

Caricatura del indiano y (de)construcción autoparódica en *De Herodes a Pilatos* (1905) de Eva Canel

*Daniel González Gallego**
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

El presente trabajo pretende ofrecer algunas claves de lectura en torno a *De Herodes a Pilatos* (1905), una de las obras teatrales pertenecientes a la última etapa literaria de la asturiana Eva Canel. La breve pieza, en forma de monólogo, pasó en su momento totalmente desapercibida por parte de la crítica, pese a su gran distanciamiento del tono y fórmulas literarias usualmente practicadas por la periodista. Desde un tono satírico y humorístico y a través de los estereotipos del burgués y el indiano explorados previamente por Canel, pretendemos ahondar en una línea de lectura inédita en su escritura: la autoparodia como india y española extranjera residente en la América Latina. A través del arquetipo del gallego, viajero inexperto e ingenuo por antonomasia en su etapa previa a convertirse en indiano, Canel narra, en boca del protagonista Pepe López, un hilarante relato lleno de malentendidos con el que poder reírse de sí misma al tiempo que aborda la visión occidentalista del español acomodado y la crítica a la virtud burguesa.

Palabras clave:

Siglo XX, Eva Canel, monólogo teatral, parodia, Argentina.

Indiano caricature and self-parodic (de)construction in *De Herodes a Pilatos* (1905) by Eva Canel

Abstract:

This paper aims to offer some reading keys *De Herodes a Pilatos* (1905), a stage play belonging to the latest stage of the Asturian Eva Canel's literary career. This short play, written as a monologue, barely drew any attention from the critics, in spite of the great detachment from the literary tone and formulas usually employed by the journalist. From a satirical and humorous point of view and considering the bourgeois and *indiano* stereotypes previously explored by the author, our aim is to highlight an unprecedented interpretation on displaying self-parody as an *indiana* and a foreigner citizen in Latin America. Through the *gallego* archetype, as an inexperienced and naive traveller prior to become an *indiano* himself, Canel narrates through Pepe López, the main character, a hilarious story full of misunderstandings with which she can laugh at herself while addressing the Westernist vision of the well-off Spaniard and criticising the bourgeois virtue.

Key words:

XXth Century, Eva Canel, theatrical monologue, parody, Argentina.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, la creciente atención crítica en torno a la asturiana Eva Canel (1857-1932) ha suscitado nuevos cauces para la investigación literaria. Fue una de las primeras mujeres españolas reconocidas como periodista en el sentido moderno del término¹, y compatibilizó esta incansable labor, iniciada con apenas diecisiete años, con la publicación de novelas, discursos pronunciados en diversos centros de América Latina y obras de teatro. En

este último grupo encontramos dramas sencillos, sin grandes recargos, a los que Canel traslada los principales temas de sus disertaciones periodísticas, tales como el patriotismo español, el impulso del regionalismo, las cuestiones de género o la problemática colonial.

De Herodes a Pilatos (1905) surge como un encargo «escrito en tres horas para que lo representase en el Teatro de Necochea el Administrador de Correos don Antonio Simó»². Lo cierto es que este subtítulo a la obra, si bien

Recibido: 10-X-2022. Aceptado: 15-VI-2023.

* Estudiante de Doctorado en el Programa de Lenguas y Culturas. Dirección para correspondencia: l62gogad@uco.es ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9340-2639>.

¹ DÍAZ NOSTY, B., *Voces de mujeres. Periodistas españolas del siglo XX nacidas antes del final de la Guerra Civil*, Sevilla, 2020, p. 15.

² SEIBEL, B., «Prólogo», en SEIBEL, B. (ed.), *Antología de obras de teatro argentino. Tomo 8 (1902-1910): obras del siglo XX: 1.º década – III*, Buenos Aires, 2011, p. 19.

hace referencia a la impecable profesionalidad de la Canel dramaturga, también denota la consideración del texto como una obra *menor* dentro de su producción. La escasa recepción de la pieza, en comparación con otros textos dramáticos de la autora como *La mulata* (1893) o *El indiano* (1894), es también significativa para justificar la ausencia de atención crítica. Incluso la propia Canel parece ignorar el texto en su obra más significativa, *Lo que vi en Cuba* (1916), en la que realiza un recorrido autobiográfico en el que compendia algunos de sus mayores hitos como escritora y periodista. Igualmente, más allá de las palabras de Seibel y de la aparición de *Herodes* como obra publicada en Buenos Aires en el inventariado de obras de la asturiana, no existen pruebas fehacientes de que el monólogo fuese trasladado a las tablas del teatro, hecho comprensible dado lo efímero del género unipersonal bajo el que se acoge³.

Para desarticular esta visión simplista del *Herodes* a un breve monólogo humorístico, carente de hondura y dedicado a una escena teatral comercial, nos proponemos en el presente trabajo incorporar ciertas claves de lectura en *De Herodes a Pilatos* como obra unipersonal y artefacto (auto)paródico que permite vislumbrar la deconstrucción de la visión colonial tan fervientemente defendida por Canel. Su hibridismo entre el monólogo teatral, de naturaleza dramática, y el relato oral de ficción nos encaminan hacia dos conceptos interrelacionados: el de narratología, en el que «se entrelazan inextricablemente ambos «géneros», el narrativo y el dramático, y cuya historia se extiende desde los orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes avatares⁴; y el monólogo cómico (o comedia de *stand-up* en su vertiente más moderna), provisto de una poética particular para contar o, hasta cierto punto, distorsionar ciertas vivencias⁵ que Canel canaliza, en su caso, a través de uno de sus múltiples arquetipos costumbristas⁶. A través de la caricaturesca figura del joven burgués Pepe López, Canel apunta a dos propósitos: el primero, transmutar las directrices del discurso colonial que, pese a no alterarse en lo más mínimo, apunta a la reformulación de un marco ideológico imperialista y a un tenue, aunque firme, intento de conciliación con la Argentina que la acogió a principios del nuevo siglo. El segundo, algo más velado, referirá a describir, desde una perspectiva mucho más liviana y desenfadada, la propia experiencia de la autora como viajera peninsular a lo largo y ancho de América Latina.

2. CONTEXTUALIZACIÓN: EVA CANEL Y EL TEATRO ARGENTINO DEL SIGLO XX

No resulta en absoluto sencillo emplazar la dramaturgia de Canel en el corpus teatral de la Argentina finisecular, dada su estancia en la capital rioplatense que, salvo por algunos hechos destacables para su carrera⁷, resultó casi accidental. Canel se establecerá allí tras la amarga derrota española en el conflicto hispano-cubano del 98, percibida por la españolista asturiana como un fracaso personal⁸. Volverá algunos años más tarde a La Habana, donde será acogida con los brazos abiertos sin que medie ningún rencor hacia una polémica posición imperialista⁹ que, trazada desde los dominios de lo doméstico a lo político, reflexiona desde los hechos subhistóricos¹⁰ sobre los límites de la hispanidad de los emigrantes a América Latina, su lealtad a la patria y, en definitiva, la compatibilidad de su sentimiento nacionalista y su identidad transatlántica¹¹.

La publicación de *De Herodes a Pilatos* corresponde a una etapa específica de su trayectoria vital y profesional en la que Canel se aparta temporalmente del mundo periodístico para centrarse en la faceta puramente literaria, ya sea como autora o como editora junto a su hijo Eloy Buxó Canel. A su vez, este breve asueto se ve reflejado en un diametral cambio de género, en tanto que la novela y el cuento, formatos predilectos para la asturiana, se ven sustituidos por el teatro. Por este motivo, el revés emocional y el repentino viraje hacia una vida más sedentaria interrumpe su trepidante trasiego por toda América Latina documentado en sus trabajos literarios, hecho que la relaciona con otras escritoras como Emilia Serrano de Wilson, Concepción Gimeno de Flaquer, Carmen de Burgos o su admirada Emilia Pardo Bazán, quien conforma su mayor inspiración junto a los modelos realistas-naturalistas instaurados por Clarín, Pereda o Galdós.

Las circunstancias personales de la asturiana se emplazan en el más crítico periodo de decadencia del imperio español, cuya desintegración y subsiguientes consecuencias se observarán en la reformulación de las relaciones diplomáticas entre América Latina y España. Dicha reafirmación de independencia del antiguamente conocido como Nuevo Mundo pondrá de relieve en el terreno artístico

³ RHOADES, D., *The Monologue As An Independent Genre in the Theater Of Latin America*, Urbana, 1977, p. iv.

⁴ SANCHIS SINISTERRA, J., «Narratología», *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 26 (2006), p. 20.

⁵ MARTÍNEZ-ALÉS, D. E., *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una poética*, Madrid, 2015.

⁶ En casi toda su obra, Canel retrata estereotipos de mujeres latinoamericanas (*De América*, 1899), madres sufrientes (*Magosto*, 1894) y, en menor medida, algunos modelos masculinos representantes de la más alta burguesía (*Oremus*, 1893; *La Pola*, 1893).

⁷ Nos referimos a la creación y dirección de sus revistas *Kosmos* (1904-1907) y *Vida española* (1908).

⁸ SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Preocupación patriótica y compromiso nacional en las escritoras españolas finiseculares», en SERVÉN, C. y ROTA, I. (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa. 1868-1936*, Sevilla, 2013, p. 262.

