer, Matilde Mantecón, a Rius, a Horacio, a los demás amigos de esta lista, te puedo decir que también. Siempre habrá alguno que te diga: yo no tengo nada que ver con el exilio”.³¹ Souto no se siente parte del exilio y lo percibe como algo ajeno, porque él pertenece a México “más concretamente, a Mascarones”³² a diferencia de Muñiz-Huberman, que lo toma como parte de su influencia.

Los autores que asumen el exilio como parte de su identidad lo aceptan de diferente forma, ya que unos lo adoptan de mala o buena manera, por ejemplo, Tere Medina-Navascués expone que la tragedia del exilio se convirtió en inseguridad: “Lo primero que trae consigo el exilio es una sensación de inseguridad: como un no saber si tienes derecho o no a estar donde estás, como si cualquiera pudiera llegar a decirte que te largues inmediatamente y tú fueras a tener que obedecer, quieras que no”.³³

Para Muñiz-Huberman el exilio se convirtió en el poder de observación: “Para esta hija de refugiados españoles lo que pudo ser tragedia, se convirtió [...] en el poder de observación del mundo”.³⁴ Como se puede concluir, ambas autoras tienen diferentes puntos de vista sobre el exilio, sin embargo, aunque la opinión de Medina-Navascués sea pesimista,

³⁰ Eduardo Mateo Gambarte, *Los niños transterrados en México: poesía*, p. 124.

³¹ Eduardo Mateo Gambarte, “Los hispanomexicanos: de refugiados españoles a escritores mexicanos”, p. 31

³² *Ibid*, p. 32.

³³ Clemencia Corte Velasco, “Memorias del exilio de Tere Medina-Navascués: ficción y memorias del exilio español de 1939 en México”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2010, s.p. <<https://journals.openedition.org/alhim/3165#quotation>> (Fecha de consulta: 13- 03-22).

³⁴ Angelina Muñiz-Huberman, “La puerta del exilio”, *La Jornada Semanal, México, Nueva época*, núm. 211, 27 de junio de 1993, pp. 20 y 21.

las dos ven a México como un reto, ya que deben de apropiarse del nuevo país donde será su nuevo hogar.

Aunque haya escritores que asumen el exilio de distinta manera, cada escritor hispanomexicano da una imagen diferente, que va desde una pervivencia como lo hace Muñiz-Huberman, hasta un rechazo como lo hace Arturo Souto. El exilio es el punto clave del grupo en términos sociológicos, sin embargo, no lo es en términos literarios.

Mateo Gambarte explica que el exilio no es una categoría estética sino humana y sociológica, ya que en el interior de la literatura es un tema y no una categoría. “Pretender crear una estética común de exilio para estos autores desde nuestro punto de vista supone mutilar la diversidad de voces y adelgazar su estética a un nexo común temático”.³⁵ La condena de exilio es sobre todo penosa porque se impone la conciencia de la pérdida como permanente.

Estos jóvenes sufrieron el rechazo por los dos países al no incluirlos en la literatura española ni en la literatura mexicana. Octavio Paz los describía como “víctimas de un doble equívoco” por no incluirlos, pero para el hispanomexicano Arturo Souto se afirma lo siguiente: “Lo que más sorprende, sin embargo, es que no se haya visto sino el aspecto negativo del problema. Porque esta dualidad tiene también un indudable lado de luz, es decir, la conciencia y aceptación de una realidad, una realidad quizá más rica por su doble perspectiva”.³⁶

Está dualidad de la que habla Souto de los hispanomexicanos recae en el exilio y es una marca distintiva de estos jóvenes. Estos escritores son marcados frente a los mexicanos

³⁵ Eduardo Mateo Gambarte, “El exilio, los exiliados hispanomexicanos, su literatura y la mirada del crítico”, p. 97.

³⁶ Arturo Souto Alabarce, “Sobre una generación de poetas hispanomexicanos”, *Diálogos*, 98, 1981, pp. 4-7.

como lo fueron los judíos en los campos de concentración de Auschwitz, con la diferencia que en México se les trató con dignidad a los hispanomexicanos y a los judíos en Polonia no.

Algo que tienen en común todos los hispanomexicanos es el lenguaje, ya que ellos aprendieron desde muy pronto el camino de la búsqueda de nuevos horizontes, que va desde nuevos maestros y lectura hasta la indagación del lenguaje. El lenguaje para los hispanomexicanos es muy importante, porque es ahí donde “se empeñan en la patria del lenguaje. En la recolección y trasmisión de la memoria. Que, por fin, hallan nacionalidad en el quehacer de la escritura rigurosa, amplia, plena de imaginación y de sabiduría. Libre, ante todo”.³⁷ El lenguaje es importante para un niño, ya que “significa un acto de reconocimiento, de existencia de las cosas”.³⁸

Muñiz-Huberman expone que los hispanomexicanos tenían dos lenguajes hasta en la vida cotidiana: “En casa, en el exilio (en los colegios, añadiríamos), se utilizaba el de España; en el mercado, en la calle, se tenía que utilizar el lenguaje mexicano. Esto nos hizo crearnos un lenguaje neutro que sirviera para todo”.³⁹ Los hispanomexicanos tenían el doble reconocimiento de la existencia de las cosas, ya que sabían lo que significaban las palabras en México y en España.

En *Las confidentes*, de Muñiz-Huberman, tenemos un claro ejemplo de este lenguaje doble que los españoles exiliados no entendían, pero los hispanomexicanos sí:

Sus palabras sonaban como las que pronunciaban las otras personas, pero significaban otra cosa. Es indudable que el aparente mismo lenguaje de España y México no lo es. Por lo que los malentendidos eran indescritibles. Y esto me avergonzaba. Tanto que no me atreví nunca a explicarles esta situación. Por ejemplo, ellos siempre ignoraron que chino no es un habitante de china, como se cree en España, sino una persona con

³⁷ *Idem.*

³⁸ Eduardo Mateo Gambarte, *Los niños transterrados...*, p. 151.

³⁹ *Idem.*

pelo rizado, como se sabe en México. Lo que ocasionó más de una equivocación y largas discusiones en las que mis padres, a pesar de su pelo rizado, insistían en no ser chinos.⁴⁰

Edward Sapir expone que el lenguaje tiene su propio escenario.⁴¹ Sin embargo, ¿Cuál es el escenario de los hispanomexicanos? Este grupo no tenía un escenario, sino dos, porque su lenguaje era más “universal que pueda funcionar en cualquier parte, más que muy mexicano o el español actual”.⁴² El lenguaje es parte de la identidad de un grupo. Es por esa razón, que la identidad de estos jóvenes es ambigua.

El lenguaje es un sistema funcional, esta transformado por el espíritu de la humanidad y es una herencia del género humano.⁴³ El hispanomexicano heredó el lenguaje y pensamiento español de sus padres, pero también adaptaron el mexicano, ya que “El lenguaje está íntimamente ligado con nuestros hábitos de pensamiento; en cierto sentido, ambas cosas no son sino una sola”.⁴⁴ El habla para los hispanomexicanos fue una actividad simple, porque estaban en el escenario mexicano y el español.

Muñiz-Huberman argumenta lo siguiente: “El lenguaje es tan vivo como una persona: durante la vida de cada una, le permite crear e inventar”⁴⁵ y por medio de él, hace sus experiencias a través de la escritura. La obra literaria de la hispanomexicana, la produce a partir de las vivencias que le han sucedido, que es el exilio y la muerte. Las experiencias de

⁴⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *Las confidentes*, Tusquets, México, 2017, p. 25.

⁴¹ Edward Sapir, *El lenguaje: introducción al estudio del habla*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 235.

⁴² Eduardo Mateo Gambarte, *Los niños transterrados...*, p. 151.

⁴³ Edward Sapir, *El lenguaje: introducción...*, p. 31.

⁴⁴ *Ibid*, p. 247.

⁴⁵ Anaís Ruiz López, “Lengua, exilio, y palabra, guían la obra de Angelina Muñiz-Huberman”, en *La Jornada*, <<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/11/19/cultura/lengua-exilio-y-palabra-guan-la-obra-de-angelina-muniz-huberman/>> (Fecha de consulta: 25-11-22).

la escritora son dolorosas, sin embargo, toma ese dolor con humor y lo expresa en sus libros, por ejemplo, *La burladora de Toledo*⁴⁶.

El objetivo de la investigación es analizar la perspectiva humorística y transgresora que Muñiz-Huberman tiene en *La burladora de Toledo*, ya que el humor no sólo tiene un motivo lineal, sino que hay una crítica profunda hacia las instituciones y los géneros literarios. Para esto tomaremos el personaje principal e histórico que es Elena de Céspedes, la primer mujer hermafrodita cirujana que vivió en el siglo XVI, que por medio del anacronismo, la escritora sitúa el personaje con problemas de los siglos XX y XXI. También se analizará la ambigüedad del uso de géneros del libro, ya que la misma autora utiliza su sentido del humor para huir de la clasificación de su obra.

⁴⁶ El libro fue publicado en el 2008 por la editorial Planeta. Los datos históricos que se basa Muñiz-Huberman para redactar su libro provienen de: Elena de Céspedes, *Legajo 234, Expediente 24, Sección Inquisición*, Archivo Histórico Nacional, Madrid.

Estado de la cuestión

A comparación de otros escritores hispanomexicanos a Angelina Muñiz-Huberman casi no se le ha estudiado, pero en los últimos veinte años se han publicado varias investigaciones, por ejemplo: *La poética del exilio en la cuentística de Angelina Muñiz-Huberman* (2022), *Transgresiones en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman* (2013), *La literatura durante el exilio español en México: Angelina Muñiz-Huberman, Personajes de El mercader de Tudela: temas de Angelina Muñiz-Huberman* (2000), por mencionar algunas. Aunque ya existe material crítico sobre la obra de Muñiz-Huberman, algunos de sus libros (como lo es *La burladora de Toledo*) siguen ausentes en las investigaciones.

A continuación se expondrá las investigaciones que han hecho de *La burladora de Toledo*. María Carrillo, Nahima Dávalos y Florian Serlet, autoras del artículo “Liberación de los géneros en *La burladora de Toledo*” (2021), argumentan que el libro pertenece al género literario que despliega sobre sí mismo con los prefijos contra, recontraconta y seudo, donde el sentido del humor de Muñiz-Huberman es producto de un inconformismo de la clasificación de los géneros y explica la definición paródica que la escritora propone en *La burladora de Toledo*: “Esta novela, seudonovela, contranovela, recontranovela, recontracontranovela se escapa de toda clasificación y deja fluir las prisioneras palabras de la aprobada cárcel mayoritaria. Por lo cual no es novela sino novelo, para acoplarse a la situación de su protagonista”.⁴⁷

Hoy en día todo aquel libro que trate temas de homosexualidad es catalogado como LGBTTTTIQ y *La burladora de Toledo* lo han encasillado en ese grupo. Antonio Marquet, en

⁴⁷ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, p. 229.

su artículo “La burladora de Toledo: una relación terapéutica en el abismo” (2015), argumenta que el libro queda fuera de las etiquetas, ya que no sólo es narrativa lésbica, hermafrodita o intersexual, sino va más allá de la simple clasificación. La misma Muñiz-Huberman comentó lo siguiente: “Siempre estoy huyendo de la catalogación de mis libros. En *La burladora de Toledo* no sólo expongo el tema de la homosexualidad, sino que también hago la denuncia de las injusticias que ha pasado el ser humano por medio de Elena o Eleno de Céspedes”⁴⁸. En otro orden de ideas, Marquet propone varios tipos de lectura para *La burladora de Toledo* y uno de ellos es la judaica de la cultura clásica española.

Florient Serlet y Eugenia Helena Houvenaghel, en su artículo “El personaje femenino y la libertad temporal en tres novelas históricas de Angelina Muñiz: *Morada interior* (1972), *El Mercader de Tudela* (1995) y *La Burladora de Toledo* (2008) (2015), analizan el exilio mediante la representación de los personajes femeninos y el juego de las fronteras temporales que expone Muñiz-Huberman en sus libros.

Florien Serlet, en su artículo “Juegos temporales en la construcción del personaje Elena Eleno: *La burladora de Toledo* (2008) de Angelina Muñiz-Huberman” (2012), expone los juegos temporales que crea Muñiz-Huberman en su obra y los analiza por medio de Elena de Céspedes.

Existen reseñas de *La burladora de Toledo*, por ejemplo, la de José Cueli, que escribió en el *Diario judío.com. El diario de la vida judía en México y el mundo* (junio, 7 de junio 2008), donde halaga la obra y comenta los temas que son el problema de identidad en sus múltiples formas; la necesidad de respeto a las diferencias y el exilio. Calificó el libro como una técnica literaria polivalente. Sin embargo, Ana Clavel escribió para *Letras Libres* (2009)

⁴⁸ Entrevista que se le realizó el 7 de marzo de 2019

y lo calificó como una novela disparatada, donde Muñiz-Huberman crea una justificación soberbia al huir de la clasificación. Clavel argumenta que no es conveniente banalizar los límites de la ficción y de lo real, ya que se parte de la historia y de un caso inquisitorial específico.

Son pocas las investigaciones que han analizado *La burladora de Toledo*, sin embargo, sólo el artículo “Liberación de los géneros en *La burladora de Toledo*” de María Carrillo, Nahima Dávalos y Florian Serlet, hacen mención del humor en la obra, donde Muñiz-Huberman muestra el inconformismo por los géneros literarios y la clasificación del libro.

Capítulo 1. La nueva novela histórica y Angelina Muñiz-Huberman

1.1 Historia y novela

En este apartado se expondrán los conceptos de historia y novela, ya que de esa manera se problematizará sobre el concepto de la nueva novela histórica, para determinar qué categoría es pertinente utilizar a fin de realizar el análisis de *La burlado de Toledo*.

El hombre tiene memoria y conserva los recuerdos. El escritor Victoriano Crémer argumentaba que «Un hombre sin recuerdos es un hombre sin historia», por lo tanto, si no hay memoria no “tendríamos conocimientos, ni imaginación, ni sentimientos, ni voluntad, ni historia”.⁴⁹ Para remitirnos a la época clásica, en la antigua Grecia, la memoria era inmortal y a Mnemósine se le personificó como la diosa de dicho potencial, porque se le adjudicó el poder de recordar todo. Esta titánide tuvo nueve hijas con Zeus y son consideradas como las musas de las bellas artes: *Calíope* representaba la elocuencia y la poesía heroica; *Erato*, la poesía amorosa; *Urania*, la astronomía; *Euterpe*, la música popular; *Polimnia*, la música religiosa; *Talía*, personificaba la comedia; *Melpómene*, la tragedia; *Terpsícore* era la musa de la danza y *Clío*, la historia.

La memoria es la madre de la historia y *Clío* es la musa que inspira a todo aquel que se encarga de escribir los sucesos históricos. Por lo tanto, “Historiar significa contar o escribir historias. Las historias contadas por escrito nos evocan la palabra, no sólo como sonido o conjunto de sonidos articulados que expresan una idea, sino como escritura, a la palabra

⁴⁹ Carmen Vázquez Mantecón, “La historia y la literatura, encuentros y desencuentros”, en *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, 1999, p. 159. <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador_reflexiones/301a.htm> (Fecha consultada: 21-10-20).

hecha signo. Al arte de escribir historias se le ha llamado historiografía”.⁵⁰ Es importante tener en cuenta la historiografía para el estudio de la historia, ya que es la única manera de saber cómo pasaron los hechos históricos, sin embargo, no hay que confundir historia con historiografía.

El ensayista Erich Kahler en su obra *¿Qué es la historia?*, expone que el significado de la historia se ha vuelto dudoso, por lo tanto, se tiene que poner en tela de juicio el concepto. El autor comenta que siempre existe la confusión de que la historia no es de ninguna manera idéntica a la historiografía o investigación histórica:

Tengo que empezar aclarando una confusión común de la que es víctima hasta una mente tan sutil como la de R. G. Collingwood. En su *Idea de la historia* escribe: “Me parece que todo historiador estará de acuerdo en que la historia es un tipo de investigación o inquisición”. [...] El hecho de que términos tales existan, de que podamos concebir un “estudio de la historia”, es prueba suficiente de que la historia ha de entenderse como el acontecimiento mismo, no como la descripción o investigación de él.⁵¹

Kahler expone que donde no hay acontecimientos no puede haber historia y para constituir una historia se necesitan por lo menos tres factores: “Conexión de acontecimientos, relación de esta conexión con algo o alguien, y finalmente una mente comprensiva que perciba tal coherencia y cree el concepto que significa un significado”.⁵²

Al existir un significado en la historia, el historiador trabaja con la realidad y la verdad de los acontecimientos. Sin embargo, ¿qué es la verdad y la realidad? Son conceptos complejos, porque desde los campos de la metafísica, física cuántica o literatura, han sido desarrollados. Josef Pieper distinguió la palabra “realidad” en dos vertientes etimológicas:

⁵⁰ *Ibid*, p. 160.

⁵¹ Erich Kahler, “El significado del significado” en *¿Qué es la historia?*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 14.

⁵² *Ibid*, p.16.

realis (de res) y *actualis* (de actus). “Res es todo aquello que ‘se ofrece’ al conocimiento sensitivo o intelectual; todo aquello que tiene un ser independiente del pensar”⁵³ y *actus* “significa lo opuesto a la mera posibilidad, es decir, lo que es en acto”.⁵⁴ Por lo tanto, la realidad es todo aquello que el pensamiento actúa, o sobre lo que razona. La palabra verdad, como tal, proviene del latín *veritas* que significa “lo que es”. En inglés, “la raíz de la palabra “verdad” -*true* significa honrado o fiel”,⁵⁵ como se puede observar, etimológicamente la realidad y la verdad tienen una interpretación diferente.

Al igual que Josef Pieper, el escritor Jiddu Krishnamurti y el físico David Joseph Bohm argumentan la misma idea y exponen que la realidad y la verdad no tienen relación, ya que una se basa en el razonamiento que puede estar distorsionado; la otra se basa en lo que es fiel.⁵⁶ Sin embargo, cuando la verdad incluye a la realidad, “la realidad funciona con rectitud. Por lo tanto, parecen estar conectadas al menos en una dirección. Así es, hay cierta conexión en un solo sentido; la verdad ama a la realidad, pero la realidad no ama a la verdad”.⁵⁷

La realidad es subjetiva, porque cada país o religión tiene la suya, incluso se podría afirmar que es temporal y personal. Es una manera de interpretar la vida. La verdad tiene que ser objetiva, ya que busca la fidelidad de los sucesos y no la distorsiona como lo hace la realidad. La verdad no hace un juicio si es bueno o es malo, ella sólo expone los hechos, porque la realidad es la que se encarga de interpretarlos.

⁵³ Josef Pieper, *El descubrimiento de la realidad*, Ediciones Rialp, Madrid, 1974, p.15.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Jiddu Krishnamurti, “Diálogos entre J. Krishnamurti”, en *Verdad y realidad*, 2016, p.25.

< <https://arjunabarcelona.files.wordpress.com/2016/10/krishnamurti-verdad-y-realidad.pdf>> (Fecha de consulta: 18-05-2020).

⁵⁶ Jiddu Krishnamurti, “Diálogos entre J. Krishnamurti”, p.22.

⁵⁷ *Ibid.*, p.34.

La realidad y la verdad con la que trabajan los historiadores se materializan en documentos. “La historia consiste en un cuerpo de hechos verificados. Los hechos los encuentra el historiador en los documentos, en las inscripciones, etcétera, lo mismo que los pescados sobre el mostrador de una panadería. El historiador los reúne, se los lleva a casa, donde los guisa y los sirve como a él más le apetece”.⁵⁸

Existe cierta manipulación en el momento que el historiador trabaja los documentos, ya que él decide qué expone y qué omite de la realidad y la verdad de los acontecimientos. Ahora bien, ¿qué pasa cuando la historia miente en sus documentos? El escritor Pierre Bayle, en su obra *Dictionnaire Historique et Critique*, expone lo siguiente:

La historia, hablando en general, es la composición más difícil que puede emprender un autor, o una de las más difíciles. Requiere de gran juicio, estilo noble, claro y conciso, buena conciencia, probidad perfecta, muchos materiales excelentes y el arte de colocarlos en buen orden, y por encima de todo la fuerza de resistir al instinto del celo religioso, que nos impulsa a clamar que lo que creemos es verdad. Observo que, siendo la verdad el alma de la historia, es esencial para una composición histórica estar libre de mentiras; porque aunque tuviera todas las demás perfecciones, no será historia, sino mera fábula o romance, si le falta la verdad.⁵⁹

Al historiador no se le permite mentir en su trabajo, porque si lo hace, no será tomado con seriedad y lo catalogarán como romance o fábula. Sin embargo, todos los documentos que el historiador toma, los debe de emplear con cuidado, ya que es imposible que no haya calumnias en los textos. Un claro ejemplo lo podemos ver en *Los Nueve Libros de la Historia*

⁵⁸ E. H. Carr, “El historiador y los hechos” en *¿Qué es la historia?*, Ariel, Barcelona, 2010, p. 79.

