

Las mujeres del *Buscón*: del retrato al antirretrato

Aunque Horacio manifiesta que la pintura y la poesía no pueden compararse entre sí, parte de la semejanza entre el trabajo del pintor y el del poeta en los términos siguientes:

Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello de equino, e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podrías, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? (1984: vv. 1-5).

Luego añade que un cuadro tal semejaría “un libro cuyas imágenes se representen vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única”.¹ Este principio será fundamental en la coherencia del carácter del personaje dramático, y en la Edad Media se tomará como referencia para la elaboración de retratos. Edmond Faral, por ejemplo, expone la técnica medieval de manera sucinta y clara:

Un portrait complet comprend deux parties et traite successivement du physique et du moral. Pour la description du moral, la règle est assez lâche et d'ailleurs c'est un point qui est souvent négligé. La description du physique obéit à des lois strictes. Souvent précédée d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la

1 Para Horacio, poetas y pintores no necesitan dar cuenta de lo que hacen; tampoco deben combinar ferocidades y dulzuras ni aparear serpientes con aves o, más aún, corderos con tigres (1984: vv. 6-15).

confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le vêtement... (1924: 80).²

El retrato iniciaba en la cabeza y descendía a los pies, su propósito no era una reproducción fotográfica, sino un medio para elogiar o censurar a un personaje, como recurso casi exclusivo de la lírica amorosa y cortesana o como alabanza de los grandes (véase Tenorio, 1994). La tradición del retrato en la literatura española puede remontarse a los siglos XIII y XIV (*Vida de Santa María Egipcíaca, Libro de Alexandre, Libro de buen amor*); en el siglo de oro aún pervive y muchas veces se convierte en portavoz de la sátira o la parodia.³

Acaso quien más practicó el retrato en esta época fue Quevedo;⁴ en sus manos, con frecuencia, el personaje descrito adquiere las características que Horacio censuraba. En prosa y verso, Quevedo pone en juego su destreza para 'pintar' caracteres. En *Aguja de navegar cultos* critica abiertamente las fórmulas seguidas por los retratistas de su tiempo y por sus antecesores; en particular se ciñe a refutar, por un lado, el carácter previsible de los retratos femeninos y, por otro, expresa su rechazo contra esta tradición a la que, paradójicamente, él mismo se adhiere, aunque renovándola:

Para las facciones de las mujeres hay *gargantas de plata bruñida* y *trenzas de oro* para cabellos, y *labios de coral* y de *rubies* para jetas y hocicos, y alientos de *ámbar* (como pomos) para resuellos, y *manos de marfil* para garras, *pechos de diamantes* para pechos, y *estrellas coruscantes* para ojos, y infinito *nácar* para mejillas; aunque los poetas

- 2 Primero se hace la descripción de la fisonomía: cabellera, frente, cejas, ojos, mejillas, nariz, boca, dientes y mentón; luego, la del cuerpo: cuello, nuca, espalda, brazos, manos, pecho, talle, vientre, piernas y pies.
- 3 Por ejemplo el "Autorretrato" y diversos sonetos de Góngora o los retratos poéticos de Quevedo y sor Juana.
- 4 Al respecto, Fernando Lázaro Carreter escribe: "Hacia los veinte años, [Quevedo] sólo aspira a que se reconozca su fidelidad como retratista" (1974: 80).

hortelanos todo esto lo hacen de verduras, atestando los labios de *claveles*, las mejillas de *rosas* y *azucenas*, el aliento de *jazmines*. Otros poetas hay de charquías, que todo lo hacen de nieve y hielo, y están nevando de día y de noche, y escriben una mujer puerto... manos, frente, cuello y pecho, brazos, todo es perpetua ventisca y un Moncayo (Quevedo, 1969: 892-893).

