

DENEGACIÓN DEL CONTRATO AUTORIAL  
EN LAS *CARTAS MARRUECAS*:  
DOBLEZ Y ESCAMOTEADO DE LA RESPONSABILIDAD

Jorge CHEN SHAM

En dos trabajos anteriores, caracterizaba la situación comunicativa de las *Cartas marruecas* de José Cadalso como de una gran inestabilidad hermenéutica, a causa de la emergencia de un contrato de lectura enarbolado en su prólogo autorial que, de diferentes maneras, intenta escamotear la responsabilidad autorial y neutralizar las interpretaciones nocivas y disidentes de los lectores del primer circuito de recepción<sup>1</sup>. A lo primero respondía el prólogo con las modificaciones en su estatuto y su autoría, ya que se debate entre el prólogo alógrafo, escrito por un tercero que recomienda la obra y se ofrece como garante en cuanto editor, y el prólogo autorial, salido de la propia mano del escritor. Esta oscilación entre ambos polos de paternidad supone que, dentro de la tomadura de pelo a la que asistimos, alguien miente escamoteando de esta manera la responsabilidad, con lo cual al libro se le protege contra los malos usos de la ficción literaria y la estrategia paratextual responde por anticipado a los reparos que pueda suscitar su lectura. Se trata, como analizaba en conclusiones anteriores sobre la pretendida imparcialidad política, de un prólogo

---

<sup>1</sup> Remito a mis artículos «Un acercamiento a la deriva hermenéutica de las *Cartas marruecas* de José Cadalso», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXII, 1 (1996), págs. 7-16 y «Las contradicciones del contrato de lectura de *Cartas marruecas*: el carácter de la imparcialidad política», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXIV, 2 (1998), en prensa.

autorial denegativo, «qui ne porte attribution fictive que *du texte*»<sup>2</sup> y que se detiene a precisar correcciones y comentarios propios a un editor y lector calificado, como sucede en las *Cartas marruecas*.

He aquí donde la manipulación autorial manifiesta abiertamente su fuerza ilocutiva, pues la función pragmática del paratexto, en cuanto espacio que enmarca al texto y condiciona su inserción socio discursiva, se dirige hacia la construcción de un contrato de lectura que, si bien es cierto se esboza ciertamente en la situación inicial del libro, aparece, con gran acierto, en su clausura o final. En un artículo en donde abordaba el cierre de la sátira escrita por José Francisco de Isla, el *Fray Gerundio de Campazas*<sup>3</sup>, demostraba que la teoría sociocrítica del *incipit* debía ser completada con su corolario, el *perfectit*, cuyo radio de acción se ubica en la frase última del texto y extiende la estrategia paratextual hacia ese lugar liminar en donde también se toma una decisión y se arriesga un sentido que captura y aprisiona el libro en cuanto tal<sup>4</sup>. Por eso, Gérard Genette tiene razón en afirmar que, para garantizar una plena e identificatoria lectura con arreglo al prólogo, muchos textos traen con ellos epílogos cuya función es encauzar una mala interpretación, pues «[p]ar son emplacement et son type de discours, la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative, ou corrective»<sup>5</sup>. En estos casos, la estrategia final con la que se clausura un texto tiende a la prevención de la deriva y de las consecuencias de un mal uso de la ficción literaria; sin embargo, esto no puede controlarse del todo en un texto como el de José Cadalso, que abiertamente oculta su carácter satírico y enarbola el criterio de la imparcialidad. Por lo anterior, en un último y extremo intento, el más importante por cierto, *Cartas marruecas* intenta superar y vencer la contradicción que está en la base de su propia formulación, ya que «mieux vaut attendre un peu plus, pour pouvoir corriger des dégâts dûment constatés par les réactions du public et de la critique»<sup>6</sup>.

En *Cartas marruecas*, la instancia autorial no espera a que el texto salga publicado para introducir este pararrayos o defensa<sup>7</sup>, pues tanto el propio pró-

---

<sup>2</sup> Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, págs. 257-258. La cursiva es del autor.

<sup>3</sup> «*Perfectit* y denegación final del contrato historiográfico en el *Fray Gerundio de Campazas*», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* XXI, 2 (1995), págs. 83-90.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 83.

<sup>5</sup> GENETTE, *op. cit.*, pág. 220.

<sup>6</sup> *Ibidem*, págs. 220-221.

<sup>7</sup> Lo anterior me recuerda, en efecto, otro texto satírico del siglo XVIII, el *Fray Gerundio de Campazas* en donde el prólogo autorial convoca su carácter defensivo y polémico con la