⁵⁹ La cita fue tomada por Hayden White en su obra *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 56.

de Heródoto, donde se puede observar la subjetividad del historiador, incluso él mismo apuntó que es difícil saber con certeza cualquier dato histórico lejano.⁶⁰

Al igual que Pierre Bayle, Voltaire toca el mismo punto donde expone que la historia es: “El relato de hechos representados como verdaderos. La fábula, por el contrario, es el relato de hechos representados como ficción”.⁶¹ Sin embargo, aunque el historiador trabaje con los hechos verdaderos, es imposible que no trabaje con la ficción, ya que “no hay poder capaz de imponer el orden sólo con los hechos, por simple coacción de los cuerpos a los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias”.⁶² Los historiadores siempre negarán que no están interesados en trabajar con la ficción, porque no pueden encontrar la verdad en ella, aunque siempre está presente en sus trabajos, en cambio un novelista está interesado en trabajar con la ficción para poner en cuestionamiento aquello que se ha postulado como la verdad de la historia.

El escritor argentino Juan José Saer, en su libro *El concepto de ficción*, argumenta que la ficción no es lo contrario a la verdad, ya que “cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad”⁶³, sino verla desde otro ángulo, donde se puede observar las situaciones y relaciones humanas de un carácter personal del novelista, que moldea la verdad. Esto sucede, ya que el escritor tiene la libertad de operar los sucesos y los puede interpretar como él guste.

⁶⁰ Kurt A. Raaflaub, “La invención de un género: Heródoto, Tucídides y los retos de escribir prosa histórica a gran escala”, en *Nova Tellvs. Revista Semestral del Centro de Estudios Clásicos*, Vol. 31, Núm. 1, 2013, p. 37. < <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/436>> (Fecha consultada: 20-10-20).

⁶¹ La cita fue tomada por Hayden White en su obra *Metahistoria: La imaginación*, p. 57.

⁶² Victoria Camps, “La filosofía como ficción”, en *El Ciervo*, Año 65, No. 756, marzo-abril 2016, p. 22. < https://www-jstor-org.pbidi.unam.mx:2443/stable/pdf/26359957.pdf?ab_segments=0%2Fbasic_search_solr_cloud%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A22979751c5f3ff2899dfb78dbb3cd58f> (Fecha consultada: 17-02-21).

⁶³ Juan José Saer, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Rayo Verde Editorial, Barcelona, 2006, p. 15.

El novelista interpreta los sucesos, por lo tanto, hace una acción fingida y es calificada como falsa. “El fingimiento engaña porque pretende aparentar que lo falso es verdadero. Esto es así porque así ocurre en el suceder real, y por lo mismo lo fingido, lo ficticio, se entiende como lo opuesto a lo real”.⁶⁴ Sin embargo, la ficción no es una petición de lo falso, sino una alteración a la realidad, que por medio de la imaginación es creada. Esta imaginación literaria es “la capacidad creadora de la conciencia al margen de la realidad, y la fantasía puede identificarse como la imaginación actuando en su nivel más alto, el más alejado del suceder real”.⁶⁵ Las ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado —confusión de datos históricos con datos imaginarios, fuentes falsas y atribuciones falsas— son creadas para señalar el carácter doble que tiene la ficción, que se mezcla lo empírico con lo imaginario.⁶⁶

Sin embargo, la ficción debe de estar sujeta a estas tres características:

en primer lugar a la verdad filosófica, es decir, la ficción debe corresponder por necesidad a la lógica interna del espíritu, manteniendo con ésta la coherencia que hace posible la significación o valor universal de la literatura; en segundo lugar a la verdad psicológica, de la que no puede escapar la ficción literaria porque es la del mundo interior del autor, que si bien puede llegar a una concepción lo más libre posible, nunca deja de pertenecer a una capacidad de representación propia del sujeto; finalmente la ficción, aunque se vaya a los más alejados ámbitos de la fantasía, algo toma del suceder real, o sea de la experiencia humana.⁶⁷

⁶⁴ Alfonso Rangel Guerra, “La ficción literaria”, en *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, El Colegio de México, México, 1993, p. 196.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Juan José Saer, “El concepto de ficción”, p. 16.

⁶⁷ El novelista utiliza la ficción para enfrentar al mundo real y tiene la virtud de ser igualmente verdadera, ya que la creación de la nueva realidad es la interpretación del escritor y como lo expone Saer: “La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”. Sin embargo, el novelista siempre debe de tener en cuenta las tres características que tiene la ficción para que sea válida. Alfonso Rangel Guerra, “La ficción literaria”, p. 198.

La intención de la ficción es imitar, pero al mismo momento se añade “una nueva estructura —probable o improbable — a las que ya existen”⁶⁸. Otro significado de ficción es “que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica”.⁶⁹

Alfonso Reyes explica que el paso de lo real a la ficción se lleva a cabo por una división que ocurre dentro del proceso mental. Este desprendimiento se da entre los elementos procedentes del suceder real, como un recuerdo o una imagen, aquello que con un chispazo genere un impulso que lleva a la creación.⁷⁰ Sin embargo, este procedimiento sólo es el proceso mental antes de la manifestación lingüística, ya que cuando la ficción mental no se ha convertido en lenguaje, no se le puede llamar literatura.⁷¹

Sin embargo, una vez que la ficción mental se convirtió en lenguaje, la podemos ver representada en la novela. El novelista Milan Kundera, en su obra *El arte de la novela*, define la novela de la siguiente manera:

Un historiador relata acontecimientos que han tenido lugar. Por el contrario, el crimen de Raskolnikov jamás ha visto la luz día. La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz. Los novelistas perfilan *el mapa de la existencia* descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: «ser-en-el-mundo». Hay que entender como *posibilidades tanto al personaje como su mundo*.⁷²

⁶⁸ Alfonso Rangel Guerra, “La ficción literaria”, p. 198.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁷¹ Reyes llamó “lo literario anterior a la literatura” como ficción. Sin embargo, el escritor hace una diferencia entre la ficción y la ficción literaria, que la define como: “Imaginación literaria”, que es la capacidad creadora de la conciencia al margen de la fantasía y la realidad, y se puede identificar como la imaginación actuando en su nivel más alto y el más alejado de lo real. Reyes concluye con su definición de la siguiente manera: “Ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción: esto es literatura. *Idem*.”

⁷² Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets Editores, México, 2009, p. 59.

El historiador no se puede basar en el hubiera, ya que él sólo debe de trabajar con los sucesos que ya pasaron, a diferencia del novelista, el hubiera es el punto de partida que recrea la realidad, mostrando los sucesos que tal vez hubieran pasado o pueden ocurrir, porque su trabajo es explorar diferentes realidades y no sólo mostrarlas como lo suele hacer el historiador, ya que “El novelista no es ni un historiador ni un profeta: es un explorador de la existencia”.⁷³

Al explorar la realidad se pueden descubrir diferentes existencias. Según el novelista Hermann Broch, al “descubrir lo que sólo una novela puede descubrir es la única razón de ser de una novela. La novela que no descubre una parte hasta entonces desconocida de la existencia es inmoral. El conocimiento es la única moral de la novela”.⁷⁴ Un descubrimiento es observar y encontrar algún aspecto de la realidad que estaba oculta. El historiador sólo expone la realidad de los acontecimientos, pero el novelista explora esa realidad y se da cuenta que es más compleja. Para Muñiz-Huberman la realidad es una exageración, ya que los hombres aman lo excesivo:

Exageración de exageraciones, todo es exageración. Pobre de la realidad que no se ajusta a la realidad. Debe ser borrada.

Elena-Eleno lo saben y a eso se dedican. A crear exageraciones. A borrar la realidad. Porque de algo hay que vivir.

Para empezar, ¿qué es la realidad? Si todo es engaño de los sentidos. Plena imaginación. Lo real es lo que existe. ¿De verdad? Pero si todo existe o no existe, según se quiera ver. Lo real es una cosa. Su etimología así lo define.

Exageramos pues, la cosa.

Elena no es una, sino dos. Cosas.

⁷³ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁴ La cita fue tomada por Milan Kundera en su obra *El arte de la novela*, Tusquets Editores, México, 2009, p. 16.

El juicio de la Inquisición sigue. Las contradicciones también.⁷⁵

Para Kundera la novela no es una confesión, “sino una exploración de lo que es la vida humana en la trampa en que hoy se ha convertido el mundo”⁷⁶, ya que el espíritu de la novela es la complejidad, porque: “Cada novela dice al lector: «Las cosas son más complicadas de lo que tú crees». Ésa es la verdad eterna de la novela, que cada vez se deja oír menos en el barullo de las respuestas simples y rápidas que preceden a la pregunta y la excluyen”.⁷⁷ A diferencia del historiador, que muestra la realidad de lo que aconteció, el novelista no examina la realidad, sino la existencia y hace la revelación en su prosa.

Kundera expone cuatro formas de tratar la historia por medio de la novela:

Primero: trato todas las circunstancias históricas con un máximo de economía. Actúo en relación a la Historia como un escenógrafo que decora una escena abstracta con la ayuda de algunos objetos indispensables para la acción. Segundo principio: entre las circunstancias históricas sólo retengo aquellas que crean para mis personajes una situación existencialmente reveladora [...]. Tercer principio: la historiografía escribe la historia de la sociedad, no la del hombre. De ahí que los acontecimientos históricos de los que hablan mis novelas sean con frecuencia olvidados por la historiografía [...]. Pero es el cuarto principio el que va más lejos; no sólo la circunstancia histórica debe crear una situación existencial nueva, sino que la Historia debe en *sí misma* ser comprendida y analizada como situación existencial.⁷⁸

Kundera nos da un panorama grande de la relación que tiene la historia con la novela, pero la novela va más allá, porque lo que la historia calla, la novela lo explora y lo dice. pero, ¿Cómo expone la novela todo lo que calla la historia? A la historia se le ha considerado

⁷⁵ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, p. 277.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 52-54.

siempre como un territorio serio. “Ahora bien, existe la comicidad desconocida de la Historia”⁷⁹ y esta comicidad es la novela. La sabiduría de la novela es diferente a la sabiduría de la historia, ya que la historia nace del espíritu teórico y “La novela no nació del espíritu teórico, sino del espíritu del humor”⁸⁰ y a través de él, se narran los sucesos que no se han dicho o bien se enuncian de una manera humorística que se puede ver reflejado en *La burladora de Toledo*. La revisión que se realizó sobre la historia y la novela, nos servirá para tener un mejor entendimiento de estos dos conceptos y retomarlos en el tercer capítulo, para llevar a cabo el análisis de *La burladora de Toledo*.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 188.

1.2 La nueva novela histórica

En este apartado se expondrá un boceto de lo que se ha entendido por novela histórica, con la finalidad de comprender el concepto de la nueva novela histórica y, de esa manera tener un análisis más claro en el producto final.

Los antecedentes del subgénero nueva novela histórica coincidieron con las bases de Georg Lukács que teorizó y fueron exaltadas en el siglo XIX, ya que se identifica principalmente con el romanticismo, pero evolucionó en el siglo XX con el modernismo, el criollismo y el existencialismo. Lukács explica que la novela histórica es toda aquella que trata el pasado con un verdadero sentido histórico, porque respeta las peculiaridades del pasado y pone en primer término a los personajes que mejor representan a una época y a los acontecimientos que modifican la vida social de un tiempo lejano. Para Lukács los personajes son importantes para el sentido de la historia en la novela, ya que los protagonistas son extraídos del pasado y son formados desde su época.

El autor que escribe una novela histórica es considerado como un creador de la realidad y “el lector vive la génesis histórica de las figuras señeras, y la tarea del escritor consiste en hacerlas actuar en tal forma que aparezcan como verdaderos representantes de esas crisis históricas”.⁸¹ Las crisis históricas están relacionadas con el carácter popular y es por esa razón, que Lukács menciona la obra de Walter Scott para explicar la crisis social y las condiciones de su pueblo:

⁸¹ Lukács fue una de las figuras que represento al pensamiento marxista. También realizó aportes del análisis estético y criticaba al existencialismo, ya que lo consideraba como algo inútil. Su obra incluye libros significativos para la teoría de la novela como *La novela histórica*, que se publicó en 1955. Para Lukács, el género de la novela histórica tiene un papel primordial en la toma de la conciencia de los procesos históricos, ya que “fue la Revolución Francesa, la lucha revolucionaria, el auge y la caída de Napoleón lo que convirtió a la historia en una experiencia de masas, y lo hizo en proporciones europeas. Georg Lukács, *La novela histórica*, Ediciones Era, México, 1966, p. 40.

como todo gran poeta, Scott tiende a dar forma a la totalidad de la vida nacional en su complicada interacción entre lo “alto” y lo “bajo”: su tendencia, tan enérgica, a lo popular se manifiesta en el hecho en que ve en lo 'bajo' la base material y el fundamento explicativo de la configuración de lo que ocurre 'arriba'.⁸²

La novela histórica nos permite regresar al pasado para revivir la realidad y la verdad. Sin embargo, para Lukács, los eventos históricos que se expone en la novela deben de haber transcurrido por lo menos en los cincuenta años recientes que se narre en la novela, porque la novela histórica no puede evitar el anacronismo, ya que muestra un rompimiento entre el momento de la interpretación que debe de tener un distanciamiento del tiempo para comprender mejor el hecho histórico.

El crítico literario y latinoamericanista Seymour Menton define la novela histórica de la siguiente manera: “la definición más apropiada es la de Anderson Imbert, que data de 1951: Llamamos 'novela histórica' a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista”.⁸³ Menton al igual que Lukács, proponen que el novelista debe de estar alejado del acontecimiento histórico para que pueda escribir una novela histórica. Sin embargo, el estadounidense hace una distinción entre la novela histórica tradicional y aquella que surge en Latinoamérica a la cual llamó “Nueva Novela Histórica Latinoamericana”.

Sin dejar de lado los aportes de Lucaks, en fechas más recientes, el crítico literario Menton expone en su obra *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, que

⁸² *Ibid.*, p. 53.

⁸³ Menton tomó la definición de Anderson, ya que el objetivo principal de la investigación era comprobar el predominio desde 1979 hasta 1992 de la Nueva Novela Histórica. Es por esa razón, que varias novelas como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato, *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas, *El recuerdo del método* (1974) de Alejo Carpentier, *Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez y *Los Capelli* (1967) de Yolanda Camarano de *Sucre* quedaron excluidas, porque no se ajustan en la definición de Anderson. Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 33.

este subgénero “retoma la historia despojándola de su aspecto oficialista para ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la interpretación renovadora”.⁸⁴ Según el autor, la nueva novela histórica toma distancia de la novela histórica a partir de seis características principales: la distorsión de la historia, es por medio de exageraciones, anacronismos y omisiones; los conceptos dialógicos bajtianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia; la metaficción que se trata de los comentarios del autor sobre el texto mismo; la intertextualidad, que se entiende como la reescritura de otro texto; la presentación de ideas filosóficas; la ficcionalización de personajes históricos.⁸⁵

La distorsión de la historia se relaciona con las exageraciones, anacronismos y omisiones como lo expuso Menton. Ahora bien, el anacronismo es una alteración que le da a la historia que es lineal. La *Real Academia Española* define anacronismo de la siguiente manera: “Que no es propio de la época de la que se trata”. También como: “Atribución de un hecho o de un suceso de una fecha distinta a la verdadera, presentándolo como propio de una época a la que no corresponde” o “Que no corresponde a la época en que se le sitúa o atribuye”.

Al tener la consciencia que provoca la alteración de la historia, ingresamos en el terreno de lo dialógico, que se basa en un acto intencional entre dos personas o más. De esta manera se construye un tú y un yo para convertirse en una relación tensa e inquietante, porque al estar accediendo a lo dialógico por la distorsión de la historia, aparece a lo carnavalesco, que para Bajtín el carnaval se elabora entre la realidad y el juego. Esta elaboración entre la realidad y el juego, nos hace pensar en la parodia, que en palabras de Bajtín: “significa crear

⁸⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁵ Menton advierte de que no es necesario que se encuentren los seis rasgos de la nueva novela histórica en la novela. *Ibid.*, pp. 42-46.

un *doble destronador*, un mundo al revés”⁸⁶. Otro de los conceptos de los dialógicos bajtianos es la heteroglosia, que es un modelo donde la estructura literaria no sólo existe, ya que es generada en relación a otra estructura.

Otra de las características que tiene la nueva novela histórica es la metaficción, donde el mismo autor hace comentarios sobre el mismo texto. Por ejemplo, en *La burladora de Toledo*, Muñiz-Huberman comenta de la migración que han tenido los africanos:

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI volverían a aparecer por el mismo camino: de África a Europa. Sufrirían igual: serían embarcados y apretujados. No siempre lograban cumplir la travesía. Sus endeble embarcaciones se hundían o si llegaban a las playas ahí los esperaban los guardias marinos que habrían de apresarlos y enviarlos de nuevo a sus tierras. La diferencia era que habían elegido ser esclavos y hasta pagaban y se endeudaban para ser trasladados. La miseria los marcaba. Ya no eran llamados esclavos sino ilegales. Cuestión de palabras, mas no de situación. Si lograban entrar en Europa sin ser atrapados eran conducidos por los nuevos esclavistas que los esperaban en camiones cerrados donde, con frecuencia, se asfixiaban. Iban niños, jóvenes, mujeres embarazadas, sin que supieran si habrían de sobrevivir. Supongamos que sí, que sobrevivían. Entonces, sus empleadores los explotaban bajo la amenaza de que serían delatados. Abusaban. Les pegaban de menos. Los violaban⁸⁷.

La intertextualidad tiene mucha relevancia en la nueva novela histórica y Muñiz-Huberman hace uso de ella en su obra, donde expone la literatura tradicional y no tradicional:

*Allá va la mi señora,
Entre todas la mejor;
viste saya sobre saya,
mantellín de tornasol,
camisa con oro y perlas*

⁸⁶ La cita fue tomada por Charlotte Lange, “Hacia una definición de la parodia contemporánea”, en *Modos de parodia*, Peter Lang, Switzerland, 2008, p. 20.

⁸⁷ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, pp. 45-46.

*bordada en el cabezón⁸⁸.
todo nace por primera vez
se separan las tinieblas de la luz
se separan las aguas de las aguas
surge la expansión de los cielos
y es el tiempo día y mañana
se reúnen las aguas en su lugar
y la tierra se muestra seca
dispuesta a producir semilla y hierba
y el árbol que da fruto y sombra
sol, luna y estrellas alumbran en sus reinos
del mar nacen las criaturas vivientes
y por el cielo vuelan las aves
los animales según su especie
pueblan los valles y los montes
y luego de un silencio sin medida
la imagen y la semejanza del hombre
consigo mismo nace⁸⁹.*

Las ideas filosóficas tienen importancia en la nueva novela histórica, ya que es una influencia que tienen los novelistas y las plasman en sus libros. Muñiz-Huberman está influenciada por la cábala, la alquimia y el gnosticismo y, se puede observar en el siguiente ejemplo:

Entre cábala, alquimia y gnosticismo, los sabios son llamados con los distintos nombres que Yosef Magus ha acumulado:

Sus nombres reflejan las facetas de un diamante frente a un espejo bruñado:

Los que descienden de la *mercabá* o carroza divina.

Los maestros del misterio.

Los maestros de la creencia.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 257-258.

Los maestros de la sabiduría interna.
Los entendidos.
Los intérpretes de textos.
Los de corazón sabio.
Los que conocen el camino de la verdad.
Los maestros del conocimiento.
Los que conocen la gracia.
Los hijos de la fe.
Los hijos del Palacio Sagrado.
Los sabios de las medidas.
Los que entraron y salieron en paz.
Los maestros de labores.
Los que cosechan los campos.
Los que pulen las palabras.
Los que miran a derecha e izquierda.
Los que miran arriba y abajo.
Los que miran dentro de sí.
Los que escuchan.
Los que guardan silencio.
Los que llevan el ritmo.
Los pacientes.
Los piadosos.
Los caritativos.
Los que leen los labios.
Los que saben oír.
Los que se despiertan al alba.
Los que contemplan la puesta de sol.
Los que guardan la luna llena.
Los que cuentan las olas del mar.
Los que escuchan el canto de los pájaros.
Los que beben las gotas de la lluvia.

Los que recolectan el rocío.
Los que abren la palma de la mano.
Los que acarician las hojas del libro.
Los que cierran los ojos y ven.
Los que despiertan cuando todos se duermen.
Los que encienden la chimenea.
Los que atizan el fuego.
Los que pisan con cuidado la tierra.
Los que reciben el aire en el rostro.
Los maestros del agua.