A diferencia de los poetas "hortelanos" y "de charquías", Quevedo prefiere en el *Buscón* el retrato de enumeraciones heteróclitas, como principio organizador de un "estilo oblicuo y alusivo" (Jauralde, 1994: 25). Este procedimiento sirve para deformar el modelo y volverlo extraño. Quevedo cumple la función del alquimista que convierte sus personajes en retratos de rasgos exagerados, a partir de los cuales el modelo puede, no obstante, reconocerse.⁵

En opinión de Maxime Chevalier, Quevedo sigue la tradición del "retrato del monstruo" (1992: 88-89), caricatura jocosas que estuvo en boga entre 1590 y 1620; creo, sin embargo, que ésta es sólo otra fuente que emplea Quevedo, además de la herencia medieval. Después de todo, en el *Buscón* conviven ambas influencias.

Como variante del retrato, el concepto de caricatura ha servido para interpretar los textos quevedescos, y en especial el *Buscón* (véase Lida, 1981; Durán, 1978; Chevalier, 1992).⁶ Me parece, antes bien, que Quevedo no se propone parodiar o satirizar en primera instancia,⁷ sino poner en práctica su habilidad verbal, así como su capacidad para asombrar mediante el recurso de la acumulación de imágenes. De estos ejercicios de estilo puede o no resultar una caricatura. Desde mi perspectiva, en el *Buscón*, Quevedo no degrada con sus descripciones a personajes que de por sí están degradados (el padre y la madre de Pablos,

- 5 En este sentido discrepo de la consideración de Edmond Cros, para quien las "metáforas heteróclitas arruinan la unidad de las descripciones e impiden la reconstrucción imaginaria del objeto descrito al cual disuelven y aniquilan" (1988: 34); considero, por el contrario, que los retratos y antirretratos del *Buscón* permiten reconstruir el modelo, aunque no respondan al estilo clásico.
- 6 Pienso que esta apreciación ha suscitado interpretaciones exacerbadas; por ejemplo, Manuel Durán compara los personajes del *Buscón* con los de las "tiras cómicas" y Emilio Carilla (1986) atribuye a Quevedo la invención del esperpento antes que a Valle-Inclán.
- 7 "La caricatura, como la parodia, son recursos y técnicas utilizadas en la literatura satírica y burlesca, y especialmente en la farsa" (Estébanez Calderón, 1998: s.v.).

el licenciado Cabra o los caballeros chanflones); en lugar de retratos, a medida que subraya los gestos de sus personajes o los describe (oblicuamente) por lo que hacen y no por lo que son o cómo son, Quevedo fabrica antirretratos.⁸

Si, como sostienen diversos estudiosos, a cuya cabeza está Lázaro Carreter, el *Buscón* tiene un fin únicamente estetizante, la caricatura vendría a endilgarle un sentido a la novela: paródico, satírico o moralizador.⁹ Para estar en consonancia con el fin estetizante del discurso quevedesco, uso los términos 'retrato' y 'antirretrato', porque permiten analizar personajes tan disímiles como la Guía y doña Ana.

Me limitaré en este artículo al análisis de los personajes femeninos del *Buscón*, pues en ellos puede verse una especie de gradación que va desde el retrato hasta el antirretrato o, si se quiere, *portrait éclaté*,¹⁰ cuyos matices o fases intentaré mostrar, así como su función en la unidad del *Buscón*.

LOS RETRATOS

Más que "corte de los milagros" o "retablo de las maravillas" (véase Ruffinatto, 1998; Lázaro Carreter, 1974),¹¹ el *Buscón* recuerda el coche de Alcalá a Madrid, descrito por Quevedo en *La perinola*, "donde se embuten y van juntos, dándose hombro con hombro, una vieja, una niña, y la buscona, y el tratante, y el corchete, y la alcahueta, y el capigorrón con el fraile" (Quevedo, 1969: 909). En la mezcla de caracteres del *Buscón*, el retrato de doña Ana, aunque escueto, contrasta con el resto de personajes femeninos que pueblan la obra, porque adopta los rasgos del modelo clásico del Medioevo. Como en el *Libro de buen amor* y *La*

8 Considero pertinente el empleo del término 'antirretrato' no con un afán de originalidad o como la negación del retrato, sino como variante del canon; es decir, el antirretrato para mí es un retrato, pero no canónico.