⁹ BIANCHI ROSS, C., *Contar a Cuba. Una historia diferente*, La Habana, 2013, p. 26.

¹⁰ UNAMUNO, M. de, «El porvenir de España», en *Obras completas. Vol. IV*, Madrid, 1958, p. 990.

¹¹ SURWILLO, L., «Eva Canel and the Gender of Hispanism», en MURRAY, N. M. y TSUCHIYA, A. (eds.), *Unsettling Colonialism: Gender and Race in the Nineteenth-Century Global Hispanic World*, Nueva York, 2019, p. 61.

la eclosión de la sátira, fórmula literaria por excelencia resultante de «la tremenda convulsión social, política y teatral»¹². Las naciones latinoamericanas, inmersas en sus propios procesos de descolonización, comienzan a escribir un nuevo capítulo de su historia en el que el dominio español y norteamericano se desdibujan, fenómeno que en el arte teatral recibirá, a partir de este momento, percepciones diversas:

«Los intereses de estas dos corrientes teatrales –la corriente culta y la popular, la ciudad y el campo– reflejan la bifurcación de la estructura social que siguió a la independencia, y paulatinamente llegarían a unirse a finales del siglo XIX y comienzos del XX, al integrarse Latinoamérica en el sistema político-económico del mundo moderno. Con esta integración sobrevino un modo de percibir a los países latinoamericanos, si no ya como colonias europeas, sí como la campiña de la urbe europea (o norteamericana)»¹³.

Ante el eventual fracaso español, la actitud de numerosos intelectuales cambiará sustancialmente, proponiendo el hermanamiento transatlántico en lo que se denominaría *unión iberoamericana*. Pese a que tal confraternización se venía promoviendo desde décadas atrás, autores como Canel pretendían otorgar un lugar destacado a la cultura latinoamericana cometiendo el error de desvirtuar la especificidad de cada nación y construir, en consecuencia, una visión unitaria y continental¹⁴. Siguiendo con este proceso de reivindicación autóctona que, de manera ligeramente condescendiente, habían llevado a cabo algunos autores españoles a lo largo del siglo XIX, los escritores latinoamericanos replicaron con relatos en los que incluían detalladas documentaciones de su tradición, enfatizando la riqueza culturas de los diversos países del continente americano:

«Esta nueva forma de percepción se difundió ampliamente, la mantuvo la burguesía latinoamericana, convencida de su provincialismo, y la combatió un gran sector de escritores que se sirvió del costumbrismo y del drama rural para enaltecer las costumbres latinoamericanas, su lenguaje y su historia»¹⁵.

Sería posible relacionar, en este caso, la asunción de tal provincialismo formulada por Versényi con el hecho de

que entre las élites intelectuales americanas llegasen a «aplicar una estrategia de colonialismo interior que replicaba el exterior, a través de un proceso de homogeneización cultural –o, más bien, aculturación– similar al que se llevaba a cabo por parte del imperialismo europeo»¹⁶. Ello acusaría una discriminación racial interiorizada por el propio sujeto colonial que refuerza los pilares estructurales de esta «dominación incondicionada»¹⁷ que, con *De Herodes a Pilatos*, Canel intenta deconstruir en clave de humor.

En el contexto de su publicación en 1905, *De Herodes a Pilatos* se enmarca en un periodo coincidente con una primera década de siglo considerada «época de oro» del teatro argentino¹⁸, en línea con «la explosión de centros urbanos en toda América Latina»¹⁹. Del mismo modo, durante este periodo la Argentina constituye uno de los principales focos receptores de inmigración europea²⁰, siendo un emplazamiento ideal para el particular relato de viaje que Canel propone con *Herodes*. La coyuntura socioeconómica del momento se refleja en una dramaturgia que deriva en la «mediocrización estética y moral del sainete»²¹, y que implica desviarse de temáticas rurales para abordar otras preocupaciones propias del urbanita que asiste al desarrollo de un inminente cosmopolitismo en las principales ciudades latinoamericanas:

«El teatro que dejó de prestar su atención a la pampa del gaucho, ahora posaría su mirada en las afueras de las ciudades, esas regiones fronterizas que constituían las zonas de paso naturales del torrente de inmigrantes que desde el campo y desde otros países lejanos fluía hacia la ciudad. Puede verse cómo esta nueva conciencia teatral de carácter urbano se repite en lugares tan diversos como Perú, México y Chile, pero fue en Argentina donde alcanzó su mayor apogeo»²².

El caso argentino sugiere en Canel un especial contingente crítico por parte de una autora entregada a la escritura «to arrest the process of modernity and preserve a mythical past no longer (and in fact never) found in Iberia»²³ como respuesta a su desazón y el hecho de que «la porteña capital había perdido, según ella, su espiritualidad hispánica y tenía mucho del individualismo norteamericano»²⁴, hecho interpretado desde el férreo tradicionalismo de la asturiana como puro antihispanismo

¹² VERSÉNYI, A., *El teatro en América Latina*, Cambridge, 1996, pp. 57-58.

¹³ *Ibid.*, p. 119.

¹⁴ FERRÚS ANTÓN, B., «Dos modos de narrar América Latina: autobiografía y costumbrismo en Eva Canel», *Anales de Literatura Hispánica*, 40 (2011), p. 229.

¹⁵ VERSÉNYI, A., *El teatro en...*, pp. 119-120.

¹⁶ FERNÁNDEZ PEÑA, M., «Viajeros entre Europa y América en el siglo XIX: la percepción del otro», en QUILES, F., AMADOR, P. F. y FERNÁNDEZ, M. (eds.), *Tornaviaje: tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Santiago de Compostela-Sevilla, 2020, p. 72.

¹⁷ GÓMEZ-MULLER, A., «Lo poscolonial en América Latina», *Ciencia Política*, 17-34 (2023), p. 312.

¹⁸ DUBATTI, J., *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, 2012, p. 14.

¹⁹ VERSÉNYI, A., *El teatro en...*, p. 122.

²⁰ TERÁN, Ó., *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, Buenos Aires, 2000, p. 46.

²¹ DUBATTI, J., *Cien años de...*, p. 14.

²² VERSÉNYI, A., *El teatro en...*, p. 122.

²³ SURWILLO, L., «Eva Canel and...», p. 67.

²⁴ TORRES RONDÓN, E., *20 mujeres y una leyenda*, Vigo, 2010, p. 75.

al comprobar la adscripción de Buenos Aires al modelo cultural francés²⁵:

«cualquier pueblo de América es más español que la República Argentina, y vive más la vida intelectual de España. Aquí se hace alarde de no necesitar ni estudiar a España para nada: salvo muy nobles y pocas excepciones todos decantan que nada pueden ir a buscar a España»²⁶.

3. TIPOLOGÍA LITERARIA: MONÓLOGO CÓMICO, NARRATURGIA Y LITERATURA DE EMIGRACIÓN

En primera instancia, *De Herodes a Pilatos* sugiere una clasificación compleja reducida al término de *monólogo* o *monodrama*, empleado de forma general para hablar del discurso de un personaje único y unánimemente aceptado e incorporado al ámbito intra y extrateatral²⁷. Alejado de la obra de teatro convencional, el texto presenta una naturaleza narrativa que predomina sobre lo dramático, resultando así en un relato oral más bien inscrito en la *narraturgia*²⁸. Esta solución híbrida pretende unificar la disparidad de opiniones que el monólogo suscita entre la crítica teatral, considerado un texto improvisado, sin rigor dramático, cuya naturaleza narrativa les exime de cualquier posible teatralidad, complicándose así su adaptación dramática²⁹. Del mismo modo, el contexto temporal y espacial en el que, bajo la mirada tradicional, se inscribe cualquier representación teatral, dificulta la concepción del monólogo como género dramático independiente:

«Este género no es fácil para nada. Se suele pensar que el personaje, por estar solo en el escenario (la noción de un solo logos [mono-logos]) tiene que contarnos algo... Y sí... Todo texto dramático implica un relato (que no una narración) aun en el monólogo. El modo del relato teatral ocurre encadenado a un implacable tiempo presente. Ésa es la condición *sinequanon* del género dramático. [...] Monólogo no es narración oral ni es contar lo del «allá y entonces» mientras el personaje fuma mucho o se dirige 15 veces hacia el refrigerador al tiempo que refiere lo que ha pasado-ado-ado fuera de escena... Cobrará validez el ayer en tanto afecte significativamente al personaje en su «ahorita»³⁰.

Por otro lado, dicha característica entra directamente en conflicto con el concepto de «diálogo travestido»³¹, en

tanto que su concepción como monólogo en sentido literal resulta falaz en términos comunicativos³². Lo mismo sucede con nuestra concepción contemporánea del *monólogo* y su vertiente cómica de *stand-up comedy*, y es que *Herodes* comparte con esta fórmula moderna numerosos recursos humorísticos contruidos sobre equívocos léxico-pragmáticos, fruto del desconocimiento del imaginario cultural argentino. La recurrencia de elementos populares promueve una serie de *gags* o chistes susceptibles de análisis desde el prisma de la sociología folk, enfocada en «preconcepciones, conceptos previos o pre-juicios» capaces de construir un «cierto imaginario social» y que «no solo son previos, puesto que permanecen»³³ y perduran, aunque sea de manera inestable, en la actualidad. El monólogo de Canel simboliza una forma primitiva del moderno monólogo cómico, en tanto que constituye una aproximación a los estereotipos sociales surgidos de la polémica relación colonial España-América. La asturiana presenta, por tanto, a un patético sujeto colonial europeo, cuya pretendida superioridad en la jerarquía social y racial demuestra la existencia de prejuicios raciales evidentes subvertidos mediante el humor. Este posicionamiento de la asturiana no supone, pese a su ambivalente ideología siempre entre el más recalcitrante conservadurismo y las políticas progresistas, una novedad, sino una extensión humorística sobre sus posiciones críticas iniciadas con las denuncias al racismo y a la esclavitud³⁴.