Éstos y más son los nombres de los sabios de la luz que un día habrán de ganar para siempre a las tinieblas. Los vecinos de la oscuridad se desvanecerán al fondo de un paisaje que ni a paisaje llega⁹⁰.

La última de las características que Menton menciona de la nueva novela histórica es la ficcionalización. Cuando el historiador estudia un personaje lo debe de realizar dentro de su periodo, porque si no es así, su estudio será en vano, ya que no captaría la época determinada del personaje; a diferencia del novelista, que puede tomar un personaje del siglo XVI y estudiarlo en una sociedad del siglo XXI. Esto es lo que hace Angelina Muñiz-Huberman con Elena de Céspedes en *La burladora de Toledo*, que es un personaje del siglo XVI, pero lo estudia dentro de su época y otras más.

En otro orden de ideas, por medio del estudio de un grupo de novelas escritas a partir de 1979 hasta 1992, Menton expone el siguiente corpus que están dentro del subgénero nueva novela histórica: *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier, *El mundo alucinante* (1969) de Reinaldo Arenas, *Morada*

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 262-263.

interior (1972) de Angelina Muñiz-Huberman, *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier.⁹¹

La nueva novela histórica busca retomar la historiografía para quitar el aspecto oficialista y analizar la historia de una forma crítica, ya que es una novela cuyos recursos narrativos son conscientes y ve el pasado desde la perspectiva del presente. Un ejemplo de lo anterior se encuentra con Alejo Carpentier, en su obra *El arpa y la sombra*, donde se utiliza la ironía para hacer crítica a un tiempo del discurso histórico y de su propia estética de lo real maravilloso. La obra de Carpentier puede ser leída como una exploración en el pasado, pero vista desde el presente.

⁹¹ Según Menton, el iniciador de la nueva novela histórica fue Alejo Carpentier con *El reino de este mundo* (1949), sin embargo, *El arpa y la sombra* (1978) fue quien creó la formulación definitiva del subgénero. Sea en 1949 o 1978, el año oficial del nacimiento de la nueva novela histórica, fue engendrada por Carpentier con apoyo de Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos y Jorge Luis Borges. La lista de la nueva novela histórica es larga: *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) de Edgardo Rodríguez Juliá, *Moreira* (1975) de César Aira, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *Gálvez imperador de Acre* (1976) de Márcio Souza, *Aventuras de Edmundo Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1977) de Pedro Orgambide, *Daimón* (1978) de Abel Posse, *El mar de las lentejas* (1979) de Antonio Benítez Rojo, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Volavérunt* (1980) de Antonio Larreta, *Juanamanuela, mucha mujer* (1980) de Martha Mercader, *Crónicas del descubrimiento* (1980) de Alejandro Paternain, *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Mad Maria* (1980) de Márcio Souza, *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa, *El arrabal del mundo* (1983) de Pedro Orgambide, *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *La tragedia del generalísimo* (1983) de Denzil Romero, *El entonado* (1983) de Juan José Saer, *Ansay o Los infortunios de la gloria* (1984) de Martín Caparrós, *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) de Edgardo Rodríguez Juliá, *Viva o povo brasileiro* (1984) de João Ubaldo Ribeiro, *Gringo viejo* (1985) de Carlos Fuentes, *Martes tristes* (1985) de Francisco Simón, *O brasileiro voador* (1986) de Márcio Souza, *La loma del ángel* (1987) de Reinaldo Arenas, *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso, *Grand tour* (1987) de Denzil Romero, *Papá Lucas* (1987) de Carlos Thorne, *Bernabé, Bernabé* (1988) de Tomás de Mattos, *Los papeles de los Ayarza* (1988) de Juan Carlos Legido, *Castigo divino* (1988) de Sergio Ramírez, *La esposa del doctor Thorne* (1988) de Denzil Romero, *Jaguar en llamas* (1989) de Arturo Arias, *Maluco* (1989) de Napoleón Baccino Ponce de León, *Noche de espadas* (1989) de Saúl Ibarigoyen (1989), *Madero, el otro* (1989) de Ignacio Solares, *A casca da serpente* (1989) de José J. Veiga, *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes, *Diario maldito de Nuño de Guzmán* (1990) de Herminio Martínez, *Esta maldita lujuria* (1991) de Antonio Elio Brailovsky, *Memorial do fim (A norte de Machado de Assis)* (1991) de Haroldo Maranhão, *La huella del conejo* (1991) de Julián Meza, *Las puertas del mundo. Una autobiografía hipócrita del Almirante* (1992) de Herminio Martínez, *La risa del cuervo* (1992) de Álvaro Miranda, *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse, *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roas Bastos, *Retablo de inmoderaciones y heresiarcas* (1992) de Gustavo Sainz, *La lejanía del tesoro* (1992) de Paco Ignacio Taibo II.

Otro crítico literario que analiza el desarrollo del subgénero nueva novela histórica es el uruguayo Fernando Aínsa, en su artículo “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”, donde expone que todas las obras escritas desde finales de los años setenta son consideradas como nuevas novelas históricas. Aínsa caracteriza los cambios que surgieron con la novela histórica tradicional y manifiesta la actitud que tienen los escritores contemporáneos con el discurso de la historiografía, ya que los novelistas hispanoamericanos se concentran en temas históricos y cuestionan la versión escrita del pasado.

Sin embargo, Aínsa señala que esta manifestación de la novela histórica es el resultado del “entrecruzamiento de los géneros a partir de la ficcionalización y reescritura de la historia”⁹² y atribuye varios rasgos que caracterizan a la nueva novela histórica: relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico; abolición de la distancia épica de la novela histórica tradicional; degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad; textualidad histórica del discurso narrativo e invención mimética, la cual se divide en historicidad textual y la invención mimética; los tiempos simultáneos de la novela; la multiplicidad de puntos de vista y verdad histórica; diversidad de los modos de expresión; la reescritura del pasado por el arcaísmo, el pastiche y la parodia; la nueva novela histórica puede ser la reescritura de otra novela histórica.⁹³

Para Aínsa, los aspectos evidentes de la nueva novela histórica se tratan de los registros historiográficos y lo manifiesta de la siguiente manera:

⁹² Fernando Aínsa, “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”, en *Casa de las Américas*, Enero-Marzo, 1996, p. 83.

⁹³ Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Celarg, Caracas, 2003, p. 11

nueva ficción se ha embarcado en la aventura de releer la historia, recorriendo con una mirada crítica el período colonial, el de la ilustración y la independencia y, con un sentido revisionista, el siglo XIX e inicios del XX. Parece como si después de las obras complejas, experimentales y abiertas a todo tipo de influencias que caracterizó la novelística de los años sesenta, [...] la narrativa hubiera necesitado incorporar el pasado colectivo al imaginario individual a través de una perspectiva decantada en el tiempo.⁹⁴

Con ideas similares a Aínsa, el escritor e historiador venezolano Luis Britto García en su obra *Historia oficial y nueva novela histórica*, señala que América Latina ha producido al público foráneo la impresión del vacío: el vértigo de la inmensidad sin testigos, el análisis del conde de Keyserling, las fábulas de William Henry Hudson y el baldío cronológico, que fue inventado por la historia oficial. Para el venezolano, estos vacíos tienen una concentración exagerada de eventos en otras zonas de las efemérides, ya que estos extremos conmemorativos coinciden con los proyectos de dominación seudomodernizantes: conquista, independencia, despotismos oligárquicos, dictaduras positivistas, populismos de colaboración de clases.

Britto argumenta que la visión de la historia no se produce por sí sola y es convertida en verdad oficial y es difundida a través de aparatos ideológicos de Estado: libros de texto y programas escolares. En sus palabras:

La Historia Oficial, en fin, concluye imponiendo su puñado de leyendas simplificadoras al espacio de la ficción narrativa. Donde la Historia Oficial

⁹⁴ La historiografía trabaja de manera de suplemento crítico, ya que siempre está persiguiendo a la historia, porque toda obra de historia al final resulta ser un efecto historiográfico. La historiografía toma lugar de la historicidad, pero a través de la ficción, la nueva novela histórica se aventura hacer una releída de la historia para crear los nuevos registros del período colonial, el de la ilustración y la independencia. “Nueva novela histórica y relativización...”, p. 47.

calla, la novela histórica tradicional tiende a hacer silencio. Donde la Historia Oficial destaca, el relato imaginario tradicional exalta. Sólo en las tres últimas décadas la llamada Nueva Novela Histórica se atreve a transgredir algunas de estas convenciones.⁹⁵

Según el historiador venezolano, la nueva novela histórica expresa los rasgos propios de la narrativa contemporánea, ya que altera o pone en duda la realidad por razones estéticas o filosóficas, de igual manera tiene multiplicidad de puntos de vista y críticas del texto mismo. El subgénero “Es una mirada sobre el pasado no necesariamente verdadera, pero sí inevitablemente actual”.⁹⁶

Los novelistas que escriben nueva novela histórica se acercan a la historia, pero de una manera distinta a la que hacen los historiadores. El novelista elige un personaje histórico para mostrar su lado escondido o la verdad que no se ha escrito en la historia oficial, pero empieza a reconstruir el pasado del personaje histórico a partir del presente. Fernando Aínsa expone que “los mitos se desacralizan a través de procedimientos como la ironía o la parodia, el deliberado 'pastiche', la utilización de la hipérbole y el grotesco. Los héroes inmortalizados en mármol o bronce, descienden de sus pedestales para recobrar su perdida condición humana”.⁹⁷

Para la nueva novela histórica es relevante que en la historiografía se hagan nuevos registros de la historia, sin embargo, ¿a qué recurren los escritores para escribir novelas que están catalogadas en este subgénero? La escritura de este subgénero recurre a los

⁹⁵ Luis Britto García, “Historia oficial y nueva novela histórica”, en *Cuadernos del CILHA* (Año 6, no. 6), 2004. < https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/485/BrittoGarcia.%20CILHA6.pdf> (Fecha de consulta: 15-09-20).

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Fernando Aínsa, *Reescribir el pasado. Historia y ficción...* p. 11.

procedimientos que son considerados como parte de la estética de la postmodernidad y entre los más visibles es la intertextualidad.

En este sentido, el teórico y el crítico francés Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, argumenta el concepto de hipertexto y expone lo siguiente: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto o por transformación indirecta, diremos anterior por transformación simple imitación”.⁹⁸ Según Genette, se percibe cinco tipos de relaciones transtextuales que son: architextualidad, hipertextualidad, metatextualidad, paratextualidad e intertextualidad.⁹⁹

La paratextualidad se conoce como aquellos postulados, mensajes o expresiones que integran el contenido principal de un texto y tiene como finalidad dar más información del libro. Genette expone que sólo podemos nombrar como paratexto a los títulos, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, epígrafes, ilustraciones, fajas, notas al margen a pie de página, finales, sobrecubierta, alógrafas y muchos otros tipos de señales accesorias y puede ocurrir que una obra funcione como paratexto de otra. La función del paratexto es guiar al lector para consolidar una lectura más efectiva.

Otra transtextualidad es la metatextualidad, que es la relación que une un texto a otro texto sin siquiera nombrarlo o citarlo. Este tipo de transtexto atrae dos escenas: la escritura y la lectura. La metatextualidad se convierte es una escena de lectura por medio de la mirada al propio texto, donde el escritor lee el texto y añade en ese espacio fragmentos de su propia creación. Existen obras, por ejemplo, *Los esperandos: piratas judeoportugueses... y yo* de

⁹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p.17

⁹⁹ Genette discute que para abordar el estudio del hipertexto es necesario tener en cuenta estas dos precauciones: los cinco tipos de transtextualidad siempre deben de estar en comunicación, ya que sus relaciones son a menudo decisivas y numerosas; la segunda precaución responde a una objeción que Genette supone que se presenta en el ánimo del lector desde que ha descrito la hipertextualidad como una clase de textos. *Ibid.*, p. 18.

Angelina Muñiz-Huberman, que une ese libro con otro libro (de la misma escritora) que se llama *La burladora de Toledo*. Esta unión de libros se da por el personaje principal de *La burladora de Toledo*, ya que en el primer libro no se supo su paradero, sino hasta en *Los esperandos: piratas judeoportugueses... y yo*.

La architextualidad es la relación de un modelo textual con el grupo de categorías de género del que depende. Genette expone que es una relación completamente muda y que máximo se articula en una mención paratextual, porque el género es sólo un aspecto del architexto, ya que el texto en sí mismo no está obligado a declarar su cualidad genérica, debido a que la determinación del estatuto genérico de una obra no es asunto del creador, sino del lector.

La hipertextualidad es la relación de un texto con un texto anterior, ya que tiene la continuidad de coherencia para generar el conocimiento. Los textos hipertextuales se incluyen información complementaria y no sólo son de escritura, sino también fotografías o pinturas, lo que hace que el proceso sea más amplio y enriquecedor para la obra. Vanner Bush desarrolló el término de hipertexto, porque en 1945 planteó el *Memex* que es:

Una máquina conceptual que podía almacenar vastas cantidades de información (y superar así la baja dimensión de información en soporte tradicional en papel), para cuya recuperación el usuario debería tener la habilidad de crear caminos, enlaces que llevasen de unas partes a otras. A eso lo denominó, veinte años después ‘hipertexto’ Ted Nelson.¹⁰⁰

Etimológicamente el prefijo de *hiper* proviene del griego *hyper* que se refiere a pasar por encima, transposición, más allá de, sobre, encima de, exageración. “Ted Nelson en los años 60 lo definió como “ampliado, generalizado y multidimensional”.¹⁰¹

¹⁰⁰ Javier Díaz Noci y Ramón Salaverría, *Manual de Redacción Ciberperiodística*, Editorial Ariel, Barcelona, 2003, p. 86.

¹⁰¹ *Idem*.

Genette define la intertextualidad como:

[...] una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita; en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio*, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo [...].¹⁰²

La intertextualidad es la agrupación de textos que se vinculan ya sea explícita o implícitamente en alguna obra. Según Bloome y Egan-Robertson, argumentan que la intertextualidad es "la yuxtaposición de diferentes textos" y revisan el concepto desde tres perspectivas: los estudios literarios, la perspectiva semiótico-social y los estudios sobre el aprendizaje de la lectura y escritura.¹⁰³

Otros escritores que parten de esta misma idea son Fairclough y Wodak, porque concuerdan que la intertextualidad siempre se conecta a otros discursos que se hicieron antes, ya que los discursos se produjeron sincrónica y posteriormente. La intertextualidad adquiere características contextuales y socioculturales, ya que sin estas características no se podría tener un estudio más profundo y analítico.¹⁰⁴ La nueva novela histórica recurre a los procedimientos que son considerados como parte de la estética de la postmodernidad y uno

¹⁰² Gérard Genette, *Palimpsestos...*, p. 10

¹⁰³ Los estudios literarios se refieren a la consideración de la intertextualidad como atributo del mismo texto literario, ya que se va reflejando en distintos grados de explicitación de otros textos literarios; la perspectiva semiótica-social piensa a la intertextualidad como un potencial para construir ideaciones, funciones interpersonales y textuales, porque no se limita a sólo referencias implícitas o explícitas a otros textos, ya que puede ocurrir en diferentes niveles y de distintas formas; los estudios sobre el aprendizaje de la lectura y escritura se refiere a la centralización de la intertextualidad en el estudiante como lector y escritor en una postura cognitiva-lingüística, porque al entender un texto, los estudiantes pueden aplicar sus experiencias como lectores de otros textos y a su vez como escritores. Juana Marinkovich, "El análisis del discurso y la intertextualidad", en *Boletín de Filología*, 1998, p. 733 < <https://core.ac.uk/reader/46545320> > (Fecha de consulta: 05-10-20).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 734.

de los rasgos es la intertextualidad. La función que tiene la intertextualidad en la nueva novela histórica es para poner énfasis en que la historia es el resultado del collage textual.¹⁰⁵

La nueva novela histórica nos brinda un amplio conocimiento; una nueva historiografía. De esa manera, nos ayuda para categorizar *La burladora de Toledo* como nueva novela histórica, ya que cumple las seis características que Seymour Menton menciona. Sin embargo, en este trabajo solo se tomarán tres de las características para realizar el análisis que son las siguientes: la distorsión de la historia, específicamente el anacronismo; la metaficción y la ficcionalización, por considerarlos los más claros y los más útiles para demostrar nuestra hipótesis.

¹⁰⁵ Según Oscar Galindo, los procedimientos más utilizados en la intertextualidad de la nueva novela histórica son: la parodia, el pastiche, la cita falsa o simulada. “Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción” en *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, 1999, p. 43, <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1267560534569_2004267376_1923> (Fecha de consulta: 05-10-20).

1.3 Angelina Muñiz-Huberman: la iniciadora de la nueva novela histórica en México

En este apartado se explicará la razón por la cual Angelina Muñiz-Huberman es considerada como la pionera de la nueva novela histórica en México, ya que antes de ella no hubo registro alguno. La narrativa histórica de América Latina creada por mujeres ha sido poco examinado por los críticos. Dina de Luca en *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*, hace una compilación de las novelas históricas escritas por mujeres y menciona, que hasta la década de los cincuenta del siglo XX, los escritores en México estuvieron marcados por la Revolución, pero hubo narradoras como Elena Garro o Patricia Cox que escribieron novelas históricas “Con argumentos no muy bien logrados, con un discurso de la época e inagotables referencias históricas incluidas en los textos”.¹⁰⁶

La novela *Recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro está ambientada en la revolución, es por esa razón que Luca la menciona en su artículo como histórica y la justifica por la distancia temporal que existe entre los hechos históricos y la escritora, y la escoge, porque “es el puente que conduce al renacimiento de la novela histórica de mujeres mexicanas que se inicia en el último cuarto de siglo”.¹⁰⁷ Sin embargo, la primera mujer que menciona Luca es a Angelina Muñiz-Huberman con sus libros *Tierra adentro* (1977) y *El mercader de Tudela* (1998). Luca establece a Muñiz-Huberman como la precursora de la novela histórica en México.

Otro crítico que sitúa a Muñiz-Huberman como la pionera de la nueva novela histórica en México es Menton. La misma autora categoriza su narrativa bajo este subgénero¹⁰⁸, ya

¹⁰⁶ La cita fue tomada en la tesis de Naaraí Pérez Aparicio, *Transgresiones en la obra de Angelina Muñiz-Huberman*, Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense, París, 5 de julio de 2013, p. 34.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Entrevista que se le realizó el 7 de marzo de 2019.

que cumple las seis características que expone el crítico. Sin embargo, aunque Muñiz-Huberman es la iniciadora del subgénero en México, fue una escritora marginada por tres condiciones: mujer, judía y española, porque no la aceptaban en los grupos principales del mundo literario mexicano de los años setenta, a pesar de que sus primeros cuentos se publicaron en revistas literarias dirigidas por literatos mexicanos.

Hasta aquí se han expuesto los elementos principales en torno a la relación entre historia y ficción, ya que estos elementos están presentes en *La burladora de Toledo* de forma compleja e innovadora. Si bien más adelante se analizarán elementos que establecen su presencia e importancia en la novela, es indispensable que antes se puntalicen los conceptos de humor y transgresión, ya que ellos son el vehículo por el cual Angelina Muñiz-Huberman moldea su libro.

Capítulo 2. Humor y transgresión

2.1 Humor e ironía: reflexiones generales

En este apartado se expondrán los conceptos de humor y transgresión, que servirán de apoyo para realizar el análisis que permitirá identificar el tono humorístico y crítico en *La burladora de Toledo*. La novela tiene relación con el humor, porque de esa manera fue como surgió el género, como bien lo expone Kundera en: “¿Qué es la novela? Hay un admirable proverbio judío que dice: *El hombre piensa, Dios ríe*. Inspirándome en esta sentencia, me gusta imaginar que François Rabelais oyó un día la risa de Dios y que así fue como nació la primera gran novela europea. Me complace pensar que el arte de la novela ha llegado al mundo como eco de la risa de Dios”.¹⁰⁹ Esto nos hace pensar que la sabiduría de la novela nació a través del espíritu del humor, ya que “La sabiduría de la novela es diferente de la de la filosofía. La novela no nació del espíritu teórico, sino del espíritu del humor”.¹¹⁰

¿Pero qué es el humor? Para muchos el concepto es imposible de definir. El escritor francés Robert Escarpit, en su obra *El humor*, inicia con la introducción “La definición imposible”, y cita el artículo “Por qué no podemos definir el humor” que se publicó en 1906 de Louis Cazamian. Ahí explica que el artículo tiene un título paradójico, ya que contiene una definición del humor basado en el análisis de su mecanismo estético. Sin embargo, ya para 1950, Cazamian, en su obra *The Development of English Humor*, renuncia a definir el concepto. Escarpit también menciona la primera edición de la *Encyclopaedia Britannica* que

¹⁰⁹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, pp. 186-187.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 188.

fue en 1771, y expone que más de dar una definición, da una remisión por partida doble que es *Humour: see Fluid* (ver Fluido) y *Humour, see Wit* (ver Ingenio), porque

Sin esperanzas de dar una definición satisfactoria del *humour*, el lexicógrafo de 1771 remite a su lector a dos sinónimos aproximativos. Pero se da el caso de que la elección de estos sinónimos es sumamente reveladora, pues cada uno de ellos pertenece a familias semánticas muy diferentes. El sinónimo *fluid* se refiere a la historia de la *palabra*, ya que a *humour* es originariamente un humor, es decir, un fluido. El sinónimo *wit* se desentiende de la palabra y se refiere a la *cosa*, al fenómeno, y le halla una relación lógica con un fenómeno afín, El *wit*, que nosotros traducimos aproximadamente por 'ingenio'.¹¹¹

El sinónimo *fluid* tiene un origen médico. A Hipócrates se le adjudica la teoría de los humores, que fue transmitida por los musulmanes y recogida por los médicos y alquimistas medievales. Hipócrates distinguió cuatro temperamentos fundamentales, que cada uno correspondía a la predominancia de uno de los cuatro humores existentes en el cuerpo humano. Estos humores estaban relacionados con los elementos: la bilis con el fuego (calor), la atrabilis con la tierra (frío), la sangre con el aire (seco) y la pituita con el agua (húmedo).