logo como también el epílogo, como veremos con este estudio, intentarán responder por anticipado a las reacciones del público. La respuesta a las críticas que podría suscitar el texto, en primer lugar, apuntan a desarrollar la imparcialidad en materia de «crítica a una nación» según palabras del prólogo<sup>8</sup>, aunque la instancia autorial parezca consciente de la imposibilidad de mantener tal criterio desde el momento en que Nuño se convierte en voz hegemónica del texto y el planteamiento de los problemas españoles se hace bajo un punto de vista que se identifica con criterios nacionales<sup>9</sup>. En segundo lugar, la respuesta del epílogo nos conduce a suspender, con el acto de la doblez o del fingimiento, los criterios del criticismo ilustrado haciendo oscilar el estatuto discursivo de las *Cartas marruecas* entre ficción e historia, pues se trata de una historia en donde el editor «cherche à [...] induire en erreur [le lecteur]»<sup>10</sup>, por lo que la confesada sinceridad de la instancia autorial y la autenticación de las fuentes documentales producen el efecto contrario: su palabra es una mentira y el libro una falsificación. Así, la insistencia en la manera como ha de leerse el texto, aunque busque una cooperación hermenéutica de parte de los potenciales lectores para detener este viraje, únicamente puede ser la consecuencia de un temor o de un miedo a las repercusiones del libro ante el fantasma de la censura<sup>11</sup>. Claro está, la oscilación entre ficción e historia a la que ya hemos hecho referencia, podría también interpretarse a partir del perspectivismo que asume *Cartas marruecas* con el intercambio epistolar entre tres corresponsales según la interpretación que Baquero Goyanes lanzaba hace 30 años<sup>12</sup>, o con

---

denominación «Prólogo con morrión», es decir, con armadura para defenderse de los ataques y reproches de los lectores disidentes que, en palabras del propio prólogo y de los otros censores-prologistas del *Fray Gerundio*, no desarmar sus objeciones con lo dicho en el texto. Así, este prólogo «con morrión» intenta persuadirlos y convencerlos de que acepten la buena palabra del autor y, con este fin, esgrime argumentos que promueven su sinceridad y lo bien fundado de su sátira. Véase mi artículo, «Pragmática y Retórica en el prólogo del *Fray Gerundio de Campazas*: el carácter judicial-deliberativo del contrato satírico», en *Memoria del IV Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura (15-17 de octubre de 1990)*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica (1993), págs. 139-148.

<sup>8</sup> José CADALSO, *Cartas Marruecas - Noches lúgubres*, edición de Joaquín Arce, Madrid, Editorial Cátedra, 1983, pág. 82. Todas las citas corresponderán a esta edición.

<sup>9</sup> Russell P. SEBOLD, *Cadalso: el primer romántico «europeo» de España*, Madrid, Editorial Gredos, 1974, págs. 222-223.

<sup>10</sup> Michel MATHIEU-COLAS, «Récit et vérité», *Poétique*, 80 (1989), pág. 339.

<sup>11</sup> Iris M. ZAVALA, *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Editions Rodopi, 1987, págs. 15-16.

<sup>12</sup> Mariano BAQUERO GOYANES, *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*, Madrid, Editorial Gredos, 1963, págs. 23-25. Retoma también dicho planteamiento cuando habla de polifonía lograda en el intercambio epistolar Dolores TRONCOSO DURÁN, «La polifonía y las *Cartas marruecas* de Cadalso», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 1 (1991), págs. 46-49.

la introducción de una estrategia narrativa de origen cervantino<sup>11</sup> que expande la escritura y establece la ambigüedad discursiva que encuentra por ejemplo María Ángeles Naval también en el epistolario cadalsoiano<sup>12</sup>. Estas opiniones las resume Francisco García-Moreno de la siguiente manera:

«Cadalso comienza haciendo uso de un recurso narrativo desde [el] principio. Se trata de inventar el hallazgo de un manuscrito donde aparecen recogidas las cartas de los tres personajes. Mediante este recurso que parte de la tradición cervantina del hallazgo del manuscrito de Cide Hamete Benengeli en Don Quijote de la Mancha [...] logra el autor no sólo esconderse de las posibles críticas que le fuesen dirigidas sino también de un distanciamiento respecto de la obra que posibilita una mayor objetividad»<sup>13</sup>.

A los planteamientos anteriores, podríamos agregar otra posible explicación con la ayuda de los análisis de Shelly Yahalom, para quien el campo de lo literario experimenta, durante el siglo XVIII, una interferencia entre sistemas literarios y no literarios gracias a la elaboración de nuevos modelos discursivos que, abrogándose el derecho a criterios de autenticación, remiten a rasgos estilísticos propios de la historiografía y de la producción periódica erudita<sup>14</sup>. Estos modelos desean por medio del recurso del manuscrito autobiográfico encontrado, romper las normas estilísticas que regían la escritura literaria<sup>15</sup>. Yahalom señala, al respecto, cómo el criterio de autenticidad de la autobiografía permitió a los novelistas franceses del XVIII romper con estas normas que supeditaban al escritor a la preceptiva y a la retórica. El recurso de la autobiografía condujo a minar la idea de una literatura como adorno rebuscado y fingimiento retórico y la acercó a la vida misma, en el sentido de que los lectores se enfrentaban a un relato con un punto de vista más auténtico, de modo que los defectos e incorrecciones de la escritura se justificaban y se atribuían a los propios protagonistas escribientes de sus vidas y no a los editores de tales textos. He aquí un artificio que hace renovar la novela como ya anotaba Alicia Yllera con el *Lazarillo de*

<sup>11</sup> Alejandro RAMÍREZ-ARAUJO, «El cervantismo de Cadalso», *The Romantic Review*, XLIII, 2 (1952), pág. 258.

<sup>12</sup> María Ángeles NAVAL, «Retórica del humor y público ilustrado en el Epistolario de Cadalso», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XVI, 1-2 (1990), pág. 34.

<sup>13</sup> Francisco GARCÍA-MORENO BARCO, «El perspectivismo literario y filosófico de las *Cartas marruecas* de Cadalso», *Tropos*, XVII, 1 (1991), pág. 62.