La aceptación de tal recurso como objeto de chanza no busca erradicar la violencia implícita del discurso colonial, sino invitar a la reflexión y desafiar, de modo conciliador y en aras de una aparente deconstrucción de la ideología caneliana, una convención social sobre la que Canel ha justificado gran parte de su producción artística y literaria. A través de *Herodes*, la asturiana disecciona al modo satírico una masculinidad decadente, heredada del Romanticismo y deudora de los arquetipos del indiano y el burgués, al mismo tiempo que fomenta una interpretación autocrítica en la que reflejarse (y reírse de sí misma) como sujeto colonial.

Retornando a la clasificación de *Herodes* como monólogo, debe acudir a la definición general de Pavis, quien establece dos tipologías principales: la relacionada con la función dramática y la que repara en su forma

²⁵ VICENS, M., *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*, Buenos Aires, 2016, p. 187.

²⁶ CANEL, E., «Ladrando a la luna», *Kosmos*, 80 (1907), p. 18, citado en KENMOGNE, J., *La obra narrativa de Eva Canel (1857-1932)*, Madrid, 1991, p. 226.

²⁷ RHOADES, D., *The Monologue As...*, p. 2.

²⁸ SANCHIS SINISTERRA, J., «Narraturgia», pp. 19-25.

²⁹ CHABAUD, J., «Dramaturgia de monólogos», *Paso de Gato*, 16-17 (2004), p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ TRASTOY, B., «El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota* y *Circoneiro* de Daniel Veronese», en PELLETERI, O. (ed.), *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, 1998, p. 176.

³² VINCENT, N. M., «Voces y transformaciones del monólogo y apreciaciones sobre *Divino Pastor Góngora* de Jaime Chabaud», *Itinerarios*, 31 (2020), p. 186.

³³ GALLEGU DUEÑAS, F. J., «Me río porque es verdad. Sociología folk en los monólogos de humor», *Imagonautas*, 3-1 (2013), p. 2.

³⁴ COPELAND, E. M., «Racialized Female Domesticity and Racial Passing in Eva Canel's *La mulata* (1891)», *REGS: Revista de estudios de género y sexualidades*, 47-2 (2021), p. 4.

literaria³⁵. Atendiendo a tales criterios, *Herodes* responde a los mecanismos de un *monólogo técnico*, en tanto que expone un relato de acontecimientos previos al momento de su enunciación que hace preferible su lectura antes que su representación escénica. Este apunte remite a una entrada inmediatamente anterior en Pavis, la relativa al *monodrama* «que, en sentido banal, es una obra de un solo personaje o, al menos, de un único actor» y que «a principios del siglo XX [...] se convierte en un género que aspira a reducir todo cuanto ve de acuerdo con la visión de un personaje único»³⁶, aquel que detenta el discurso³⁷. Igualmente, se hará hincapié en la estructura dialógica subyacente bajo el monólogo, que «nace ya reclamado por el escucha»³⁸ y «siempre está dirigido a alguien, aun cuando fuese un yo escindido entre quien se habla y escucha a sí mismo»³⁹. En su estudio previo sobre el monólogo y sus denominaciones como pieza unipersonal, Rhoades ya da cuenta de la falacia en torno a lo individual del concepto, incorporando al público en la representación como si de un personaje más se tratase: «the majority of these solo pieces constitute audience-centered presentational drama where the player speaks directly to the audience almost as if it were another character in the drama, a character without lines to speak»⁴⁰.

Se corrobora con ello la consideración del discurso dramático en el contexto comunicativo planteado por Benveniste, en el que «a veces el yo locutor es el único que habla; el yo que escucha sigue presente, no obstante; su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor»⁴¹. Por ello se presume que, a pesar de que *Herodes* apenas muestre interacciones explícitas con el público, muy limitadas en esta forma textual⁴², el esquema dialógico sigue presente en la pieza. Las reacciones del público concitan en sí mismas una interacción entre intérprete y audiencia que rompe definitivamente la cuarta pared entre ambos⁴³, adoptando la forma de «una objeción, una pregunta, una duda, un insulto»⁴⁴ y, en la rutina cómica, mediante «la risa, el aplauso, la sorpresa, el abucheo, o incluso mediante el diálogo activo y directo»⁴⁵. Todo ello «hace perfectamente tolerable que el personaje, sin abandonar su ámbito ficcional, comunique al

público real sus interioridades»⁴⁶ siendo plenamente consciente de su existencia pese a no poder realizar interacciones directas con él⁴⁷.

En *Herodes*, Pepe López relata desde su habitación de hotel su viaje desde España a Argentina, lo que aprueba la fuerte presencia del elemento narrativo sobre las tablas⁴⁸ y nos conduce al ámbito liminar entre lo dramatizado y lo puramente oral, que Sanchis Sinisterra incluye en el espacio de la narraturgia:

«Otro posible ámbito temático —y formal— de la narraturgia lo constituye el fenómeno universal y transhistórico del narrador oral, del contador de historias, del recitante que se planta delante de un auditorio para transmitirle un relato. [...] una inmensa variedad de sucesos acaecidos allí y entonces, evocados aquí y ahora mediante la palabra y el gesto de un único intérprete [...] El monodrama, frecuentemente articulado en torno a un eje narrativo, aparece también en la dramaturgia contemporánea más «avanzada»⁴⁹.

Además de la interpretación cómica, en piezas como *Herodes* el actor cumple la función de narrador oral, en un formato híbrido entre el subgénero teatral clásico en el que «un personaje, al modo del soliloquio, cuenta cosas graciosas que escucha un auditorio refugiado al otro lado de la cuarta pared»⁵⁰, y una primitiva comedia de *stand-up* cuyos presupuestos son fácilmente asimilables con cualquier monólogo de humor contemporáneo.

Pese a esta similitud, las diferencias en el acto performativo siguen siendo claras, especialmente en lo que respecta al carácter escénico de la pieza:

«En comparación con los *unipersonales escénicos* [...], el *stand-up comedy* no se acerca a la conciencia de ser espectáculo premeditado interpretativo como ocurre en la interpretación actoral y que sí puede acontecer en el seno de un *unipersonal escénico dramático*, sino que, por el contrario, no requiere en apariencia ese tipo de estructura interpretativa para existir. [...] una característica del *stand-up puro* es que no hay conexión con el hecho de estarse representando en el sentido estricto de la palabra»⁵¹.

³⁵ PAVIS, P., *Diccionario de teatro*, Barcelona, 1996, pp. 297-299.

³⁶ *Ibid.*, p. 296.

³⁷ SANCHIS SINISTERRA, J., «El arte del monólogo», *Paso de Gato*, 16-17 (2004), p. 20.

³⁸ CHABAUD, J., «Dramaturgia de monólogos...», p. 19.

³⁹ VINCENT, N. M., «Voces y transformaciones...», p. 186.

⁴⁰ RHOADES, D., *The Monologue As...*, p. 106.

⁴¹ BENVENISTE, É., *Problemas de lingüística general. Volumen 2* [trad. Juan Almela], Madrid, 1999, p. 88.

⁴² VINCENT, N. M., «Voces y transformaciones...», p. 193.

⁴³ RODRÍGUEZ SANTOS, J. M., «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017), p. 53.

⁴⁴ BENVENISTE, É., *Problemas de lingüística...*, p. 89.

⁴⁵ MARTÍNEZ-ALÉS, D. E., *El monólogo cómico...*, p. 37.

⁴⁶ SANCHIS SINISTERRA, J., «El arte del monólogo...», p. 23.

⁴⁷ RHOADES, D., *The Monologue As...*, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁹ SANCHIS SINISTERRA, J., «Narraturgia...», p. 21.

⁵⁰ MARTÍNEZ-ALÉS, D. E., *El monólogo cómico...*, p. 35.

⁵¹ LUNA RAMÍREZ, M. T., *El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje*, Madrid, 2018, p. 290.

La estructura interpretativa, del *unipersonal narrativo*, establece la diferencia con el *stand-up* contemporáneo en que el segundo no requiere de una «estructura de cara a la interpretación» en tanto que «no interpreta, sino que «cuenta, describe, narra»⁵². En este sentido, *Herodes* sería un texto híbrido entre la concepción clásica y moderna de la representación unipersonal, hecho que consideramos casual dadas sus circunstancias de escritura y representación y la reticencia de Canel a la experimentación literaria⁵³.