Por medio de Addison, Escarpit expone la genealogía del sinónimo *wit*, que es la siguiente:

La verdad fue la fundadora de la familia y engendró el Buen Sentido. El Buen Sentido engendró el Ingenio (*Wit*), que se desposó con una señora de una rama colateral, llamada Alegría, de la cual tuvo un hijo: el Humor. El Humor es, pues, el más joven de esta ilustre familia y, por descender de padres con disposiciones tan distintas, es de temperamento ondulado y diverso. A veces se lo ve adoptar aire grave y actitudes solemnes, a veces mostrar desenvoltura y vestirse con extravagancia, de modo que a veces parece serio como un juez y otras bromistas como un saltimbanqui. Pero tiene

¹¹¹ Robert Escarpit, *El humor*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1972, p. 6.

mucho de su madre y, cualquiera sea su estado de alma, nunca deja de hacer reír a sus acompañantes.¹¹²

Escarpit tiene un punto de vista entre el escepticismo definitorio y los consabidos temas del humor que es la palabra (*fluid*) y la cosa (*wit*), la dialéctica del humor, la ironía dramática, la retórica irónica y el humor como arte de existir.

El *Diccionario de Literatura Española* de la *Revista de Occidente* expone lo siguiente: "Humorismo: el 'humor' es un producto inglés que no sólo se distingue del 'sprit' francés o de la «agudeza española», sino de otras modalidades, también inglesas, de lo 'ingenioso'."¹¹³. Se da por hecho de que el humor sea una exclusiva inglesa, pero no es así. Sin embargo, se les da este privilegio, ya que ellos fueron los que innovaron la palabra "homour" para designar un género literario, "pero ellos mismos reconocen que el fenómeno es anterior a la denominación, pues los "humoristas" ingleses del XVIII, los padrinos de la criatura, tuvieron a Cervantes por su maestro".¹¹⁴

El humorismo no es exclusivo de un solo país, porque se cultiva en todas partes, sin embargo, de la Vega expone que: "no es verdad, a nuestro juicio, que se dé en todos los tiempos. El humor, como todas las creaciones humanas, tiene fecha de nacimiento y cambia de faz con el decurso de los años, esto es, tiene historia, es histórico".¹¹⁵ El humor es histórico y siempre nos vamos a enfrentar a dificultades que son imposibles de evitar.

El historiador francés Georges Minois, en su libro *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, a diferencia de la Vega, se cuestiona si hubo humor en Cicerón o se reserva el término y su referente a una denominación de origen inglés a partir

¹¹² *Ibid.*, pp. 40-41.

¹¹³ C. F. de la Vega, *El secreto del humor*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1967, p. 27.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁵ *Idem.*

del siglo XVIII. Sin embargo, argumenta lo siguiente: “Que de una vez quede claro: para nosotros, el humor no tiene edad ni patria. Adopta diferentes formas, pero un campesino egipcio del Imperio Medio bien pudo gozar de un sentido del humor tan desarrollado como el de Oscar Wilde. La época nada tiene que ver. La dificultad esencial de nuestra empresa radica justamente en la aparente estabilidad de la risa”,¹¹⁶ porque lo que les causaba risa a los antiguos griegos, no les puede causar ninguna gracia a los griegos del siglo XXI.

Al igual que Escarpit, Minois argumenta que la primera característica del humor es la de evitar una definición, porque “Su contenido puede ser muy variable [y] hay toda una variedad de tipos de humor en todo tiempo y en todo lugar, desde el momento en que, en la más remota historia, el hombre se hizo consciente de sí mismo y divertido”.¹¹⁷ Muchas de las veces lo divertido nos puede causar risa, pero hay que tener bien en claro que el humor no es la risa, ya que: “La risa es sólo una consecuencia del humorismo, una feliz consecuencia ciertamente, que lo enaltece y lo sitúa entre los bienes esenciales del hombre”¹¹⁸. Noel

¹¹⁶ Georges Minois, *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, Ficticia Editorial, México, 2015, p. 20.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.93.

¹¹⁸ Por medio de Bergson, Clarasó expone los veintiséis principios del arte de hacer reír: Fuera de lo propiamente humano no hay nada cómico. El hombre es el único animal que ríe y el único que hace reír; la insensibilidad acompaña a la risa. Su medio natural es la indiferencia; la inteligencia, para sentir lo cómico, ha de estar en contacto con otras inteligencias, ya que un hombre aislado no disfrutaría lo cómico, porque la risa necesita un eco; la risa es siempre producida por un automatismo muy cercano a la simple distracción. Un personaje cómico lo es en la medida exacta en que se desconoce a sí mismo. Lo cómico es inconsciente; un hombre ridículo hace reír porque él no sabe que sea ridículo. Pero la corrección limita esta risa. Si se pone ridículo adrede y los otros lo saben desaparece el tabú de la corrección y se levanta una risa franca; una cosa es tanto más cómica cuanto con mayor fuerza nos sugiere la idea de una acción sencilla, mecánica, que hubiera absorbido para siempre la personalidad; las actividades, gestos y movimientos del cuerpo son cómicos en la medida que ese cuerpo nos hace pensar en un simple mecanismo: un tic, el hipo, el gesto repetido, el hombre que se cae; dos caras, ninguna de las cuales hace reír por sí sola, juntas mueven a risa por su parecido. Dos personajes que hagan o digan lo mismo, hacen reír; Los gestos de un orador que, de por sí, no son risibles, inspiran risa por su repetición, ya que dondequiera que hay repetición, imitación, semejanza, se vislumbra en seguida el mecanismo funcionando tras lo vivo. Tal desviación de la vida en el sentido de la mecánica es la verdadera causa de la risa; toda repetición, imitación o parecido es cómico; la desviación de la vida en el sentido de la mecánica es la verdadera causa de la risa; el traje siempre es cómico, porque es una rigidez mecánica puesta sobre nuestra flexibilidad. La costumbre hace que no nos demos cuenta, pero basta ver una fotografía con trajes pasados de moda, para comprender esta comicidad; es cómico todo incidente que atrae nuestra atención sobre la parte física de una persona, cuando nos ocupamos de su aspecto moral; el contraste entre lo físico y lo moral es cómico; también es cómico todo personaje que da la sensación de que el cuerpo le estorba; un hombre que da la impresión de

Clarasó argumenta que si el humor causa risa se convierte en una función social, pero no en una definición, ya que “Un hombre que hace reír a los demás no es necesariamente un humorista o un cómico. Puede ser un tartamudo”.¹¹⁹ Al igual que Escarpit y Minois, Clarasó explica que lo peor que se puede hacer es definir el humor, pero en su obra *Biografía del humor y del mal humor* nos explica la esencia y los recursos de dicho concepto.¹²⁰

Clarasó explica y cita de memoria a Fernández Flórez para explicar que una de las esencias del humor es la ternura y argumenta que el humorismo tierno es más literario, ya que también el hombre cultiva el humorismo despiadado: “Creo que el humorista tierno es más literario, más asequible, más..., ¿cómo lo diré? ..., más tierno. Pero el hombre también cultiva el humorismo despiadado, no tanto en la literatura como en la conversación particular. Y, a veces, en el arte. La caricatura, ese arte inferior y repugnante, no es más que un

una cosa, hace reír, siempre; la repetición siempre es cómica. Esta es una de las principales consecuencias de la mecanización del gesto; hacer un gran esfuerzo para nada, es cómico; la inversión de papeles es cómico; la interferencia de series es cómico. Toda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos; siempre se obtiene un efecto cómico vaciando una idea absurda en el molde de una frase consagrada; se obtiene un efecto cómico siempre que se finge entender una expresión en sentido literal, cuando se le emplea en sentido figurado, ya que esto es un caso de lógica sutil; se obtiene un efecto cómico siempre que se transporta a otro tono la expresión natural de una idea. Presentar imágenes de tono vulgar como si fueran figuras poéticas; hay dos términos extremos de comparación: lo muy grande y lo muy pequeño, lo mejor y lo peor. Es cómico hablar de lo que pertenece a un extremo como si perteneciera al otro; la posición entre lo ideal y lo real, entre lo que es y lo que debería ser. Noel Clarasó, *Biografía del humor y del mal humor*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1959, pp. 21-36.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.7.

¹²⁰ El humorista se basa en recursos y son los siguientes:

- a) Tomar lo accidental y secundario por lo principal.
- b) Substituir la utilidad por el inconveniente.
- c) Presentar lo absurdo como completamente lógico y natural.
- d) Exagerar algún hecho hasta romper el cuadro general de las proporciones generales.
- e) Fingir candor en realidad se está dando al tema una interpretación maliciosa.
- f) Conceder trascendencia a los detalles pequeños y negaría a lo que verdaderamente la tiene.
- g) Oponer a la moral corriente una moral propia, que unas veces es demasiado calculadora y otras demasiado afectiva.
- h) El humorismo sin método, que consiste en una manera amable de decir, una manera tolerante y comprensiva de aceptar las pequeñas debilidades humanas, una manera de presentar las cosas bajo el aspecto divertido y menos desagradable.
- i) El humorismo de sentido poético, el humorismo que crea imágenes muy bellas, pero con una visión optimista y regocijada. *Ibid.*, pp. 19-20.

humorismo despiadado”.¹²¹ En el humorismo tierno al hombre se le representa la verdad de las cosas, pero de una manera donde él se pueda sentir cómodo, a diferencia del humorismo despiadado hay incomodidad por parte de quien recibe el mensaje.

Otra esencia del humor es la melancolía. Clarasó toma de ejemplo el *Diccionario humorístico* de Luis Marsillach, y expone que al humorista lo han catalogado como melancólico, pero el escritor español se pregunta si en realidad el humorista es un hombre melancólico y lo interpreta como una defensa del humorista para evitar que los demás abusen de su condición y expone lo siguiente: “Quizás el humorista se finge triste por la misma razón que el rico se finge pobre; éste para que no le pidan dinero, aquél para que no le pidan gracia. Cada uno ha de administrar sus bienes hasta la muerte: el rico su dinero, [...] y el humorista su chispa”.¹²² Sin embargo, Clarasó llega a la conclusión de que el humorista es melancólico y no finge su tristeza, ya que siempre está expuesto a las personas y las describe tal como son: “El humorista siente al hombre, a la humanidad, y siente sentirlos, además, porque ambos suenan mal. Los describe tal como los siente, con sinceridad, con el alma al filo de la pluma y le sale un cuento de risa. ¿Cómo no ha de entristecerse?”.¹²³

Clarasó expone dos razones por las cuales el humorista es un hombre de tendencia melancólica y es: “Para evitar que los otros abusen de su gracia [y] Porque observa al hombre, lo describe tal como es y sufre de que sus descripciones sean cómicas. Ahí, quizás, entra también el elemento «ternura». El humorista no vive la vida: opina sobre ella, la describe. Los que la viven son más felices y el humorista les envidia en el fondo de su gran corazón”.¹²⁴ Sin embargo, la melancolía no es sólo tristeza, ya que también es ingenio. Angelina Muñiz-

¹²¹ *Ibid.*, p. 15.

¹²² *Ibid.*, p. 16.

¹²³ *Ibid.*, p.17.

¹²⁴ *Ibid.*, p.18.

Huberman, en su libro *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea* (1993), explica que el temperamento melancólico sufrió un cambio y comenta lo siguiente:

Durante la Edad Media, el temperamento que salía malparado era el del melancólico, con sus rasgos de tristeza, pobreza, fracaso y servilismo [...] Sin embargo, el temperamento del melancólico sufrió un cambio importante en su interpretación durante el periodo renacentista y el Barroco. Por influencias de Aristóteles o de los escritos pseudoaristotélicos, se le agregó el concepto de *furor* o *frenesí* o locura heroica, proveniente de la idea de Platón de que este último rasgo combinado con el temperamento melancólico producía genio [...].¹²⁵

El humorista se convierte en un melancólico, pero su melancolía está relacionada con el ingenio, la tristeza y la comicidad para describir la vida. Ahora bien, el humor está vinculado con la ironía y la comicidad, pero no hay que tomar estos conceptos como sinónimos, porque sólo son elementos importantes para entenderlo. A continuación, se expondrán estos elementos que forman parte del humor.

Es verdad que la comicidad va de la mano con el humor, pero sólo es un ingrediente, ya que uno es incompatible con el sentimiento y el otro está unido a él. Anteriormente se había explicado que el humor está vinculado con la ternura y esto lo hace diferente a la comicidad. Otra diferencia que tienen estos dos conceptos es que la risa es la respuesta a lo cómico, a diferencia del humorismo que es la “mala conciencia de la risa, risa reprimida o risa forzada, pudor de la risa, esfuerzo por no reírse o reírse por no llorar; por eso la respuesta adecuada

¹²⁵ Angelina Muñiz-Huberman, “Revelación, melancolía y neoplatonismo” en *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 202-203.

al humorismo no es la risa sino la sonrisa que, por su parte, es tan distinta de la risa como el humor de la comicidad”.¹²⁶

Al humor lo han vinculado con la tragicomedia, pero es una vinculación errónea, porque “lo trágico y lo cómico verdaderos nunca aparecen, caen fuera del humor en cuanto límites del mismo, en cuanto situaciones que el humorista, la actitud humorística, se esfuerza por evitar”.¹²⁷ La tragedia y la comicidad no tienen respuestas a sus situaciones a diferencia del humor, que va a buscar y a tener este sentido a situaciones que parecía no tenerla. “En la tragedia y en la comicidad el hombre pierde la cabeza, se descompone; el humorismo es un esfuerzo complicado por no perder la cabeza, por no darse por vencido”.¹²⁸

En la tragedia, el hombre no puede manipular la situación y, es víctima de una necesidad superior a sus fuerzas. Es una necesidad que la descubre al final y que gradualmente el héroe trágico la ignora, porque se cree libre, pero no lo es. Lo trágico entra en un conflicto vital entre necesidad y libertad. La tragedia consiste en situaciones humanas que no tienen respuestas.

La comicidad posee dos fuentes principales: “Por una parte el conflicto cómico puede ser meramente subjetivo; en este caso lo risible no es la situación en sí misma sino la respuesta. Por otra parte, hay una comicidad objetiva, resultante de la situación misma, donde cualquier respuesta resulta un contrasentido”.¹²⁹ En cualquiera de las dos clases de comicidad, el hombre no encuentra una respuesta, ya que la risa no lo es y termina por distraerse.

El conflicto cómico se equipara con el conflicto trágico, porque es un fracaso del hombre, pero “La diferencia, esencial, consiste en que en el fracaso trágico el hombre está implicado

¹²⁶ C. F. de la Vega, *El secreto del humor...*, pp. 48-49.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 58.

de lleno, es un fracaso grave, mientras que el fracaso cómico el fracaso es episódico, no comprometedor, poco amenazante”.¹³⁰ Otra diferencia que existe entre el conflicto cómico y el trágico es la forma por la cual inicia, ya que el trágico expone una lucha que tiene sentido y tendrá éxito; en el cómico desde un inicio ya existe una deformación de fuerzas. La forma que termina la tragedia y la comicidad hacen que nos distraigamos, ya que uno termina en llanto y el otro termina en risa. “Llanto y risa son dos maneras de perder la cabeza, dos respuestas, las únicas posibles, a lo que no tiene respuesta cabal por medio de la palabra o de la acción. El llanto y la risa aparecen allí donde no sabemos qué hacer ni qué decir”.¹³¹

El humor consiste en enseñar a no llorar y tampoco a reír indebidamente, ya que “El humorismo no nos deja llorar ni reír a gusto, porque humorismo es, en el fondo, un afán de comprender”.¹³² Sin embargo, esta comprensión que llega al humorista le ocasiona un dolor profundo, porque como bien lo explica Mark Twain: “Debajo del humorismo hay siempre un gran dolor”¹³³. Aunque haya dolor, el humorista se libera de él, a diferencia de lo trágico que se pierde en su llanto. Esto convierte al humor en algo absurdo, “pero, precisamente por serlo, constituye la única forma artística digna de un hombre sensato y cabal, ya que supone una manumisión, aunque sea imperfecta y momentánea”¹³⁴.

El humor es un enfrentamiento entre la tragedia y comedia y consiste en eliminar lo trágico que tiene lo irónico. La ironía es un elemento importante para entender el humor, ya que ambos son formas de la sátira, pero la ironía es de carácter oratorio y el humor es de un aspecto científico. El escritor de la Vega expone las formas importantes, que tiene la ironía

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹³² *Ibid.*, p. 63.

¹³³ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 33.

y el vínculo que posee con el humor, y argumenta que hay tres: la ironía retórica, la ironía socrática y la ironía romántica.

A Sócrates se le conoce como el maestro de la ironía, pero la ironía socrática no tiene relación con la ironía humorística, porque la risa y la comicidad son parte de un tratamiento terapéutico del dolor y de la tristeza que forman parte del humorismo. Al contrario de la ironía socrática, la risa y la comicidad no tienen un papel importante, ya que si “alguna vez aparecen son accidentales. La ironía socrática no es otra cosa que un método de conocimiento, un recurso dialectico. Sócrates no pretende otra cosa que averiguar la verdad”.¹³⁵

El danés Søren Kierkegaard llamó a la ironía socrática como un “método de comunicación indirecta”.¹³⁶ Kierkegaard se refiere a que es una manera de transmitir las verdades que no todos están dispuestos a recibir. La ironía socrática utiliza una máscara para revelar la verdad. Nietzsche se basa en esta máscara y cataloga a Sócrates como un pensador sincero:

Siempre irónico: es una sensación exquisita contemplar a un pensador tan sincero. Pero aún es más agradable descubrir que todo esto es primer término, y que en el fondo quería otra cosa, y que la quería de una manera muy temeraria. Yo creo que el encanto de Sócrates era que tenía un alma, y detrás otra, y luego otra. En la primera podía dormir Jenofonte, en la segunda, Platón, y en la tercera otra vez Platón; pero Platón con su segunda alma también. Platón era un hombre con mucha recámara y mucha fachada.¹³⁷

¹³⁵ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁶ La cita fue tomada del artículo de Víctor Hugo Vázquez Gómez, “La ironía socrática como apertura al *êthos* filosófico”, en *Legein Revista de Estudiantes de Filosofía*, N°10, 2010, p. 26.

¹³⁷ Federico Nietzsche, *Obras completas y escritos póstumos* (Tomo XIII), Aguilar, Madrid, 1947, p. 15.

La ironía de Sócrates consiste en suponer que ya sabemos y hacer dialécticamente la falsedad de esa oposición, ya que el filósofo “ironizaba para que el hombre se acostumbrase a vivir desde la razón”.¹³⁸

Otra ironía que menciona de la Vega es la retórica. La ironía como forma retórica consiste en decir lo contrario de lo que quiere darse a entender. El ironista apunta hacia un entendimiento al revés, ya que “La seriedad irónica es broma; la broma irónica es seriedad”.¹³⁹ Es una afirmación que contradice a la coherencia, pero apoyándose siempre en convenciones discursivas que permiten al otro interpretar está broma.

Freud, en su obra *El chiste y su relación con lo inconsciente*, define la ironía retórica de la siguiente manera: “La ironía consiste en decir lo contrario de lo que se piensa, pero dando o a entender que se piensa lo contrario a lo que se dice”.¹⁴⁰ Aunque la ironía no dice lo que quiere comunicar, si da a entender al oyente lo que quiere decir. Sin embargo, muchas de las veces el oyente puede ser víctima de la ironía, ya que no se percata de lo que le están diciendo irónicamente. Además, cuando la ironía no es entendida, termina siendo burla.