<sup>14</sup> Shelly YHALOM, «Du non-littéraire au littéraire: sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Poétique*, 44 (1980), pág. 415.

<sup>15</sup> Alicia YLLERA, «La autobiografía como género renovador de la novela: Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4 (1981), págs. 169 y 178-183.

*Tormes*<sup>18</sup>. Para Yahalom, esta interferencia provoca un conflicto en el interior del sistema literario que, interiorizando criterios historiográficos reivindicados y ponderados en el caso de la España dieciochesca por la cultura ilustrada, obligará, como sucedió en Francia, a que «le texte romanesque s'approprie une série d'éléments considérés comme caractéristique du système dans lequel il vise à s'intégrer et qui fonctionnent comme signaux de la non-littérarité»<sup>19</sup>; de ahí el conflicto o la ambigüedad discursiva de muchos textos dieciochescos en los que coexisten la condición de ficcionalidad a la par de criterios de autenticación de origen historiográfico.

Estas señales de autenticidad son propias de una escritura historiográfica apoyada en la noción de «criticismo» dieciochesco<sup>20</sup> y se exponen a lo largo del prólogo autorial de las *Cartas marruecas* mediante la figura de un editor que reúne y ordena la correspondencia. En este sentido, Henri Boyer ha analizado cómo la novela epistolar francesa del XVIII ha asumido los criterios de autenticación con «l'obligation de présenter non pas une fiction, mais des documents, des témoignages directs du réel»<sup>21</sup> y, para ello, este tipo de textos no se contenta con mostrar su capacidad documental sino también exige tener conciencia sobre el origen de la escritura. Así tanto el prólogo como el epílogo de las *Cartas marruecas* funcionan siguiendo el modelo de lo que denomina Boyer la *carta 0*, es decir, la explicación del editor para crear, con la ayuda del método filológico-histórico, la ilusión de realidad<sup>22</sup>. Por otro lado, el epílogo de las *Cartas marruecas* mantiene además las funciones de garantía de la escritura y de la verificación de los canales de la comunicación, propias a un editor que ordena y prepara en este caso la correspondencia entre Gazel y sus interlocutores, con miras a una buena recepción del circuito epistolar que intercambiaron los correspondientes. Precisamente, el editor se presenta en la «Nota», primer segmento epilógico, como un sabio y erudito crítico que, bajo criterios de fijación y cotejo textuales, ha reconstituido el corpus epistolar hasta donde la comprensión de la caligrafía del manuscrito que le sirve de base para su edición se lo permitió:

---

<sup>18</sup> Shelly YAHALOM, *art. cit.*, pág. 410.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 409.

<sup>20</sup> *Vid.* mi artículo, «El criticismo de los novatores: motor de la primera biografía cervantina», escrita por Gregorio de Mayáns», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XX, 2 (1994), págs. 7-17.

<sup>21</sup> Henri BOYER, «La communication épistolaire comme stratégie romanesque», *Semiotica*, XXXIX, 1-2 (1982), pág. 22.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 23.

«El manuscrito contenía otro tanto como lo impreso, pero parte tan considerable quedará siempre inédita, por ser tan mala la letra que no es posible entenderla [...] Algunos fragmentos de las últimas [cartas] que tienen la letra algo más inteligible, aunque a costa de mucho trabajo, me aumentaron el dolor de no poder publicar la obra completa [...]»<sup>24</sup>.

Luego el editor anota que, por deferencia con su amigo difunto, quien supuestamente le legó los papeles y, principalmente, por prurito historiográfico de un «editor exacto y escrupuloso»<sup>24</sup>, estaba en la obligación de publicar en forma integral el corpus; sin embargo, confiesa lo difícil y complejo de tal empresa, pues la inconexión y la ilegibilidad del resto de las cartas lo hacen imposible. Con el fin de no decepcionar a los lectores, adelanta el contenido global de las cartas, de manera que este editor-filólogo se presenta como un lector privilegiado del manuscrito intitulado *Cartas escritas por un moro llamado Gazel Ben-Aly, a Ben-Beley, amigo suyo, sobre los usos y costumbres de los españoles antiguos y modernos, con algunas respuestas de Ben-Beley, y otras cartas relativas a éstas*. Así, en tanto lector interno y único censor de la calidad del manuscrito, nos hace partícipes de sus observaciones críticas y de un examen de lo que podría ser una tabla de contenidos:

«[...] así por los fragmentos como por los títulos, se infiere que la mayor parte se reducía a cartas de Gazel a Nuño, dándole noticia de su llegada a la capital de Marruecos, su viaje a encontrar a Ben-Beley, las conversaciones de los dos sobre las cosas de Europa, relaciones de Gazel y reflexiones de Ben-Beley, regreso de Gazel a la corte, su introducción en ella, lances que en ella le acaecían, cartas de Nuño a ellos, consejos del mismo a Gazel, muerte de Ben-Beley [...]»<sup>25</sup>.

La «Nota» del editor termina insistiendo en la fragmentariedad del corpus y en el carácter inconcluso de éste, con lo cual se destaca, de rebote, un proceso de trabajo filológico riguroso y válido hecho, para García Moreno<sup>26</sup>, bajo el respeto de las normas del criticismo, tal y como lo entiende el siglo XVIII. Sin embargo, la solidez y el fundamento a la hora de recoger el material y a la hora de ordenarlo para los lectores contrastan con el tono malvenido y punzante con

---

<sup>24</sup> CADALSO, *op. cit.*, pág. 302.