En esta amalgama de unipersonal clásico, nutrido de los espectáculos clásicos y de representaciones históricas individuales (como el chamán, el juglar o el bufón)⁵⁴, y comedia de *stand-up*, actor y autor llegan a fundirse en una misma voz, por lo que la duplicidad Eva Canel/Pepe López favorecerá la (auto)parodia, entendida esta dentro de su complejidad tipológica y formal⁵⁵, simultáneamente como forma enmascarada de la sátira⁵⁶ y también como construcción autorreflexiva e intertextual⁵⁷ que, en el caso de *Herodes*, condensa dos hipotextos: el literario, convenido por el arquetipo del *indiano*; y el autobiográfico, resonante en toda obra unipersonal independientemente de su intención autoral⁵⁸, por lo que tampoco extraña su usual presencia en la dramaturgia o la *performance* cómica:

«Los autores/actores recurren a múltiples posibilidades y herramientas para componer su propia dramaturgia, incluso a material autobiográfico, que les refiere directamente en los textos. Los personajes creados son muchas veces creados desde la perspectiva vital de quien compone el texto, su vida es la del personaje, con lo que el ente ficcionado es la realidad misma del autor/actor. [...] La potencia de escribir y actuar lo escrito, permite que el protagonista de estos unipersonales escritos en este estilo sea una representación de sí mismo»⁵⁹.

Si bien los criterios formales y lingüísticos permiten distinguir con claridad un monólogo teatral cómico de una rutina de comedia contemporánea, ambos elementos albergan la proyección de una imagen social e identitaria muy definida, a través de la cual se pretende «despertar en la conciencia de las personas aspectos sensibles relacionados

con la realidad sociocultural del momento en una especie de proceso catártico en el que el cómico pretende sumergir a su audiencia»⁶⁰.

Tal y como se constata en la clasificación de *Herodes* como pieza teatral cómica contaminada por los presupuestos narratúrgicos y, en consecuencia, como medio de tránsito entre la representación y la narración oral, se antoja necesario, por su concepto, localizar la obra en el contexto de la literatura de emigración española, ámbito en el que el objeto literario se contempla como agente de dinamización cultural. Señalar tal fenómeno en *Herodes* permitirá, simultáneamente, constatar la subversión del hecho migratorio como desencadenante cómico y, simultáneamente, relacionar el monólogo con las líneas temáticas abordadas por Canel en el resto de su producción literaria. En la configuración de este corpus literario marcado por la migración, Tajés señala como principal elemento de cohesión «el papel del cuerpo como metáfora del desarraigo y crisis de identidad»⁶¹. Aunque *Herodes*, dada su brevedad y su tono jocoso, no apunta necesariamente hacia este análisis, dicha crisis identitaria constituirá la base del equívoco y del *gag* al encontrarse el extranjero desorientado en un espacio ignoto que, en otras coordenadas, llegaría a resultar hostil para el aventurero.

4. DE HERODES A PILATOS (1905), O EL APRENDIZ DE INDIANO COMO ANTÍTESIS CANELIANA

Para la crítica especializada y en comparación con obras anteriores de Canel, el monólogo tuvo una escasa trascendencia: no existen, al menos en los principales diarios generalistas españoles –con frecuencia al tanto de los logros profesionales de la asturiana– registros explícitos de su representación, ni tampoco reseñas extensas sobre el mismo. La simpleza de su argumento, que la hacía una representación ideal para una escena teatral de mero consumo e insuficiente aderezo artístico y estético; y su lejanía respecto a los estándares literario-dramáticos de la asturiana, acostumbrada a los moldes románticos y costumbristas, podrían ser los dos motivos principales para que *Herodes* terminase pasando desapercibida en la

⁵² *Ibid.*, p. 297.

⁵³ Entre todas sus influencias naturalistas y costumbristas, Canel se inclina por modelos realistas clásicos (Clarín, Pardo Bazán) sin perder contacto con lo romántico, que termina por prevalecer en su perspectiva. Igualmente, Canel muestra recelo en innovar con sus técnicas, dándole siempre prioridad al mensaje transmitido. Para más información se recomienda la lectura de KENMOGNE, J., «Una escritora asturiana en América: Eva Canel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 546 (1995), p. 57 y FERRÚS ANTÓN, B., «Dos modos de...», p. 223.

⁵⁴ LUNA RAMÍREZ, M. T., *El espectáculo unipersonal...*, pp. 182-212.

⁵⁵ RAMOS RAMOS, M. R., «Estudio crítico de la parodia y la revalorización del término», *Tonos Digital*, 42 (2022). Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/115723>, consultado el 10-06-2023.

⁵⁶ HIGHET, G., *The Anatomy of Satire*, Princeton, 1962, p. 83, citado en RAMOS RAMOS, M. R., «Estudio crítico de...».

⁵⁷ HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York/Londres, 1985, pp. 2, 6, 64, citado en RAMOS RAMOS, M. R., «Estudio crítico de...».

⁵⁸ CARREIRA, A., «Una mirada sobre territorios de la soledad», en DIP, N., *Solo en la escena: Cuadernos de Picadero*, 20 (2010), p. 4.

⁵⁹ LUNA RAMÍREZ, M. T., *El espectáculo unipersonal...*, p. 222.

⁶⁰ RODRÍGUEZ SANTOS, J. M., «Imagen social e ...», p. 54.

⁶¹ TAJÉS, M. P., *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo: desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*, Berna, 2006, p. 12.

producción caneliana. Alejándose de la literatura efectista sobrecargada de giros argumentales e imágenes impactantes, sorprende por lo general este viraje de Canel hacia la comedia. El propósito de la autora, históricamente inclinado a la costumbrista observación de tipos españoles y americanos, promueve ahora una cierta intención crítica vertida en dos direcciones: hacia el español extranjero, mezcla de indiano y burgués convencional incapacitado para adaptarse a un nuevo entorno; y, de manera indirecta, hacia sí misma como española, viajera e indiana⁶². Este cambio de tercio sugiere una línea autorial en Canel muy diferente a la que acostumbra, buscando así la complicidad del público argentino y ofreciendo, mediante la parodia del tipo del indiano, una completa antítesis de lo que Canel ha sido desde su primera travesía transoceánica cuatro décadas atrás. La subversión de este tipo masculino, generalmente exitoso, parece alejarse completamente de sus virtudes como benefactor y sustento familiar⁶³ y, en su lugar, basarse en semblanzas malintencionadas y burlescas, como la que Fernando Pérez de Camino realiza de Cencio Velortos en *Marinucas* y obras de José María de Pereda como *Oros son triunfos* o *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, a quienes su autor calificó como «seres ridículos, deshonestos y descreídos»⁶⁴. Entre los principales indianos mitificados como un tipo de español que «nunca deja de serlo, borrándose casi siempre lo regional», el tipo de Canel constituye una cierta excepción al percibir este arquetipo como fuerza económica más que como personaje acartonado, en contraste con otras representaciones como el don Álvaro del duque de Rivas, el indiano asturiano de «Boroña» (1893) de Clarín⁶⁵.

No obstante, el valor del indiano como moneda de cambio administrativa que se observa en su obra previa *El indiano* (1893) se disuelve en *Herodes* con la clara intención de emitir un discurso de conciliación panhispánica tras el Desastre del 98. En el monólogo de Pepe López se establece una alteridad hegemónica cuyo discurso no nace únicamente del deseo de conocer al otro, sino de situarlo jerárquicamente e identificarle con atributos social e históricamente contruidos, categorías contextuales y fragmentarias y ratificar, mediante criterios étnico-culturales, la

subalternidad, en este caso, del pueblo argentino⁶⁶. No obstante, en términos de discurso colonial y de la propia escritura caneliana, el discurso será revertido y el sujeto colonizador europeo pasará a convertirse en objeto de burla y condescendencia por parte de la población autóctona, planteándose de este modo un extenso engranaje paródico en torno al burgués/indiano peninsular, a las convenciones sexo/género que esbozan la antítesis con Canel, y al rechazo del modelo relacional de la dicotomía colonizador/colonizado (o civilización/barbarie) como modo significativo de conceptualización y conocimiento y, por extensión, modelo asimétrico entre la modernidad y la tradición⁶⁷. Pese a que Canel pretenda en todo momento ofrecer una visión sentimental de América Latina, su adscripción a la dicotomía civilización/barbarie es evidente en gran parte de los casos, deslizándose la idea de supremacía blanca y europea⁶⁸ que, si bien prescinde de referentes fenotípicos abordados en otros trabajos para acotar la personificación de la hispanidad⁶⁹, fundamenta esta alteridad en los procesos de fabulación del discurso europeo⁷⁰. El enfrentamiento del sujeto europeo con esta estereotípica imagen distorsionada de los porteños, así como el subsiguiente choque cultural, será lo que despierte la risa en el espectador.

Además de los guiños a la narrativa colonial, *Herodes* recupera pinceladas de aquellas figuras masculinas que, si bien no acostumbran a ser centrales en la obra caneliana, traslucen numerosos aspectos susceptibles de observación en la figura de Pepe López. Hablamos de personajes que se cuestionan su posición en el código hegemónico de la masculinidad (*La Pola*), hombres burgueses totalmente alienados por la sociedad aristocrática (*Oremus, Las manos muertas*) y la figura del indiano (*El indiano*), arquetipo con escasa valoración crítica que servirá como perfecto gozne entre el hombre denostado por Canel y la imagen patética que Pepe López proyecta en clave cómica.