Esta forma de ironía la utiliza el humorista, ya que se puede observar una superioridad frente al sufrimiento, una a resignación digna sobre la realidad de un hecho traumático. Para esto que decimos, lo podemos entender con este claro ejemplo que nos da Freud en su obra *El humor*: “Detengámonos en el más crudo de los ejemplos. Si el reo conducido un lunes a la horca exclama: “¡Linda manera de empezar la semana!”, entonces él mismo despliega el humor, el proceso humorístico se agota en su persona y evidentemente le produce cierta

¹³⁸ C. F. de la Vega, *El secreto del humor...*, p.67.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴⁰ Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996, p. 167.

satisfacción”.¹⁴¹ El efecto humorístico implica la comprensión de la ironía, ya que el reo prefirió tomarlo con un pensamiento contrario a lo que en verdad pensaba.

Sören Kierkegaard se refiere a la ironía retórica como “figura del discurso”. Aquí se puede observar, que a diferencia de Freud, el irónico no quiere dar a entender que piensa lo contrario a lo que se dijo, sino que su propósito es dar entender que piensa exactamente lo que dijo en realidad. Para Kierkegaard, la ironía retórica no necesita de la sanción del otro para componerse, ya que deja de ser ironía cuando el otro la entiende. El irónico se siente superior al mirar “[...] con desprecio el discurso liso y llano que todo el mundo puede entender en el acto”.¹⁴²

Kierkegaard plantea a la ironía retórica como un “goce subjetivo”. El irónico de Kierkegaard disfruta de su soledad, mientras que el irónico que nos habla Freud es un ironista que a través de la máscara, esconde su humildad sin querer mostrar su vanidad, porque “cuanto más genuinas y nobles aparezcan las aspiraciones del irónico, tanto mayor es su satisfacción”.¹⁴³

La última ironía que de la Vega menciona es la romántica. La ironía romántica, a diferencia de la retórica y la socrática, entraña una negatividad y altera los límites impuestos por el lenguaje para la producción de significados fijos o determinables. Esta ironía la podemos entender claramente con lo que Friedrich Schlegel explica:

La ironía es la nota esencial de la forma del «D. Quijote»; condición formal de la objetividad de esta obra. El poeta irónico se aleja del objeto de su poema; sustrae al producto de su espíritu y a la quintaesencia de su vida su interés privado y se muestra, juega, a ser indiferente. Para poder escribir bien acerca de un objeto hace falta no

¹⁴¹ Sigmund Freud, “El humor”, en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996, p. 2997.

¹⁴² Sören Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, Trotta, Madrid, 2000, p. 276.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 278.

interesarse ya por él; la idea que uno debe expresarse con reflexión y tino tiene que ser ya cosa enteramente pasada; es preciso que ya no le preocupe a uno de verdad. En tanto el artista inventa, crea y está entusiasmado, se encuentra, para la comunicación, por lo menos en un estado mediatizado, no libre.¹⁴⁴

La ironía romántica no sólo abarca una concepción filosófica del mundo como caos, sino también un programa literario que representa la realidad. Los románticos parten del supuesto de que todo arte es subjetivo y el único modo de lograr la objetividad es por medio de la ironía, ya que “[...] es la única forma por la que aquello que parte o tiene que partir del sujeto se separa de nuevo de él del modo más determinado y adquiere objetividad”.¹⁴⁵ Si no hay ironía no podríamos comprender dicha realidad en el arte.

Uno de los representantes del romanticismo fue Novalis, y argumenta que Schlegel había expuesto la reflexión de la verdadera presencia del espíritu del humor: “Lo que Federico Schlegel caracteriza tan agudamente como ironía no es otra cosa, a mi parecer, que la consecuencia, el carácter, de la reflexión, de la verdadera presencia de espíritu. La ironía de Schlegel me parece ser verdadero humor”.¹⁴⁶ En el libro *Los esperandos: Piratas judeoportugueses ...y yo* de Angelina Muñiz-Huberman, podemos ver a través de Oseas — cocinero *kosher* que les prepara los alimentos a los piratas judeoportugueses — la idea que explica Schlegel de la ironía:

Pasando a otra cosa. ¿Así que hay que pasar a otra cosa? Desde luego. Si me pongo filósofo – cocinero (los filósofos son también expertos cocineros, todo lo cuecen), repito; si me pongo filósofo – cocinero disertó sobre el «paso a otra cosa». Lo considero como la vida misma: siempre pasando de uno a otro lado. Nunca quietos. Porque si nos pusiéramos quietos querría decir que acabamos de morir.

¹⁴⁴ La cita fue tomada por de la Vega, *El secreto del humor...*, p. 68.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁶ C. F. de la Vega, *El secreto del humor...*, p. 68.

Claro que siempre pienso mucho en la muerte. No sería yo. Oseas. Mi trato con cadáveres de aves, pescados, corderos, y con vegetales, frutas y especias inertes, me obliga a ello. Es tan sarcástico mi oficio: soy una clase de enterrador: adrezo lo que no vive para que viva lo vivo. Y, sobre todo, para el deleite con lo muerto y hasta su alabanza: ¡Qué sabroso! ¡Qué delicioso! ¡Quiero un poco más! ¡Está en su punto! Cada cadáver.

Mira que decir que lo muerto está en su punto. Es decir, que todavía no se ha podrido. Rápido. Hay que cocinar lo más rápido posible.¹⁴⁷

Schlegel expone que para poder escribir bien acerca de un objeto hace falta no interesarse ya por él. Este desinterés lo refleja muy bien Oseas, cuando reflexiona sobre la muerte y deja a un lado el objeto, que en su caso es la comida. En general, la ironía ocurre en el contraste entre aquello que se dice, pero se debe de entender otra cosa. No es un significado que se muestre explícitamente, ya que la persona que reciba el mensaje debe descifrarlo para saber su verdadero mensaje. Sin embargo, Linda Hutcheon destaca la importancia que debe tener la pragmática para realizar el análisis de la ironía y expone que la ironía conlleva tres destrezas deductivas. La primera se encuentra en el nivel semántico, ya que el receptor debe de detectar y reconocer la incongruencia entre lo que se dice y no se dice. La segunda se encuentra en el nivel pragmático, porque el receptor debe de deducir la intención y el propósito comunicativo del enunciador. La última se halla en la habilidad de inferir el conocimiento compartido del enunciador y el receptor del mensaje.¹⁴⁸

Hutcheon distingue cinco categorías que señalan la función de la ironía que son: los varios cambios de registro, la exageración/exposición incompleta,

¹⁴⁷ Angelina Muñiz-Huberman, *Los esperandos: Piratas judeoportugueses ... y yo*, Sefarad Editores, Madrid, 2017, p. 93.

¹⁴⁸ Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres, 1995, p. 122.

contradicción/incongruencia, literalización/simplificación y repetición/mención ecoica.¹⁴⁹ Por otro lado, Wayne Booth argumenta que la persona que reciba el mensaje irónico, debe de tener en cuenta los siguientes puntos: el lector debe de rechazar el significado literal y tiene que reconocer las incongruencias; debe de pensar en posibles interpretaciones, ya que serán contrarias a las del enunciado original; el lector debe de tomar una decisión sobre las creencias y los conocimientos del autor; por último, se tiene que elegir un nuevo significado.¹⁵⁰

El procedimiento que se debe de tener para la comprensión de la ironía está vinculado con el descubrimiento de la implicatura que tiene el texto. Geoffrey Leech y Mick Short definen la implicatura de la siguiente manera: "the 'extra meaning' that we infer, and which account for the gap between overt sense and pragmatic force".¹⁵¹ Estas implicaturas se pueden dar en el diálogo que tienen los personajes del texto, y un claro ejemplo lo tenemos en *Los esperandos: Piratas judeoportugueses ... y yo*, donde podemos observar a Oseas y a Angelina Muñiz-Huberman:

Es el mundo que me rodea. La conflictiva situación humana. Condición humana. Como algún escritor dirá en siglos venideros (me llevo muy bien con los escritores y les doy ideas o los adivino). Mi futura escritora, la de las hojas en blanco que le dejo. Condición de risa, total risa. Es decir, de llanto absoluto¹⁵².

En el párrafo anterior vemos que Oseas inicia el diálogo con su futura escritora que es Muñiz-Huberman, ahora bien, el siguiente párrafo podemos observar que hay una respuesta de Muñiz-Huberman hacia Oseas:

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 156.

¹⁵⁰ Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1974, pp. 10-12.

¹⁵¹ Geoffrey Leech and Mick Short, *A Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, Londres, 1995, p. 294.

¹⁵² Angelina Muñiz-Huberman, *Los esperandos...*, p. 91.

Por donde quiera que miro, aparece la tristeza, el dolor y la muerte.
¿Y la belleza qué? Otra vez, ¿qué de qué?
Extraña belleza, perdida belleza. ¿Dónde quedó? ¿Acaso existió alguna vez?
¿Fue un engaño? ¿Una ilusión? ¿Un invento?
Fantasía todo lo que nos rodea.
Nada es verdad ni mentira. Luego nada es algo. Nada es nada.
Pérdida absoluta.
Oseas, querido Oseas, ¿no es una pérdida de papel que me hayas dejado estas hojas?
Tú tendrías más cosas qué decir. ¿O sea que te acaba el tiempo?¹⁵³.

Joaquín Garrido resalta que con la noción de la implicatura tiene la expresión de un significado convencional, porque es constante y unitario¹⁵⁴, como lo vimos con los ejemplos de Oseas y Muñiz-Huberman. Además de la importancia que tiene la implicatura en el texto irónico, también es relevante tener en cuenta el contexto de la obra, ya que el escritor irónico envía un mensaje que se puede interpretar erróneamente por el lector. El escritor irónico mostrará algunas evidencias en su texto con el contexto para que se entienda la ironía. En *Los esperando: Piratas judeoportugueses ... y yo*, podemos observar estas evidencias cuando Oseas habla del establecimiento de los piratas judeoportugueses en cuba:

En cuba, gracias a los esperandos establecidos, se está dando una situación especial y diferente al resto de los países de las coronas española y portuguesa. Es así como la Inquisición tiene menor influencia y no ha habido, ni creo que haya quemados de nuestros compañeros. El ambiente cubano no es tan asfixiante en cuanto a la religión católica, hasta hay conversos en cargos eclesiásticos. Me ha tocado entrar en una iglesia y oír al cura predicar en hebreo, mientras los fieles lo tomaban en latín. El sentido del humor nos marca y a los esperandos no nos va tan mal¹⁵⁵.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 111.

¹⁵⁴ Joaquín Garrido Medina, *Lógica y lingüística*, Síntesis, Madrid, 1988, p. 153.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 295.

La ironía la podemos encontrar cuando Oseas ha entrado a iglesias católicas y la predicación es en hebreo. Esto nos hace pensar que es un suceso irónico, porque en el contexto que nos habla el cocinero *kosher* las personas que hablaban en hebreo eran sospechocas de judaizar, pero como se encontraban en Cuba eran libres hasta de predicar en las iglesias católicas sin darse cuenta los fieles católicos. Dan Sperber y Deirdre Wilson argumentan que este tipo de estímulos los utiliza el escritor ironista, porque son la base para la hipótesis interpretativa del lector¹⁵⁶.

La ironía sólo es uno de los elementos que tiene el humor, ya que no puede identificarse con ninguno de sus elementos, porque no es comicidad, ni ironía, ni tragicomedia, pero todos estos elementos están vinculados para formar el humor. Es una estructura de todos estos elementos, ya que una vez sabiendo la estructura, los ingredientes del humor tienen sentido y función.

El humor tiene un secreto, oculta su ausencia y le gusta disfrazarse. No todos están preparados para descubrir la realidad a través del disfraz. de la Vega define el humor de la siguiente manera:

Se trata, sencillamente, de un genitivo subjetivo: el humor tiene un secreto, oculta su ausencia, gusta disfrazarse. Es algo serio y grave que se nos muestra ligero y brincado; es risa equívoca, cohibida, que en seguida nos permite sospechar que no se trata del mero reír, es suave y fina tristeza, dispuesta a no importunar, sazónada con el antídoto de la serenidad y de la comprensión; algo muy ágil, delicado, inestable, sorprendente, alusivo y elusivo; es conciencia de lo otro, presencia por ausencia, alusión a lo contrario, es todo eso más otras muchas cosas sutiles, contradictorias, resistentes a toda definición. Ante una realidad tan compleja, irónica y paradójica, *ignis fatuus* que cuando creemos tenerlo delante ya cabalga a nuestra espalda, no hay más remedio

¹⁵⁶ Dan Sperber y Deirdre Wilson, "Outline of Relevance Theory", en *Links and Letters*, 1, 1994, p. 167.

que ser humilde y escuchar con paciencia para tratar de sorprender algo de su secreto¹⁵⁷.

El humorista con su risa equívoca en el rostro, describe las desgracias que existen en el mundo y no se pierde en el dolor, ya que es un representante de la realidad y se convierte en un cómico monstruoso como bien lo dice Olivier Mongin: *Mourir de rire, voilà ce qui est la monstruosité cachée de tout un chacun. L'homme qui rit ne se protège pas des monstres comme le moine de mal, il s'en approche, il peut même devenir un comique monstrueux. Mais dans ce cas, c'est du monstre qu'il est qu'il fait rire et non pas d'un autre*¹⁵⁸.

Aunque la risa no proteja de la monstruosidad que muestra el humorista, “el humor es el arma que desarma el terror. Libera del miedo al mismo tiempo que muestra el absurdo de los que nos desean amedrentar tanto como la insensatez de los que proponen justificaciones de la violencia como solución del conflicto”¹⁵⁹. En *Los esperandos: Piratas, judeoportugueses ... y yo*, podemos observar este desarme del terror, cuando Oseas habla de la función que ha tenido el circo en la sociedad y la justificación de la violencia:

EL CIRCO HA SIDO la gran diversión de los pueblos que se aburren. Los que no se aburren hacen cosas, escriben, filosofan, poetizan o incluso matan o persiguen o torturan. Pero los aburridos necesitan pan y circo. Pan para masticar, que es una buena ocupación. Circo para que la diversión venga de fuera, porque son perezosos.

[...] Circos como los romanos, destinados a engañar por la diversión, a matar por el placer. La sangre derramada es cómica, fuera de su cauce secreto, exhibida. Si eso quiere decir la palabra diversión. Aparte del camino: que no pienses, que te rías de la desgracia de los demás: hombres y animales: para no reírte de la tuya: para no verte en el espejo. Qué buena una carcajada al unísono. Eres tan inteligente que entendiste. Eres de los que se salvan en el anonimato. Sangre o no.

¹⁵⁷ C. F. de la Vega, *El secreto del humor...*, p. 22.

¹⁵⁸ La cita fue tomada de José María Perceval, “Morirse de risa. El humor en un mundo global”, en *El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?*, Cátedra, Madrid, 2015, p.13.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

Los grandes espectáculos distractores de los dictadores. Porque todos son dictadores, no sólo los emperadores, los reyes, los papas, sino cualquier tipo de gobernante: todos arman su circo. Cada pequeño ser humano arma su circo. Ja. Ja. Cada pequeño ser humano — y grande— es un dictador que arma su circo. Ja. Ja.

Por eso funcionan los circos. Y el peor de todos los circos es el circo-circo. Circular, para que todos circulen y todos se crean en el centro del círculo. Para eso se inventó el círculo. Figura imposible en la naturaleza, más sí en la pervertida mente humana [...] ¹⁶⁰.

El humor es un instrumento, tan necesario para toda aquella persona que se quiere liberar de las tragedias que han pasado en el mundo, como lo hace Angelina Muñiz-Huberman. Sin embargo, Muñiz-Huberman no sólo utiliza el humor para liberarse de las tragedias, sino también de los géneros literarios, ya que se burla de ellos y los transgrede.

¹⁶⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *Los esperandos...*, pp. 258-259.

2.2 La transgresión

El otro concepto que se expondrá y que servirá de apoyo para el desarrollo del análisis de la novela, como antes se refirió, es el de transgresión. En el mundo siempre hay opuestos, por ejemplo, la norma y la trasgresión. “La norma se hizo y a la vez nació la transgresión, de otra forma no podría ser norma”.¹⁶¹ Margarita Dalton argumenta que ser transgresor es romper con las estructuras establecidas.¹⁶² Muñiz-Huberman rompe con las estructuras establecidas de los géneros literarios, ya que es difícil clasificar su obra, porque en un solo libro se pueden encontrar fragmentos de novela, cuento, ensayo y poesía. La escritora es una transgresora y queda libre de toda clasificación.

Para Muñiz-Huberman la transgresión era una obsesión al grado que con el tiempo pasó a ser algo natural en su escritura.

La transgresión ha sido una obsesión, pero con el paso del tiempo ha pasado a ser algo natural. Creo que esto es por influencia de mi madre. Yo tuve dos influencias, en cuanto a la escritura, por un lado, mi padre me decía que me apegara a los cánones, mientras que por otro, mi madre me decía que escribiera como quisiera y lo que quisiera. Él me exigía el rigor y ella me decía que no le hiciera caso a mi padre, que yo escribiera libremente. Esta situación me confundía porque él era el escritor y ella solo la lectora. Mi padre revisaba mis escritos y me decía que escribía confuso, mientras mi madre me decía que escribiera lo que me salía del alma. Aquí me enfrenté a otra contradicción, hasta que decidí hacerle caso a los dos: rigor y trasgresión.¹⁶³

¹⁶¹ Margarita Dalton, “Transgresiones”, en *Desacatos*, n.9, 2002, p. 17. < [Transgresiones \(scielo.org.mx\)](http://Transgresiones.scielo.org.mx)> (Fecha consultada: 11-07-22).

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Rosa María Camacho-Quiroz, “Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman. Palabra transmutada y transgresora”, en *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 28, enero-junio, 2015, pp. 163-164.

En su obra *Las confidentes* se puede observar está transgresión que existe, ya que es una obra que no se puede clasificar en un sólo género. En una entrevista que se le hizo a Muñiz-Huberman, el 7 de marzo de 2019, la escritora definió a *Las confidentes* como libro, ya que no es una novela, pero tampoco son cuentos, porque las historias que se cuentan en el libro son transmutaciones.

Los libros de Muñiz-Huberman no sólo transgreden los géneros literarios, sino que también rompe con la moralidad actual. Hoy en día es mal visto el incesto, pero la escritora lo expone de una manera tan natural. En la “Historia 13” de *Las confidentes* podemos observar la relación incestuosa que tiene Benita y Bonita:

Benita estaba a punto de tomar la decisión definitiva de su vida. Lo pensó mucho y hasta en sueños lo maduraba. Finalmente lo supo. Esa noche se metió a la cama de Bonita y le dijo: quiero hacer el amor contigo, ¿eso es lo que tú querías, verdad mamá? De repente, el bumerán rebotó en el cuerpo de Bonita: su obra había sido completada.¹⁶⁴

Muñiz-Huberman no sólo es una transgresora, sino también denuncia: “Soy una escritora de la transgresión, de la trasmutación, de una hermenéutica irónica. Mi escritura es denunciante, denunció una época presente, pero no explícitamente”.¹⁶⁵ Es por esa razón, que el uso del humor, la presencia de la ironía y la mezcla de géneros tienen una intención transgresora, ya que de esa forma Muñiz-Huberman expone su inconformismo como bien lo declara María Carrillo, Nahima Dávalos y Florian Serlet: “El humor, producto de un

¹⁶⁴ Angelina Muñiz-Huberman, “Historia 13”, en *Las confidentes*, Tusquets Editores, México, 2017, p. 179.

¹⁶⁵ Rosa María Camacho-Quiroz, “Entrevista con Angelina Muñiz-Huberman...”, *Ibid.*, p.167.

inconformismo «con causa», explicaría la definición paródica que la autora propone de su propio texto”.¹⁶⁶

¹⁶⁶ María Carrillo, Nahima Dávalos, y Florian Serlet, “Liberación de los géneros en *La burladora de Toledo* (2008)”, en *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 93, Article 8., 2021, p. 119, <<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3026&context=inti>>. (Fecha de consulta: 03-12-22).

Capítulo 3. Los recursos humorísticos en *La burladora de Toledo*

3.1 Elena de Céspedes: un personaje histórico, transgresor y anacrónico

El objetivo para este capítulo será el análisis de *La burladora de Toledo* y, para realizar dicho trabajo, se tomarán tres de las características que conforman la nueva novela histórica: la distorsión de la historia (específicamente el anacronismo), la metaficción y la ficcionalización. Otro concepto que tomaremos en cuenta es la trasgresión, ya que nos brindará una mejor comprensión de Elena de Céspedes y la ambigüedad del uso de géneros del libro. Por último, retomaremos el humor y algunos de sus recursos, particularmente la ironía y la parodia.