9 En su ensayo sobre la "Originalidad del *Buscón*", Lázaro Carreter concluye: "El *Buscón* se muestra, así, charla sin objeto, dardo sin meta, fantasmagoría" (1974: 94). En otro momento afirma con mayor contundencia: el *Buscón* es "una obra de ingenio", "una novela estetizante" (1993: xxiii, xxiv).

10 Así define Maxime Chevalier el retrato quevedesco (1992: 140-141).

11 Antes que ver el *Buscón* como un gran tapiz, estoy de acuerdo con Domingo Ynduráin, para quien Pablos está en movimiento constante, y no sólo como observador, sino como participante y narrador de la historia, pues "pasa revista a una serie de tipos y situaciones [...] actúa de cronista, y de un cronista divertido y un tanto irónico" (citado en Quevedo, 1987: 22, 25).

Celestina,¹² un personaje femenino resalta por sus características positivas, frente a las demás mujeres cuyos rasgos exagerados acentúan las diferencias.

En la práctica, Quevedo se contradice, porque abomina las descripciones idealizadas de la mujer en dos de sus premáticas, una de ellas incluida en el *Buscón* y en la cual se ordena que los poetas no traten ni se quejen "de cabellos, ojos, boca de su dama" (Quevedo, 1993: 2, 3);¹³ también ataca "a este género de sabandijas que llaman poetas [...] que todo el año adoran cejas, dientes, listones y zapatillas";¹⁴ sin embargo, hay un hecho contrastante: después de que se burla de un poeta que ha escrito sobre todos los temas posibles,¹⁵ Pablos termina por ejercer el mismo oficio con soltura y cierta malicia:

No me daba manos a trabajar, porque acudían a mí enamorados, unos por coplas de cejas y otro de ojos, cuál soneto de manos y cuál romancico para cabellos. Para cada cosa tenía su precio, aunque, como había otras tiendas, porque acudiesen a la mía, hacía barato (Quevedo, 1993: 3, 9).

El otro momento en que Quevedo va en sentido opuesto de lo que sugiere en *La culta latiniparala*, *Aguja de navegar cultos* y en otras de sus premáticas ocurre cuando describe a doña Ana, cuyo retrato parece estar fuera de sitio, ya que las mujeres del *Buscón* son prostitutas o alcahuetas, y la mayoría de las veces viejas.

12 En el *Libro de buen amor*, la dicotomía se expresa entre la "mujer donosa e fermosa e lozana" que recomienda el Amor y la serrana de "tal figura nin espantable vista" (1963: 432-435, 1012-1020); mientras en *La Celestina* se oponen Melibea y la alcahueta (Rojas, 1945, I: 54-59).

13 Cito conforme a la edición de Fernando Cabo Aseguinolaza.

14 "Premática que este año de 1600 se ordenó" (Quevedo, 1969: 931).

15 Me refiero al poeta de "coplas pestilenciales" y "millones de otavas" que Pablos encuentra en el camino de Alcalá a Madrid (Quevedo, 1993: 2, 2).



*Si corpus Quevedo cupis, tibi praestat imago:
Si exoptas animam, corpus, opusque dabit,*

Petrus Balthaz. Bouffats, sculp. Antwerp.

117551-5

Retrato de Francisco de Quevedo (1726). Grabado: Peter Balthazar Bouffats, tomado de Wikipedia. La enciclopedia libre.

Como Pablos decide casarse con doña Ana por la dote que representa, el relato se desvía hacia el interés del pretendiente, quien entre el alarde idiomático de que hace gala deja un espacio para la medida. Pablos hace un retrato físico de su amada, en el que no se detiene mucho, antes expresa su inclinación por las posibles ganancias:

no he visto, desde que Dios me crió, cosa tan linda como aquella en quien yo tenía asentado el matrimonio: blanca, rubia, colorada, boca pequeña, dientes menudos y espesos, buena nariz, ojos rasgados y verdes, alta de cuerpo, lindas manazas y zazosita (Quevedo, 1993: 3, 7).