En su trabajo, Mauricio Zabalgoitia da buena cuenta de la presencia del indiano en la literatura como uno de tantos «residuos del pasado colonial y conquistador, y recordatorios acerca de que dicha realidad no solo no ha

⁶² ZABALGOITIA HERRERA, M., «Indiano caballero es don Dinero. Los retornados en la negociación de los sexos y el capital en el XIX español», en ZABALGOITIA HERRERA, M. (ed.), *Hombres en peligro: género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*, Madrid-Frankfurt, 2017, p. 279.

⁶³ CALA CARVAJAL, R., «El español de América y el tipo del indiano en el teatro de Santiago Rusiñol», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, IV (2001), pp. 19-24.

⁶⁴ GARCÍA CASTAÑEDA, S., «Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX», *Anales de Literatura Española*, 25 (2013), p. 179.

⁶⁵ ZABALGOITIA HERRERA, M., «Indiano caballero es...», pp. 271, 279.

⁶⁶ ADORNO, R., «El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (1988), p. 66; WADE, P., *Race and Ethnicity in Latin America*, Londres, 2010, p. 19; BAERGA, M. d. C., *Negociaciones de sangre: dinámicas racializantes en el Puerto Rico decimonónico*, Madrid/Frankfurt, 2015, p. 20; GÓMEZ-MULLER, A., «Lo poscolonial en...», p. 312.

⁶⁷ ADORNO, R., «El sujeto colonial...», p. 56 y GÓMEZ-MULLER, A., «Lo poscolonial en...», p. 314.

⁶⁸ GONZÁLEZ GALLEGU, D., «Eva Canel y la preceptiva galdosiana: ideario realista y perspectiva colonial en su narrativa breve», *Verba Hispanica*, XXVIII (2020), pp. 85-100 y GONZÁLEZ GALLEGU, D., «Discurso colonial y feminidad racializada: la mujer latinoamericana en la prosa de Eva Canel», *Artífara*, 21-1 (2021), pp. 233-244.

⁶⁹ COPELAND, E. M., «Racialized Female Domesticity...», p. 7.

⁷⁰ MBEMBE, A., *Crítica de la razón negra*, Barcelona, 2016, pp. 42, 51.

terminado, sino que continúa teniendo una incidencia directa en las vidas peninsulares»⁷¹. Recordemos que *Herodes* se inscribe en los años inmediatamente posteriores a la resolución poscolonial del 98, momento álgido en el que la definición de una hipotética unión iberoamericana, con sus múltiples denominaciones, se situará en la primera línea del debate público⁷². Esta circunstancia contribuirá a justificar la presencia indiana en el monólogo como una materialización fantasmática de lo imperial en un género menor⁷³ que, indirectamente, cierra el círculo de la experiencia latinoamericana de Canel; y es que su posición supremacista española terminará derivando en esta utópica unión panamericana de principios de siglo⁷⁴.

En este contexto, la conjunción del componente autobiográfico, humorístico, colonial y de género, exige una lectura fragmentada de *Herodes*, así como su cotejo con las experiencias vitales y profesionales de la asturiana. El evidente paralelismo con el protagonista de *Herodes* parece delinear una historia autobiográfica satirizada de la propia Eva Canel. Por ello, los conflictos de autora y personaje, ambos abocados al viaje transatlántico, no podrían ser más diferentes: Canel viaja por un ideal de amor y dependencia que la fuerza a reencontrarse con su marido, mientras que Pepe López manifiesta acudir a Argentina, epítome de «la atracción del emigrante europeo»⁷⁵ como representante de la ferretería familiar, simbolizando el estadio previo al arquetipo del indiano retornado⁷⁶. Del mismo modo difieren las circunstancias de estos periplos: el de ella será osado y bizarro, su primer viaje sola como adolescente⁷⁷; el de él, sin embargo, es un trayecto más liviano, en el que su protagonista exagerará hasta el más nimio contratiempo, y, a fin de cuentas, lo considerará prácticamente una estancia vacacional. La asturiana imprime por primera vez una visión mucho más desenfadada del viaje como motivo literario, elemento que al que usualmente pretende dotar de una lectura aséptica, documental y precisa (y, por consiguiente, mucho más cruda y épica) heredada de su inquietud periodística. La dicotomía autora/personaje, con todas sus similitudes y diferencias, ofrece en sí mismo un distintivo correlato estereotipado del género: la mujer, como un sujeto aventurero pionero, obedece a sus impulsos pasionales, a «una psique dominada por la sensibilidad, las emociones y la moralidad»⁷⁸.

El varón, sin embargo, parece ser inspirado por una tarea históricamente masculina que, en el caso de *Herodes*, se infantiliza a través del imperativo materno. Con Pepe López como único personaje de la pieza se codifica por completo la autocrítica practicada por Canel, quien prefiere subvertir un tipo convencional fácilmente reconocible en el plano literario antes que colocar a una figura femenina, mucho menos usual, como centro de la parodia. El protagonista, mezcla de burgués urbanita e indiano, es el perfil más idóneo desde el que extender las ramificaciones de la sátira hacia los principales temas de su obra literaria. Todo ello enriquece la lectura de un monólogo cuyas pretensiones no parecen sobrepasar el mero entretenimiento: el divertido relato de Pepe López hiperboliza las dificultades a las que se enfrenta el viajero español transatlántico, estirando hasta el absurdo ciertas situaciones de enredo y, en cierta manera, trivializando una travesía interoceánica que, con sus complejidades y dificultades, era un fenómeno constante —especialmente intenso en Argentina— durante este mismo periodo:

«Serían muchos los viajeros latinoamericanos que marcharían a España con el fin de rastrear la herencia que la antigua metrópoli había dejado en las ahora naciones independientes o, al contrario, muchos españoles viajarían a América buscando los rasgos de una identidad común»⁷⁹.

Fuera por uno u otro fin, Canel parece reconstruir con *Herodes* sus propios pasos casi cuarenta años atrás, tratando de reunirse con su esposo Eloy Perillán Buxó exiliado en Montevideo. Pepe López responde a un desdoblamiento paródico de la autora, y es que su presentación no podría ser más antagonica: «¡Yo! ¡yo! Yo que no he sido nunca, más que un niño mimado; el hijo único de una santa y a más de santa viuda a los diez años de casada»⁸⁰. Por otra parte, siguiendo con la tónica establecida por el monodrama, el texto pretende presentar ciertos arquetipos que, dado su empeño en proyectarse como personajes serios, terminan siendo todo lo contrario y causando una impresión cómica en el espectador⁸¹. Este fenómeno se traslada a Pepe López, quien a través de sus enredos e interacciones con los ciudadanos argentinos dejará en entredicho su vano conocimiento del mundo externo a su burbuja burguesa.

⁷¹ ZABALGOITIA HERRERA, M., «Indiano caballero es...», p. 268.

⁷² En el análisis en torno a conceptos como el panamericanismo, hispanismo y otras etiquetas similares, se enzarzarán multitud de intelectuales, incluida la propia Eva Canel que hará de este tema un recurrente objeto de disertación en sus colaboraciones en el *Diario de la Marina* a partir de la década de los años veinte.

⁷³ ZABALGOITIA HERRERA, M., «Indiano caballero es...», p. 269.

⁷⁴ SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Preocupación patriótica y ...».

⁷⁵ CANEL, E., «La Prensa y la inmigración», *Diario de la Marina (edición de la tarde)*, 27-10-1927, p. 18.

⁷⁶ ZABALGOITIA HERRERA, M., «Indiano caballero es...», p. 271.

⁷⁷ CANEL, E., *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas. Volumen I*, La Habana, 1899, pp. 7-27.

⁷⁸ PEYROU, F., «Familia y política. Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino», *Historia y política*, 25 (2011), p. 150.

⁷⁹ FERRÚS ANTÓN, B., «Dos modos de ...», p. 222.

⁸⁰ CANEL, E., *De Herodes a Pilatos*, en SEIBEL, B. (ed.), *Antología de obras de teatro argentino. Tomo 8 (1902-1910): obras del siglo XX: I.º década – III*, Buenos Aires, 2011, p. 119.

⁸¹ RHOADES, D., *The Monologue As...*, p. 33.

Además de la antítesis presentada entre el hombre y la mujer viajeros, la construcción del género, pese a ser destacar menos en comparación a otras obras de la asturiana, se manifiesta en múltiples ocasiones a lo largo del monólogo; dichos ejemplos configuran a un arquetipo varonil fanfarrón y bobalicón que busca reafirmar una masculinidad hegemónica. Las menciones a las mujeres que Pepe ve en Necochea, pese a ser esporádicas, son reveladoras por la sorpresa que le causa encontrarlas en escenarios extrínsecos a su condición femenina, como es el caso de la sala de juego: «¡Qué barbaridad! [...] ¡Pues no jugaban las señoras! Y que no era mentira. Eran señoras de verdad»⁸². En este caso, se ha reinterpretado como una costumbre exótica, impropia del país de procedencia, la intromisión femenina en un ámbito de sociabilización que históricamente ha formado parte del dominio masculino, y que así se corrobora en la narrativa caneliana. Como proceso de sociabilización por parte del protagonista, este se verá obligado a jugar por preservar una hombría inscrita en el círculo burgués e inspirada por la sociedad de apariencias. La mujer jugadora muestra, por el contrario, una inusual confianza en un escenario que le ha sido históricamente vedado por la hegemonía sexual y que, erróneamente, pueda percibirse como un arquetipo femenino gradualmente inclinado hacia la *femme fatale*:

«—Yo no he jugado nunca —le dije cuando me invitó. —Alguna vez se ha de empezar—, me replicaron unas jóvenes que también jugaban. ¡A la verdad! No me hacía gracia que me tomasen por un tímido o por algún pobrete, y arriesgué algunas libras... Pero bien arriesgadas: tan arriesgadas que perecieron inmediatamente. [...] Las jóvenes que tenía a mi lado eran más intrépidas para jugar: pertenecían a la cremita, según dijo mi amigo. ¡Y se reían con unas ganas las condenadas cuando alguno perdía!...»⁸³.