La protagonista de *La burladora de Toledo* está basada en un personaje real: Elena de Céspedes, una mulata exesclava, hermafrodita y cirujana que nació en Alhama de Granada y vivió en el siglo XVI, como se registra en su proceso inquisitorial¹⁶⁷. Fue esclava e hija de Benito de Medina. Cuando todavía era una niña, le fue otorgada la libertad y se le impuso el nombre de Elena de Céspedes, a honra de la esposa de su papá. Se casó con un albañil llamado Cristóbal, del cual tuvo un hijo y tiempo después abandonaría a ambos.

Elena de Céspedes deambuló por localidades andaluzas ejerciendo el oficio de sastre. Tiempo después se unió a las tropas para apaciguar el levantamiento morisco en las Alpujarras. La Guerra de las Alpujarras fue en donde Elena sólo utilizó su apellido para poder participar en la guerra, para luego hacerse llamar Eleno de Céspedes.

¹⁶⁷ Los datos históricos provienen de: Elena de Céspedes, *Legajo 234, Expediente 24, Sección Inquisitorial*, Archivo Histórico Nacional, Madrid.

perjura muger, que siente mal de los sacramentos y en especial del matrimonio y en oprobio y menosprecio dél, como embaycadora, enbustidera, con ynbençiones y enbelecor a hecho y cometido lo siguiente...

Yten, ynvestigada del demonio, añadiendo delicto a delicto, no sabiendo con çertidumbre ser muerto su marido, en el dicho ábito de hombre, diciendo serlo, trató y procuró casarse con una donçella, y con falsa negación y probanza hizo aberiguaçión que hera hombre y no muger, y para lo probar, demás que es de presumir que sobornó los testigos médicos, zirujanos y matronas que en su favor presentó y la bieron, con cautelosa malicia, no consintió que la mirasen por detrás, porque no la viesen su natura de muger, y por sus enbustes y enbaymientos juraron ser hombre y tener los requisitos neçesarios para poderse car y engendras...

Yten con la dicha falsa apariencia y ynformaçión con hombre y ábito de hombre en oprobio del matrimonio se casó y beló yn facie eclesie con la dicha donçella que abía tenido amores.¹⁶⁹

El matrimonio de Elena de Céspedes con María del Caño fue lo que sobresalió más de los delitos que se le acusaban, a tal grado, que se le acusó de hechicera para poder engañar a los médicos y así determinar que era hombre:

... y para [casarse] con hechiços e yncantaciones engañó a los médicos que le vieron en Madrid para que declarasen que hera hombre como lo declararon

... y açiendo burla del santo sacramento del matrimonyo pues siendo tal muger se casó con la dicha María del Cano con la qual a tratado e tenido quenta con un ynstrumento tieso y liso con la qual cometió el delito e negando de sodomya.¹⁷⁰

Los jueces quieren afirmar que Elena de Céspedes utilizó un instrumento con el cual penetraba a María del Caño:

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 25-26.

Preguntado si es verdad que prosiguiendo en el dicho delito y añadiéndolo fingiendo tener natura de onbre y con myembro postizo y artificial imitando al natural de onbre y fingiendo serlo tubo aceso y cópula a la dicha María del Cano y la corrompió con el dicho myembro postizo artificial ...

Preguntado con qué myembro y de qué metal o materia era lo con que conoçia a la dicha María del Cano y le hacia entender ser el natural de onbre.¹⁷¹

La acusada sabe defenderse y rechaza la acusación de practicar la hechicería, al igual, que argumenta que tiene un pene:

Dixo que ésta se vio con miembro de hombre y que podía tener aceso a muger como hombre y como andaba con muchas quiso salir de pecado, casarse y no tener que haçer más que con su muger y por esto se casó, que no pensó que en ello heraba, antes pensó que estava en servicio de Dios.¹⁷²

Otro asunto que sobresalió en el proceso de Elena de Céspedes fue la bigamia. Hay que recordar que la acusada anteriormente se casó con un albañil llamado Cristóbal, del cual tuvo un hijo, y tiempo después abandonaría a ambos:

Preguntado porque siendo ésta muger principalmente y aviendo parido se casó con otra muger como ella, si tiene ésta por lícito casarse dos mugeres o piensa que pueden casarse dos mugeres ...

Preguntado del ánimo e yntençion con que se casó siendo muger y si es por tener entendido y creydo que podía lícitamente casarse una muger con otra o que no ay sacramento de matrimonio, pues en apropio e yrrisión dél se casó siendo muger con otra velándose yn facie ecclesie por sentir mal e hacer burla del dicho sacramento.¹⁷³

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷² *Ibid.*, p. 29.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 30.

Pero Elena de Céspedes se defendió de la siguiente manera:

Dixo que se casó por entender que hera hombre y no muger y que podía lícitamente siendo hombre casarse con muger que bien save que dos mugeres no pueden casarse y así no lo hizo por yrisión ni burla del sacramento ante lo hizo por estar en servicio de Dios.¹⁷⁴

Gracias a que tenía conocimientos de la medicina, la acusada, supo argumentar de cómo fue la evolución hasta ser dominante la parte masculina en ella:

... quando ésta parió como tiene dicho, con la fuerza del parto, se le rompió un pellejo que tenía sobre el caño de la orina, y le salió una cabeza como medio dedo pulgar, que así lo señaló, que parecía en su hechura cabeça de miembro de hombre, el qual quando ésta tenía deseo y alteraçion natural, le salía como dicho tiene, y quando no estava con alteraçion se enmusteçía y recogía a la parte y seno donde estava antes que se le rompiese el dicho pellejo. Y quando ésta estubo en Sanlúcar de Barrameda, como tiene dicho, haciendo una vez una obra de oficio de sastre, como entonces husaba, en casa de un mercader de lienços que se llama Hernando de Toledo, quedando a solas con su muger, que se llamava Ana de Albánchez, que era moça y hermosa, a ésta le vino gana de vesarla, y sin deçille cosa alguna la vesó, y espantándose de esto ella, ésta le dixo medio disfraçada por la vergüenza que ésta tenia de deçilla que tenía dos sejos, y la dicha Ana de Albánchez llevó a ésta a la cama, y aunque estava alterada y tenía aquella caveza salida como tiene dicho y se hechó encima de ella, no la pudo haçer nada más que aquella demostraçion y ... ésta se fue a un licenciado Tapía, zurujano de quella ciudad, el qual vio a ésta en secreto, u la dixo que hera hermafrodito, y con una tiente que metió, dio a ésta una navajada más arriba del pellejo que avía empeçado a romperse, y dada la navajada salió un miembro de hombre ... [y] ésta quedó con abtitud de poder tener quenta con muger, y bolvió a la dicha Ana de Albánchez, y con ella tubo muchas veçes quenta y actos como hombre...¹⁷⁵

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 35.

Sin embargo, los tribunales rechazan el hermafroditismo de Elena de Céspedes y la examinan para que no tenga escapatoria. La examinación la realizaron para ponerle trampas a la mulata. Una de las trampas que le pusieron fue al ver sus oídos perforados, pero la acusada se defendió de la siguiente manera: “Dixo que ... le han horadado y quemado las orejas para la vista de los oxos de que se enfermó y que deso son las señales que tiene y que no a mucho que se las horadaron y que niega aber traído zarcillos”.¹⁷⁶

A pesar de que Elena de Céspedes argumentó que era hermafrodita, la Santa Inquisición decidió castigar a la acusada:

... mandamos que en pena de sus delictos para que a ella sea castigo y a otros exemplo para no cometer semejantes embustes y engaños salga al presente auto de la fee en forma de penitente con coroa y insignias que manifiesten su delicto donde se le lea esa sentencia y anjura de levi, y otro día se le den cien açotes por las calles públicas desta ciudad y otros ciento por las de la villa de Cienpozuelos en la forma acostumbrada donde también se le torne a leer esta sentencia en la iglesia parrochial de la dicha villa un día de domingo o fiesta, y esté reclusa por diez años en el hospital que por nos le será señalado para que sinua sin sueldo en las enfermerías dél, lo qual todo haga y cumpla so pena que será castigada con todo rigor y por esta nuestra sentencia definitiva así lo pronunciamos y mandamos en estos escritos ...¹⁷⁷

Elena de Céspedes tuvo mucha popularidad en el hospital, al grado de que el mayordomo le escribió al tribunal de la Santa Inquisición, ya que iba mucha gente a ver a la presa para que los curara: “Después que la susodicha estuvo en él anda el dicho hospital

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

desasosegado y sus ministros que en él sirben de manera que es grande el estorbo y embaraço que a causado la entrada de la dicha Elena y a curarse con ella¹⁷⁸ ...”.

Los jueces no tuvieron otra alternativa y se vieron obligados a cambiar de lugar a Elena de Céspedes:

En la audiencia de la tarde de la Inquisición de Toledo ... el inquisidor ... dixo que de estar la dicha Elena de Céspedes en esta ciudad se siguen muchos ynconvenientes porque abiendo cobrado nombre de que la susodicha es cirujano y que cura de muchas enfermedades es tanta la gente que acude a ella que no la dexa cumplir con quietud su reclusión y para obviar esto dixo que mandava a mandó que la dicha Elena de Céspedes cumpla lo que resta de cumplir de su reclusión en el Hospital de la Puente en el qual esté y nesida curando a los pobres del dicho ...¹⁷⁹

Elena de Céspedes tuvo popularidad, ya que muchos sólo acudían al lugar por el morbo de verla. Después de la fama que obtuvo, fue trasladada al hospital de El Puente del arzobispo, y ya no se supo nada de ella. Es interesante saber qué existieron este tipo de personajes y que haya registro de ello, pero es aún más interesante examinarlo desde una visión literaria, ya que el historiador sólo se basa en el registro y el novelista se apoya en el registro de los hechos y en su imaginación, como lo hace Angelina Muñiz-Huberman.

La historia de Elena de Céspedes es contada en tercera persona por la narradora, pero en ocasiones podemos percatar la voz de la cirujana, por ejemplo, cuando un paciente va con ella para que le corte uno de los seis dedos que tiene: “—Tu padre y tu abuelo también tuvieron seis dedos y tus hijos y nietos los habrán de tener: ¿No te enorgullece semejante

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁹ *Idem.*

herencia? Un polidigitalismo que te vuelve más hábil para escribir, para contar, para tocar”¹⁸⁰.

A diferencia del expediente inquisitorial, que no se supo el paradero de Elena de Céspedes después del hospital, Muñiz-Huberman narra el fin que tuvo la mulata, o por lo menos, después de que huyó del hospital donde escapa en una capa de colores con su amigo Yosef:

Hasta que Elena se iluminó:

—Cállate y deja quieta la capa. No hagas nada.

—¿Y si nos caemos?

—Pues de eso se trata, de aterrizar, ¿no? Déjala que sirva de paracaídas.

—¿Y caer dónde sea?

—No nos queda más remedio.

—Bueno, capa de mil colores, ya no te digo nada.

—En todo caso dile que aterrice y que ponga los frenos para que no nos golpeemos.

—Querida capa: ¿ya oíste o tengo que repetírtelo?¹⁸¹.

Muñiz-Huberman se toma la libertad de narrar el paradero de Elena de Céspedes, pero no sólo eso, sino también transgrede a la historia, ya que ella no cree en la historicidad.¹⁸² Es por esa razón, que la escritora utiliza la anacronía para describir sucesos del pasado y compararlos con los del futuro. Un claro ejemplo es cuando la mulata hace comparación de las hogueras con los hornos crematorios:

Lo malo es que a mí no me ha tocado esa época, sino la actual, la real, en la que sí se aplican con gran precisión tales instrumentos. Aunque quién sabe, a lo mejor en futuras épocas surgirán nuevos inquisidores llamados de manera más elegante que se inspiran y perfeccionarán de modo masivo la tortura y muerte de inocentes. Seguro que inventarán, en lugar de la primitiva hoguera de leños y fuego, una industria de la

¹⁸⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, p. 104.

¹⁸¹ En *La burladora de Toledo* el paradero de Elena de Céspedes fue el que se mencionó, pero en *Los esperandos: Piratas judeoportugueses ... y yo*, la cirujana se convirtió en pirata y se unió a los portugueses para combatir a la corona española. *Ibid.* P. 304.

¹⁸² En la entrevista que se le realizó a Muñiz-Huberman, el 7 de marzo de 2019, comentó lo siguiente: “La historicidad no existe, se inventó sólo para medir el tiempo, porque todo siempre es igual”.

muerte y hornos crematorios con la última tecnología, capaces de destruir vidas humanas al por mayor.

Así que me da lo mismo, lo mismo me da vivir en esta oscurantísima época que, digamos, en la de un lejano siglo XX, XXI o el que sea. El hombre permanecerá siempre fiel a sus íntimos instintos.

Por semejantes pensamientos que tengo, sería declarada bruja de las brujas y hereje de los herejes. Lo que me pregunto es si llegará algún día en que los inquisidores logren abrir el cráneo de los torturados para conocer de verdad lo que piensan. Aunque mejor no les doy ideas.¹⁸³

Para Elena de Céspedes los inquisidores del siglo XVI, XX o XXI son los mismos. Ella no cree en la perfectibilidad del hombre, sino en su mente dirigida al mal, por lo cual, no es raro ver a la cirujana mencionar palabras que no son de su época: “A lo mejor tienen razón los inquisidores: propio espejo es el que revierten en los demás. Seguro con ellos los nihilistas (qué bonita palabra me he inventado antes de tiempo), los apóstatas, los desviados, los perversos sexuales, los impotentes. Creyendo que sirven a Dios sirven al Demonio”.¹⁸⁴

Elena de Céspedes nos explica de la política que existirá en los próximos siglos, porque de esa manera surgirá el fascismo y comunismo:

La política entraría en la sicología, en la permisividad y en la irresponsabilidad. Lo correcto y lo incorrecto no se basarían en reglas lógicas, sino todo lo contrario. Mientras mayor el dogmatismo, más amplia la ceguera.

Esto del dogmatismo era algo que ella entendía muy bien. Los inquisidores abundan dicha materia. Eran especialistas. Su legado, tan poderoso, seguiría sintiéndose siglos y siglos después. He allí el fascismo y el comunismo. La única y misma cosa. Aunque cada uno cree a pie juntillas en el verdadero y elegido fin por el que trabaja. Esa especie de posposición de los bienes terrenales en aras de un benévolo, utópico e hipotético futuro que nunca habrá que llegar.

¹⁸³ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, p. 137.

¹⁸⁴ *Idem.*

Tanto el fascismo como comunismo heredaron la tortura, la mentira, la corrupción. Con tal de lograr lo que no existe, pero asegurando que limpiarán la tierra de inmundicias, son ejemplo de alta religiosidad. Lo extraño es que dejan de pensar. Que prefieren abatir la razón.

Para Elena, a partir de la Inquisición los tres son uno. Los tres inquietan y desbaratan la palabra poética. Su crimen es la minucia semántica. Y su crimen siguiente la quema de cuerpos, los fusilamientos, los campos de exterminios. Derecha e izquierda. Ambas queman la verdad y, desde luego los cuerpos. De lo que se trata es distorsionar. De traicionar las palabras. De decir lo que no es. Más bien, de hacer que las palabras afirmen exactamente lo contrario. Si algo está bien, decir que está mal.¹⁸⁵

Para Elena de Céspedes el mal siempre ha existido y seguirá existiendo. Lo único que cambia son los nombres, pero es lo mismo de siempre, ya que en ninguno de los siglos ha existido la lógica. El odio se puede controlar, pero jamás se terminará, como bien lo vemos en *La burladora de Toledo*:

De todo es testigo Elena: en la guerra de las Alpujarras conoció el deseo de los musulmanes de recuperar el extremo europeo y asentarse, de nuevo, en la ibérica península. Dieron la batalla los cristianos y ganaron, pero la semilla del odio quedó latente para renacer, aunque fuera en siglos venideros. Y que renació: un 11 de marzo de 2004 en la Villa corte de Madrid.¹⁸⁶

La historicidad no existe en Elena de Céspedes y de esa manera, la maldad del hombre se puede percibir en cualquier siglo. Un claro ejemplo lo podemos constatar en los esclavos, sin importar el siglo, que siempre sufren. Muñiz-Huberman utiliza el humor para exponer las injusticias que siempre se ha tenido con los esclavos: “Lo imposible de remediar. Porque ni siquiera se cree en el derecho a remediar. Así es y así ha sido. Y así será. Aun en siglos

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 163-164.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 166.

venideros. Cuando se crea que el progreso se ha instaurado y que todos los hombres son iguales. Cuando se dirá cínicamente: algunos son menos iguales”.¹⁸⁷

Muñiz-Huberman se basa en Elena de Céspedes para exponer las injusticias que han pasado los esclavos, y aunque ya existan instituciones donde protejan a los nuevos esclavos, que en el siglo XXI son llamados ilegales, sólo es una ilusión, un espejismo como bien lo menciona en su libro *El siglo del desencanto* (2002): “Como toda actividad humana, el futuro puede ser objeto de humor, ya que es una vana ilusión, un espejismo: algo que está ahí y que no existe. Mientras más complejo un asunto, más factible de ser ironizado.”¹⁸⁸

Muñiz-Huberman no cree en la historicidad, es por esa razón, que es normal ver la transgresión por medio del anacronismo en *La burladora de Toledo* y, uno de los factores donde se encuentra el humor de la escritora es en él. La hispanomexicana expone las injusticias que hubo en el siglo XVI y las compara con las de los siglos XX y XXI. Al percatarnos de las atrocidades que existieron y siguen existiendo, nos da terror saber que no ha cambiado nada en el mundo. Sin embargo, como antes ya se había mencionado, “el humor es el arma que desarma el terror. Libera del miedo al mismo tiempo que muestra el absurdo de los que nos desean amedrentar tanto como la insensatez de los que proponen justificaciones de la violencia como solución del conflicto”.¹⁸⁹ Muñiz-Huberman con su risa equívoca, no se pierde en el dolor, sino que se convierte en un monstruo cómico para describir las desgracias que ha pasado el mundo de una manera irónica y paradójica.

¹⁸⁷ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora...*, p. 44.

¹⁸⁸ Angelina Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018, p. 99.

¹⁸⁹ José María Perceval, “Morirse de risa. El humor en un mundo global” ..., p. 13.

No sólo la transgresión la podemos notar en el anacronismo, sino también en Elena de Céspedes, donde la escritora señala a la mulata hermafrodita transgresora por ir en contra de las leyes por casarse con una mujer:

La vida es doble. No basta con una. La pareja se necesita: uno y otro. No pueden estar lejos: no pueden dejar de verse. Tienen que memorizarse. Contarse historias de antes de que existieran el uno, la una, el otro. Entran y salen de sus relatos. Como si fuera uno. Se divierten. Se ríen. Descubren el valor del buen humor y de la comicidad. Algo no tan fácil de reconocer:

Les parece que su situación es bastante aceptable:

—Imagina todas nuestras variantes.

—Y nuestros pecados.

—No, no. De pecado nada.

—¿No? Me quitas un peso de encima.

—Claro. Pecado es lo que otros consideran.

—¿Es un error?

—De principio a fin.

—¿Todo es válidos?

—Válido y valioso.

—Viva el valor.

—Entonces, viviremos juntas-juntos

—Como quieras. Podemos casarnos, aunque no hace falta. No sé por qué todo el mundo insiste en casarse.

—Porque la sociedad lo requiere.

—No, no lo requiere. Es más cómodo.

—¿Te parece? ¿Entonces, qué haremos?

—Veo que te atrae la idea. Podemos hacerlo. Será una burla mayor. La Iglesia casando a dos, ¿dos qué? ¿Qué somos?, después de todo?

—¿Marido y mujer?

—¿Dos mujeres?

—¿Hermafrodita femenino y mujer?

—¿Hermafrodita masculino y mujer?

—¿Y si yo fuera como tú?

—Eso lo decidiremos nosotras.

—¿Nosotras?

—Nosotros

—¿Nosotros?

—Es el cuento de nunca acabar. Si nos apresan enredaremos a las autoridades.

Elena-Eleno y María deciden casarse con todas las formalidades. Elena no deja de reírse. María también. Primero piden la mano de María y luego deciden ir a Madrid a obtener la licencia y que se pregone el casamiento según la ley canónica.¹⁹⁰

Para Muñiz-Huberman “la transgresión va de la mano con el humor, porque ambos están inconformes por lo sucedido”¹⁹¹, ya que no es posible que en pleno siglo XXI existan lugares donde no es permitido el matrimonio igualitario. Para esto, la escritora humorista hace uso de la ironía retórica que de la Vega define como una “broma irónica en torno a la seriedad”¹⁹², donde podemos percatar la broma irónica entre Elena de Céspedes y María del Caño referente al matrimonio igualitario.