<sup>25</sup> *Loc. cit.* A la luz de lo anterior podemos considerar el epílogo de las *Cartas marrocas* como uno de tipo «metatextual», siguiendo la nomenclatura ofrecida por Marco KUNZ, *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid, Editorial Gredos, 1997, pág. 67.

<sup>26</sup> *Loc. cit.*

<sup>26</sup> GARCÍA-MORENO, *art. cit.*, pág. 63.

el que se inicia el otro segmento epilógico, la «Protesta literaria del editor de las *Cartas marruecas*», en donde la objetividad de la nota editorial desemboca en una manifestación que se aleja de una posición equilibrada, por lo cual el *perfectit* nos introduce en la parcialidad y en un tono de defensa que contrasta, precisamente, con los criterios de objetividad esgrimidos en el prólogo. Así, en un acto final, las *Cartas marruecas* expone su disconformidad contra los ataques de los que no acepten el acto de buena fe y no se dejen persuadir por las buenas intenciones de la instancia autorial, la cual pregona una interpretación aséptica del texto bajo la consigna conocidísima de la «imparcialidad política» y, por qué no, de imparcialidad hermenéutica también pregonada en el prólogo. Al contrario, la «Protesta» activa al mismo tiempo la oscilación-tensión entre ficción y realidad y el proceso de escamoteo de la responsabilidad o de denegación autorial que habíamos observado en el prólogo<sup>27</sup>.

En primer lugar, conviene señalar el carácter defensivo y combativo de la «Protesta», por cuanto en tanto estrategia argumentativa, remite a un consejo para los virtuales lectores y a una defensa contra aquellos que sean indiferentes a sus palabras<sup>28</sup>. Su finalidad es la búsqueda de un consenso, pues el *perfectit* parte del presupuesto de que es necesario «persuadir a aquellos que no piensan como usted»<sup>29</sup> y con la «Protesta», se intenta influir en las motivaciones de los futuros lectores suscitando los contra-argumentos con los cuales reaccionarán los que se muestren hostiles y reacios a las palabras autoriales. La *disputatio* será el mejor medio para lograrlo: adivinar los argumentos de sus oponentes para responder, de este modo, a los posibles ataques de sus contriucantes y, ante todo, se concibe como una respuesta a las objeciones de los oponentes.

---

<sup>27</sup> Vid. nota 1.

<sup>28</sup> Desde este punto de vista, la «Protesta» comparte, por ejemplo, con otros sintagmas paratextuales de textos ficcionales dieciochescos, este tono combativo que se reclama de las tres funciones de todo discurso según Aristóteles, defender o acusar (género judicial), aconsejar o desaconsejar (género deliberativo) y elogiar (género epidíctico). Pueden señalarse al respecto, del propio Cadalso, las «Instrucciones dadas por un padre anciano a su hijo que va a emprender sus viajes» de *Los eruditos a la violeta*; de Juan Pablo Fórner, las «Conclusiones» de *Los Gramáticos: Historia Chinesca* y el «*Perfectit*» de las *Exequias de la lengua castellana*, que cumple la función de una «Postfación», y de José Francisco de Isla, el «Prólogo con morrión» del *Fray Gerundio de Campazas*.

<sup>29</sup> Parafraseamos el título del sugestivo artículo de Hans ULRICH GUMBRECHT, «Persuader ceux qui pensent comme vous: Les fonctions du discours épideictique sur la mort de Marat», *Poétique*, 39 (1979), págs. 363-384, en donde el autor anota que, para la creación de una comunidad de intereses, ya sea ante la gran asamblea (discurso epidíctico), ya sea ante el tribunal (discurso judicial), la retórica se valía del discurso de fiesta y de contemplación de un saber común a todos.

nentes<sup>30</sup>. Para ello, la instancia autorial se vale de un artificio compensatorio desde el momento en que impone la exposición de las posibles repercusiones del texto a un personaje de la ficción. En términos de Lucien Dällenbach, se delega a un personaje del texto para que sea él quien comente y explique el texto<sup>31</sup>. Para algunos críticos, el procedimiento está en relación con la conciencia literaria que supone el perspectivismo cervantino<sup>32</sup>; pero, y desde nuestro punto de vista es aún más interesante, también puede originarse en una conciencia distanciadora que obliga al ocultamiento de sus verdaderas intenciones. A esta misma conclusión llega María Ángeles Naval en un artículo en donde analiza las estrategias narrativas presentes en el epistolario de Cadalso. La cita que viene a continuación calza perfectamente con lo que encontramos en la «Protesta»<sup>33</sup>:

«Cadalso superpone a su propia voz una serie de voces que la ocultan creando el perspectivismo de que venimos hablando. Estas voces son las que comienzan la andadura de lo real biográfico hacia lo ficticio y desencadenan el vaivén entre lo que es y lo que no es Cadalso. El primer grado en ese proceso de desviación consiste en el ocultamiento del emisor (Cadalso) bajo un nombre que lo representa, esto es, un seudónimo conocido»<sup>34</sup>.