La enumeración es sucinta, sin duda, pero permite imaginar un dibujo que coincide parcialmente con la definición de Faral (1924); hay un agradecimiento a Dios por la criatura hallada y una descripción física, aunque no una moral. La moral de doña Ana queda oculta tras una aparente disculpa: era inocente,¹⁶ en lugar de tonta o boba. Además, Quevedo pone el mínimo esfuerzo para la hechura del retrato; no hay una sola construcción polisémica, sino una serie de sustantivos y adjetivos que dibujan la fisonomía del personaje.

Ante la escasa descripción de doña Ana, aparece el retrato oblicuo de la moza que Pablos conoce en el camino de Sevilla:

Hallé una moza rubia y blanca, miradora, alegre, a veces entremetida y a veces entresacada y salida. Zaceaba un poco. Tenía miedo a los ratones. Preciábase de manos y, por enseñarlas, en la iglesia siempre tenía puestas las manos; por las calles, iba enseñando cuál era casa de uno y cuál de otro; en el estrado, de continuo tenía un alfiler que prender en el tocado; si se jugaba a algún juego, era siempre el de pizpirigaña, por ser cosa de mostrar manos; hacía que bostezaba, adrede, sin tener gana, por mostrar los dientes y hacer cruces en la boca. Al fin, toda la casa la tenía ya tan manoseada, que enfadaba ya a sus mismos padres (Quevedo, 1993: 3, 5).

16 “[Ana] corría peligro en tiempo de Herodes, por inocente”, dice el narrador. Aunque de esta expresión se ha querido únicamente deducir el origen judío de doña Ana, creo que se trata de un dilogismo que bien puede connotar ambos sentidos: el de boba y el de judía.

Acaso porque no ve en ella más que una “moza para el deleite”, Pablos se dedica a magnificar lo que ésta hace con las manos y con la boca; la descripción física se reduce a unas cuantas pinceladas: es rubia, moza, blanca; pero las excesivas actividades manuales de la mujer la vuelven toda manos. Las características de “entremetida y a veces entresacada y salida” aluden a la conducta sexual de la mujer.

LOS ANTIRRETRATOS

Otra técnica que emplea Quevedo para describir personajes femeninos consiste en esbozar, en dos o tres líneas, sus rasgos físicos o morales. En este caso, el narrador parece ver a las mujeres de reojo, las deforma y las hace objeto de puyas verbales, de las que es posible reconstruir la imagen de la víctima. Por ejemplo: “Tenía una ballena por mujer y dos hijas —del diablo— feas y necias, y de la vida, a pesar de sus caras” (Quevedo, 1993: 3, 4); se trata de Ana Moráez, esposa del carcelero de Madrid, Blandones de San Pablo. De las mínimas pistas que aporta la descripción se reconoce fácilmente la gordura de la mujer (que más adelante Pablos compara con un puerco), así como el oficio de las hijas (prostitutas).

No es accidental que la mujer-ballena se llame Ana y el carcelero se apellide San Pablo, porque de esto se desprende el contraste entre Ana Moráez y doña Ana Coronel, por un lado, y entre San Pablo y Pablos, por otro. Mientras la prometida de Pablos reproduce el modelo de belleza clásico, la Moráez queda reducida a la palabra ‘ballena’.¹⁷

17 San Pablo remite, además, a la tendencia de los judíos conversos que adoptaban apellidos relacionados con santos para disfrazar su ascendencia; Moráez puede desdoblarse sintácticamente como “mora es”. Cabo Aseguinolaza expresa que este apellido “recuerda en exceso términos como *moro* o *morisco*” (Citado en Quevedo, 1993: 3, 4, nota 75).

Quevedo describe a dos viejas que anticipan los antirretratos de Aldonza de San Pedro (madre de Pablos) y la Paloma. La primera es una vezuela que trabaja con los caballeros chanflones a los que Pablos decide seguir: “rostro cáscara de nuez, mordiscada de faciones, cargada de espaldas y de años” (Quevedo, 1993: 3, 1).

La tía del licenciado Cabra, una vieja de setenta años, se halla descrita en varias líneas, aunque no alcanza las dimensiones hiperbólicas de otros personajes:

Era tan sorda, que no oía nada: entendía por señas; ciega y tan gran rezadora, que un día se le desensartó el rosario sobre la olla y nos la trujo con el caldo más devoto que he comido [...] Los viernes solía enviar unos güevos con tantas barbas, a fuerza de pelos y canas suyas, que pudieran pretender corregimiento u abogacía (Quevedo, 1993: 1, 3).