Muñiz-Huberman expone su punto de vista respecto al matrimonio igualitario en *La burladora de Toledo*:

Más adelante se pregunta nuestro autor:

¿Se podrá inferir aquí que la sociedad haya de mirar oficialmente con indulgencia — ya que hoy por hoy no las sancione — estas parejas homosexuales?

El problema está pidiendo quien lo estudie, hoy que tanto preocupan a los sabios las cuestiones psicosexuales. El homosexual entre individuos de sexo contrario, tan insatisfechos resulta como si se hallara aislado con el desierto; y un individuo insatisfecho es al fin un inútil; nada puede ni hace; o viene a loco o a un obseso

¹⁹⁰ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora...*, pp. 173-174.

¹⁹¹ Entrevista que se le realizó el 7 de marzo de 2019.

¹⁹² C. F. de la Vega, *El secreto del humor...*, p. 65.

peligroso. Apareado, en cambio, con otro homosexual, resulta apaciguado y puede ser útil a los demás. La molécula, el verdadero elemento social, quedan tan cerrados en este caso como el matrimonio corriente, pues hay en la pareja amor, hay ayuda y sostén, lugar de reparo para la lucha y satisfacción perfecta del instinto, la única apetecida.

Si no se había presentado aún esta cuestión, es indudable que algún día, por muy triste y antipático que hoy nos parezca, ha de presentarse para su resolución.

¿Por qué no ocuparse en cero de ella ya?¹⁹³

Queda claro que el tema del hermafroditismo de Elena de Céspedes está expuesto en la obra, pero para resaltarlo más, Muñiz-Huberman hace uso de los signos tipográficos, por ejemplo, las comillas para enfatizar la ambigüedad sexual del personaje:

Se ha hecho famoso en las calles madrileñas y la gente le grita: “Ahí va ni con una cosa ni con otra”, “ni pincha ni corta”, “la del desove”, “entre azul y buenas noches”, “dime con quién andas”, “la censura”, “el desorientado”, “el inconcluso”, “el quiero y no puedo”, “el neutro”, “el embaucador”.¹⁹⁴

Naaraí Pérez argumenta que las comillas representan una marca de enunciación, ya que se le puede dar un sentido connotativo a las palabras y frases, porque sobrepasa el significado denotativo y se le puede dar un significado nuevo y diferente para que tenga otras percepciones el lector.¹⁹⁵ Muñiz-Huberman utiliza las comillas para darle un sentido irónico a las frases, ya que de esa manera se entenderá mejor la postura que tiene la escritora referente a temas como el matrimonio del mismo sexo.

Como se puede percatar, la construcción literaria de Elena de Céspedes es compleja, ya que Muñiz-Huberman transgrede el tiempo, porque narra las descripciones emocionales,

¹⁹³ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, pp. 253-254.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹⁹⁵ Naaraí Pérez, *Transgresiones en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman*, p. 295.

sociales, físicas y psicológicas de un personaje que existió en el siglo XVI, pero con pensamientos de los siglos XX o XXI. Ahora bien, es normal ver esta situación, puesto que Muñiz-Huberman no cree en la historicidad y es por esa razón que libremente puede situar a los personajes en distintas épocas.

3.2 Disfraces, exilio, guerras, persecución, muerte y arquitectura

El hogar para un niño es muy importante, porque es ahí, donde encuentra la seguridad. El historiador Jean Delumeau, en su libro *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*, señala que la seguridad es símbolo de vida y la inseguridad es símbolo de muerte.¹⁹⁶ Si reformamos esta idea, imaginemos la inseguridad que debe de sentir un niño cuando no tiene un hogar fijo y debe cambiar de casa, país y continente. Este es el caso de Muñiz-Huberman. La familia Muñiz Sacristán tuvo que huir de la España franquista y exiliarse en el extranjero.

Muñiz-Huberman escribe a partir de sus experiencias. Su escritura está llena de muertes, guerras, persecuciones y exilios. Ha tenido la mala suerte de experimentar por medio de sus padres o por ella misma. Sin embargo, la escritora ha tomado todas sus experiencias con humor y en este apartado nos dedicaremos a analizar sus experiencias por medio del humor y la ironía.

En *La burladora de Toledo* podemos observar la manera humorística en que Muñiz-Huberman expone el exilio por medio de Elena de Céspedes:

Elena de Céspedes también fue llamada la burladora de Toledo, como Juan Tenorio era llamado el Burlador de Sevilla. Ambos en busca de identidad, no muy definidos acerca de qué eran en verdad. Si se miraban en el espejo contemplaban un rostro extraño, ajeno, no el que hubieran querido. Preferían no verse y desaparecer los espejos de sus casas.

Ambos, pues, exiliados al tener que luchar solos frente a los demás. Ambos, dados al cultivo de la burla como engaño. Engañar es ponerse un traje diferente cada día, por eso atrae. Es la posibilidad de ser otro. De fingir. De representar. De extender la personalidad. De abarcar. De aumentar. De llenar el cofre de los tesoros con todo lo imaginable. Cofre que no es cofre ni tiene tesoros. Sólo imaginación. Y de ésta la

¹⁹⁶ Jean Delumeau, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*, Tauros, Madrid, 2012, p. 13.

suficiente y aún más. El exilio y quienes pertenecen a su reino desbordan cofres, arcones y recipientes con lo perdido y lo encontrado. No saben parar. Desconocen los límites. Deliran frente a un espejo vacío.

Arguyen que el mundo fue creado en un acto de exilio: reducir el gran universo a un pequeño universo capaz de contenerse en sí, limitado pero abarcable, comprensible. ¿Comprensible? La reducción provocó una leve ruptura por donde se cuela el mal a pedazos. El anhelo de su corrección es lo que mantiene la esperanza de un mundo mejor. ¿Feliz?¹⁹⁷

Elena de Céspedes nos expone el exilio, pero de una manera más ligera para tener una risa equívoca, porque nos describe las desgracias de los sucesos y no se pierde en el dolor. Es una representante de la realidad y un cómico monstruoso. La cirujana no sólo es un cómico monstruoso, sino también es un monstruo por ser hermafrodita:

El monstruo atrae, es señalado, tiene dotes especiales, puede prevenir sobre el futuro. Sobre todo, es diferente, totalmente diferente. Especial. Se sale de la norma, atrae y repugna. Se le ve con insistencia y horror o se evita. Nadie quiere ser como él. Y, sin embargo, cualquiera podría ser un monstruo: tú, yo, todos. Pero si fuéramos todos, dejaríamos de serlo. Seríamos la norma. Y eso es lo que no podemos ser, se dice Elena, uniéndose al sentir de los monstruos. Yo soy un monstruo, no me queda la menor duda. Por ahora no lo sabe todo el mundo, pero ya irán descubriéndolo. Seré la maravilla del mundo. La monstruosa maravilla del mundo. La doble mujer. El doble hombre. El o la que no es. O que no es lo que es.¹⁹⁸

Elena de Céspedes tiene un catálogo para clasificar las anormalidades de sus pacientes, pero siempre teniendo el sentido del humor:

Elena elabora un catálogo de anormalidades, ¿anormalidades?, anormalidades. De algún modo habrá que llamarlas. Enanos: he aquí que llega un enano, por nombre

¹⁹⁷ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora...*, pp. 294-295.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 105.

Alteza. Está enamorado de una gigante, por nombre, Bajeza. El problema es cómo trepar hacia ella. Una vez logrado, todo él cabe en ella. Se pierde en su vagina y, a veces, olvida cómo salir. Ella se siente muy a gusto cargando a su feto enamorado que le hace cosquillas. Alteza y Bajeza se exhiben en plazas y mercados. Viajan con circos y tuvieron un ofrecimiento de ir a parar a la Nueva España, como entretenimiento de los virreyes, pero no se atrevieron a cruzar la mar por eso de no arriesgar. Son una pequeña gran pareja, un tanto cuanto dispareja, pero muy amorosa.¹⁹⁹

Como se puede observar, Muñiz-Huberman a través de Elena de Céspedes, nos expone el gigantismo y el enanismo. Sin embargo, estas “anormalidades” son disfraces, ya que “Las apariencias engañan. No te fíes. No creas lo que ves. El traje es un disfraz. Pero los demás caen en la trampa. Es más poderoso el traje que el cuerpo. Siempre las apariencias: lo que se ve es la totalidad. Lo que no se ve no existe. Lo oculto no cuenta. Lo que hay más allá tampoco.”²⁰⁰

Muñiz-Huberman argumenta que al momento que nace un bebé se le impone varios trajes, porque no hay manera de que escape de ellos, porque de esa manera se relaciona con otras personas disfrazadas y “A las personas las tienen que catalogar y poner disfraces. A Elena de Céspedes le pusieron el traje de mujer, pero no sabemos en verdad si ella se sentía mujer”.²⁰¹

En *Castillos en la tierra (seudomemorias)*, Muñiz-Huberman argumenta lo siguiente:

El disfraz sirve para compensar la monotonía. Este cuerpo humano desnudo y sin tonos: desprotegido y tímido. He aquí que puede ser dibujado y sin tonos: desprotegido y tímido. He aquí que puede ser dibujado, coloreado, floreado, rayado, encuadrado, circulado. A su textura única agregarle otras: suaves, rugosas, delicadas, ligeras o pesadas. Vestirlo de imaginación: aventurando cada día otra prenda: lo

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 105.

²⁰¹ Entrevista que se le realizó a Muñiz-Huberman el 7 de marzo de 2019.

diferente: lo contrastante: lo inusitado. Cambiando la forma y trastrocando los usos. Alterando los propósitos e invirtiendo los lugares. Cualquiera cosa es permitida. Las convenciones se desatan.

Todo vestido es un disfraz. Un agregado. Un escudo. Una obligación y un deber. Un acto patriótico.

Un disfraz es un miedo. Pero todos creen en el disfraz [...].²⁰²

En ocasiones el hombre se ve obligado a disfrazarse, a ponerse un traje para confundir al otro, porque tiene que salvar su vida. En la guerra de las Alpujarras hubo casos donde los hombres moros se vistieron con el traje de las moras para salvar su vida, ya que las mujeres y los niños menores de doce años les perdonaban la existencia, pero los descubrieron y hubo una matanza de mujeres con el traje de moras, porque ya se confundía quién era quién. Como buena humorista que es, Muñiz-Huberman pone el ejemplo de don Gaspar Gregorio, para parodiar el suceso de los hombres con trajes de mujeres:

En el libro de don Quijote, don Gaspar Gregorio se viste con los trajes de doña Ana Félix, su prometida, para que no lo identifiquen como hombre, por el peligro que corría de ser violado a manos de los turcos cuando su nave fue apresada. Mientras que doña Ana no corría peligro. Ja, ja.

Todo es relativo y la apariencia es lo que cuenta, no el verdadero y oculto ser. Ese hay que negarlo. Seguir ocultándolo. Aunque ahora, digo en este momento, ya no tanto. Ya ni siquiera. Los disfraces se han universalizado. Globalizado. Es difícil distinguir quién es hombre y quién es mujer. ¿Será que ya no es necesario? ¿Que (sic) lo mismo da que da lo mismo? Antaño aún podía ocurrir el despiste.²⁰³

²⁰² Angelina Muñiz-Huberman, *Castillos en la tierra (seudomemorias)*, Hora Actual, México, 1995, p. 184.

²⁰³ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora...*, p. 53.

Cuando hay guerras hay sufrimiento, porque va de la mano los saqueos, humillaciones y violaciones. Muñiz-Huberman utiliza la ironía para exponer los horrores que ocasionan las guerras:

Los árabes así lo entienden y atacan, atacan, atacan. Toman ciudades a troche y moche. Afilan sus cuchillos sobre carótidas y aortas, pescuezos y penes. ¡Que vivan los desastres de las guerras! Los hispanocristianos, expertos en perder tiempo, no se quedan atrás. Intentan asaltar el peñón de Frigiliana en Vélez-Málaga, refugio de los moriscos, y son derrotados en un santiamén. Se reagrupan y vencen, ahora sí, a los diez mil hombres de Aben-Humeya. En eso llega de Italia una escuadrada de veinticinco galeras. Desembarcan los tercios de Nápoles y, por fin, logran tomar el peñón. Los moros fueron pasados a cuchillo y se hicieron más de tres mil prisioneros. El botín fue abundante: oro, plata, piedras preciosas, ricas telas de seda y brocados; granados y semillas, ganadería y gran provisión de armas.²⁰⁴

Hay que recordar, que la ironía ocurre en el contraste entre aquello que se dice, pero se debe de entender otra cosa. No es un significado que se muestre explícitamente, ya que la persona que reciba el mensaje, debe de descifrarlo para saber su verdadero mensaje. El mensaje que nos brinda Muñiz-Huberman es desgarrador, pero a través de la ironía, lo podemos procesar de una manera más ligera el tema de la guerra y sus daños que ocasiona.

Otro tema que Muñiz-Huberman aborda con humor es la persecución. Cuando María del Caño descubre que es de origen judío se preocupa, ya que no sólo puede ser juzgada por cometer pecado nefando, sino también por ser conversa, ya que el castigo puede ser muy duro por parte de la Santa Inquisición. Muñiz-Huberman expone cómo es posible y paradójico que el converso está peor que el judío, ya que

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 55.

El primero cometía el delito de herejía y el segundo se salvaba al no estar bautizado. Situación de incertidumbre, de amargura. De no saber qué esperar, cómo responder.

El Santo Oficio irá afinando sus procedimientos y mejorando sus métodos de tortura e inquisiciones. Creará dos grandes libros: el de los testimonios y el de las confesiones, que servirán para montar el proceso. En uno se trata de incriminar al acusado y en el otro de que relate su vida y caiga en trampas. El criptojudasismo se le atribuye, sobre todo, a la mujer, mientras que, con frecuencia, el hombre se defiende aduciendo que sólo toleraba la situación sin compartirla. Se descubrió la importancia de la vida familiar y de la transmisión del culto judío por la vía femenina, y que aun muerta la madre sus hijos seguían judaizando.²⁰⁵

En el siglo XVI, del cual Muñiz-Huberman expone este suceso, todas las personas podrían ser sospechosas para que el Santo Oficio las tomara y las llevara presas. Es por esa razón que para entender el mensaje irónico hay que tener en cuenta el contexto de *La burladora de Toledo*, ya que Muñiz-Huberman muestra algunas evidencias en su libro con el contexto para que se entienda la ironía: “Quien queda fuera de peligro es Cleopatra-Amenofis. Por ahora. Que también puede inventarse que es una gata hechicera”.²⁰⁶ Como podemos observar, si no supiéramos que en el siglo XVI hubo persecuciones, no entenderíamos por qué Cleopatra-Amenofis por el momento quedaba fuera de peligro.

En otro orden de ideas, Muñiz-Huberman argumenta la forma que el hombre admira a la arquitectura, pero sin tener en cuenta la sangre que se ha derramado para construir dichos edificios:

Cada conquistador impuso sus reglas arquitectónicas. Creó la anatópía. Y la anacronía. Fuera de lugar y de tiempo, ajenas construcciones surgieron donde no

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 217.

²⁰⁶ *Idem.*

deberían estar. Para regocijo de propios y extraños. Absurdos y contradicciones. Grandes carcajadas de los humoristas

Cualquier cosa es una construcción a cambio de la destrucción. ¿Quién posee la dignidad de la construcción? Difícil, difícil materia. En arquitectura se vuelve un asunto de poder. El que lo ejerce ordena la construcción: nunca una pequeña y simpática construcción. Sino una grandiosa: aparatosa: asquerosa, denigrante. Enormes castillos, palacios suntuosos, iglesias abarrotadas, catedrales impresionantes. En eso gastan el dinero los gobernantes, el clero y los nobles. Quieren dejar su llamativa impronta para generaciones y generaciones posteriores. Y nosotros como grandes tontos que somos admiramos esas construcciones del pasado, olvidando a costa de quiénes fueron construidas. Hoy nos parecen maravillosas, pero debió ser horrible construirlas, a base de trabajo esclavo, latigazos, hambre, sed, muertes [...]. Veo un edificio y sé lo que significa. Es temible un edificio. Lleva el signo de la amenaza. De castigo. De la penitencia. No me alegran los edificios públicos.²⁰⁷

Lo absurdo que nos puede resultar la arquitectura nos puede causar una sonrisa en nuestro rostro. El 15 de abril de 2019, la Catedral de *Notre Dame* de París, fue incendiada. Muchas personas se sentían agobiadas por el incendio de la catedral. Pero no se daban cuenta que se quemaba un edificio donde se esclavizó y hubo muchas muertes de personas. Lo absurdo de este asunto, es que casi al mismo tiempo, hubo un incendio en la selva amazónica y al parecer muchas personas estaban más preocupadas por la catedral que por una fuente de oxígeno como la selva de las amazonas.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 118-119.

3.3 La ambigüedad del uso de géneros

En los apartados anteriores observamos que Muñiz-Huberman emplea el humor, la ironía y la parodia para exponer las injusticias que se han cometido en la vida, por ejemplo, con la intolerancia del matrimonio homosexual y las personas que provienen de África, sin embargo, la escritora no sólo utiliza el humor para delatar, sino también para jugar con los géneros literarios como se verá a continuación.

Cuando el lector se encuentra con un libro de Muñiz-Huberman se cuestiona muchas cosas, ya que no se sabes si se está leyendo un ensayo, un cuento, un diario o una novela, porque todos los géneros se pueden encontrar en un solo libro. Por ejemplo, en *La burladora de Toledo*, encontramos los géneros que ya se han mencionado. La escritora es una transgresora de los géneros literarios y se da la libertad de combinarlos y con su sentido del humor expone lo siguiente:

Libertad, ¿de qué tipo? ¿Dónde empieza y acaba?

Habrá que reflexionar, algo no muy propio de los tiempos no de cualquier tiempo. Mejor seguir la corriente. Mas no es el caso de esta novela. Esta novela, seudonovela, contranovela, recontranovela, recontracontranovela se escapa de toda clasificación y deja fluir las prisioneras palabras de la aprobada cárcel mayoritaria.

Por lo cual no es novela sino novelo, para acoplarse a la situación de su protagonista. O ambas cosas. Novela femenina y novelo masculino: los dos en uno. Una buena pareja. Autofecundándose.

Ahora los críticos literarios tendrán que pensar en la nueva modalidad narrativa. Los teorizantes feministas y los de género se sentirán ofendidos: ¿qué es eso de romperles sus esquemas dogmáticos? Les dejo el problemita: total no hay seguidores de la novela-novelito: una golondrina no hace verano, a pesar del refrán contrario: un grano no hace un granero para ayuda al compañero.

Eso de novela-novelo está muy bien, acaba con la discriminación, en este caso femenina, del género. ¿Será que las mujeres escriben novelas y los hombres novelas? Como eso de hablar de ciudadanos y ciudadanas, mexicanas y mexicanos, niños y niñas. Entonces, es la moda (y yo creo que no sigo la moda).²⁰⁸

Muñiz-Huberman menciona que sus “novelas no son novelas ni mis cuentos, cuentos, porque hay en ellos el ritmo de la poesía y, con frecuencia, la estructura del ensayo, que me interesa mucho por su libertad”.²⁰⁹ El historiador y crítico literario Tzvetan Todorov, en su artículo “El origen de los géneros”, argumenta que: “Un libro ya no pertenece a un género, todo libro remite únicamente a la literatura, como si ésta contuviese de antemano, en su generalidad, los únicos secretos y fórmulas que permiten dar a lo que se escribe realidad de libro”.²¹⁰ A Todorov y a Muñiz-Huberman, no les interesa la categorización del libro, sin embargo, el historiador señala tres géneros literarios que son la novela, el relato fantástico y la autobiografía.

En *La burladora de Toledo* se puede observar la autobiografía que expone la misma escritora. Todorov argumenta que el género autobiográfico se define por dos identidades:

la del autor con el narrador, y la del narrador con el personaje principal. Esta segunda identidad resulta evidente: es la que resume el prefijo «auto-», y que permite distinguir la autobiografía de la biografía o de las Memorias. La primera es más sutil: separa la autobiografía (exactamente igual que la biografía y las Memorias) de la novela, pues ésta estaría impregnada de elementos tomados de la vida del autor.²¹¹

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 229-230.

²⁰⁹ Rosa María Camacho-Quiroz, “Entrevista con Angelina...”, p. 159.

²¹⁰ Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988, p. 132.

²¹¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

Uno de los elementos que es agarrado de la vida de Muñiz-Huberman en *La burladora de Toledo* es su origen judío, y lo podemos comprobar por medio de María del Caño: “Los recuerdos me llevan a donde no quiero, pero sí puedo. Lo reconozco: mi padre era criptojudío. En soledad, no me dijo nada, pero a partir de ahora yo lo reconstruyo. Sé que en 1492 se decretó la expulsión de los judíos de todos los reinos de España [...]”.²¹²

Otra experiencia de Muñiz-Huberman en *La burladora de Toledo* es el exilio: “El caso de Elena de Céspedes es, son lugar a dudas, un caso de identidad. Pero también de exilio. De aislamiento dentro de la sociedad y de deseo de trasgredirla (sic)”.²¹³ Cómo a Muñiz-Huberman y a Elena de Céspedes se les impuso el exilio, y fue esto lo que les motivo una búsqueda de identidad.

El hombre siempre busca identificarse; tener similitudes en pensamientos y gustos. Es una necesidad del ser humano tener comunicación con el otro. Pero, ¿qué pasa cuando no se siente identificado con el otro? Muñiz-Huberman y Elena de Céspedes se sintieron diferentes y: “De ser diferente, de ser otra. De encajar y no encajar en los lugares. De que te vean distinto. [...] Para mí fue enriquecedora, porque me permitió ir y venir, salir y entrar. Como tomar papeles [...]”.²¹⁴

Muñiz-Huberman y Elena de Céspedes buscaron la identidad en su yo interno. Luzma Becerra en su artículo “Los modelos del exilio en la obra de Angelina Muñiz- Huberman”, señala que el exilio interno es buscado por la necesidad de encontrar diferentes posiciones

²¹² A diferencia de María, la mamá de Muñiz-Huberman le revelo que eran judíos cuando apenas tenía seis años de edad. *La burladora...*, p. 209.

²¹³ *Ibid.*, p. 294.

²¹⁴ Entrevista que se le realizó a Muñiz-Huberman el 7 de marzo de 2019.

frente a la vida, y es provocado por el abandono, encierro, separarse de los demás por ideas propias o por el acto de reconstruir sus recuerdos en busca del yo interno.²¹⁵

Las experiencias dependen directa o indirectamente de la sensibilidad del hombre. Muñiz-Huberman almacenó todas sus experiencias en la memoria porque era su deber escribirlas. Sin embargo, ¿qué es la memoria? Todorov en su libro *Los abusos de la memoria*, señala que la memoria se niega al absoluto olvido. Sin embargo, el hombre no tiene la capacidad para almacenar muchos recuerdos y es ahí, cuando el intercambio de conservar y olvidar está en juego. La memoria es forzada para que tome la selección de sus recuerdos, porque sólo algunos los podrá conservar intactos, pero otros a medias y con el tiempo serán olvidados.²¹⁶

Cuando la experiencia fue directa y además trágica, la persona que experimentó se toma un deber de acordarse, de testimoniar.²¹⁷ Elena de Céspedes y Angelina Muñiz-Huberman se convierten en el testimonio de los acontecimientos que ambas pasaron y su memoria es responsable de las convicciones y de sus sentimientos.²¹⁸ José Ramón Torregrosa, en su obra *Estudios básicos de psicología social. Hora*, explica que “[...] las emociones se vinculan a la experiencia concreta de seres humanos socializados, por definición miembros de una cultura.²¹⁹

Para Todorov existen dos memorias: la literal y la ejemplar. La primera trata de la memoria administrada por una autoridad; la segunda es la memoria de los que sufrieron algún

²¹⁵ Luzma Becerra, “Los modelos del exilio en la obra de Angelina Muñiz-Huberman”, en *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, Grupo Destiempos, México, 2014, p. 72.

²¹⁶ Tzvetan Todorov, “La memoria amenazada”, en *Los abusos de la memoria*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000, pp. 15-16.

²¹⁷ *Ibid.*, p.18.

²¹⁸ *Ibid.*, p.26.

²¹⁹ José Ramón Torregrosa, “Emociones, sentimientos y estructura social”, en *Estudios básicos de psicología social. Hora-CIS*, Barcelona, 1984, p. 185.

daño como los exiliados.²²⁰ *En las confidentes*, —libro de Muñiz-Huberman — en el cuento “Soy bruja”, se puede notar el claro ejemplo que expone Todorov cuando la protagonista del cuento habla de su memoria (ejemplar) y los homenajes (literal) que se realizaran en México y España.

Paloma Aguilar Fernández en su libro *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, señala que hay dos tipos de memorias: autobiográfica e histórica. La segunda memoria es prestada y toma acontecimientos de algún suceso, por lo tanto, la experiencia es indirecta y la construye por medio de lecturas, fotografías y vídeos; la memoria autobiográfica es aquella que tiende a borrarse con el tiempo y la única manera de conservarla es reforzarla mediante el contacto con las personas quienes pasaron la misma experiencia.²²¹ El sociólogo Maurice Halbwachs en su libro *La memoria colectiva*, comparte la misma idea que Aguilar, pero “La primera [memoria autobiográfica] se apoyaría en la segunda [memoria histórica], ya que al fin al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera”.²²² Para Halbwachs, los recuerdos que tenemos son colectivos, y son los otros quienes hacen que recordemos²²³, la memoria no es fiel y no recuerda los sucesos tal y como pasaron.

Muñiz-Huberman en su artículo “Seudomemorias: las edades de un exilio”, señala que el ser humano es adicto a cultivar la memoria, pero selecciona lo que conviene guardar o se prefiere inventar. A diferencia de Todorov (decía que la memoria es forzada para que

²²⁰ Tzvetan Todorov, “La memoria amenazada”, pp. 30-31.

²²¹ Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp.41-42.

²²² Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*, Prensa Universitaria de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p.55

²²³ *Ibid.*, p.26.

tome la selección de sus recuerdos), Muñiz-Huberman no olvida, pero inventa la memoria, por la cual eligió “llamarla seudomemoria porque no es de fiar”.²²⁴

El concepto de seudomemoria que propone Muñiz-Huberman, interviene la ficción como elemento ligero para poderse modificar sin desprestigiar la realidad de los hechos.²²⁵ En *La burladora de Toledo*, podemos percibir a María del Caño como desconfía de la memoria:

Cuántas cosas se perdieron y cuántas podría recuperar si la memoria me obedeciera y no empezara a inventar. Porque temo a la memoria, a veces inventa para tenerme contenta. Lo que era simple suposición o breve recuerdo crece y crece y se convierte en toda una historia sin principio ni fin. Así que lo que me falta empieza a ser rellenado por breves golpes de recuerdos revolventes que acomodo y a los que doy un desarrollo cuasi lógico. Pero en cuanto a que sea verdad, eso no lo sé, porque para saberlo tendría que inventar, de nuevo, otra historia que me lo confirmara.²²⁶

La creación de este nuevo género literario por Muñiz-Huberman se lleva a cabo con la publicación de *Castillos en la tierra (seudomemorias)* en 1995, después *Molinos sin viento* en 2001. Muñiz-Huberman a través de las narraciones una niña exiliada, nos transporta hasta su infancia. Los dos libros reflejan el esfuerzo por el que hace la escritora para revivir su pasado, que lo hace a través de los acontecimientos y de sus sentimientos.

Muñiz-Huberman nos expone un México muy diferente al que estamos acostumbrados, que parte de la fantasía y la realidad y de esa manera lleva a la escritora a crear las seudomemorias. La seudomemoria parte de un mínimo recuerdo para construir el recuerdo con la ayuda de la invención.²²⁷

²²⁴ Angelina Muñiz-Huberman, “Seudomemorias: las edades de un exilio”, en *Fuentes Humanísticas*, Unam, México, 2017, p.148.

²²⁵ *Idem*.

²²⁶ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora...*, pp. 207-208.

²²⁷ Angelina Muñiz-Huberman, “Seudomemoria...”, p. 148.

Angelina Muñiz-Huberman nos expone varios géneros en *La burladora de Toledo*. Tenemos el ejemplo de la seudomemoria, que parte de la memoria, pero la memoria no es fiel y por lo tanto se va construyendo. Otro de los géneros que presenta en su libro es el ensayo. Muñiz-Huberman comentó que el ensayo lo utiliza, ya que le da la libertad a la hora de escribir.²²⁸ La novela también está presente, sin embargo, la autora opta por clasificar su libro como “seudo”, “contra”, “recontra” y “recontracontra”. “Muñiz-Huberman se basa en la premisa de que no haya género”²²⁹, ya que está inconforme con la clasificación y con su sentido de humor transgrede los géneros literarios, pero esto “implica una ruptura y una renuncia a lo que se conoce, también es un camino liberador que abre un espacio a la ligereza y, por qué no, a la alegría”.²³⁰

²²⁸ Entrevista que se le realizó el 7 de marzo de 2019.

²²⁹ María Carrillo, Nahima Dávalos, y Florian Serlet, “Liberación de los géneros en *La burladora de Toledo* (2008)”, p. 135.

²³⁰ *Ibid.*, p. 118.

Conclusión

Siempre es importante saber de dónde parten los autores que estudiamos; en este caso los hispanomexicanos. La catalogación de este grupo ha sido difícil, porque no sé sabe si son mexicanos, españoles o exiliados, ya que depende del lugar donde estén ubicados. Muñiz-Huberman comenta lo siguiente: “Quizás el no hallar unas raíces definidas me ha impulsado a buscarlas. Mas no es fácil, en Europa me llaman “la mexicana”, y aquí en México, soy “la española”.²³¹

Esta identidad ambigua es una de las características de dicho grupo. Mucho se ha cuestionado si en verdad son exiliados o no, incluso hay autores que niegan tener un vínculo con el exilio. Muñiz-Huberman es una de los tantos hispanomexicanos que se siente identificada por él, pero aunque se sienta parte de los exiliados, no encuentra sus raíces en ninguna parte del mundo y solo encuentra su identidad en el lenguaje.

El lenguaje tuvo un gran impacto para la escritora, porque es ahí donde encuentra su patria: “El lenguaje es lo que uno quiere hacer en libertad totalmente”²³² y por medio de la escritura transmite su identidad. Sus padres, pero fue más su madre, la que la impulso a que escribiera de una forma transgresora, donde no tenía que estar apegada a los cánones, porque le daba libertad de escribir como quisiera y lo que quisiera. Esta libertad de escritura la podemos percibir en sus libros, ya que en una sola obra podemos encontrar poesía, ensayo, cuento o novela como lo expone en *La burladora de Toledo*:

²³¹ Eduardo Mateo Gambarte, *Los niños transterrados en México: poesía*, p. 124.

²³² Anaís Ruiz López, “Para Angelina Muñiz-Huberman, la palabra tiene una dimensión sagrada”, en *La Jornada*, < <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/29/cultura/para-angelina-muniz-huberman-la-palabra-tiene-una-dimension-sagrada/> > (Fecha de consulta: 29-11-22).

En realidad, esta técnica polivalente, se inauguró en *Morada interior*. Novela a caballo entre falsa confesión: biografía, autobiografía, ensayo, poesía y demás. La ópera de la literatura. También podría llamarse esta novela en proceso: “ópera”, por ser un conjunto de obras: pintura, literatura, música, danza: todo está presente. Por algo en inglés se dice: “*the works*” para algo que incluye todas las posibilidades, o un etcétera no perezoso y específico.²³³

El uso del humor le permite a Muñiz-Huberman transgredir los géneros literarios, ya que está inconforme con la clasificación. El humor es el vehículo que nos permite navegar en *La burladora de Toledo*. A simple vista, el título del libro ya te va mencionando de qué puede tratar. Para esto, la autora nos va exponiendo las denuncias de las injusticias que se han cometido a través de la historia. Es por esa razón, que por medio de Elena de Céspedes, la escritora no cree en la historicidad, ya que siempre hubo maldad en el mundo y lo único que cambia son los nombres de los inquisidores, que en otros siglos se llamaran de otra manera.

A lo largo de esta tesis expusimos las denuncias de las injusticias que Muñiz-Huberman menciona en *La burladora de Toledo*, por ejemplo, la esclavitud. Es importante percatarnos del humor de la autora, ya que si somos ingenuos a él, no entenderíamos sus denuncias, la construcciones de sus personajes y la postura que tiene por la trasgresión de los géneros literarios.

²³³ Angelina Muñiz-Huberman, *La burladora de Toledo*, p. 230.

Bibliografía

Aguilar Fernández, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Aínsa, Fernando, “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”, en *Casa de las Américas*, Enero-Marzo, 1996.

Aínsa, Fernando, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Celarg, Caracas, 2003.

Aparicio, Naaraí Pérez, *Transgresiones en la obra narrativa de Angelina Muñiz-Huberman (Tesis)*, Universidad Autónoma de Barcelona/Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Nanterre, 2013.

Becerra, Luzma, “Los modelos del exilio en la obra de Angelina Muñiz-Huberman”, en *Homenaje a Angelina Muñiz-Huberman*, Grupo Destiempos, México, 2014.

Bosques, Gilberto, *Historia oral de la diplomacia mexicana*, núm. 2, SER, México, 1998.

Muñiz-Huberman ,Angelina, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, < [El canto del peregrino : hacia una poética del exilio / Angelina Muñiz-Huberman | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)> . (Fecha de consulta: 22-07- 22).

Carr, E. H., “El historiador y los hechos” en *¿Qué es la historia?*, Ariel, Barcelona, 2010.

Clarasó, Noel, *Biografía del humor y del mal humor*, Ediciones Zeus, Barcelona, 1959.

Corte Velasco, Clemencia, “Memorias del exilio de Tere Medina-Navascués: ficción y memorias del exilio español de 1939 en México”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2010.

Dalton, Margarita, “Transgresiones”, en *Desacatos*, n.9, 2002. < [Transgresiones \(scielo.org.mx\)](http://scielo.org.mx)> (Fecha consultada: 11-07-22).

Delumeau, Jean, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*, Tauros, Madrid, 2012.

Díaz Noci, Javier y Salaverría, Ramón, *Manual de Redacción Ciberperiodística*, Editorial Ariel, Barcelona, 2003.

de Vázquez Gómez, Víctor Hugo, “La ironía socrática como apertura al *êthos* filosófico”, en *Legein Revista de Estudiantes de Filosofía*, N°10, 2010.

de la Vega, C. F., *El secreto del humor*, Editorial Nova, Buenos Aires, 1967.

Escarpit, Robert, *El humor*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1972.

Férriz Roure, Teresa, “Fernando Benítez, la prensa cultural mexicana y el exilio republicano”, en *RACO. Revistes Catalanes amb Accés Obert*, 1998. <<https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/140451/191990>> (Fecha de consulta: 22-07-22).

Freud, Sigmund, “El chiste y su relación con lo inconsciente”, en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.

Freud, Sigmund, “El humor”, en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1996.

Galindo, Oscar, “Nueva novela histórica hispanoamericana: una introducción” en *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios UACH*, 1999. <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1267560534569_2004267376_1923> (Fecha de consulta: 05-10-20).

Garrido Medina, Joaquín, *Lógica y lingüística*, Síntesis, Madrid, 1988.

Gambarte, Eduardo Mateo, *Los niños transterrados en México: poesía*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1989.

Gambarte, Eduardo Mateo, “El exilio, los exiliados hispanomexicanos, su literatura y la mirada del crítico”, en *Actas del Congreso “EL exilio republicano de 1939 y la segunda generación”*, UABGEXEL/Renacimiento, Sevilla, 2009.

Gambarte, Eduardo Mateo, “Los hispanomexicanos: de refugiados españoles a escritores mexicanos”, en *Fuentes Humanísticas*, Año 29, Número 55, II Semestre, julio-diciembre, 2017.

Gambarte, Eduardo Mateo, “Fisionomía del grupo hispanomexicano”, en *ínsula 851. Revista de letras y ciencias humanas. El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, 2017.

Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

Halbwachs, Maurice, *La memoria colectiva*, Prensa Universitaria de Zaragoza, Zaragoza, 2004.

Houvenaghel, Eugenia Helena, “Cruzando fronteras: espacio e identidad en el ensayo de Angelina Muñiz”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana. Escribir en Nepantla: la prosa sin fronteras de Angelina Muñiz, hija del exilio republicano*. Vol. 44, 2015, p.97. <<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/2907>> (Fecha de consulta: 22-08-22).

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, Routledge, Londres, 1995.

Kahler, Erich, “El significado del significado” en *¿Qué es la historia?*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

Krishnamurti ,Jiddu, “Diálogos entre J. Krishnamurti”, en *Verdad y realidad*, 2016.<
<https://arjunabarcelona.files.wordpress.com/2016/10/krishnamurti-verdad-y-realidad.pdf>>
(Fecha de consulta:18-05-2020).

Kundera, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets Editores, México, 2009.

Leech, Geoffrey and Short, Mick, *A Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, Londres, 1995.

Le Goff, Jacques, *¿Realmente es necesario cortar la historia en rebanadas?*, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 2016.

López Aguilar, Enrique, “Dos miradas hispanomexicanas”. entrevista con Carlos Blanco Aguinaga y Federico Patán, *La Jornada Semanal* 695, 29 de junio de 2008.

Lukács, Georg, *La novela histórica*, Ediciones Era, México, 1966.

Marinkovich, Juana, “El análisis del discurso y la intertextualidad”, en *Boletín de Filología*, 1998. < <https://core.ac.uk/reader/46545320>> (Fecha de consulta: 05-10-20).

Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Minois, Georges, *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, Ficticia Editorial, México, 2015.

Muñiz-Huberman, Angelina, “La puerta del exilio”, *La Jornada Semanal, México, Nueva época*, núm. 211, 27 de junio de 1993.

Muñiz-Huberman, Angelina, *Castillos en la tierra (seudomemorias)*, Hora Actual, México, 1995.

Muñiz-Huberman, Angelina, *La burladora de Toledo*, Planeta, México, 2008.

Muñiz-Huberman, Angelina, “Revelación, melancolía y neoplatonismo” en *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.

Muñiz-Huberman, Angelina, *Los esperandos: Piratas judeoportugueses... y yo*, Sefarad Editores, Madrid, 2017

Muñiz-Huberman, Angelina, *Las confidentes*, Tusquets, México, 2017.

Muñiz-Huberman, Angelina, “Seudomemorias: las edades de un exilio “, en *Fuentes Humanísticas*, Unam, México, 2017.

Muñiz-Huberman, Angelina, *El siglo del desencanto*, Fondo de Cultura Económica, México, 2018.

Muñiz-Huberman, Angelina, *Los esperandos: Piratas judeoportugueses... y yo*, Sefarad Editores, Madrid, 2017

Nietzsche, Federico, *Obras completas y escritos póstumos* (Tomo XIII), Aguilar, Madrid, 1947.

Perceval, José María, “Morirse de risa. El humor en un mundo global”, en *El humor y sus límites ¿De qué se ha reído la humanidad?*, Cátedra, Madrid, 2015.

Pieper, Josef, *El descubrimiento de la realidad*, Ediciones Rialp, Madrid, 1974.

Raaflaub, Kurt A., “La invención de un género: Heródoto, Tucídides y los retos de escribir prosa histórica a gran escala”, en *Nova Tellvs. Revista Semestral del Centro de Estudios Clásicos*, Vol. 31, Núm. 1, 2013. < <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/436>> (Fecha consultada: 20-10-20).

Saer, Juan José, “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Rayo Verde Editorial, Barcelona, 2006.

Rangel Guerra, Alfonso, “La ficción literaria”, en *Las ideas literarias de Alfonso Reyes*, El Colegio de México, México, 1993.

Ruiz López, Anaís, “Lengua, exilio, y palabra, guían la obra de Angelina Muñiz-Huberman” , en *La Jornada*, <<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/11/19/cultura/lengua-exilio-y-palabra-guian-la-obra-de-angelina-muniz-huberman/>> (Fecha de consulta: 25-11-22).

Ruiz López, Anaís, “Para Angelina Muñiz-Huberman, la palabra tiene una dimensión sagrada”, en *La Jornada*, < <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/29/cultura/para-angelina-muniz-huberman-la-palabra-tiene-una-dimension-sagrada/> > (Fecha de consulta: 29-11-22).

Sapir, Edward, *El lenguaje: introducción al estudio del habla*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

Silva Olarte, Renán, “Del anacronismo en Historia y en Ciencias Sociales” en *Historia Crítica*, vol., no., 2009. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81112369015>> (Fecha de consulta: 21-04-21).

Sören Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*, Trotta, Madrid, 2000.

Sperber, Dan and Wilson, Deirdre, “Outline of Relevance Theory”, en *Links and Letters*, 1, 1994.

Todorov, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

Todorov, Tzvetan, “La memoria amenazada”, en *Los abusos de la memoria*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000.

Torregrosa, José Ramón, “Emociones, sentimientos y estructura social”, en *Estudios básicos de psicología social*. Hora-CIS, Barcelona, 1984

Vázquez Mantecón, Carmen, “La historia y la literatura, encuentros y desencuentros”, en *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, 1999, p.159. <
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historiador_reflexiones/301a.htm> (Fecha consultada: 21-10-20).

White, Hayden, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.