El desconcierto del protagonista ante tal descubrimiento es notorio en su interacción con las mujeres de Necochea, en tanto que pretende manifestar su hombría con alusiones sexuales explícitas que, por otra parte, son casi inexistentes en otros textos de Canel:

«¡Caracolitos cómo está el jardín! Hay la mar de muchachas; ya se han fijado en mí; pues no me han de ganar; también me voy a fijar mucho en ellas; no digan que está el mundo al revés; que son muy descaradas las mujeres

y los hombres muy tímidos. [...] He venido a bañarme y vaya si me bañaré: y me divertirá mucho; muchísimo; y haré el amor a esa morena o esperaré a que ella me lo haga (Con énfasis)»⁸⁴.

Tal y como podría esperarse de la incisiva pluma de Canel, este juego dicotómico autora/protagonista, construido sobre la experiencia del viaje y la perspectiva de género, constituye la base sobre la que la parodia y la autocrítica se articulan en torno a otro aspecto fundacional de su producción artística: la dialéctica colonial y las relaciones transatlánticas entre América y España.

5. LA MIRADA OCCIDENTALISTA DEL MIGRANTE PENINSULAR: CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

En el relato que Pepe López hace de su travesía, predomina el miedo a lo desconocido y la amenaza constante representada por la población que el peninsular, desde su mirada occidental y las nociones que connotan lo habitual y acostumbrado, ha calificado por oposición como salvaje⁸⁵. Los argumentos raciales, aquí conscientemente atenuados y revertidos, no suponen una novedad en una escritura caneliana colmada de prejuicios⁸⁶; el joven aburguesado y mimado ratifica con sus impresiones la dicotomía clásica civilización/barbarie y transmite, involuntariamente, la práctica racista y xenófoba que impregna el pensamiento colonial hegemónico. A través de tal concepto, Canel juega con un humor cáustico y controvertido acorde con su posición ideológica, dado que, pese a mostrarse en la mayor parte de los casos comprometida y empática con las diversas problemáticas raciales y/o feministas, algunos comentarios de Canel bordean la línea de lo políticamente incorrecto y pueden traducirse, bajo la mirada actual, como un discurso insensible, desconsiderado y difícilmente excusable⁸⁷. En otro orden, la diferencia racial en *Herodes* nace del desconocimiento y la ignorancia, sugiriendo como elemento fundacional del monólogo cómico la necesidad de afrontar planteamientos sociológicos que proponen «abandonar la rigidez académica» para delimitar un conocimiento *folk*, naif, ordinario y simplificador⁸⁸, «y decantarse por el sentido común, mucho más flexible y adaptado a la realidad social cambiante»⁸⁹. Esta premisa, caricaturizada al extremo, se materializa a través del nulo conocimiento de Pepe López sobre el Nuevo Mundo, satirizando a la máxima potencia

⁸² CANEL, E., *De Herodes a...*, p. 119.

⁸³ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 125, 127.

⁸⁵ BAERGA, M. d. C., *Negociaciones de sangre...*, p. 21.

⁸⁶ GONZÁLEZ GALLEGU, D., «Eva Canel y ...», p. 95; GONZÁLEZ GALLEGU, D., «Discurso colonial y ...», pp. 233-244 y JENKINS WOOD, J., *Spanish Women Travelers at Home and Abroad, 1850-1920. From Tierra del Fuego to the Land of Midnight Sun*, Lanham, 2014, p. 196.

⁸⁷ JENKINS WOOD, J., *Spanish Women Travelers...*, p. 180 y MACCHI, F., «Eva Canel y las redes femeninas finiseculares», en CAMPUZANO, L. (comp.), *Asociacionismo y redes de mujeres latinoamericanas y caribeñas*, La Habana, 2014, p. 164.

⁸⁸ LITTLE, D., «Folk Sociology», *Understanding Society*, 12-02-2008. Disponible en: <http://understandingsociety.blogspot.com.es/2008/02/folk-sociology.html>, consultado el 15-08-2022.

⁸⁹ MAFFESOLI, M., *El conocimiento ordinario. Compendio de sociología*, Ciudad de México, 1993, citado en GALLEGU DUEÑAS, F. J., «Me río porque...», p. 3.

su condición acomodada y una ignorancia supina fruto de su privilegio social:

«Soy hijo único y mi mamá me tiene mal acostumbrado. Es la primera vez que me separo de ella, pero ¡qué quieres! ¡hay que ver mundo! ¡y hay que rodar!, como dice mi tío. Y rodando, rodando, o, mejor dicho, dando tumbos he llegado hasta aquí»⁹⁰.

Asimismo, mediante la parodia, Pepe López se presenta como un deformado arquetipo del indiano en ciernes, caracterizado por «un carácter áspero, asalvado por la experiencia exótica americana, normalmente tacaño y amenazante del orden social, político y moral en más de un modo»⁹¹. Mediante la subversión de esta amenazante figura, la crudeza de la visión xenófoba y supremacista queda diluida, ridiculizando al *señorito* fanfarrón, burgués y clasista cuya ingenuidad e inexperiencia fuera de su entorno acostumbrado trasluce situaciones susceptibles de narrarse en el monólogo cómico «que estructuran el comportamiento social, que creemos individual, pero que es reconocible por casi todos»⁹². Como monologuista erigido como ente de ficción⁹³, este personaje asume «un rol genérico desde el que construye su mofa», aunque en este caso lo hace de manera involuntaria⁹⁴ y siendo ajeno al chiste que suscita. La caricatura, por ende, se proyecta transversalmente, impregnando simultáneamente al sujeto colonial emigrado y al burgués peninsular portador de féreos valores nacionales sujetos a valoración (auto)crítica.

La mirada europeísta plasmada por Canel no solo permanece ligada al caso español, sino que otras nacionalidades también responderán a una jerarquía cultural colonialista que, en el contexto de publicación de *Herodes*, debiera encontrarse cada vez más obsoleta:

«fue mi compañero de viaje, la mitad del camino, un cura genovés [...] a mí me ataba el miedo por lo que iba escuchando. «¡A Necochea! ¡Cristo! ¡A la tierra de los ladrones y de los asesinos! –decía en un idioma que yo no he oído nunca–, allí matan a cualquiera por la miseria de una nada: la gente se divierte disparando tiros y dando puñaladas». Se me ponía carne de gallina; –¿Pero a los extranjeros inofensivos los respetarán? –me atreví a preguntar. –No respetan a nadie, porque el que llega se hace asesino a los dos días–. (*Todo esto imitando el genovés.*)»⁹⁵.

Pepe López describe con mayor detalle a la tripulación que le acompaña. Su parlamento ofrece, como si del comienzo de un chiste se tratase, una delirante galería de estereotipos que impactan al viajero español:

«el viaje no fue malo del todo, venían artistas a porrillo, para amenizarlo. Una andaluza de café cantante que oía a rusa desde proa a popa y decía ¡Olé *Salero!*, un torero francés que había de ahorcarlo sin formación de causa; un italiano que cantaba de tiple... un húngaro que hacía de gato, de perro, y hasta de mono sabio [...] un holandés que todas las mañanas se convertía en caneco de Ginebra [...] un alemán [...] pidiendo a Dios por el emperador y por Alemania: un catalán que renegaba del gobierno y de los castellufos; otro español no sé de dónde, que tenía miedo al catalán y decía amén a todo»⁹⁶.

El desenlace de tan variopinto grupo subraya más incisivamente la intención de Canel, que prolonga el cliché hacia el extremo y, además, alimenta la sensación de inseguridad del protagonista:

«El viaje, ¡delicioso! ya lo creo; ¡delicioso! tres o cuatro reyertas en primera; diez o doce en segunda; tres docenas en tercera. Al inglés lo desvalijaron una tarde mientras cantaba a voz de cuello; el alemán largó dos bofetadas al italiano tiplo porque le hacía cosquillas; el torero francés puso un buen par de banderillas al relance al español porque le dijo que no era torero ni era ná, y el catalán quiso tirarme al agua porque le porfiaba que el suyo no era idioma, y el vasco sí lo era»⁹⁷.

Al finalizar la travesía, Pepe López sufre los males del viajero inexperto: «yo que no me había mareado a bordo, creía marearme en tierra»; y su debilidad se reproduce a través de absurdas preguntas retóricas: «¿Habrá aquí el vómito también? ¿Será esta tierra como la del Brasil que dicen que se cae uno muerto en cuanto llega?»⁹⁸. La aparatosa llegada del protagonista refiere a dos episodios autobiográficos de Canel, igualmente retratados con cierta comicidad, como en «El soroche», relato autobiográfico en el que la asturiana narra un hilarante desembarco:

«Cuando más tiritaba yo de miedo porque llegaba a los últimos peldaños de la escala, sentí, sin darme cuenta de cómo, que *mi caballero* me levantaba arrojándome precipitadamente dentro de la lancha como si mi cuerpo hubiera sido una *paca* de algodón. Ya era tiempo, y estaba

⁹⁰ CANEL, E., *De Herodes a...*, p. 116.