Aquí, Quevedo está todavía muy lejos de explorar su habilidad verbal; por el contrario, con el esbozo citado únicamente desea reforzar una escena mayor. Esta descripción cruzada puede considerarse el punto intermedio entre el retrato y el antirretrato, pues Quevedo apenas despliega su agudeza en el desarrollo espacial (más que temporal) del *Buscón*. Estos breves cuadros sirven para encadenar momentos climáticos, y para inrustar en el complejo narrativo la desmesura de los antirretratos, por lo que el *Buscón* no puede reducirse sólo a “una miscelánea de fragmentos agudos” (1992: 193), como opina Chevalier.

Aldonza de San Pedro y la ‘güéspedes’ de Madrid, también llamada la Guía o la Paloma, ilustran el poder evocador del antirretrato quevedesco. El primero está hecho a base de alusiones, pues Pablos ni siquiera la introduce en el relato como su propia madre, sino como la esposa de Clemente Pablo. El estilo alusivo en la construcción del antirretrato de Aldonza se confirma con el empleo de testimonios ajenos para describirla

(“sospechábase en el pueblo”, “las malas lenguas daban en decir”, “una vieja que me crio decía”). El antirretrato de Aldonza no surge de lo que es, sino de lo que hace:

Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas, empañaba piernas con pantorrillas postizas. Y con no tratarla que se le cubriese el pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía cabelleras; poblaba quijadas con dientes; al fin, vivía de adornar hombres y era remendadora de cuerpos. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes, y, por mal nombre, alcagüeta. Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos (Quevedo, 1993: 1, 1).

El pudor de Pablos le impide decir que su madre era prostituta, alcahueta y un poco bruja. Tales actividades no se llevaban bien con las pretensiones de este buscón de la fortuna. En el antirretrato de la Guía, Quevedo sigue la descripción directa en un primer momento:

He aquí a la mañana amanece a mi cabecera la güéspedes de la casa, vieja de bien, arrugada y llena de afeite, que parecía higo enharinado, niña si se lo preguntaban, con su cara de muesca entre chufa y castaña apilada, tartamuda, barbada, y bizca y roma; no le faltaba una gota para bruja (Quevedo, 1993: 3, 8).

Después de esta descripción ensayada por Quevedo a partir del apodo, el antirretrato de la Guía se acerca al de Aldonza, y hasta parecen confundirse, tanto por las referencias indirectas cuanto por las actividades de ambas:

Tenía buena fama en el lugar [...] Era de ver cómo ensayaba una muchacha en el taparse [...] Enlucía manos y gargantas como paredes, acicalaba dientes, arrancaba el vello. Tenía un bebedizo que llamaba Herodes, porque, con él, mataba los niños en las barrigas y hacía malparir y mal empañar. Y en lo que ella era más estremada era en arremedar virgos y adobar doncellas (Quevedo, 1993: 3, 8).

Éstas sólo son unas cuantas habilidades que permiten restituir la imagen de la Guía, además de que con su descripción, que ocupa casi dos páginas, se prueba cómo Quevedo parte de una escena, inscrita en el espacio, que de alguna manera implica una progresión temporal: esta técnica, me parece, sirve como sostén de la novela.¹⁸

Por último, mencionaré una descripción colectiva, en la que las mujeres más parecen 'una pepitoria' que un grupo de monjas acosadas por sus galanes. Pablos observa por un agujero fragmentos, retazos de cuerpos sin dueño. Aquí, como los personajes de *Cristo con la cruz del Bosco*, las monjas aparecen convertidas en una mescolanza de miembros y objetos que impiden identificar un cuerpo íntegro:

Una mano y acullá un pie; en otra parte había cosas de sábado, cabezas y lenguas, aunque faltaban sesos; a otro lado se mostraba buhonería: una enseñaba el rosario, cuál mecía el pañizuelo, en otra parte colgaba un guante, allí salía un listón verde. Unas hablaban algo recio, otras tosían; cuál hacía la seña de los sombreros, como si sacara arañas, ceceando (Quevedo, 1993: 3, 9).