Este desdoblamiento, que a la luz del prólogo se interpreta como negación del verdadero autor del libro con miras a desconprometerse o escamotear su responsabilidad<sup>35</sup>, permite, al mismo tiempo, que el autor se presente como personaje interno del texto y responda por adelantado a las objeciones de los lectores hostiles, por cuanto asistimos a un concierto de voces que despotrican contra el libro y contra el supuesto autor, destacando en primer lugar «la poca calidad de la obra» como García-Moreno advierte<sup>36</sup> y, en segundo, su falta de deferencia para con los lectores: «¿Cómo te atreves, malvado editor, o autor,

---

<sup>30</sup> Roland BARTHES, *Investigaciones retóricas I: La antigua retórica-Ayudamemoria*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pág. 33.

<sup>31</sup> Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977, págs. 72-73.

<sup>32</sup> GARCÍA-MORENO, art. cit., pág. 63.

<sup>33</sup> Por eso, a la luz de esta complejidad de enunciadores en los textos dieciochescos, es necesario plantearse la necesidad de estudiar el plano de la enunciación narrativa y su relación con los paratextos, pues se trata de textos en los que la censura inquisitorial ha determinado sus circuitos de comunicación, tal y como señala Iris ZAVALA, *op. cit.*, págs.15-16. Deberíamos revisar, por ejemplo, la complejidad enunciativa del discurso autobiográfico en la producción de Torres Villarroel, estudiado por Cuy Mercadier, o en la sátira dieciocheca.

<sup>34</sup> NAVAL, art. cit., pág. 36. La cursiva es de la autora.

<sup>35</sup> Maurice COUFURIER, *La figure de l'auteur*, Paris, Editions du Seuil, 1995, pág. 70.

<sup>36</sup> GARCÍA-MORENO, art. cit., pág. 63.



o lo que seas, a darnos un libro tan pesado, tan grueso, y sobre todo tan fastidioso? ¿Hasta cuándo has de abusar de nuestra benignidad?»<sup>37</sup>. En una palabra, según la acusación de los lectores hostiles, el autor ha ido en contra de la «imparcialidad» que había defendido al inicio, al procurarnos un libro que atenta, en la focalización de esta voz disidente, contra la mesura, la equidad y el equilibrio propios del criticismo dieciochesco. Sin embargo, no le disgusta tanto a este reticente lector, quien habla en nombre de un grupo bajo el cual se ampara y del cual le viene autoridad, que el autor utilice el género de la sátira y rebaje a los hombres «españoles» y los critique haciendo un retrato de sus vicios, sino el hecho de que se cometa la infracción estilística que condenaba la correlación de lo serio (la nación) y lo cómico (la sátira)<sup>38</sup>. Cabe destacar que el propio Nuño, según las palabras reproducidas por Gazel en su carta LXXVII a Ben-Beley, censura esta correlación<sup>39</sup>: «Si todos estos títulos fuesen obras jocosas o satíricas, pudiera tolerarse, aunque no tanto; pero es insufrible este estilo cuando los asuntos de las obras son serios, y mucho más cuando son sagrados»<sup>40</sup>. Recordemos, a este respecto, que Lucienne Domergue nos aclaraba ya que la legislación española demandaba, en materia de publicación de libros, el tratamiento circunspecto, es decir, imparcial de temas políticos y religiosos<sup>41</sup> y la voz del lector disidente apunta su dedo conminatorio hacia esta infracción:

«[...] nos agrada nuestra figura vista en este espejo, aunque el cristal no sea lisonjero; nos gusta el ver nuestros retratos pasar a la posteridad, aunque el pincel no nos adule. Pero cosas serias, como patriotismo, vasallaje, crítica de la vanidad, progresos de la filosofía, ventajas o inconvenientes del lujo, y otros artículos semejantes, no, en nuestros días; ni tú debes escribirlas ni nosotros leerlas. Por poco que permitiésemos semejantes ridiculeces, por poco osúmulo que te diésemos, te pondrías en breve a trabajar sobre cosas graves»<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> CADALSO, *op. cit.*, pág. 303.

<sup>38</sup> Michel DUBUIS, «La gravité espagnole et le sérieux: Recherches sur le vocabulaire de Cadalso et de ses contemporains», *Bulletin Hispanique*, LXXVI, 1-2 (1974), págs. 53-54.

<sup>39</sup> En este sentido, señalo que en el *Fray Gerundio de Campazas* se presenta la misma infracción de lo serio relacionado con lo cómico, pero en este caso corresponde a la insistencia en la novedad del tratamiento del tema, pues la instancia autorial reivindica su derecho a hacer sátira de la predicación religiosa. *Vid.* mi artículo, «Hacia una lectura de la estrategia paratextual del *Fray Gerundio de Campazas*: la fuerza centrípeta del prólogo autorial», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 16,2 (1990), págs. 7-24.

<sup>40</sup> CADALSO, *op. cit.*, pág. 270.

<sup>41</sup> Lucienne DOMERGUE, *Censure et Lumières dans l'Espagne de Charles III*. Paris, Editions du CNRS, 1982, pág. 112.

<sup>42</sup> CADALSO, *op. cit.*, pág. 304.

Claro está, el prólogo justificaba por anticipado la infracción cometida, de manera que el argumento en boca de los pretendidos lectores disidentes, que al final de la «Protesta» se descubren como «amigos» del autor, tiene como finalidad la neutralización de tal objeción. Lo mismo sucede con otros posibles cuestionamientos expuestos en el prólogo y que la «Protesta» trae de nuevo a discusión, sobre todo lo que se refiere a la posible autoría de la sátira y las muestras de consideración por parte del autor. Desde este punto de vista, los reparos de los lectores disidentes se orientan hacia un proceso de desenmascaramiento en una doble dirección, del autor y del libro. La oscilación del prólogo entre ficción y realidad histórica, que podría verse en la perspectiva de García-Moreno como una manera de lograr el perspectivismo<sup>41</sup>, conduce a la emergencia del artificio de un manuscrito hallado por un editor y a las reivindicaciones solapadas de autoría, las dos utilizadas con miras a ocultar el origen de la escritura satírica. Para neutralizar este ocultamiento, el propio paratexto desactiva las consecuencias negativas del acto voluntario de borrar cualquier identificación del sujeto autorial, creando el espacio de ambigüedad que posee toda máscara en tanto que «[c]hoisir le masque, c'est choisir une manière particulière de donner sens, c'est se situer dans une certaine perspective par rapport au sens: c'est choisir l'ambiguïté du sens [...] simuler / dissimuler, paraître / disparaître»<sup>42</sup>. Por eso, en una actitud dialéctica Jeannine Jaliat aclara que toda máscara conlleva el desafío de su propio desenmascaramiento, por eso, antes de que sean otros quienes lo hagan, el *perfectit* devela, para curarse en salud, la simulación o el fingimiento autorial: «Conocemos tu verdadero rostro y te arrancaremos la máscara con que has querido ocultarla. No falta entre nosotros quien te conozca»<sup>43</sup>.

Vistas así las cosas, es necesario replantear la contradicción producida en el cruce de las precauciones de ficcionalidad con la autenticación historiográfica en un texto como *Cartas marruecas*, pues como Lía Schwartz Lerner subraya, esta tensión discursiva es propia de la situación comunicativa de la sátira, en la medida en que el género ha respondido siempre a fenómenos de orden socio-histórico contemporáneos a su emisor: «[d]e Varrón y Lucilio a Juvenal, el discurso satírico se perfila en rasgos reconocibles: situación de enunciación ficcional, aunque tiempo y lugar se homologuen al tiempo y lugar

---

<sup>41</sup> GARCÍA-MORENO, art. cit., pág. 63.

<sup>42</sup> JEANNINE JALIAT, «Le masque ou l'art de déplacement: D'après un article de Jean Starobinski», *Poétique*, 8 (1971), pág. 481.

<sup>43</sup> CABALSO, *op. cit.*, pág. 304.

del emisor del mensaje, contrato aparentemente mimético»<sup>46</sup>. Así, la sátira intenta reproducir una situación real que comparten los interlocutores del circuito de comunicación ficcional, por lo cual «[l]a ficción satírica presenta la enunciación del discurso como respuesta a una situación histórica real»<sup>47</sup>. Consecuencia de lo anterior y parafraseando lo que afirma Ora Avni en relación con el discurso prologal, todo texto satírico arrastra el riesgo y el desafío de su propio desenmascaramiento<sup>48</sup>, pese a las buenas intenciones y procedimientos para borrar sus marcas históricas; esto es lo que la instancia autorial no puede controlar y, en un acto extremo, se defiende anticipando las críticas de los lectores que podrían sentirse ofendidos y denigrados por y en el texto gracias al tópico de la ficcionalidad<sup>49</sup>. Por eso, las críticas, que tan hábilmente anticipa el cierre textual, culminarían con un escrutinio y la quema del libro<sup>50</sup> y serían el punto final de los ataques y las reacciones a un dictamen negativo del texto; dicho de otra manera, la «Protesta» comprobaría la mala fama y reputación entre el público que pudieran tener el autor y su libro<sup>51</sup>.

Pero, la parte conclusiva de la «Protesta» viene a destruir esta interpretación final de las *Cartas marruecas* atribuyendo el arrepentimiento de la instancia autorial a las objeciones de los lectores hostiles a un simple sueño imaginado por aquélla, lo cual marca el acto de *captatio benevolentiae* con el signo del engaño y la mentira. En este sentido, la parte conclusiva del *perfectit* desarrolla el tópico del sueño fingido, de fecunda tradición en la Literatura Occidental y que está asociado desde sus orígenes al género de la sátira mediante sus posibilidades de creación de un espacio en donde priva lo escatológico y lo carnalesco en la crítica de instituciones y grupos<sup>52</sup>. Victoriano Ugalde, quien ha analizado las estrategias narrativas de los *Sueños* quevedia-

---

<sup>46</sup> Lía SCHWARTZ LERNER, «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX, 2 (1985), pág. 215.

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

<sup>48</sup> Ora AVNI, «Dico Fobis: Prólogo, pacto, parís», *Romanic Review*, LXXV, 2 (1984), pág. 130.

<sup>49</sup> Para un desarrollo de este concepto, remito al excelente libro de Jose María POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.

<sup>50</sup> El tópico de la quema de libros se retona, por ejemplo, en las *Erequis de la lengua castellana* de Forner.

<sup>51</sup> Nigel GLENDINNING, «Cambios en el concepto de la opinión pública a fines del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1 (1984), pág. 159.

<sup>52</sup> Cabe destacar que el primer texto satírico del XVIII que enarbolaba su filiación con los sueños en un intento por hacer una crítica de todos los componentes de una sociedad es el de Diego de Torres Villarroel, *Visiones y visitas con don Francisco de Quevedo*; Russell P. Sebald relaciona las visiones místicas con los procedimientos del sueño, *cf.* Russell P. SEBALD, «Introducción. Parte IV», Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1991, págs. 63-74.

nos, concluye que, aunque ellos se refieran a la creación de un mundo imaginado, los sueños satíricos no pierden esa relación contextual señalada anteriormente por Schwartz como constitutiva de la sátira; todo lo contrario, la vinculación entre el mundo de ficción de la sátira se patentiza con el artificio del sueño imaginado<sup>53</sup>. ¿Cuál es su función en un texto como *Cartas marruecas*, en donde la atribución ficcional relacionada con el sueño se produce en su desenlace? En primer lugar, es necesario advertir que se recurre a la figura de un editor-transcriptor que reproduce un manuscrito, con lo cual se neutraliza la responsabilidad del autor sobre el acto de palabra, ya que éste debía ser objetivo y fiel cronista de lo acontecido reproduciendo el material analizado<sup>54</sup>; sin embargo, el recurso del sueño fingido o vivido hace resurgir el problema de la autoría al acreditársele al narrador el acto de escritura y el blanco de todas las críticas:

«Esto soñé la otra noche que me decían con ceño adusto, voz áspera, gesto declamatorio y furor exaltado unos amigos, al ver estas cartas. Soñé también que me volvieron las espaldas con aire majestuoso, y me echaron una mirada capaz de aterrar al mismo Hércules [...]»<sup>55</sup>.

Caemos entonces en la cuenta de que el editor-transcriptor es, en realidad, el autor material de las cartas e intentaba engañarnos con la atribución de la autoría a un tercero pero, sobre todo, disimular la referencialidad socio-histórica de las *Cartas marruecas* atribuyéndole un carácter imaginado, al mismo tiempo que pretendía descomprometerse de todo lo que había dicho, pues todo era producto de un sueño, es decir, producto de su imaginación. Este cierre paratextual, que encontramos por cierto en otros textos satíricos del XVIII español<sup>56</sup>, pretende destruir, o al menos poner en suspenso, la referencialidad de las *Cartas marruecas* y, exculpar a su autor de las posibles repercusiones de la sátira, al atribuir el origen del texto a un sueño ficcional. Desde este punto de

<sup>53</sup> «El narrador y los Sueños de Quevedo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 2 (1980), pág. 184.

<sup>54</sup> Para la literatura francesa, Yahalom plantea otra interpretación muy distinta pero complementaria a la mía en su artículo citado anteriormente. Ella afirma que los textos literarios del siglo XVIII se apropian de los criterios de verificación y autenticidad, propios a la comunicación no literaria, con el fin de justificar, además de la invasión de la privacidad del editor en la vida de personas que escribían relatos autobiográficos, la libertad estilística e ideológica que asumián con desenfado al ignorar las rígidas normas del canon literario vigente, art. cit., págs. 410-412.

<sup>55</sup> CADALSO, *op. cit.*, pág. 305.

<sup>56</sup> En mi estudio sobre el *perfectil* del *Fray Gerundio de Campuzos*, he analizado las contradicciones entre las palabras finales del autor-transcriptor-narrador, quien delega la interpreta-

vista, en el final del texto se instaura un gesto de precaución para suspender la responsabilidad de su autor sobre la escritura. Esto sucede en textos que, en palabras de Francesco Orlando, desean engañar a los censores y evitar los peligros futuros<sup>57</sup> que pueda acarrear el mal uso de la sátira; cosa que ya de por sí el epílogo intentaba desactivar con su ambigüedad discursiva, cuando el autor afirmaba ante sus censores: «[...] les dije, dudando si era sueño o realidad: **sombras, visiones, fantasmas**»<sup>58</sup>. Consecuencia de lo anterior, la instancia autorial es consciente del peligro y de los equívocos que suscitara una mala interpretación del texto y se adelanta a ello con este epílogo, en un intento por deshacer los reparos de esos lectores transformados en «furibundos censores» a los que interpela en un pseudo-acto de humildad y de contrición con muy poca autenticidad. Como García-Moreno deduce<sup>59</sup>, se trata de un falso arrepentimiento que arrastra su propia negatividad al estar acompañado de una crítica

---

ción de la historia de fray Gerundio a un profesor experto en lenguas orientales y su propia versión de la misma. Para el profesor orientalista, la traducción sobre la que el autor ha escrito la historia es totalmente falsa, aunque a lo largo del proceso de escritura el autor jure su autenticidad. Hasta aquí todo está bien, pues el autor se ha dejado engañar por un falso traductor; sin embargo, aquél advierte que era consciente del estatuto ficticio de la historia y que sólo a él le corresponde la autoría, por lo cual nos ha mentido ofreciéndonos una pseudo-historia hecha con criterios del criticismo historiográfico y con falsas pruebas de autenticidad: «Pero, recobrados los espíritus y dándome una palmadita en la frente, me acordé que todo esto ya lo había dicho yo en mi prólogo, protestando que yo era el padre, la madre, el hacedor y el criador de fray Gerundio; conque, lector mío, vamos a otra cosa; y cántate el cuento acabado». José Francisco de Isla, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas*, edición de Russell P. Schold, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, tomo IV, 1964, pág. 270. Por el contrario, aunque no intente el mismo desconpromiso de la ficción satírica, las *Exequias de la lengua castellana* de Juan Pablo Forner funcionan con un cierre paratextual que se asemeja a las *Cartas marruecas*. En la sátira de Forner, Arcadio despierta a su amigo y compañero de edad, quien le cuenta el extraño sueño que viene de vivir: «[...] y punto por punto le conté cuanto va referido, ni más ni menos que me lo había figurado mi fantasía en aquella agradable suspensión...», *Exequias de la lengua castellana*, edición de Pedro Sáinz y Rodríguez, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1967, pág. 208. El autor, el narrador del viaje, confiesa a Arcadio su deseo de escribir su sueño y los dos conversan acerca del contenido y significado de éste, principalmente al enfatizar las posibles reacciones del público ante la sátira. *Vid.* mi trabajo «El contrato final de lectura y la reivindicación de la palabra autorial en *Exequias de la lengua castellana*», ponencia presentada en el *Congreso Internacional Juan Pablo Forner y su época (1756-1797)*, Cáceres del 17 al 20 de noviembre de 1997, actas en prensa.

<sup>57</sup> «Rhétorique des Lumières et dénégation freudienne», *Poétique*, 41 (1981), pág. 35.

<sup>58</sup> CADALSO, *op. cit.*, pág. 305. Por su parte, Marco Kunz, en su libro sobre los cierres textuales cataloga también el epílogo de las *Cartas marruecas* como de una gran ambigüedad discursiva, ya que se sitúa entre un discurso metatextual (las condiciones de su producción y las reglas para descodificar los signos) y un «posfacio extraficcional» que responde más bien a ciertas condiciones de recepción, *op. cit.*, pág. 69.

<sup>59</sup> *Art. cit.*, pág. 63.

contra esos hostiles lectores, que el autor apunta como propensos a la superficialidad y a la falsa erudición:

«Si tal hicieras, esparcirías una densísima nube sobre todo lo brillante de nuestras conversaciones e ideas; lograrías apartarnos de la sociedad frívola, del pasatiempo libre y de la vida ligera, señalando a cada uno la parte que le tocaría de tan gran fábrica, y haciendo odiosos los que no se esmerasen en su trabajo»<sup>60</sup>.

Vistas así las cosas, ¿cómo puede haber arrepentimiento en donde se afianza el rebajamiento de los detractores de las *Cartas marruecas*? y ¿es posible aceptar la resolución autorial de enmienda y no criticar cuando las *Cartas marruecas* terminan, precisamente, con una velada chanza hacia aquéllos? Veamos su final:

«Rompo los cuaderillos del manuscrito que tanto os enfadan; queimo el original de estas cartas, y prometo, en fin, no dedicarme en adelante sino a cosas más dignas de vuestro concepto [...]»<sup>61</sup>.

Lo importante en este cierre no es tanto el tópico de la quema y de destrucción del manuscrito sino la promesa que lo acompaña. Recordemos que el verbo prometer es un verbo performativo que compromete a su hablante en el momento en que se enuncia la acción; sin embargo, los lectores reales del texto se darán cuenta de que jamás lo hizo pues estarán leyendo el manuscrito, de manera que el autor no cumplió su promesa y faltó a su palabra de dejar de escribir cosas que perjudicaran el buen nombre de la «nación» española, cuando había empeñado su palabra en no hacerlo. La conclusión es que ha mentido deliberadamente y que jamás escribirá como sus detractores se lo piden, como tampoco a sugerencia de ellos dejará de publicar su manuscrito<sup>62</sup>, de manera que no hay ni sinceridad ni deferencia en sus palabras para los destinatarios de las *Cartas marruecas*. Desde esta perspectiva, la responsabilidad ante la sátira no puede suspenderse del todo aunque quiera subrayar el carác-

<sup>60</sup> CADALSO, *op. cit.*, pág. 304.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 306.

<sup>62</sup> Los finales de los textos satíricos dieciochescos desarrollan y recurren también a este tipo de juegos y equívocos retóricos con el fin de neutralizar las críticas futuras o suspender la responsabilidad del autor: el testamento con cláusulas de futuras correcciones y expurgaciones para los herederos y albaceas del manuscrito en *Los Gramáticos: Historia Chinesca* de Forner, la promesa de escribir el sueño con los comentarios de Arcadio en *Los crepúsculos de la Lengua Castellana* también de Forner, o la falsa traducción que invalida la historia escrita por el autor en el *Fray Gerundio de Campuzos de Isla*.

ter ficcional de los signos. Esta es la contradicción discursiva con la que nace todo texto que enarbole un contrato satírico y las *Cartas marruecas* no son la excepción. Es una apuesta en la interpretación del texto<sup>63</sup> que, escamoteando la responsabilidad hermenéutica de la sátira, pretende conjurar los riesgos que desencadenan las tan denostadas arbitrariedades de quienes ejercían la censura de libros<sup>64</sup> y que se acepte sin problemas la crítica en materia de la «nación» que encierra el libro. La instancia autorial busca, así, una connivencia y una cooperación imposibles para crear la comunidad de intereses, cuando parte del presupuesto de que es necesario defenderse y ser combativo para apoyar su punto de vista<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> AVNI, art. cit., pág. 126.

<sup>64</sup> ZAVALA, *op. cit.*, págs. 44-45.

<sup>65</sup> Esto es lo que sucede también en el *Fray Gerundio de Campazas* pero con mayor violencia, pues todas las instancias paratextuales asumen este combatividad y el tono de conflicto para avasallar a los lectores disidentes.