⁹¹ ZABALGOITIA HERRERA, M., «*Indiano caballero es...*», p. 273.

⁹² GALLEGU DUEÑAS, F. J., «Me río porque...», p. 6.

⁹³ CASTELLÓN ALCALÁ, H., «Humor y tipos textuales. Los textos expositivos en los monólogos cómicos», en ALVARADO ORTEGA, M. B. y RUIZ GURILLO, L. (coords.), *Humor, ironía y géneros textuales*, San Vicente del Raspeig, 2013, p. 43.

⁹⁴ CASTELLÓN ALCALÁ, H., «Los monólogos. Algunas notas para su análisis», en MORENO SANDOVAL, A. (coord.), *El valor de la diversidad (meta)lingüística. Actas del VIII congreso de Lingüística General*, Almería-Lorca, 2008, pp. 485-495, citado en GALLEGU DUEÑAS, F. J., «Me río porque...», p. 8.

⁹⁵ CANEL, E., *De Herodes a...*, p. 121.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁸ *Ibidem*.

éste bien calculado, porque un mundo de agua nos separó al instante, envolviendo al bravo marino (que tuvo que afianzarse contra la escala) y empujándonos á nosotros hacia la boca del puerto»⁹⁹.

Tales descripciones, infrecuentes en los textos canelianos, pretenden humanizar a su autora, mostrar su sentido del humor y despojarla momentáneamente de su omnipotente de condición de narradora análoga a la del explorador varón¹⁰⁰, capaz de malear el relato según su propio interés. Tal imagen difiere mucho de su primera travesía, en la que al descender la escala «ya no era perezosa: era coqueta, vanidosa y presumida»¹⁰¹. La referencia al Brasil es igualmente precisa, al ser la primera nación latinoamericana descubierta por Canel cuya visión conduce a un momentáneo éxtasis en el que la autora pierde incluso la noción de sí misma¹⁰². De estos fragmentos referidos al viaje se extrae como intención autoral, además de la internacional invitación a reírse de uno mismo, un juicio crítico sobre el infundado temor del inmigrante europeo. A esta segunda interpretación nos acogemos a tenor de la progresión ideológica de Canel tras el Desastre del 98, posicionándose a favor de la conciliación iberoamericana y evidenciando un contundente (aunque no radical) avance en su pensamiento conservador, especialmente respecto a su reaccionario españolismo. En esta línea de lectura, el Hotel Progreso en el que Pepe López se aloja¹⁰³ será el emplazamiento simbólico para la deconstrucción del pensamiento colonial, donde el monologuista encontrará similitudes con la población de Necochea que le permitirán desembarazarse parcialmente de unos prejuicios que, al igual que los de la propia Canel, refieren a una versión idealizada de España basado en un pasado místico nacional y la predominante confesionalidad¹⁰⁴:

«Me condujeron al «Hotel Progreso», yo quería ver el pueblo antes de ir a la playa; a pesar del terror me iba tranquilizando porque oí hablar en vasco ¡Qué emoción tan profunda! ¡Ya no me parecía verdad lo que me habían contado! ¿Asesinos y vascos? ¡Si eso no era posible! ¡Si no podía ser eso! Me habían engañado. Pensé en mi gente tan honrada, tan buena, tan cristiana...»¹⁰⁵.

Hasta llegar a este punto, las diferencias culturales y lingüísticas constituirán los hilarantes desencuentros del protagonista. La indumentaria del indiano, guiño autobiográfico a una experiencia pasada de Canel¹⁰⁶, será

otra fuente de conflicto para el protagonista: «Tuve la mala idea de vestirme con levita y sombrero de copa; me parecía que la indumentaria infundiría respeto aun a los más salvajes si acaso los había»¹⁰⁷. El traje de Pepe López llama la atención entre los ciudadanos por su *galera*, término polisémico para «sombrero», «embarcación» y «carromato» que conduce a una situación de humor absurdo:

«Cuando salía del Hotel pude observar que cuchicheaban. —¿Ya me estaban ojeando para víctima? — dije volviendo a tener miedo. [...]—¡La indumentaria! — pensaba seriamente— Me respetan el traje [y] reconocen que soy un joven distinguido. —¡Ya vino la galera! —dijo un muchacho al cruzar yo una calle [...]—Le habrán llamado galerista porque lleva galera. —¿Que yo llevo galera? —¡Y cómo no señor! La lleva en la cabeza. ¡Qué decepción! ¡mi sombrero de copa de última novedad! ¡comprado en Barcelona el día de embarcar, confundido con un carromato! Al retiro con él y no lo saco hasta volver a Buenos Aires»¹⁰⁸.

Tampoco ayudan al personaje los diversos equívocos que encuentra durante su viaje a Necochea, todos ellos fundamentados en malentendidos de tipo pragmático y a los extranjerismos que generan, en adición a las exageradas reacciones del burgués, un divertido relato que sitúa al inmigrante español en la primera línea para la mofa, ese sujeto denominado «casi siempre Gallego en la imaginaria coloquial, y con una representación estereotípica muy marcada y afectada por ciertos tópicos españolistas», a la vez que es presentado «con un humorismo exagerado, como a un personaje grotesco de sainete o *vaudeville*»¹⁰⁹. Se teje así una red de malentendidos y confusiones en torno al español peninsular y de América que provocarán la risa del espectador y la angustia de Pepe López. Así se aprecia durante el traslado a Necochea en el que, a propósito de una palabra desconocida para Pepe, volverá a aparecer la cuestión relativa a la civilización y la barbarie:

«—Pues sí señor; tenía razón el padre; va Vd. a un sitio donde se mata de gusto *no más*, allí lo mismo se *carnea* la gente que *se carnea la hacienda*.

—¡Se carnea! ¡Dios mío! ¿Qué quiere decir eso de *carnear la hacienda*? —le pregunté. [...]—¿Pero se come la carne de persona en Necochea?

—¡Qué esperanza, cristiano! Esa se entierra después de *carneada*.

⁹⁹ CANEL, E., *De América: viajes...*, p. 119.

¹⁰⁰ JENKINS WOOD, J., *Spanish Women Travelers...*, p. 188.

¹⁰¹ CANEL, E., *De América: viajes...*, p. 18.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 16-17, 20.

¹⁰³ CANEL, E., *De Herodes a...*, p. 123.

¹⁰⁴ SURWILLO, L., «Eva Canel and...», pp. 58-59, 63, 66-67.

¹⁰⁵ CANEL, E., *De Herodes a...*, p. 123.

¹⁰⁶ CANEL, E., *De América: viajes...*, p. 199.

¹⁰⁷ CANEL, E., *De Herodes a...*, p. 123.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁹ ZABALGOITIA HERRERA, M., «*Indiano caballero es...*», pp. 271-272, 278.

—Y diga usted; ¿por qué si son así, salvajes no vienen los civilizados a civilizarlos?

—Porque si vienen los matan a los cuatro días o todos se vuelven unos»¹¹⁰.

El absurdo se prolonga durante el trayecto, llegando a la catarsis cómica con el desconocimiento de Pepe López ante uno de los elementos culturales más característicos de la Argentina como es el mate:

«mientras mudaban el tiro me arrimé tímidamente a una pared donde había algunos hombres [...] Estaba uno chupando no sé qué, algo como una pipa que terminaba en calabaza negra, y de repente oigo que dice: —Ramón. ¡Mate al Señor!—. Aquella orden despiadada me arrancó un grito y eché a correr campo atravesado, dando voces de auxilio hasta que caí exánime, al saltar una zanja. El mayoral logró tranquilizarme explicándome lo que quería decir «mate al Señor», y en fuerza de tratarme bien todos aquellos hombres pude seguir el viaje»¹¹¹.

Este tipo de malentendidos, sustentados sobre los ya citados *conocimientos folk*, configuran los espacios dedicados a la risa del espectador, además de traslucir una doble intencionalidad crítica por parte de la autora. Por un lado, humanizan a este modelo de indiano incipiente y diluyen el aura épico y misterioso que envuelve a quien, expuesto a un territorio presuntamente hostil e ignoto, asegura haberse enfrentado a multitud de contratiempos a su vuelta a España: tan siniestra resulta dicha experiencia que el indiano literario, por definición, se muestra hermético y reticente a narrar sus aventuras en ultramar. La segunda intención autoral juega con la representación del género, experimentando la dualidad del «áspero caballero o ruin payaso»¹¹² para proyectar, a través de Pepe López, una figura masculina cuya hegemonía queda en entredicho.

6. CONCLUSIONES

Bajo una obra aparentemente banal, creada con el único objetivo de entretener, Canel encierra aquellos ejes temáticos que vertebran su obra periodística y literaria. El contexto de las postrimerías del 98 inspirará a la asturiana a escribir desde una perspectiva de reconciliación entre las naciones hispanas empleando como recursos el humor, lo absurdo y la reflexión autocrítica. *De Herodes a Pilatos* navega entre los límites del monólogo cómico, la narraturgia y la literatura de emigración para ofrecer una jocosa radiografía de dos cuestiones sociohistóricas que atormentan a la periodista desde sus primeros trabajos: la cuestión de género y la mentalidad colonial. Con su monólogo, Canel articula la intersección entre ambos aspectos y plantea, a

modo de ejercicio autoperódico, la deconstrucción del arquetipo indiano y burgués, revisando aquellos estereotipos reconocibles que, bajo la experiencia transatlántica, permiten a sus espectadores, tanto migrantes como autóctonos, reconocerse y apartar sus diferencias. El producto será un texto conciso e hilarante en el que los malentendidos, el ingrediente sainetesco y la eterna oposición entre lo civilizado y lo bárbaro configuren una obra imprescindible en la trayectoria de la asturiana, pese a que su escasa atención crítica y el impetuoso carácter caneliano la hayan relegado a un olvido que, parcialmente, comienza a disiparse.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, R., «El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (1988), pp. 55-68.
- BAERGA, M. d. C., *Negociaciones de sangre: dinámicas racializantes en el Puerto Rico decimonónico*, Madrid-Frankfurt, 2015.
- BENVENISTE, É., *Problemas de lingüística general. Volumen II* [trad. Juan Almela], Madrid, 1999.
- BIANCHI ROSS, C., *Contar a Cuba. Una historia diferente*, La Habana, 2013.
- CALA CARVAJAL, R., «El español de América y el tipo del indiano en el teatro de Santiago Rusiñol», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, IV (2001), pp. 15-30.
- CANEL, E., *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas. Volumen I*, La Habana, 1899.
- _____, «Ladrando a la luna», *Kosmos*, 80 (1907), p. 494.
- _____, «La Prensa y la inmigración», *Diario de la Marina (edición de la tarde)*, 27/10/1927, p. 18.
- _____, *De Herodes a Pilatos*, en SEIBEL, B. (ed.), *Antología de obras de teatro argentino. Tomo 8 (1902-1910): obras del siglo XX: 1.º década – III*, Buenos Aires, 2011, pp. 113-127.
- CARREIRA, A., «Una mirada sobre territorios de la soledad», en DIP, N., *Solo en la escena: Cuadernos de Picadero*, 20, 2010, pp. 4-5.
- CASTELLÓN ALCALÁ, H., «Los monólogos. Algunas notas para su análisis», en MORENO SANDOVAL, A. (coord.), *El valor de la diversidad (meta)lingüística. Actas del VIII congreso de Lingüística General*, Almería-Lorca, 2008, pp. 485-495.
- _____, «Humor y tipos textuales. Los textos expositivos en los monólogos cómicos», en ALVARADO ORTEGA, M. B. y RUIZ GURILLO, L. (coords.), *Humor, ironía y géneros textuales*, San Vicente del Raspeig, 2013, pp. 41-60.
- CHABAUD, J., «Dramaturgia de monólogos», *Paso de Gato*, 16-17 (2004), pp. 18-19.
- COPELAND, E. M., «Racialized Female Domesticity and Racial Passing in Eva Canel's *La mulata* (1891)», *REGS:*

¹¹⁰ CANEL, E., *De Herodes a...*, p. 122.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 122-123.

¹¹² ZABALGOITIA HERRERA, M., «Indiano caballero es...», p. 282.

- Revista de estudios de género y sexualidades*, 47-2 (2021), pp. 1-20.
- DÍAZ NOSTY, B., *Voces de mujeres. Periodistas españolas del siglo XX nacidas antes del final de la Guerra Civil*, Sevilla, 2020.
- DUBATTI, J., *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, 2012.
- FERNÁNDEZ PEÑA, M., «Viajeros entre Europa y América en el siglo XIX: la percepción del otro», en QUILES, F.; AMADOR, P. F. y FERNÁNDEZ, M. (eds.), *Tornaviaje: tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, Santiago de Compostela/Sevilla, 2020, pp. 53-79.
- FERRÚS ANTÓN, B., «Dos modos de narrar América Latina: autobiografía y costumbrismo en Eva Canel», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40 (2011), pp. 219-231.
- GALLEGO DUEÑAS, F. J., «Me río porque es verdad. Sociología folk en los monólogos de humor», *Imagonautas*, 3-1 (2013), pp. 1-20.
- GARCÍA CASTAÑEDA, S., «Costumbrismo y prensa en la Cantabria del siglo XIX», *Anales de Literatura Española*, 25 (2013), pp. 169-184.
- GÓMEZ-MULLER, A., «Lo poscolonial en América Latina», *Ciencia Política*, 17-34 (2023), pp. 309-319.
- GONZÁLEZ GALLEGU, D., «Eva Canel y la preceptiva galdosiana: ideario realista y perspectiva colonial en su narrativa breve», *Verba Hispanica*, XXVIII (2020), pp. 85-100.
- _____, «Discurso colonial y feminidad racializada: la mujer latinoamericana en la prosa de Eva Canel», *Artífara*, 21-1 (2021), pp. 233-244.
- HIGHET, G., *The Anatomy of Satire*, Princeton, 1962.
- HUTCHEON, L., *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York-Londres, 1985.
- JENKINS WOOD, J., *Spanish Women Travelers at Home and Abroad, 1850-1920. From Tierra del Fuego to the Land of Midnight Sun*, Lanham, 2014.
- KENMOGNE, J., *La obra narrativa de Eva Canel (1857-1932)*, Madrid, 1991.
- _____, «Una escritora asturiana en América: Eva Canel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 546 (1995), pp. 45-61.
- LITTLE, D., «Folk Sociology», *Understanding Society*, 12/02/2008. Disponible en: <http://understandingsociety.blogspot.com.es/2008/02/folk-sociology.html>, consultado el 15-08-2022.
- LUNA RAMÍREZ, M. T., *El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje*, Madrid, 2018.
- MACCHI, F., «Eva Canel y las redes femeninas finiseculares», en CAMPUZANO, L. (comp.), *Asociacionismo y redes de mujeres latinoamericanas y caribeñas*, La Habana, 2014, pp. 159-169.
- MAFFESOLI, M., *El conocimiento ordinario. Compendio de sociología*, Ciudad de México, 1993.
- MARTÍNEZ-ALÉS, D. E., *El monólogo cómico español como género autoficcional: apuntes para una poética*, Madrid, 2015.
- MBEMBE, A., *Crítica de la razón negra*, Barcelona, 2016.
- PAVIS, P., *Diccionario de teatro*, Barcelona, 1996.
- PEYROU, F., «Familia y política. Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino», *Historia y política*, 25 (2011), pp. 149-174.
- RAMOS RAMOS, M. R., «Estudio crítico de la parodia y la revalorización del término», *Tonos Digital*, 42 (2022). Disponible en: <http://hdl.handle.net/10201/115723>, consultado el 10-06-2023.
- RHOADES, D., *The Monologue As An Independent Genre in the Theater Of Latin America*, Urbana, 1977.
- RODRÍGUEZ SANTOS, J. M., «Imagen social e identidad en el monólogo cómico», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 (2017), pp. 51-68.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B., «Preocupación patriótica y compromiso nacional en las escritoras españolas finiseculares», en SERVÉN, C. y ROTA, I. (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa. 1868-1936*, Sevilla, 2013, pp. 237-266.
- SANCHIS SINISTERRA, J., «Narraturgia», *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 26 (2006), pp. 19-25.
- _____, «El arte del monólogo», *Paso de Gato*, 16-17 (2004), pp. 20-23.
- SEIBEL, B., «Prólogo», en SEIBEL, B. (ed.), *Antología de obras de teatro argentino. Tomo 8 (1902-1910): obras del siglo XX: 1.º década – III*, Buenos Aires, 2011, pp. 7-29.
- SURWILLO, L., «Eva Canel and the Gender of Hispanism», en MURRAY, N. M. y TSUCHIYA, A. (eds.), *Unsettling Colonialism: Gender and Race in the Nineteenth-Century Global Hispanic World*, Nueva York, 2019, pp. 55-79.
- TAJES, M. P., *El cuerpo de la emigración y la emigración en el cuerpo: desarraigo y negociación de identidad en la literatura de la emigración española*, Berna, 2006.
- TERÁN, Ó., *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la «cultura científica»*, Buenos Aires, 2000.
- TORRES RONDÓN, E., *20 mujeres y una leyenda*, Vigo, 2010.
- TRASTOY, B., «El monólogo teatral como estrategia narrativa. Notas sobre *Música rota* y *Circoneuro* de Daniel Veronese», en PELLETERI, O. (ed.), *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, 1998, pp. 175-183.
- UNAMUNO, M. d., «El porvenir de España», en *Obras completas. Vol. IV*, Madrid, 1958, pp. 951-1015.
- VERSÉNYI, A., *El teatro en América Latina*, Cambridge, 1996.
- VICENS, M., *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*, Buenos Aires, 2016.
- VINCENT, N. M., «Voces y transformaciones del monólogo y apreciaciones sobre *Divino Pastor Góngora* de Jaime Chabaud», *Itinerarios*, 31 (2020), pp. 185-207.
- WADE, P., *Race and Ethnicity in Latin America*, Londres, 2010.
- ZABALGOITIA HERRERA, M., «Indiano caballero es don Dinero. Los retornados en la negociación de los sexos y el capital en el XIX español», en ZABALGOITIA HERRERA, M. (ed.), *Hombres en peligro: género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*, Madrid-Frankfurt, 2017, pp. 267-294.