Con el recurso de la fragmentación, el texto quevedesco gana en eficacia, ya que ubica al lector en el puesto de observación en que Pablos está situado, quien, a su vez, apenas puede ver una maraña de cuerpos a través del agujero.

Aunque este trabajo se limita a los personajes femeninos del *Buscón*, pienso que el retrato en general, además de las descripciones de escenas (como la del rey de gallos, la cena en casa de Cabra o en la del tío de Pablos), constituyen el centro de la novela, y si se caracterizan por la desmesura, se debe a que las aventuras que las originan también son desmesuradas.LC

18 Marcos Cánovas señala que en la descripción de la Guía, Quevedo utilizó un "estilo [que] puede estar a medio camino entre el de los episodios narrativos del *Buscón* y el de los descriptivos" (1996: 20). En mi opinión, Cánovas resuelve con certeza el pasaje; la descripción en el *Buscón* es más abundante que la narración, como si el canon narrativo se invirtiera y la narración se convirtiera en elemento sucedáneo que sólo sirviera para enlazar los episodios descriptivos.

REFERENCIAS

- Cánovas, Marcos (1996), "Elipsis y zeugma en El Buscón de Quevedo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 72, pp. 17-38.
- Carilla, Emilio (1986), *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*, México, UNAM.
- Chevalier, Maxime (1992), *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica.
- Cros, Edmond (1988), "Estudio preliminar", en Quevedo, *Historia de la vida del Buscón. Ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, Madrid, Taurus.
- Durán, Manuel (1978), *Quevedo*, Madrid, Edaf.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, 2ª ed., Madrid, Alianza.
- Faral, Edmond (1924), *Les arts poétiques du XIIIe et du XIVe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, París, Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Horacio (1984), *Arte poética*, 2ª ed., Aníbal González Pérez (trad. y ed.), Madrid, Nacional.
- Jauralde Pou, Pablo (1994), "Introducción", en Quevedo, *Buscón*, Madrid, Castalia.
- Lázaro Carreter, Fernando (1974), *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando (1993), "Estudio preliminar", en Quevedo, *La vida del Buscón*, 2ª ed., Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Barcelona, Cátedra.
- Lida, Raimundo (1981), *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica.
- Quevedo, Francisco de (1969), *Obras*, Martín Alonso (intr.), Madrid, Edaf.
- Quevedo, Francisco de (1987), *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Domingo Ynduráin (ed.), México, Rei.
- Quevedo, Francisco de (1993), *La vida del Buscón*, 2ª ed., Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Fernando Lázaro Carreter (est. preliminar.), Barcelona, Cátedra.
- Horacio (1984), *Arte poética*, 2ª ed., Aníbal González Pérez (trad. y ed.), Madrid, Nacional.
- Rojas, Fernando de (1945), *La Celestina*, 2ª ed., 2 tt., Julio Cejador y Frauca (ed. y notas), Madrid, Espasa Calpe.
- Ruffinatto, Aldo (1998), "El viaje a Madrid de don Pablos, llamado el Buscón", *Edad de Oro*, núm. 17, pp. 177-194.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita) (1963), *Libro de buen amor*, 9ª ed., 2 tt., Julio Cejador y Frauca (ed. y not.), Madrid, Espasa Calpe.
- Tenorio, Marta Lilia (1994), "'Copia divina'. La tradición del retrato femenino en la lírica de sor Juana", *Literatura Mexicana*, vol. 5, pp. 5-29.
- ANTONIO CAJERO VÁZQUEZ. Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es profesor e investigador en El Colegio de San Luis desde agosto de 2009. Entre 2002 y 2004 fungió como *teaching assistant* en el Romance Languages Department de la Universidad de Harvard. Ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales (*Nueva Revista de Filología Hispánica*, *La Nueva Literatura Hispánica*, *Literatura Mexicana*, *Variaciones Borges*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*). Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores.