

signos

L I T E R A R I O S

Revista semestral • Departamento de Filosofía • CSH/UAM/Iztapalapa

Traducción y adaptación de comedias de Molière en sainetes de Ramón de la Cruz

Lectura femenina en *Los parientes ricos*

Una lectura de la poesía de Jaime Gil de Biedma

Lo grotesco en la "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput"

Representaciones de la gestación subrogada en tres novelas



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. Gustavo Pacheco López

RECTOR GENERAL

Dra. Esthela Irene Sotelo Núñez

SECRETARIA GENERAL

UNIDAD IZTAPALAPA

Dra. Verónica Medina Bañuelos

RECTORA

Dr. Javier Rodríguez Lagunas

SECRETARIO

Dra. Sonia Pérez Toledo

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Martha Ortega Soto

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

D. R. © UAM-IZTAPALAPA

Departamento de Filosofía,

Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186,

Col. Leyes de Reforma, 1a. Sección,

Alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, C. P. 09310, México

-
- Índices y bases de datos donde aparece la revista: Cengage Learning, Fuente académica-EBSCO, Latindex, CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM) y Conacyt.
 - Formación: Amaranta Luna Castillejos
 - **Signos Literarios**, año 22, vol. xxii, núm. 43, enero-junio de 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Filosofía, Prolongación Canal de Miramontes, núm. 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14387, Ciudad de México y Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Col. Leyes de Reforma, 1a. Sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México. Teléfono: 55 5804-4600, ext. 2786. Página electrónica de la revista: [<http://signosliterarios.izt.uam.mx>]. Correo electrónico: slil@xanum.uam.mx. Editora responsable: Mtra. Alma Mejía González. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2005-070509224700-102, ISSN: 3061-7782, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Mtra. Amaranta Luna Castillejos, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa, Avenida Ferrocarril San Rafael Atlixco, número 186, Col. Leyes de Reforma 1 A Sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México, fecha de última modificación: enero de 2026. Tamaño del archivo: 1 067 KB.
 - Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.
 - Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

SIGNOS LITERARIOS

•

•

•

•

•

43

enero-junio, 2026

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- 8 Del *bourgeois* al petimetre. Traducción y adaptación de tres comedias de Molière en tres sainetes de Ramón de la Cruz
DAVID RODRÍGUEZ BERA
- 46 “Una señorita no debe leer cualesquiera libros”: lectura femenina en *Los parientes ricos*
MARIANA FLORES MONROY
- 68 Genealogía del (des)amor en tiempos del odio. Una lectura de la poesía de Jaime Gil de Biedma
CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEA
- 96 Lo grotesco en la “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput” de Juan Carlos Onetti
JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ
- 120 Tres representaciones de la gestación subrogada en las novelas *La granja*, *La mala suerte* y *El cuerpo es quien recuerda*
CARROLLYNE AASEN

RESEÑAS

- 146 Mercedes Alcalá Galán (2022), *“Con esta carga nacemos las mujeres”:* discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes, Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert, 366 p.
SARHA MONSERRAT LUCIO AYALA
- 152 Rafael Alarcón Sierra (ed.) (2025), *“Llamo a los poetas”:* Miguel Hernández y sus maestros literarios, Jaén, Universidad de Jaén, 502 p.
JUAN PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS
- 158 Francisca Noguero, Daniel Escandell y Sheila Pastor (eds.) (2022), *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)*, Kassel, Edition Reichenberger, 252 p.
ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ
- 164 Raquel Mosqueda Rivera (2024), *Tres escrituras de la diversidad:* Guillermo Samperio, Fernando Curiel y Héctor Manjarrez, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 150 p.
JORGE LUIS HERRERA
- 170 Assia Mohssine y Samuel Rodríguez (coords.) (2023), *Figuraciones del mal en las creadoras hispánicas contemporáneas*, Sevilla, Ediciones Alfar, 373 p.
VIRGINIA CARRILLO RODRÍGUEZ
- 178 Normas editoriales

ARTÍCULOS

FROM THE BOURGEOIS TO THE PETIMETRE. TRANSLATION AND ADAPTATION OF THREE COMEDIES BY MOLIÈRE IN THREE SAINETES BY RAMÓN DE LA CRUZ

DAVID RODRÍGUEZ BERA

ORCID.ORG/0000-0003-0778-4058

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

dhazaelrodriguez@filos.unam.mx

Abstract: *This article analyzes the translation procedures of three Molière comedies into three sainetes by Ramón de la Cruz. On the one hand, it studies the translation and adaptation of two comédies-ballets: Monsieur de Pourceaugnac and George Dandin ou le mari confondu, which the Spanish author titled El caballero de Sigüenza. Don Patricio Lucas and El casamiento desigual, respectively. On the other hand, it analyzes Les précieuses ridicules, as well as its translation and adaptation scene by scene in Las preciosas ridículas. The article considers the poetics of the sainete versus neoclassical aesthetics in relation to a common comic model.*

KEYWORDS: THEATER, NEOCLASSICISM, TRANSLATION, MOLIÈRE, 18TH CENTURY

RECEPTION: 31/07/2025

ACCEPTANCE: 22/10/2025

DEL BOURGEOIS AL PETIMETRE. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE TRES COMEDIAS DE MOLIÈRE EN TRES SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ¹

DAVID RODRÍGUEZ BERA

ORCID.ORG/0000-0003-0778-4058

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

dhazaelrodriguez@filos.unam.mx

Resumen: En este artículo se analizan los procedimientos traductológicos de tres comedias de Molière en tres sainetes de Ramón de la Cruz. Por un lado, se estudia la traducción y adaptación de dos *comédies-ballets*: *Monsieur de Pourceaugnac* y *George Dandin ou le mari confondu*, que el autor español intituló *El caballero de Sigüenza*. *Don Patricio Lucas* y *El casamiento desigual*, respectivamente. Por el otro, se analiza *Les précieuses ridicules*, así como su traslación y adaptación, escena por escena, en *Las preciosas ridículas*. Entre lo cultural y lo formal, el artículo pondera la poética del sainete frente a la estética neoclásica a propósito de un modelo cómico común.

PALABRAS CLAVE: TEATRO, NEOCLASICISMO, TRADUCCIÓN, MOLIÈRE, SIGLO XVIII

RECEPCIÓN: 31/07/2025

ACEPTACIÓN: 22/10/2025

¹ Escribí este artículo gracias al programa de becas posdoctorales de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, el cual es uno de los resultados del proyecto posdoctoral *La reforma del teatro: propuestas neoclásicas en el siglo XVIII hispánico*, llevado a cabo en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas bajo la supervisión de Germán Viveros Maldonado.

La traducción de obras teatrales en la España del siglo XVIII está estrechamente ligada, tanto con los ideales poéticos de los promotores del modelo neoclásico, como con los continuadores de la Comedia Nueva calderoniana. Traducir fielmente a Molière y a Racine, pero también a Regnard y Metastasio, significaba, para los primeros, uno de los procedimientos necesarios para llevar a cabo su reforma teatral, por medio de la ejemplificación de aquello que ya Voltaire y Muratori habían llamado “Buen Gusto”, en contra del preciosismo francés de la primera mitad del siglo XVII y del marinismo imperante en la Italia del *Seicento*. Los segundos —que veían desde hace un siglo triunfar en escena los preceptos antiaristotélicos de Lope de Vega— encontraban, en cambio, en los conflictos amorosos de los dramas franceses e italianos, una mina de argumentos aptos para naturalizarse a la manera española.

De José de Cañizares es la comedia *No hay con la patria venganza, y Temistocles en Persia*, traducción del *Temistocle* de Metastasio, y de Antonio Bazo —blanco de Nicolás Fernández de Moratín en su primer *Desengaño al teatro español*—, *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artaxerxes*, castellanización de otro melodrama, el *Artaserse*, del célebre dramaturgo italiano. En contraposición con estos títulos, propios de la comedia áurea, descuellan *La clemencia de Tito*, de Ignacio de Luzán, traducción de *La clemenza di Tito*, o, de este mismo autor, *La razón contra la moda*, que buscaba introducir en España el entonces modelo por excelencia de la *comédie larmoyante* —o comedia lastimosa—: *Le préjugé à la mode* (1733), de Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée.

En el caso particular de la comedia —y en específico de Molière—, *La escuela de maridos* (1812) y *El médico a palos* (1814), de Leandro Fernández de Moratín, resultan un ejemplo paradigmático de las ideas generales de la escuela neoclásica en España acerca de la traducción y refundición de obras teatrales nacionales y extranjeras, sólo posterior al triunfo de sus principios estéticos alcanzado en 1806 con *El sí de las niñas*. Incluso, en nuestros días, es aún común referirse a *Le médecin malgré lui* como *El médico a palos*, y no como *El médico a su pesar* o *El médico a la fuerza*, pues la trascendencia de don Leandro en la historia del teatro español ha sido tal que las huellas de su obra perviven pese al reacomodo romántico que catapultó a Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca como los mayores exponentes de la dramaturgia hispánica.

Si se revisan las traducciones de Moratín —o, más bien, adaptaciones o arreglos, como dijo Emilio Cotarelo y Mori (1899: 133)—, se descubre que el arte molieresco de hacer comedias sufrió de las mismas correcciones que Luzán y sus seguidores pretendían introducir en las comedias de capa y espada españolas. El mismo espíritu reformador que se encuentra en las notas a su traducción de *Hamlet* aparece en la advertencia a estas dos refundiciones moratinianas. En éstas se busca evidenciar la presencia de las tres unidades aristotélicas presentes en las cinco comedias originales de Moratín e incluso negligidas por Moliere, Goldoni y Beaumarchais. Pero, al mismo tiempo, en ambas se opta por la castellanización de los nombres, tan común en las traducciones anteriores al siglo xx, pues Moratín prefirió nombrar don Manuel y don Gregorio a Sganarelle y Ariste. En este mismo sentido, se observa que la eliminación de la máscara —aún barroca—, que Molière había introducido en el teatro francés por medio del protagonista de *Sganerelle ou le cocu imaginaire* (1660), representa el proceso final de conciliación entre el modelo clásico extranjerizante y su naturalización española, que ni Moratín padre ni José Cadalso habían podido lograr con la representación de figuras heroicas de la Edad Media castellana, bajo todas las reglas dramáticas observadas por Boileau.

Previo a los éxitos teatrales de don Leandro, tal proeza corresponde —como es muy bien sabido— únicamente a la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, al menos en lo que respecta a la tan discutida problemática de la tragedia en España, planteada principalmente en los *Discursos* de Montiano (1750) y, en parte, resuelta en las reflexiones preliminares de Pedro Estala en su *Edipo tirano* (1793). En lo que se refiere a la castellanización de modelos extranjeros, quizá no haya autor que pueda compararse a la pericia y originalidad de Ramón de la Cruz, quien fuera afecto —aunque por obligación, según Cotarelo, ante el advenimiento del Conde de Aranda— a la imitación de Apolo Zeno y Metastasio, en su tragedia *Sesostris*, de 1767, y en su zarzuela *Briseida*, de 1768 (Cotarelo y Mori, 1899: 99). Sin embargo, su éxito como escritor de sainetes le valió el rechazo del grupo neoclásico que pugnaba por desaparecer estas piezas breves de entreactos por considerarse no sólo un distractor frente a la

obra representada, sino también un espectáculo inmoral y poco instructivo, de acuerdo con los ideales ilustrados de la escuela neoclásica española.²

Ramón de la Cruz “no era —como dijo Menéndez Pelayo— infractor de las leyes clásicas, ni mucho menos enemigo de ellas, pero procedía como si no existiesen” (1985: 206). Del mismo modo, puede decirse que no era enemigo del teatro francés, pero procedía con el espíritu crítico de un ilustrado no afrancesado que concentró sus esfuerzos en crear un teatro breve e inteligente. Como en *El retablo de las maravillas* cervantino, De la Cruz ofrecía una crítica de la sociedad de sus tiempos. Descuellan de esta manera sainetes como *El hospital de la moda* (1762), *El fandango de candil* (1768) o *El petimetre* (1764) donde la burla feroz hacia las incipientes clases medias de moda afrancesada se codifica en las acciones de sus señoritos —*petits-mâitres*— que una y otra vez entran en conflicto con los majos de atuendo, baile y habla castellana. Se explica así que, pese a las desavenencias y enemistades en torno a la cuestión de las formas barroco-españolas y neoclásicas —a estas alturas defendidas con mayor ahínco en España que en Francia—, tanto Moratín a finales de siglo como Ramón de la Cruz desde mediados lograran aclimatar el teatro de Molière, desde la comedia, por un lado, y desde el sainete, por el otro.

La lista de piezas breves cuya trama se remonta a la tradición teatral francesa es bastante extensa. Los estudios que se han realizado durante los últimos años en torno al teatro de Ramón de la Cruz dan cuenta de la presencia de Marivaux, Carmontelle y Dancourt, además de otros comediógrafos.³ Junto con estos autores, uno de los más mencionados es precisamente Molière, cuyas comedias *Les précieuses ridicules* (1659), *Les fâcheux* (1661), *Le mariage forcé* (1664), *L'amour médecin* (1665), *Le médecin malgré-lui* (1666), *George*

² Véase, al respecto, el “Papel que D. Bernardo Iriarte extendió á instancias de D. José Manuel de Ayala, comisario-corrector de dramas para el teatro de la corte”, que editó Cotarelo en su monografía *Iriarte y su época* (2006: 467-469).

³ A los ya citados escritos de Emilio Cotarelo, sobre todo su artículo sobre los traductores de Molière, puede añadirse el de René Andioc (1996), así como los diversos textos de J. Sala-Valldaura y Nathalie Bittoun-Debruyne acerca de Marivaux en España. Una lista muy actualizada de las fuentes francesas de los sainetes de Ramón de la Cruz se puede encontrar en el sitio de internet Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_la_cruz/autor_vida_obra_08/#n5].

Dandin ou le mari confondu (1668) y *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) sirven a Ramón de la Cruz como fuente argumental en los siguientes sainetes: *Las preciosas ridículas* (1767), *Los fastidiosos* (1775), *El casado por fuerza* (1767), *El mal de la niña* (1768), *La muda enamorada* (1762), *El casamiento desigual* (1769) y *El caballero de Sigüenza y Don Patricio Lucas* (ca. 1770).⁴

De estos sainetes, apenas una tercia aparecía ya aludida en la célebre *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, de Pietro Napoli-Signorelli —cercano al grupo de don Leandro, a quien tradujo al italiano—. Sus juicios acerca de Ramón de la Cruz y del sainete, en general, son negativos porque, si bien declara conocer el *Manolo*, se contenta con decir que su autor “*si limitò a tradurre alcune farse francesi, e particolarmente di Moliere, Giorgio Dandido, Il matrimonio a forza, e Pourceaugnac, ec... Ma in vece di apprendere da sì gran maestro l'arte di formar quadri di giusta grandezza simili al vero, egli ha rannicchiate, poste in iscorcio disgraziato e dimezzate nel più bello le di lui favole*” (Napoli-Signorelli, 1813: 192-193).

Quizá sería ocioso preguntarse hasta qué punto Pietro Napoli-Signorelli tendría opiniones similares en torno a las supresiones que más tarde haría don Leandro de algunas escenas de las mencionadas comedias de Molière. Lo que resulta verdad es que tanto en éstas como en los sainetes de Ramón de la Cruz tales modificaciones al texto francés son parte esencial de la poética que enarbolaba cada uno de los conocidos dramaturgos españoles. En el particular caso de don Ramón, es obvio que la naturalización de la comedia de Molière por medio del sainete exigía algo más que una corrección de las costumbres, nombres y locaciones. Si se observan los títulos del corpus de sainetes molierescos, se ponen de manifiesto estos cambios que también ejecutó Moratín en

⁴ La investigación acerca de las fechas de representación de cada uno de estos sainetes se encuentra en Coulon (1993: 534). En el caso particular de *El caballero de Sigüenza...*, dice la misma autora que “*Le titre D. Patricio Lucas apparaît pour la première fois dans les Gastos del tablado de la troupe Hidalgo le 12 octobre 1770, mais cela ne signifie nullement qu'il faille obligatoirement considérer cette date comme celle de sa création, compte tenu du délai dont avaient souvent besoin les scribouillards qu'employaient les compagnies pour assimiler les titres des pièces. Quoi qu'il en soit, Cruz ayant fait jouer en 1767 El casado por fuerza et Las preciosas ridículas, en 1768 El mal de la niña et en 1769 El casamiento desigual, il serait tout à fait plausible qu'il soit l'auteur de D. Patricio Lucas, répertorié en 1770 mais sans aucun doute créé au cours d'une des saisons précédentes*” (Coulon, 1993: 536).

la comedia. En el caso de *Monsieur de Pourceaugnac*, es evidente que lo más conveniente era hispanizar el nombre del protagonista, toda vez que se quería reprehender un vicio universal contenido en la comedia de carácter, no hacer representar a un personaje en específico de alguna región francesa en especial. Por ello, de entrada, Ramón de la Cruz optó por intitular su sainete como *El caballero de Sigüenza Don Patricio Lucas*, en lugar de *El señor de Pourceaugnac* o algo similar. Lo mismo puede decirse acerca de *Las preciosas ridículas*, pues la finalidad del sainete es corregir los vicios de las mujeres protagonistas, no mostrar al público la historia de ambas mujeres inmersas en una moda tan difundida en Francia y a la que España era totalmente ajena: el preciosismo.

MONSIEUR DE POURCEAUGNAC Y GEORGE DANDIN: DE LA COMÉDIE BALLET AL SAINETE

Del amplio catálogo de piezas breves de fuente molieresca convendría detenerse en conjunto en las adaptaciones de *Monsieur de Pourceaugnac* y *George Dandin ou le mari confondu* —ambas *comédies-ballets*—, cuyos argumentos tratan acerca de una de las cuestiones más relevantes de la comedia neoclásica no sólo española, sino europea en general: la de los matrimonios. *El caballero de Sigüenza. Don Patricio Lucas* pone sobre la escena el problema de los matrimonios forzados que no poco obsesionaron a Moratín en sus traducciones y obras originales como *El viejo y la niña* o *El sí de las niñas*. En *El casamiento desigual*, también conocida como *Gutibambas y Mucibarrenas*, se representan las consecuencias de los matrimonios por conveniencia social entre nobles arruinados y campesinos advenedizos.

En *Monsieur de Pourceaugnac*, Molière retrata la avaricia de un padre, Oronte, que quiere casar a su hija Julie con un hombre ridículo, aunque enriquecido, de provincia. Con la ayuda de Nérine, Lucette y Sbrigani, Éraste —amante de Julie— conseguirá, hacia el final de la obra, alejar a Monsieur de Pourceaugnac de París y casarse con la hija de Oronte. En el intermedio hay muchas escenas graciosas, como cuando Sbrigani, fingiéndose un primo lejano, adula a Monsieur de Pourceaugnac a su llegada a la capital francesa, para llevarlo a casa de Éraste y engatusarlo. Se suceden escenas muy cómicas, como la de la visita de unos supuestos médicos que sangran a Pourceaugnac una y otra vez, hasta la de la entrada de las mujeres de intriga que se hacen pasar por unas desdichadas a las que Pourceaugnac ha abandonado con hijos.

Ante la manera provinciana de hablar de este personaje en medio de un ambiente parisino, en el sainete de Ramón de la Cruz las locaciones cambian, como también las principales características de Monsieur de Pourceaugnac, pues —como advertía ya Moratín— se trata de mecanismos cómicos que poco efecto surtirían ante el público español. Don Patricio Lucas es algo más que el típico petimetre de los sainetes más costumbristas de nuestro autor. Se le presenta, entonces, como un afrancesado muy maltrecho desde la acotación misma hasta en la interacción con otros personajes:

Descúbrase la mutación de calle; y sale Don Patricio muy bizarro, y ridículo con pelucón de nudos, rico vestido mal puesto y todos mirándole y riéndose, y en diferentes trajes; luego Coronado Paco detrás observando.

PATRICIO LUCAS ¿Qué es esto? ¿qué quieren? ¿traigo
yo sobre mí alguna danza
de monos? no he visto gente
más necia, ni chabacana;
no puedo dar cuatro pasos
sin hallar estos fantasmas,
que se ríen, y me siguen;
esta Villa está poblada
de tontos: ea, caballeros,
a su negocio se vaya
cada uno y no le estorben,
ni se ríen a la cara
de nadie; no he visto gente
tan boba, ni mal criada;
ya estoy yo dado a patilla
y si sube la mostaza
á las narices, aplasto
las de todos a puñadas.

UNO ¿Es usted, aunque perdone,
quien trae las modas a España?

PATRICIO LUCAS ¿Y es usted el que solicita
que le abra una ventana
en la cabeza?

SBRIGANI *J'y ai vu quelque chose d'honnête.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Je suis votre serviteur.*
SBRIGANI *Quelque chose d'aimable.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Ah ! ah !*
SBRIGANI *De gracieux.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Ah ! ah !*
SBRIGANI *De doux.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Ah ! ah !*
SBRIGANI *De majestueux.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Ah ! ah !*
SBRIGANI *De franc.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Ah ! ah !*
SBRIGANI *Et de cordial.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Ah ! ah !*
SBRIGANI *Je vous assure que je suis tout à vous.*
MONSIEUR DE POURCEAUGNAC *Je vous ai beaucoup d'obligation.*
(Molière, 2020 [1669]: 398-399)

La comparación de esta escena con la versión de Ramón de la Cruz hace ver que la del español se presenta, aquí sí, como una traducción directa de Molière, pues en el sainete se rescatan las célebres repeticiones propias del teatro de Molière que tan graciosas resultan en el diálogo. En este caso, hablo de las interjecciones “Ah! ah!”, que sirven para delinear el poco criterio de Monsieur de Pourceaugnac ante un adulator perjudicial para su salud e intereses. Ramón de la Cruz los utiliza también así:

AYALA	Porque esa fisonomía
	me ha satisfecho, y me agrada,
PATRICIO LUCAS	Yo os estoy agradecido
AYALA	Porque hallo yo en vuestra cara:
	un no sé qué dulce...
PATRICIO LUCAS	¡Ah! ¡Ah!
AYALA	amable...
PATRICIO LUCAS	¡Ah! ¡Ah!
AYALA	una elegancia...
PATRICIO LUCAS	¡Ah! ¡Ah!

AYALA un aire majestuoso...
 PATRICIO LUCAS ¡Ah! ¡Ah!
 AYALA un filis... una gracia...
 PATRICIO LUCAS ¡Ah! ¡Ah!
 AYALA que roba los corazones.
 PATRICIO LUCAS ¡Ah! ¡Ah!
 AYALA y el afecto arrastra.
 PATRICIO LUCAS Grande obligación os tengo.
 (Cruz, 2021 [1767]: vv. 229-239)

Se trata de una escena que sirve a Molière para delinear la estupidez del foráneo a partir de la facilidad con la que se deja convencer, y que Ramón de la Cruz utiliza con este mismo fin, aunque está claro que la brevedad del sainete no permite a don Ramón el desarrollo del carácter de su protagonista. De esta manera, la versión sainetera española elimina los episodios graciosos en casa de don Matías, para pasar directamente a la escena de las mujeres que se fingen abandonadas. Se cumple así la estructura bipartita que domina la mayor parte de los sainetes de Ramón de la Cruz, donde la primera escena es en la calle y la segunda en el interior de alguna casa. En este caso, la acción se lleva a cabo en casa de don Brito de Nube Parda, donde se preparan para la llegada de don Patricio Lucas. Se llevan a cabo aquí las confusiones planeadas y el sainete termina en palos para el ridículo y boda para los amantes.

Sobre Ramón de la Cruz como traductor de Marivaux, Nathalie Bittoun-Debruyne señala que “*la petite pièce automatique coulée dans le moule formel du sainete et en adopte les particularités, comme la structure binaire décrite par J. Dowling. La première partie commence par un scène souvent agrémentée d’un partie musical. Le dénouement, généralement très bref (comme chez Marivaux), permettait aux acteurs de prendre directement contact avec leur public*” (2009: s.p.). Por su extensión, podría decirse lo mismo de *Las preciosas ridículas*, que analizo más adelante. No obstante, en el caso de *Don Patricio Lucas*, Ramón de la Cruz no dispone de espacio suficiente para una adaptación o una traducción “*automatique coulée*”.

A la estructura bipartita del sainete cruciano se acopla, entonces, la selección de escenas, en este caso, aquellas que jueguen en favor de los tipos teatrales trasladados incluso culturalmente, como es el caso del *bourgeois* de Molière, convertido en petimetre. He ahí que, como señala Bittoun-Debruyne líneas

atrás, “*le traducteur n’hésite pas à inventer, supprimer ou altérer, et ne travaille qu’en fonction de la culture de réception —généralement la sienne— et de ses propres intérêts, qu’ils soient économiques, idéologiques, ou les deux choses à la fois*” (2009: s.p.).

Un caso muy similar es el de *El casamiento desigual*, que Mireille Coulon define como “*le plus grand succès de l’année [...] joué 18 fois*” (1993: 88). Se trata, pues, de otra traducción y adaptación —operante tanto a nivel formal como cultural— de una *comédie-ballet*. En este caso, *George Dandin ou le mari confondu*.

En esta comedia, Molière nos da uno de los finales cómicos más trágicos y grotescos de la historia del teatro. George Dandin, burgués, se casó con Angélique de Sotenville. Pese a ser un hombre rico, ella, así como los padres de ésta —Monsieur y Madame de Sotenville— lo maltratan una y otra vez por sus orígenes campesinos. Denuncia, así, Molière —en la misma línea de *Le bourgeois gentilhomme*— tanto a la decadente nobleza aprovechada, como al burgués que, en su afán de ostentar un título nobiliario, se deja humillar, tal como el mismo George Dandin expresa al inicio de la comedia:

GEORGE DANDIN *Ah! Qu’une femme demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s’élever au-dessus de leur condition, et s’allier, comme j’ai fait, à la maison d’un gentilhomme! La noblesse de soi est bonne, c’est une chose considérable assurément; mais elle est accompagnée de tant de mauvaises circonstances, qu’il est très bon de ne s’y point froter.* (Molière, 2020 [1668]: 279)

Al igual que en *Don Patricio Lucas*, Ramón de la Cruz aprovecha para su traducción-adaptación las primeras escenas del primer acto de la comedia molieresca, con el objetivo de delinear el carácter de los personajes, mismo que no tendría tiempo y espacio de explorar a la manera de la comedia francesa. El sainete comienza con el marido Juan Redondo (interpretado por el gracioso Chinica), que se lamenta de su suerte al uso del George Dandin de Molière. La introducción sirve a Ramón de la Cruz, quien, sin embargo, no utiliza el soliloquio, sino el diálogo entre Chinica y un amigo, donde, en verso, se amplían las largas razones que el Dandin de Molière ya había expresado:

CHINICA. En dos palabras,
que ayer rico y libre era
y hoy soy esclavo y soy pobre,
y si Dios no lo remedia,
mañana seré lo peor
que hay que ser sobre la tierra.

SIMÓN. ¿Cómo?

CHINICA. Ya se apoderaron
mis dos suegros de mis rentas.
Mi mujer triunfa y malgasta;
gusta de bailes y fiestas;
distribuye mis caudales
en la muchedumbre inmensa
de sus hambrientos parientes,
y si quiero reprenderla,
dice que para eso es noble,
y que yo soy un trompeta,
que no debo hacer sino
callar y soltar pesetas,
aunque ella haga lo que haga,
y yo vea lo que vea.

SIMÓN ¿Y a eso qué dicen sus padres?
CHINICA Que su hija es muy discreta,
muy prudente, muy juiciosa,
muy virtuosa y muy bella,
porque es noble, y que yo soy
porque no logro la misma
exención, un mal nacido,
un picaronazo, un bestia.
(Cruz, 1990: vv. 44-65)

Se suceden otras escenas iniciales. Primero la de Chinica, cuando encuentra a un hombre que le confiesa que va a visitar a su mujer, Mariana, y luego la de la primera aparición de los padres de ésta, Espejo Gutibamba y Joaquina Mucibarrenas, quienes vienen a confirmar el desprecio con el que miran a

CHINICA Suegra, pende de que hay cosas
que a un cristiano le desvelan.

JERÓNIMA Esa es otra. ¡Que tampoco
cuides de mis advertencias!
¡No te has de acostumbrar.
a decir, cuando me veas,
con veneración, señora
y no suegra?

CHINICA De manera
que como me llamáis yerno,
yo también os llamo suegra.
(Cruz, 1990: vv. 44-65)

La escena termina con el marido burlado y los padres orgullosos que lo tachan de mentiroso. La risa es inevitable, pues la actitud de los suegros es completamente ridícula. Sin embargo, ya desde esta escena el *George Dandin* anticipa el grotesco final, mientras que la de Ramón de la Cruz aprovecha la comicidad para vituperar, una vez más, a esa baja nobleza con ínfulas que encarnan los petimetres con apellidos ya muy deformados.

En lo que respecta al manejo de la trama, como en *Monsieur de Pourceaugnac* frente a *Don Patricio Lucas*, después de la sucesión de las primeras escenas traducidas en Molière hay saltos importantes hacia las escenas del tercer acto gracias, de nuevo, a la naturaleza breve del sainete. Molière desarrolla en su comedia los amores entre Clitandre y Angelique, en favor de esa característica del protagonista de *confondu*, pues, una vez más, en el *George Dandin* el espectador se ahoga en la risa impía de ver al cornudo que sufre las consecuencias de haberse querido casar con Angelique: se le sobaja y humilla, y las verdades que él percibe con sus propios ojos se vuelven mentiras ante una sociedad hipócrita que lo hace enloquecer.

Molière llega así a la última escena en la que George Dandin sorprende a Angelique fuera de casa y manda llamar a los padres para que conste la infidelidad de la hija. No obstante, antes de que lleguen éstos, ella logra entrar en casa cuando él sale a buscarla; acto seguido, ella entra y, cuando llegan los padres, les dice que George Dandin bebe demasiado y regresa siempre tarde a casa. Las palabras finales del protagonista son confusas y muchos críticos han llegado a pensar que lo que se entrevé es el suicidio:

GEORGE DANDIN *Ah! je la quitte maintenant, et je n'y vois plus de remède; lorsqu'on a, comme moi, épousé une méchante femme, le meilleur parti qu'on puisse prendre, c'est de s'aller jeter dans l'eau la tête la première.* (Molière, 2020 [1668]: 316)

Si esto no sugiere una decisión contundente de suicidio, lo que está presente es una queja similar a la del inicio de la obra, algo que, en todo caso, da a entender que estas ofensas se repetirán como círculo vicioso por más que George Dandin diga que ha llegado el momento de dejarla. En Molière, la risa se borra para este punto, pues el castigo cae en el advenedizo sin piedad alguna y sin castigo para quienes ilegalmente lo proporcionan. Con la maestría de un observador del mundo, el francés denuncia todo lo que pasa entre nobles y burgueses sin dar al espectador el consuelo de vapulear a todos por igual. Queda sólo la sonrisa cómplice del espectador que no ríe.

Poco espacio queda a Ramón de la Cruz para desarrollar el amorío entre Clitandre y Angelique. De esta manera, también como en *Don Patricio Lucas*, recurre al final de la comedia de Molière que ya he descrito. Tras el primer enfrentamiento absurdo con los padres, la mujer sale a bailar y divertirse entre fandangos, lo cual ya aligera mucho la obra con respecto a la original. El final resulta muy similar al del Molière, donde la mujer infiel se ayuda de la criada —al uso de cualquier comedia de capa y espada española— para lograr su cometido:

GEORGE DANDIN *La méchanceté d'une femme irait-elle bien jusque-là ? (Il sort avec un bout de chandelle, sans les apercevoir; elles entrent; aussitôt elles ferment la porte.) Il n'y a personne. Eh! je m'en étais bien douté, et la pendarde s'est retirée, voyant qu'elle ne gagnait rien après moi, ni par prières ni par menaces. Tant mieux! cela rendra ses affaires encore plus mauvaises, et le père et la mère qui vont venir en verront mieux son crime. Ah! ah! la porte s'est fermée. Holà ! ho ! quelqu'un! qu'on m'ouvre promptement!*

ANGÉLIQUE, à la fenêtre avec Claudine. —*Comment ? c'est toi ? D'où viens-tu, bon pendarde ? Est-il l'heure de revenir chez soi quand le jour est près de paraître ? et cette manière de vie est-elle celle que doit suivre un honnête mari ?*

CLAUDINE *Cela est-il beau d'aller ivrogner toute la nuit ? et de laisser ainsi toute seule une pauvre jeune femme dans la maison ?*

GEORGE DANDIN *Comment? vous avez...*

ANGÉLIQUE *Va, va, traître, je suis lasse de tes déportements, et je m'en veux plaindre, sans plus tarder, à mon père et à ma mère.*

GEORGE DANDIN *Quoi ? c'est ainsi que vous osez...*
(Molière, 2020 [1668]: 312)

No obstante, hay diferencias sustanciales, pues Ramón de la Cruz elimina ese final agrídulce que caracteriza al *George Dandin*. Todo termina bien. Es aquí donde se eslabona la poética de los entremeses barrocos y sainetes dieciochescos, es decir, el desenlace o en palos o en fiesta. De esta manera, *El casamiento desigual* tiene en común con *El retablo de las maravillas* cervantino, así como con *La comedia de maravillas* del mismo Ramón de la Cruz, aquel final precedido de la entrada de una autoridad encargada de resolver el conflicto por medio de alguno de estos finales típicos del teatro breve:

CHINICA Bien dicen que una mujer
despechada es mala bestia.

(*Éntranse las dos por la puerta.*)

Mas ¿dónde están? ¡Sí, matarse!
A recoger la verbena
se habrán ido; pero a bien
que por mío el campo queda.

(*Salen, de noche, Espejo y Joaquina y un criado con farol y quitasol.*)

ESPEJO Muy fresquita está la noche.

¿Qué embajada será esta?

JOAQUINA Lleva bien esa mampara
para que no me descienda
en la cabeza el rocío.

ESPEJO Esto será una simpleza
de nuestro yerno.

JOAQUINA Sin duda
será alguna friolera.

(*Sale Simón, de ronda.*)

SIMÓN ¿Qué ha habido aquí? ¡La justicia!

CHINICA (*Alegre.*) Ya está la gente completa.

MARIANA ¡Ay, padres del alma mía!
Venid, que estoy casi muerta,

y ved a qué hora me tiene
ese picaron en vela.
CORTINAS Ved cómo viene , y a la hora
que sale de la taberna.
CHINICA ¡Esto es bueno!
MARIANA Yo no puedo
sufrir vida tan inquieta
para el alma y para el cuerpo.
(*Baja.*)
JUAN ¡Esto es mejor!
JOAQUINA ¡Qué insolencia!
ESPEJO ¿Pues ¿cómo...?
CHINICA Poquito a poco; yo...
JOAQUINA ¡Villano! ¿qué, aún alientas?
CHINICA Yo...; parece que me han dado
cuatro nudos en la lengua.
JOAQUINA ¡Jesús! Pónganle una capa,
que me corro de vergüenza
de ver un hombre en camisa.
(Cruz, 1990: vv. 624-650)

En este punto, Molière había reunido a sus personajes para presenciar la última humillación hacia George Dandin. Ramón de la Cruz agrega, entonces, a esa autoridad que no sólo soluciona la trama al modo de los reyes de *Fuenteovejuna* o *Le Tartuffe*. La figura del alguacil concilia las partes y asegura un final de fiesta sainetera:

SIMÓN Yo sé que todo este daño
nace de la ventolera
de ustedes. Él es honrado,
y esta señorita es buena:
él ha adelantado en clase
y ustedes en riqueza;
con que vaya uno por otro;
y, en fin, cuando hay diferencia,
mirarlo antes, que después

indispone y no aprovecha.
Cada uno en su casa, y Dios
en la de todos; y cuenta
que tiene más privilegios
mi vara, que su nobleza.
CHINICA Con permiso de los Guti-
bambas y Muzíbarrenas.
ESPEJO Pues mi bendición, y allá
con tu marido te avengas.
CHINICA Y con ustedes también,
si me tratan con franqueza,
y amor; porque yo los quiero
como a mis padres, y en prueba
hemos de dar entre todos
un asalto a mi despensa;
se ha de brindar bien, y en tanto
ha de haber música y fiesta,
que una cosa es el recelo
y otra cosa es la imprudencia.
SIMÓN ¡Viva Juan Redondo!
TODOS ¡Viva!
ESPEJO Y aquí concluye la idea,
pidiendo todos, humildes,
perdón de las faltas nuestras
(Cruz, 1990: vv. 685-715)

Ya Francisco Lafarga, en su edición de los *Sainetes* de don Ramón, comentaba que éste “hace más moral el texto de Molière [...] no se plantea una cuestión de honra, demasiado sería para un sainete, sino las desaventuras de un marido atribulado” (Lafarga 1990: 39). Por mi parte, no considero que la versión de Ramón de la Cruz sea más moral, sino, en todo caso, más propia de la fiesta que encarna el sainete: una pieza ligera que, si bien no invita a la reflexión al modo de Molière, sí que puede dejar —como *El viejo celoso* cervantino— huellas de esa crítica mordaz que el francés hacía de su sociedad y que en España aún no parecía tan difundida.

Tanto *El casamiento desigual* como *El caballero de Sigüenza Don Patricio Lucas* son testimonio de un Molière distinto al de los Moratines e Iriartes; un Molière del que convenía extraer tanto los chistes como el acercamiento crítico a la realidad, que no un simple modelo de imitación en favor del Buen Gusto neoclásico. Se afianza en estos sainetes —cuyo argumento proviene de comedias-ballet en tres jornadas— el éxito de la fórmula de Ramón de la Cruz, es decir, la de obras pequeñas en dos escenas que, si bien no permiten el desarrollo del carácter, aprovechan bien la fuente de su argumento para tomar lo que es útil de cara a la representación del vicio y sus consecuencias. No puede culparse a don Ramón por no haber imitado a Molière en el final grotesco del *George Dandin*, pues, como supuesto antecedente del teatro valleincliniano, don Ramón dio grandes muestras del manejo de lo grotesco en el *Manolo*, sainete para llorar o tragedia para reír.

LES PRECIEUSES RIDICULES: DE LA FARSA AL SAINETE

En el tomo quinto de su *Teatro español. Historia y antología*, Federico Sáinz de Robles antologa *Las preciosas ridículas*, junto con otros sainetes más conocidos de Ramón de la Cruz. Aparecen ahí el famosísimo *Manolo*, *El fandango de candil*, *Las castañeras picadas*, entre otras. La inclusión de un sainete de tema molieresco en un volumen de este jaez obedecería, quizás, a una voluntad por parte del compilador de mostrar al lector el amplio legado del teatro clásico francés en un género totalmente ajeno al neoclasicismo de estirpe luzaniana. De los 510 sainetes de los cuales Sáinz de Robles dice tener noticia (Sáinz de Robles, 1943: 45), representaría éste o una buena muestra del genio refundidor de De la Cruz o una decisión basada en la fama de esta comedia en un acto.

En realidad, y frente a la universalidad de *Monsieur de Pourceaugnac* y *George Dandin*, la traducción y adaptación de *Les précieuses ridicules* constituye una apuesta arriesgada, pues el blanco de Molière fue la moda preciosista emanada de la quijotesca lectura de las novelas de Madame de Scudéry, tanto la *Clélie* como la célebre *Artamène ou le Gran Cyrus*, escrita al alimón con George de Scudéry. En términos formales, sin embargo, su traslación a sainete resulta más natural por su brevedad, pues una comedia en un acto podría evitar la pérdida de algunas escenas clave para el desarrollo de la trama, así como de muchas escenas cómicas a las que bastaría enmendar, reubicar o naturalizar los chistes.

La comedia de Molière comienza con la entrada de La Grange y Du Croisy, a quienes han rechazado Magdelon y Cathos —dos asiduas lectoras de las novelas de Scudéry—, las cuales han perdido, quijotesicamente, el sentido de su realidad burguesa. La Grange envía a su criado disfrazado de marqués —Mascarille— a burlarlas junto con el de Du Croisy —el célebre Jodelet—. La comedia termina con el desenmascaramiento de los sirvientes y la ridiculización de las aspiraciones nobiliarias de las dos preciosas.

En su versión, Ramón de la Cruz añade una a esta sucesión de escenas. Su sainete no inicia con los galanes que se quejan, sino con los criados que conversan acerca de las ganancias recibidas por sus servicios:

FRAZCO	No quiero más, treinta tengo
PERICO	Pues qué, ¿solos cuatro reales te da tu amo?
FRAZCO	No da nada; pues aunque da una peseta, no la da, pues no la paga ¿y cuánto te dan a ti?
PERICO	Seis reales y la pitanza.
FRAZCO	¡Sopla! (Cruz, 1943 [1767]: 461-462)

La inclusión de esta escena sirve a Ramón de la Cruz para delinear el carácter de los criados que han de llevar a cabo la burla. En Molière, *Le Grande* dice que Mascarille es un “*extravagant, qui s’est mis dans la tête de vouloir faire l’homme de condition [et] dédaigne les autres valets, jusqu’à les appeler bruteaux*” (Molière, 2020 [1659]: 228). En el sainete, por el contrario, Ramón de la Cruz confiere a los criados una actitud más *ad hoc* con la tradición literaria hispánica, pues Frazco y Perico se presentan como un par de pícaros cuya única preocupación es subsistir; lejos están de ser criados pretenciosos al estilo de Mascarille o de Pasquin, en *Le glorieux*, de Destouches.

DON JACINTO	¿Queréis ver como dispongo una graciosa venganza, con que aprendan a vivir y queden escarmentadas?
-------------	---

DON ROQUE ¿Cómo ha de ser?
DON JACINTO Mi lacayo
 y el vuestro son dos alhajas
 de lo que se encuentra poco,
 para cualquier humorada
 ¿no es verdad?

DON ROQUE Sí, yo os fío
 a mi Perico.

DON JACINTO Yo ¡pajas
 a mi Frazco!

PERICO ¿Oyes? Parece
 que de nosotros se trata.

FRAZCO Estarán quizá tratando
 de las libreas de gala.

PERICO El mío es de buena pasta
 y con todo se conforma.
 (Cruz, 1943 [1767]: 464)

Como puede observarse en este fragmento, Ramón de la Cruz hace partícipes a los criados de la conversación inicial entre los dos indignados caballeros, los cuales se describen en la acotación como “muy decentes”, y sólo don Roque como “muy petimetre”. De esta manera, entre la primera y segunda escena, De la Cruz ya ha hispanizado la acción, al aportar nuevos elementos que resultan más convenientes para el público español del siglo XVIII. Los criados en Molière no aparecen, sino hasta la escena séptima y decimoprimera, respectivamente, ya metidos en su papel. El que Ramón de la Cruz los introduzca incluso antes de la entrada de sus amos ayuda a eximirlos de aquellas ínfulas que caracterizan a los criados de *Les précieuses ridicules*.

Perico y Frazco no son otra cosa más que los majos en ese juego dual que caracteriza la poética sainetera de Ramón de la Cruz. He ahí el porqué de este cambio respecto de Molière. El popularismo del teatro breve de este autor se vuelca en muchas ocasiones hacia la ridiculización del petimetre frente al pícaro, más castizo y sincero en su comportamiento. De esta forma, resulta incompatible en el sainete cruciano que se presente a los criados con aspiraciones nobiliarias. La crítica deberá ir directamente hacia las petimetas

ridículas. Para ello, don Ramón tuvo que incluir la primera escena, si bien esto lo obligara a tener que recortar algunas escenas dentro de su traducción.

La escena segunda de *Les précieuses ridicules* presenta a Gorgibus, padre de la ridículas. En conversación con La Grange y Du Croisy, viene este hombre a saber que los galanes se han disgustado. La escena es brevísima —incluso más que en la reformulación sainetera del español—. Posteriormente, en la cuarta, aparecen Cathos y Magdelon regañadas por su padre. En la traducción de Ramón de la Cruz, se agrega una ambientación popular entre la salida de don Roque y don Jacinto y el encuentro entre don Bernardo con doña Clara y doña Lucía, es decir, el padre y las dos ridículas. La presencia de dos criados —“de payos segovianos”—, cantando entre escena y escena, no sólo ayuda a reforzar la ya mencionada ambientación hispánica, sino que sirve de puente en favor de la tan conocida estructura bipartita del sainete dieciochesco, cuya acción se lleva a cabo primero en el exterior y luego en el interior.

En torno a la hispanización de la sátira y su finalidad moral, conviene detenerse en la escena cuarta y la traducción de ésta por parte de Ramón de la Cruz. Es esta escena del regaño donde se pone de manifiesto el vicio de las ridículas preciosistas. En el caso de Molière, se representa el carácter quijotesco de Cathos y Magdelon, en lo referente a su rechazo hacia el matrimonio en favor del deleite del cortejo amoroso. Asimismo, destaca el caso del lenguaje que —propio de la moda preciosista— se caracteriza por el rebuscamiento en las palabras y expresiones.

Si se sigue la prosa de Molière frente al verso de Ramón de la Cruz, son muchas las similitudes textuales en las que se nota, más que una traducción, una traslación de la escena y sus interlocutores al ambiente madrileño dieciochesco. En *Les précieuses ridicules*, Gorgibus habla del matrimonio y condena las galanterías de la siguiente manera:

GORGIBUS *Et par où veux-tu donc qu'ils débutent ? par le concubinage ? N'est-ce pas un procédé dont vous avez sujet de vous louer toutes deux aussi bien que moi ? Est-il rien de plus obligeant que cela ? Et ce lien sacré où ils aspirent, n'est il pas un témoignage de l'honnêteté de leurs intentions ?*

MAGDELON *Ah ! Mon père, ce que vous dites là est du dernier bourgeois. Cela me fait honte vous ouïr parler de la sorte, et vous devriez un peu faire apprendre le bel air des choses.*

(Molière, 2020 [1659]: 229)

MAGDELON *Mon Dieu, que vous êtes vulgaire ! Pour moi, un des mes étonnements, c'est que vous ayez pu faire une fille si spirituelle que moi. A-t-on jamais parlé dans le bon style de Cathos ni de Magdelon ? et ne m'avouerez-vous pas que ce serait assez d'un de ces noms pour décrier le plus beau roman du monde ?*
 CATHOS *Il est vrai, mon oncle, qu'une oreille un peu délicate pàtit furieusement à entendre prononcer ces mots-là; et le nom de Polyxène que ma cuisine a choisi, et celui d'Aminte que je me suis donné, ont une grâce dont il faut que vous demeuriez d'accord.*
 GORGIBUS *Écoutez, il n'y a qu'un mot qui serve: je n'entends point que vous ayez d'autres noms que ceux qui vous ont été donnés par vos parrains et marraines...*
 (Molière, 2020 [1659]: 231)

Son Polyxène y Aminte dos nombres de raíz griega, cuyos referentes se remontan, respectivamente, a Homero y Tasso —o a la tradición pastoril en general—. Ambos se presentan como ajenos a la cotidianidad francesa del siglo XVII, y son, a su vez, un buen ejemplo de las heroínas de Scudéry en lo que se refiere a la representación de personajes de la antigüedad desde el punto de vista de las costumbres galantes del preciosismo.

La pomposidad de Polyxène y Aminte habrían logrado su cometido cómico en la Francia de aquella época, porque el público habituado a estas novelas reconocía el referente parodiado, de la misma forma en la que ocurrió en España con *Don Quijote* y los héroes de los libros de caballería. Sin embargo, el pueblo madrileño del siglo XVIII —poco afecto a las Virginias y Lucrecias del teatro neoclásico— necesitaba otro tipo de referentes que sonaran, más bien, a las novelas del Siglo de Oro:

DON BERNARDO	¡Vaya que entrambas se han puesto locas! Decidme, Lucía, Clara...
DOÑA CLARA	Padre, por amor de Dios, no nos llame, si nos llama, con nombres tan ordinarios.
DON BERNARDO	Cuando os echaron el agua al bautismo así os pusieron.
DOÑA CLARA	¡Qué vulgar sois! Vuestra facha y modo de pensar hace difícil que me persuada

- que pudisteis hacer vos
una hija de tanta gracia
cual yo era y tan espiritual.
Diera cien reales de plata
porque viviese mi madre
para que lo declarara.
¡Clara, Lucía! ¿En qué historia
política ni profana
ha encontrado usted esos nombres?
- DOÑA LUCÍA Una oreja delicada
padece profundamente
con apelación tan charra.
Aquellos nombres de Aminta,
Amarilis, Adelaida,
Florellinda, Clorilene
Aganipe y Belisarda
sí que son lindos.
- DON BERNARDO ¿Y en qué
calendario hay esas santas?
- DOÑA CLARA Los [*sic*] hay en libros impresos
y encuadernados en pasta.
(Cruz, 1943 [1767]: 470-471)

Como puede observarse, Ramón de la Cruz versifica algunas frases completas, como: “*que vous êtes vulgaire !*” por “¡Qué vulgar sois!”, ya que tal exclamación dirigida a un padre es inmejorable para la caracterización del comportamiento petulante e irrespetuoso de las preciosas. Lo mismo sucede con “*une oreille un peu délicate pàtit furieusement à entendre prononcer ces mots-là*” por “Una oreja delicada / padece profundamente / con apelación tan charra” donde la sinécdoque de oreja por persona delata un modo de hablar exagerado y sumamente refinado, además de desafiante, para una conversación como ésta.

Sucede a esto la entrada de los criados que, en el caso de *Les précieuses ridicules*, conlleva un cambio de locación, pues Molière utiliza la escena octava para delinear el carácter vicioso de Mascarille. De esta manera, entre las escenas sexta y novena, las preciosas se mueven a un lugar más propicio para

recibir al supuesto noble. En Ramón de la Cruz, no hay ningún cambio de escena. Esto sucede porque, por un lado, el carácter de los criados ya se ha trazado como muy distinto del de su modelo al inicio, y, por el otro, porque, como se ha visto anteriormente, el cambio de escena dual del sainete ya se ha llevado a cabo para este momento.

En la comedia de Molière, se aprovechan estos instantes de entrada y salida para ridiculizar a Cathos y Magdelon al entrar en contacto con sus criados por medio de una serie de expresiones preciosistas. Cuando se anuncia la llegada del aquí nombrado Marquis de Mascarille, Magdelon dice lo siguiente:

MAROTTE *Voilà un laquais qui demande si vous êtes au logis, et dit que son maître vous veut venir voir.*

MAGDELON *Apprenez, sotté, à vous énoncer moins vulgairement. Dites: “Voilà un nécessaire qui demande si vous êtes en commodité d’être visibles”.*

MAROTTE *Dame! je n’entends point le latin, et je n’ai pas appris, comme vous, la filofie dans le Grand Cyre.*

MAGDELON *L’impertinente ! Le moyen de souffrir cela ? Et qui est-il, le maître de ce laquais ?*

MAROTTE *Il me l’a nommé le marquis de Mascarille.*

MAGDELON *Ah ! Ma chère, un marquis ! Oui, allez dire qu’on nous peut voir. C’est sans doute un bel esprit qui aura oui parler de nous.*

(Molière, 2020 [1659]: 232-233)

Magdelon corrige a Marotte al señalarle que debe decir *nécessaire*, que no *laquais* para referirse al sirviente que anuncia la llegada del fingido amo; asimismo, corrige la manera en la que pregunta si están disponibles, donde “si estáis en comodidad de ser visibles” resulta igualmente rebuscado. Destaca también la referencia directa a la novela de los hermanos Scudéry y la disculpa —un tanto irónica— de la criada que dice no saber latín. Unas líneas más abajo, las preciosas se disponen a recibir al Marquis de Mascarille en otra habitación. Entonces, Molière expone, una vez más, la soberbia de las preciosas, quienes tratan a la criada de ignorante por no entender que, cuando le piden que les extienda “el consejero de las gracias”, se refieren a que se les proporcione un espejo:

MAGDELON *Il faut le recevoir dans cette salle basse, plutôt qu'en notre chambre. Ajoutons un peu nos cheveux au moins, et soutenons notre réputation. Vite, venez nous tendre ici dedans le conseiller des grâces.*

MAROTTE *Par ma foi, je ne sais point quelle bête c'est là: il faut parler chrétien, si vous voulez que je vous entende.*

CATHOS *Apportez-nous le miroir, ignorante que vous êtes, et gardez-vous bien d'en salir la glace par la communication de votre image.*

(Molière, 2020 [1659]: 233)

Toda esta escena la rescribe Ramón de la Cruz de la siguiente forma:

ANTONIA Esperando en la antesala
hay un lacayo, señoras;
y dice que su amo aguarda
licencia para subir.

DOÑA LUCÍA ¿Ha dicho cómo se llama
su amo?

ANTONIA Sí

DOÑA CLARA ¿Y quién ha dicho?

ANTONIA El marqués de Frescas Auras.

DOÑA CLARA ¡Hija; un marqués, un marqués!
Sin duda nuestra fama
va corriendo por Madrid.

DOÑA LUCÍA Seguramente

DOÑA CLARA Anda, anda,
condúcenos al instante
el consultor de gracias.

ANTONIA ¿Y quién es este animal?

DOÑA CLARA El espejo. ¡Qué criada
tan indigente!

ANTONIA ¡Señora,
si yo no entiendo una palabra
de latín! Ustedes hablen
cristiano como Dios manda. (Vase.)

(Cruz, 1943 [1767]: 471-472)

De la Cruz reduce la escena y se concentra en lo elemental sin perder de vista el examen que Molière hace del vicio. En el sainete se elimina el chiste del *laquais*, pues ni Clara ni Lucía reaccionan negativamente a la palabra *lacayo* ni al modo en el cual se enuncia la llegada del Marqués de Frescas Auras. Sí está presente, en cambio, el chiste del espejo, así como la reacción de la criada ante las pedanterías de doña Clara. Traduce así *conseiller des grâces* por *consultor de gracias*, y, en la respuesta de Antonia, *bête* por *animal*. Sólo al final, Ramón de la Cruz hace decir a la criada que no entiende latín, lo cual rescata del diálogo eliminado en torno el uso de *nécessaire* por *laquais*.

Por lo demás, es claro que los parámetros de traducción se mantienen en ese tránsito contextual entre París y Madrid. Se eliminan, de nuevo, las referencias al *Artamène* y a los actores franceses de aquella época, como es el caso de Mascarille, para quien se propone un título nobiliario ridículo —Marqués de Frescas Auras—, que no tiene que ver con el nombre original del personaje: Frazco. La separación entre la identidad real del criado y su máscara habla de ese mismo carácter ya mencionado, muy distinto de aquel del soberbio Mascarille, en su apoteosis lúdica representando al Marquis de Mascarille.

La entrada de Mascarille y, más tarde, de Jodelet aparecen en el sainete muy abreviadas. Se extraña en Ramón de la Cruz al Marquis de Mascarille improvisando un poema ridículo para luego comentarlo —técnica que Molière reutiliza en *Le Misanthrope* (1666)—. La entrada de Frazco travestido sirve en el sainete para reprehender las costumbres madrileñas de entonces, a partir del asombro que provoca en las preciosas la moda de los petimetres que luce el criado:

DOÑA CLARA

¡Repara
qué bien acabado viene
de vestir y qué ajustada
trae la hebilla del zapato!
(Cruz, 1943 [1767]: 474)

En este mismo sentido, Ramón de la Cruz se decanta por trasladar, de esa misma escena, las impresiones de las ridículas sobre París y sus ganas de ser conocidas por todos:

MASCARILLE, après s'être peigné et avoir ajusté ses canons. — *Eh bien, Mesdames, que dites-vous de Paris ?*

MAGDELON *Hélas! qu'en pourrions-nous dire ? Il faudrait être l'antipode de la raison, pour ne pas confesser que Paris est le grand bureau des merveilles, le centre du bon goût, du bel esprit de la galanterie.*

MASCARILLE *Pour moi, je tiens que hors de Paris, il n'y a point de salut pour les honnêtes gens.*

CATHOS *C'est une vérité incontestable.*

(Molière, 2020 [1659]: 235)

El tono petulante de esta conversación entre criados y provincianos que se aceptan a sí mismos como dignos de la moda parisiense se traslada al sainete con sus respectivas diferencias, aunque con la cualidad de un Criado-Marqués que revela en sus apartes una actitud distinta a la que aparece en la fuente francesa, la de un personaje menos idealista que —como al inicio del sainete se muestra— piensa más en el dinero que en el prestigio nobiliario:

FRAZCO	Y bien, Madamas: ¿qué os parece de Madrid?
DOÑA CLARA	Es fuerza que una se hallara antípoda del buen gusto para negar las ventajas de Madrid. Es el buró de las maravillas, la aula del talento y del Perú; es el río de la Plata.
FRAZCO	(Mucha corre, sólo que saben pocos donde para.)
DOÑA CLARA	En fin, Madrid es el centro del amor y de las galas.
FRAZCO	(<i>Aparte.</i> Eso es decir que es Madrid la feria de las muchachas) Y decid, ¿qué petimetres han presentado en la aduana feliz de vuestro discurso sus pretensiones y alhajas?

DOÑA LUCÍA Hasta ahora no estamos bien
 conocidas ni anunciadas
 todavía en la *Gaceta*
 ni en el *Diario*.
 (Cruz, 1943 [1767]: 474)

Es justo notar la cercanía entre Molière y Ramón de la Cruz en algunas frases y sintagmas. Por ejemplo: el uso de la palabra *antípoda* como preciosismo, aun con la variante *del buen gusto* frente a “*antipode de la raison*”. Hay que tomar en cuenta que *buen gusto* está mayormente extendido en la España dieciochesca por los defensores del modelo neoclásico. Asimismo, se observa con el galicismo *buró*, que ya está en Molière: de “*bureau des merveilles*” a “buró / de las maravillas”. Por otro lado, las descripciones de Madrid y París son sólo estructuralmente equivalentes, pues representan, más que una traducción, una traslación donde prima la invención. Ramón de la Cruz toma el modelo para sus propios fines críticos.

En la escena decimoprimera de *Les précieuses ridicules*, entra Jodelet como el Vicompte de Jodelet que finge encontrar por sorpresa a Mascarille, a quien, supuestamente, habría conocido en sus años como militar. La escena es breve e igualmente lo será en el sainete de Ramón de la Cruz. Aquello que importaría remarcar a propósito de este segundo embaucador es la presencia de música y baile en la escena decimosegunda, previo a la entrada de La Grange y Du Croisy.

Además de diálogos en torno al baile, Molière se limita a poner algunas acotaciones como “*dansant lui seul comme par prélude*” o “*ayant pris Magelon*”, acompañadas de simples “la, la, la, la, la, la, la, la” en voz de Jodelet, lo cual sugeriría improvisación y acción escénica por parte de éste. En el caso de Ramón de la Cruz, las acotaciones resultan un tanto significativas:

Salen los hombres de músicos, y MARTÍNEZ y LÓPEZ, hermano, traerán violín y otros instrumentos, y sale la GUZMANA.

GUZMANA A los pies de usías.
 DOÑA CLARA Ve aquí lo que nos faltaba:
 unos cortejos en forma.
 FRAZCO ¿Están templadas las gaitas?
 MARTÍNEZ Toda la orquesta está a punto.

FRAZCO Vizconde, con estas damas
bailemos minué doble.

DOÑA LUCÍA ¿Con unas pobres patanas,
señores?

PERICO Al sol jamás
le ofuscan nubes pardas.

Bailan minué los cuatro, y cuando parezca salen Navas [Don Jacinto] y Ambrosio [Don Roque], y los empiezan los dos a dar de palos.

DON ROQUE ¡Pícaro! ¿Qué haces aquí?

PERICO Hago lo que usted me manda,
¡Ay, ay!

DON JACINTO ¡Bribón! Tú metido
a sujeto de importancia?

FRAZCO ¡Ay, ay de mí!

DOÑA CLARA Pues ¿qué es esto?
¿Por qué no sacáis la espada?

PERICO Esto es amistad; pues ¿no
conocéis que ha dado chanza?

FRAZCO Por no matarlos, no quiero
irritarme.

DOÑA LUCÍA Pues ¿qué infamia
es ésta?

DON ROQUE Porque conozcan
a lo que buen gusto llaman
estas señoras, ponedlos
a entrambos a dos en bata.
(Cruz, 1943 [1767]: 478-479)

Una característica importante de los sainetes de Ramón de la Cruz en lo referente a la representación de majos y petimetres está relacionado con los bailes y la música. Tal como sucede en *El fandango de candil* o *Los usías y los payas*, los tipos de baile representan las diversiones de unos frente a las aspiraciones de los otros. De esta manera, no es extraño ver a los majos bailando fandango, frente a los petimetres que prefieren el minué de origen francés, por ello —y por sus movimientos más lentos— considerado de mayor refinación y prestigio entre las clases altas y por aquellos que aspiraban a pertenecer a

ellas (*cf.* Rodríguez Berea, 2023: 199-214). Aquí es, pues, donde se aprecia con mayor claridad la naturalización del modelo francés dentro de un género dramático típicamente popular en España. Los espacios de improvisación de Jodelet se convierten, así, en un momento de reconocimiento entre el público y los tipos a los que estaba acostumbrado a ver desfilar sainete tras sainete. Que las preciosas ridículas españolas bailen minué significa que se comportan como petimetras, y es entonces cuando Ramón de la Cruz logra llevar la traducción más allá de un simple vuelco de palabras. En el espectáculo se coronan las constantes modificaciones hasta aquí analizadas.

Más adelante, la entrada del padre interrumpe el baile luego de que las preciosas han quedado burladas. La acción termina con palos y con una reflexión final a veces imprescindible para el *prodesse aut delectare* que exige el precepto horaciano defendido en la comedia francesa:

GORGIBUS, les battant —*Oui, oui, je vous vais contenter, et voici la monnaie dont je vous veux payer. Et vous, pendardez, je ne sais qui me tient que je ne vous en fasse autant. Nous allons servir de fable et de risée à tout le monde, et voilà ce que vous vous êtes attiré par vos extravagances. Allez vous cacher, vilaines; allez vous cacher pour jamais. Et vous, qui êtes la cause de leur folie, sottés billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, roman, vers, chansons, sonnets et sonnettes, puisiez-vous être à tous les diables!* (Molière, 2020 [1659]: 248)

En Ramón de la Cruz no es distinto. Aparecen primero los palos —acostumbrado final del teatro breve— y luego la conclusión moral. No obstante, algo de humor queda después del regaño final con Martínez, que insta a los músicos a tocar en otro lado, en otras fiestas, como si el autor, por medio de él, quisiera transmitir que la vida es algo más que aquella lección moral que se acaba de presenciar con este sainete:

LÓPEZ	Prosiga el baile o tomemos este dinero.
DON BERNARDO	En patadas os pagaré.
DOÑA LUCÍA	Tío mío, aquí es menester tomar venganza.
DON BERNARDO	Sólo vuestra enmienda y vuestra

vergüenza son necesarias;
pues habéis venido a ser
escarnio a Madrid, mañana
marchamos a Segovia.

DOÑA CLARA Perdonad, que escarmentadas,
vuestra opinión seguiremos.

DON BERNARDO Ya es tarde, que el que dispara
mal la piedra, ya no puede
cogerla para enmendarla.

MARTÍNEZ Pues, amigos, ya que aquí
ni nos quieren ni nos pagan,
vamos a otra función donde
hay una escena cantada,
y luego se estrena un baile
de una extranjera muchacha,
de habilidad que es ocioso,
pues se ha de ver, ponderarla.

LÓPEZ Vamos.

DOÑA CLARA Y al noble auditorio
pedimos, en vez de aplauso
que perdonen nuestras faltas.
(Cruz, 1943 [1767]: 479-481)

Los versos finales de Doña Clara, como reconocería cualquier lector avezado en el teatro del Siglo de Oro, llevan esa nota final de saber metateatral: hispánica, popular y barroca. Queda así claro que, pese a su fuente y el amplio sentido moral del sainete, el Molière de Ramón de la Cruz es muy distinto del de Moratín y los neoclásicos.

CONCLUSIONES

El estudio y análisis de estas traducciones constituye un capítulo relevante de la historia de la literatura dieciochesca que está aún por escribirse. El traslado de una lengua a otra conlleva algo más que una voluntad difusora; es, de siglo en siglo, una propuesta poética y una inquietud estética que se delinea en los modos. La España neoclásica y su contraparte popular comparten modelos,

pero difieren en su manera de seguirlos, imitarlos y traducirlos. Las innovaciones de Ramón de la Cruz respecto de Molière están determinadas por el fin que persiguen estos géneros breves, además de que son un documento de una poética que se atrevió a ir más allá de la simple defensa de las unidades.

La sainetización de *George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac* y *Les précieuses ridicules* son sólo tres ejemplos de la potencialidad de los temas molierescos, más allá de la normativa neoclásica. Es imperante profundizar en el estudio de las formas de traducción dieciochescas, con el fin de ver más allá de los prejuicios acerca del siglo XVIII hispánico. De momento se ha establecido que, en el particular caso de Molière y Ramón de la Cruz, es necesario tener siempre en cuenta la poética del sainete, toda vez que se quiera hablar de traducción, traslación o adaptación de los autores extranjeros a los que el autor español ha recurrido. El análisis de esta tríada de sainetes da como resultado una serie de características comunes en el quehacer traductológico de Ramón de la Cruz: hispanización de los temas, personajes y ambientaciones, introducción de elementos populares, versificación octosilábica —propia de la comedia neoclásica—. A ello se suma la reestructuración de la fábula a partir de las necesidades del sainete. En el caso de comedias extensas como *George Dandin* y *Monsieur de Pourceaugnac*, se nota una preferencia por el traslado de las primeras escenas, pues son éstas las que representan el vicio que el dramaturgo ha de castigar; en el de *Les précieuses ridicules*, ya breve en francés, Ramón de la Cruz opta por aligerar las escenas sin suprimir ninguna. Modificaciones ulteriores se deben —como ya se ha visto— a la necesidad de caracterizar de manera distinta a algunos personajes. He ahí de nuevo la cuestión de la hispanización y sainetización del modelo.

El teatro breve encontró en el sainete de Ramón de la Cruz a un reformador culto que supo romper las barreras académicas al uso de Lope de Vega. El Fénix decía encerrar a Plauto y Terencio bajo seis llaves, pero el *Arte nuevo de hacer comedias* es tan horaciano en la forma como el *Art poétique* de Boileau. Asimismo, Ramón de la Cruz es tan similar a los Moratines en la admiración hacia Molière en lo que concierne al *prodesse* y el *delectare*. Entre malcriadas y mojigatas desfilan los petimetres de don Nicolás y don Ramón. El primero los singulariza y los castiga en su *Petimetra*, como el francés hace con Tártufo; el segundo, los tipifica a la manera de Sganerelle.

BIBLIOGRAFÍA

- Andioc, René (1996), “Más sobre traducciones castellanas de Molière”, en Josep María Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat, tomo I, pp. 45-63.
- Bittoun-Debruyne, Nathalie (2009 [1995]), “Traduction, adaptation et distorsion: Ramón de la Cruz et Marivaux”, en Francisco Lafarga, Albert Ribas y Mercedes Tricás (eds.), *La traducción: metodología / historia / literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 247-254, edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en: [<https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduction-adaptation-et-distorsion-ramn-de-la-cruz-et-marivaux-0/>], consultado: 3 de noviembre de 2025.
- Cotarelo y Mori, Emilio (2006), *Iriarte y su época*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1899a), *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1899b), “Traductores castellanos de Molière”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid, Tello, tomo I, pp. 69-141.
- Coulon, Mireille (1993), *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau.
- Cruz, Ramón de la (2021 [1767]), *El caballero de Sigüenza Don Patricio Lucas*, en Mireille Coulon (ed.), *Algunos sainetes olvidados de Ramón de la Cruz*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en [<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1055178>], pp. 62-81.
- Cruz, Ramón de la (1990), *Sainetes*, edición de Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra.
- Cruz, Ramón de la (1943 [1767]), *Las preciosas ridículas*, en Federico Carlos Sáinz de Robles (ed.), *El teatro español. Historia y antología. (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, tomo v: *El teatro del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, pp. 461-481.
- Fernández de Moratín, Nicolás (2001), *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, edición de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia, Biblioteca Clásica Castalia, 72.
- Fernández de Moratín, Leandro (1812), *La escuela de los maridos: comedia escrita en francés por Juan Bautista Molière; y traducida a nuestra lengua por Inarco Celenio*, Madrid, Imprenta de Villalpando.
- Lafarga, Francisco (1990), “Introducción”, en Ramón de la Cruz, *Sainetes*, Madrid, Cátedra, pp. 11-53.

- Menéndez Pelayo, Marcelino (1985), *Historia de las ideas estéticas. Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XVIII*, Ciudad de México, Porrúa.
- Molière (2020 [1669]), *Monsieur de Pourceaugnac*, en *Œuvres complètes*, edición de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, tomo III, pp. 391-436.
- Molière (2020 [1668]), *George Dandin*, en *Œuvres complètes*, edición de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, tomo III, pp. 277-316.
- Molière (2020 [1659]), *Les précieuses ridicules*, en *Œuvres complètes*, edición de Georges Mongrédien, París, Garnier-Flammarion, tomo I, pp. 223-250.
- Napoli-Signorelli, Pietro (1813), *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, Nápoles, Vincenzo Orsino.
- Rodríguez Berea, David (2023), "Majos, petimetres y afrancesados. La función de la danza en tres sainetes de Ramón de la Cruz", en Libertad Paredes Monleón (ed.), *Se puede hacer poesía danzando: el ingenio del cuerpo dancístico en el Siglo de Oro*, Verona, Gianni Buselli, pp. 199-214.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos (ed.), *El teatro español. Historia y antología. (Desde sus orígenes hasta el siglo XIX)*, tomo v: *El teatro del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar.

DAVID RODRÍGUEZ BERA: Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México y licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Letras Italianas) por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus líneas de investigación son las relaciones literarias entre las tradiciones clásica, hispánica, francesa e italiana entre los siglos XVI, XVII y XVIII, particularmente en lo que concierne al teatro y la poesía. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas, donde se especializa en el teatro hispánico dieciochesco y las poéticas de corte neoclásico. Ha publicado artículos y capítulos de libro sobre Dante, Cervantes, Lope de Vega, Giambattista Marino, Ramón de la Cruz y Moratín, entre otros, además de traducciones de Boccaccio y Francesco Berni en antologías publicadas por la UNAM. Es miembro de la Asociación Internacional de Hispanistas de la Asociación Mexicana de Cervantistas.

D. R. © David Rodríguez Bera, Ciudad de México, enero-junio, 2026.

“UNA SEÑORITA NO DEBE LEER CUALESQUIERA LIBROS”: FEMALE READING IN LOS PARIENTES RICOS

MARIANA FLORES MONROY

ORCID.ORG/0000-0001-6018-6247

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

marflomon@gmail.com

Abstract: *The article proposes a critical approach to the fictionalization of reading in Los parientes ricos, Rafael Delgado's third novel. It is proposed that this author established a counterpoint between two female characters that represent two opposite ways of reading, and that he took advantage of this resource to outline his position in relation to female reading and the novel. Likewise, it is suggested that one of these characters functions as a female alter ego for the writer, and that he expressed certain personal opinions regarding contemporary literature, aesthetics and art in general, through her, aiming to establish a dialogue with his peers.*

KEYWORDS: MEXICAN LITERATURE, NINETEENTH CENTURY, REALISM, RAFAEL DELGADO, FEMALE READERS

RECEPTION: 20/07/2025

ACCEPTANCE: 07/10/2025

“UNA SEÑORITA NO DEBE LEER CUALESQUIERA LIBROS”: LECTURA FEMENINA EN *LOS PARIENTES RICOS*

MARIANA FLORES MONROY

ORCID.ORG/0000-0001-6018-6247

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Filológicas

marflomon@gmail.com

Resumen: El artículo propone un acercamiento crítico a la ficcionalización de la lectura en *Los parientes ricos*, tercera novela de Rafael Delgado. Se plantea que este escritor estableció un contrapunto entre dos personajes femeninos que representan dos formas opuestas de leer, y que aprovechó ese recurso para delinear su postura en relación con la lectura femenina y la novela. Asimismo, se sugiere que uno de esos personajes funciona como *alter ego* femenino del escritor, el cual le permitió plasmar ciertas opiniones personales en torno a la literatura contemporánea, la estética y el arte en general, con miras a entablar un diálogo con sus pares.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA MEXICANA, SIGLO XIX, REALISMO, RAFAEL DELGADO, MUJERES LECTORAS

RECEPCIÓN: 20/07/2025

ACEPTACIÓN: 07/10/2025

INTRODUCCIÓN

En la literatura especializada, no es difícil hallar la afirmación de que, a finales del siglo XIX, los niveles de alfabetización en México eran considerablemente bajos y que, del escaso porcentaje de personas capaces de leer y escribir, una proporción inferior correspondía a las mujeres.¹ Con no menor facilidad es posible encontrar el paradójico dato de que, por esas mismas fechas, se registró en el país un sorprendente auge de publicaciones que vieron incrementados su oferta y tiraje, gracias a la subvención gubernamental y a ciertas innovaciones tecnológicas que acortaron significativamente los tiempos de producción y abarataron los costos.² Por otra parte, también se advierte que, aunque escasos, los lectores concentrados en las ciudades empezaban a demandar lecturas cada vez más especializadas, de corte político, religioso, infantil, femenino, científico, comercial, literario, socialista, etcétera (Bazant, 2010: 212).

Si bien es posible hablar de un lento proceso de masificación y diversificación del público lector, y aunque dicho proceso —según Graciela Batticuore— incluyó “a las mujeres como consumidoras activas de cultura” (2017: 130), considero que ello no basta para explicar la proliferación de representaciones de la mujer lectora decimonónica, presente tanto en la literatura y la pintura

¹ Al respecto, sigue siendo vigente el artículo “Lecturas del Porfiriato”, de Mílada Bazant, quien afirma: “Cuando se llevó a cabo el primer censo de la república, en 1895, sólo 14% de la población era alfabeta; para 1910 [ese porcentaje] había aumentado apenas a 20%. Más hombres que mujeres sabían leer y escribir: 17% en 1895 y 22% en 1910, contra 11% y 17% respectivamente. Por otra parte, el Distrito Federal tenía 38% de la población alfabetizada” (Bazant, 2010: 206).

² En el ámbito editorial hubo tres importantes innovaciones registradas en los últimos años del siglo XIX: el huecograbado o fotograbado, con el que podían reproducirse fotografías a bajo precio; la rotativa, que permitió imprimir cerca de 20 mil hojas en una hora, y el linotipo, gracias al cual fue posible pasar de componer (o parar) seis letras por minuto a 8 000 caracteres por hora (Flores, 2023: LXV-LXVI). A ello debe agregarse una significativa reducción del precio del papel a raíz de la fundación de la empresa San Rafael, en la última década del siglo (LXV). Estos revolucionarios avances pueden explicar que durante el Porfiriato hubieran visto la luz —según Florence Toussaint— 2 579 periódicos. La misma estudiosa calcula que, de los 10 millones de habitantes del Porfiriato, 10 % constituyó “la élite consumidora de publicaciones periodísticas” (2018: 18, 100).

como en otras expresiones artísticas e, incluso, científicas (por ejemplo, en el discurso médico). Por tanto, cabe pensar —como lo hace Nora Catelli— que esas representaciones podían corresponder más a un deseo o un temor que a la realidad (Catelli, 2001: 27). Como explica Batticuore:

La lectura femenina planteó interrogantes en todas las épocas y lugares. Constituyó una escena atractiva e inquietante también para los artistas, que —al igual que los letrados y los pedagogos, aunque probablemente con diferentes respuestas— parecen hacerse esas preguntas que a todos preocupan: ¿qué sucede con las mujeres cuando leen, cuando escriben, cuando se conectan con el mundo a través de la escritura? ¿Hacia dónde las lleva la lectura? (2017: 93)

Como otros autores de su época, el escritor mexicano Rafael Delgado (1853-1914) no fue ajeno a esta inquietud. Por ejemplo, en *Los parientes ricos* (1901-1902), su tercera novela, esbozó ciertos planteamientos en relación con la lectura femenina y delineó lo que para él era la forma “correcta” de acercarse a la letra escrita.³ Por tanto, en estas páginas me propongo hacer un análisis comparativo de dos personajes, uno principal y otro secundario, que representan dos formas opuestas de leer: Margarita o Margot Collantes y su amiga Conchita Mijares. Parto de la hipótesis de que, mediante el contrapunto que se establece entre ambas, Delgado delineó su postura en torno a la novela y el acto (femenino) de leer. Asimismo, aclaro que, ante la profusión de enfoques sobre la lectura y la relación texto/lector, he decidido seguir —si bien de manera general— los planteamientos de las estudiosas argentinas Nora Catelli (1995, 2001) y Graciela Batticuore (2017), quienes han analizado el papel de la lectura en ciertos personajes y tramas de novelas

³ Cabe recordar que *Los parientes ricos* sigue a dos ramas de la familia Collantes: la de provincia, empobrecida, integrada por la viuda Dolores y sus cuatro hijos (Margarita, Elena, Pablo y Ramón), y la que, procedente de Francia, llega a México para instalarse con todo lujo en la capital, conformada por don Juan, doña Carmen y sus tres hijos (María, Juanito y Alfonso). A grandes rasgos, la novela narra los infortunios que doña Dolores y los suyos enfrentan al trasladarse a la Ciudad de México, supuestamente apoyados por Juan Collantes, y muestra el contraste de los valores y costumbres que caracterizan a cada uno de estos grupos familiares.

decimonónicas y su relación con los imaginarios de los lectores y las prácticas letradas de la época.

CONCHITA MIJARES O LA “MALA” LECTURA

Conchita Mijares es una joven de origen humilde que vive en una ciudad de provincia llamada Pluviosilla. Se sabe que su padre no ha estado presente en su vida y que tanto la chica como su madre y sus tías —con quienes vive— se dedican a lavar, planchar y bordar ajeno. Pese a esas circunstancias, este personaje secundario posee dos rasgos distintivos que el narrador se encarga de señalar prácticamente desde su primera aparición, en el capítulo XVIII: la afición por la riqueza y el lujo, y la facilidad para fingir o aparentar. Así, una vez que la noticia del próximo viaje de la familia de Dolores Collantes a la capital se extiende entre los habitantes de Pluviosilla, el narrador exclama:

¡Cuántas y cuántas gentes sólo fueron a tomar noticias, a comentar chismes y a adular a la familia Collantes, a la cual creían ya en el pináculo de la dicha! Qué de personas que al ver arruinado a don Ramón le volvieron la espalda, y que después, a la muerte de éste, no tuvieron para su viuda y para sus hijas ni una buena palabra consoladora, fueron esta vez a la casa, llenas de curiosidad y de envidia, ansiosas de saberlo todo para salir a contarlo, y prometiéndose explotar alguna vez, tarde o temprano, a quienes, como salidos de una tumba de miseria, parecían surgir redivivos al esplendoroso ambiente de la riqueza. *Concha Mijares fue una de ellas. ¡Qué cariñosa con su madrina! ¡Qué jovial y dulce con Elena y Margarita!* (xviii, 104-105; énfasis mío)⁴

Pero Conchita no sólo es dada a simular —o, mejor dicho, representar— afectos: en una compañía teatral “estudiosa y modesta” (xxv, 135), la muchacha entretiene sus ocios ensayando comedias en las cuales se le asignan papeles que son por completo ajenos a su realidad. De esta suerte, aun cuando Conchita se ufana de su “maravillosa ignorancia”, no tiene empacho en aceptar un papel de “bachillera” en un monólogo del dramaturgo Eusebio Blasco (xviii,

⁴ Cito por la edición crítica de la novela (Flores Monroy, 2023). En todos los casos, indico entre paréntesis el capítulo de la obra y la página en que se encuentra el pasaje en cuestión.

106). Y, si bien Margot Collantes, en una carta, aclara a su paisana que “no es malo representar comedias, no, señor, no lo es” (LXI, 307), en el caso de Conchita esta actividad está asociada con dos problemas muy importantes. El primero de ellos tiene que ver con la forma en que la joven lee o, mejor dicho, la forma en que *interpreta* lo que lee. Así, nos dice el narrador que, en “labios” de la primera dama de la compañía, una “obra incomparable del arte escénico” podía transformarse en “vil sainete y desastrada loa”. De modo irremediable, las piezas salían “hechas añicos” de manos de aquella actriz casera, aunque provinieran de la pluma de los más insignes dramáticos españoles o mexicanos (xxv, 135-136).⁵

Muy ligado con el anterior, el otro problema estriba en que Conchita, profundamente influenciada por sus aficiones dramáticas, deja de distinguir entre el teatro y la realidad, al grado de que aquél impregna sus gestos y actividades, e incluso llega a influir en sus decisiones. Así, nos dice el narrador que, para despedirse, la muchacha da “la mano con indolente y *teatral* elegancia” (xxvi, 143; énfasis mío); para ocultar que mantiene relaciones con Óscar —muchacho de Pluviosilla que no goza de la aprobación de su familia— decide montar una “comedia”, a fin de que esos amores “no los huela nadie” (LXI, 305); cuando es galanteada por Juanito Collantes —joven y adinerado seductor—, Conchita ofrece, a cada frase amorosa, una respuesta afable, “aunque oliente a comedia” (Lxxv, 378). A tal grado llega esa confusión que Margot se ve en la obligación de advertir a su amiga que su vida ya “es la de una verdadera actriz”, y que bien podría emplear “en cosas de mayor provecho” el tiempo que gasta “en estudiar dramas y comedias” (LXI, 307).

⁵ Esta situación sin duda recuerda la muy sugerente interpretación que Nora Catelli hace de *Madame Bovary*. Según esta autora, el “problema de la posición femenina” que plantea la novela de Flaubert “no es la frecuentación exclusiva de folletines, melodramas y novelones. Al contrario, lo que parece suceder es que leída por las mujeres, toda la Literatura —religiosa, laica, clásica— se convierte en folletín” (Catelli, 1995: 126). Asimismo, explica Catelli, la “esfera doméstica y carente, puramente sentimental, encontró su *expresión* más afín [...] en la estricta convencionalización propia del folletín y el melodrama; esferas estéticas donde la libertad interpretativa se ve restringida al máximo. Así, las mujeres del siglo XIX habrían sido capaces de *acceder* a la biblioteca, pero no de *interpretar* con libertad, tranquilidad y profundidad” (1995: 128; énfasis del original).

Pero lejos de atender las recomendaciones de su sensata confidente, cuando Conchita visita a doña Dolores y sus hijos en la Ciudad de México, se deja deslumbrar por el lujo con el que vive la familia de don Juan Collantes y se pierde “en los salones de los ricachos”, de los que sale “llena de ambiciones”, “enloquecida” y, lo que es peor (al menos a ojos del narrador y de los conocidos de la chica): llega a creerse “en la opulencia, pisando alfombras y servida por lacayos vestidos con lujosísima librea” (LXXX, 401). En Pluviosilla, a su regreso de la capital, la joven no puede evitar “comparar la modestia y sencillez de [su] casa tan humilde con el palacete de don Juan” (LXX, 350), y, quizá para aliviar su triste inconformidad, se empeña en que su compañía teatral monte *Fru-fru*, comedia francesa en la que abundan las mansiones y espléndidas comidas de las que “la monologuista” “charla” a todas horas y por las que siente desmedida afición (LXXX, 402).⁶

Tal vez como consecuencia de sus lecturas —que invariablemente espera representar o ver representadas—, Conchita sueña con conseguir “un marido de la aristocracia” (LXXX, 401) y vive convencida de que “no siempre los ricos se han de casar con ricos” (LXI, 305-306), pese a que todos a su alrededor parecen no perder ocasión de asegurar lo contrario. Por esa misma razón, da crédito al “programa tentador de satánica urdimbre” (LXXV, 379) que Juanito despliega para persuadirla de huir a Europa con él. La muchacha no puede más que aceptar: su interlocutor ha sabido trazar, “con palabra viva, ardiente, rápida, insinuante, tentadora, mareante, embriagadora como veneno somnífero, el

⁶ Sin duda, este comportamiento de Conchita recuerda la noción de bovarismo, que Manuel Sol —siguiendo a Jules Gaultier— define mediante dos de sus rasgos característicos: por un lado, el poder que tiene el individuo de concebirse como alguien distinto de quien es, y, por otro, su enfrentamiento con una realidad muy diversa de la imaginada por él (Sol, 1997: 252). En esa actitud vital, como ocurre con Carmen, protagonista de *La Calandria*, la lectura tiene un papel central, al estimular la ya de por sí fértil imaginación de Conchita. Sin embargo, a diferencia de la Calandria, aquélla nunca experimenta —al menos en la novela— el desencanto de sus ilusiones: emprende el viaje convencida de que cambiará las “tristezas” de su tierra por “las alegrías de París y de Europa”, y de que con su talento conseguirá evitar el abandono de Juan Collantes que le pronostican sus conocidos; incluso, la joven prevé en un futuro volver a Pluviosilla para tener ahí una existencia llena de lujos y comodidades (LXXXII, 409-410). Por razones de espacio, me limito por ahora a plantear esta línea interpretativa, que, a no dudarlo, merece un acercamiento más detenido.

deslumbrante cuadro de la vida de París" (LXXV, 378), con "magias y prestigios siempre por ella presentidos y millones de veces precisados por libros de viajes y novelas franceses" (LXXV, 379).

Aunque algunos lectores, llenos de empatía hacia la ingenua Conchita, puedan albergar la esperanza de que ésta realice "su sueño dorado" de ver las representaciones del Teatro Francés (LXXV, 379), el autor se aseguró de reiterar que el destino de la joven sería congruente con sus inclinaciones dramáticas. En opinión de Arturo Sánchez —paisano, amigo y compañero de escenario de Conchita—, la historia de ésta no es más que "¡un drama!... Vamos, ¡una comedia!... Mejor dicho: un sainete... ¡más interesante que cuantas obras y piezas hemos representado acá!" (LXXX, 402). Y añade: "Ya... veremos el fin de esta novelita... [...]. Comprendo la exposición..., adivino la trama..., me doy cuenta de los resortes dramáticos..., presiento el nudo... y miro claramente el desenlace... o, mejor dicho, ¡la catástrofe! Último acto: en París... ¡No lo sé, porque no conozco París!, pero... me lo imagino: Le Moulin Rouge" (LXXX, 404).

Puedo afirmar que, pese a haber expresado la convicción de que el arte no debía tener propósitos docentes,⁷ Rafael Delgado se valió de la historia de Conchita para advertir a sus jóvenes lectoras (y sobre todo a las madres de éstas) de los peligros de la lectura mal encauzada. El padre Anticelli, guía de las Collantes en Pluviosilla y voz dotada de autoridad en la novela, establece el carácter ejemplar de la suerte de la muchacha, al escribir a Dolores: "Ya

⁷ El autor planteó esta idea con gran elocuencia en el prólogo de *Angelina* (1893), su segunda novela, donde pidió al lector abstenerse de buscar en los "capitulejos" de su obra "*hondas trascendencias y problemas* al uso". "No entiendo de tamañas *sabidurías* —aseguraba—, y aunque de ellas supiera me guardaría de ponerlas en novela; que a la fin y a la postre las obras de este género [...] no son más que libros de grata, apacible diversión [...]. Además: una novela es una obra artística; el objeto principal del Arte es la belleza, y... ¡con eso le basta!" (Delgado, 1895: 9; énfasis del original). Asimismo, en el prólogo de *Los parientes ricos* manifestó que el objetivo de la obra era ofrecer al lector "apacible entretenimiento y grata diversión" (Prólogo, 5), con lo cual excluía, al menos de forma aparente, la intención didáctica que hasta entonces había animado al género novelístico en México. Recuérdense, a este respecto, las reflexiones que Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) planteó en sus célebres y muy influyentes "Revistas literarias de México", publicadas en el folletín de *La Iberia*, del 30 de junio al 4 de agosto de 1868.

sabrás la burrada de Concepción Mijares... ¡Era de esperarse! ¡Dios ponga remedio! Que lo que ha pasado sirva de ejemplo a muchas madres y a muchas hijas” (LXXXIV, 418).

Considero que la inserción de esta “novelita” dentro de la novela puede verse como una estrategia del autor para ofrecer una enseñanza y sugerir una regla de acción sin necesidad de introducir una interpretación autoral, expresada por medio del narrador. Para ello, Delgado se sirvió de la reiteración (así pueden leerse los continuos juicios negativos de los personajes hacia la muchacha), que impide cualquier asomo de ambigüedad y resulta fundamental en las novelas de tesis que ensayaban el escritor veracruzano y varios de sus contemporáneos.⁸

Si, como he tratado de mostrar, Conchita Mijares representa la “mala lectura”, ahora cabe averiguar si Margarita Collantes ejemplifica la forma “correcta” de leer y aun de comportarse en relación con esa actividad.

MARGARITA COLLANTES, ¿MODELO DE LECTORAS?

A no dudarlo, uno de los rasgos más distintivos de la estructura de *Los parientes ricos* son las constantes antítesis que contribuyen a la caracterización de los personajes y permiten al autor plantear con gran claridad los conflictos entre ellos.⁹ En consecuencia, no es de extrañar que la primera descripción de Margarita se realice en función del contraste que ofrece al lado de su hermana

⁸ Como ha explicado Yliana Rodríguez González en un artículo dedicado a la recepción de *Santa* por los contemporáneos de Federico Gamboa, “la redundancia en el mensaje, de parte de Gamboa como autor, y su intromisión en sus textos de ficción, son características de lo que conocemos como novela de tesis. Sin la redundancia, el texto literario, polisémico por naturaleza, indeterminado, sería recibido de manera ‘errónea’ o, por lo menos, no del modo en que el autor se obstinaba en que fuera hecho” (2014: 401).

⁹ Esto lo ha señalado la ya citada Yliana Rodríguez, quien explica: “*Los parientes ricos* es una novela equilibrada en todos los sentidos: la armazón antitética evidente desde el arranque anuncia este afán armónico estructural y de sentido que Delgado consigue y que desde luego formaba parte del esquema de la novela. Descripción y acción establecen una correspondencia calculada” (2015: 116-117). Sin embargo, esta especialista admite que los personajes, “por la esencia dual de la novela”, “son necesariamente [...] estereotipos, y sus conflictos no logran escapar a esta limitación” (2015: 117).

Elena. Así, mientras ésta es “baja y morena”, aquélla es “alta y rubia” (I, 13); si Lena exhibe “todos [los] dones” y la “exuberante opulencia” de la juventud (II, 16), Margot en cambio posee la “soberbia altivez de una estatua griega” (II, 17); “en la morena [dice el narrador] la belleza ardiente de una centifolia abierta por el rocío”, y en la rubia, “toda la dulce y regocijada hermosura de la azucena” (II, 17).

También en el segundo capítulo, cuando ambos personajes hacen su aparición, el narrador informa que Elena inclina la frente al andar y se encorva un poco, pues quedó ciega desde antes de cumplir quince años; erguida y gallarda, su hermana Margarita es la encargada de conducirla (II, 16-17). Muy pronto, el lector advierte que esta circunstancia encierra un fuerte simbolismo: al perder la vista, en Elena se avivaron “sentimiento, sensibilidad y pasiones”, a tal grado que la muchacha muestra “una cierta impetuosidad siciliana”, “algo así apasionado y meridional” (xxx, 161), que contrasta de forma notable con el equilibrado y contenido carácter de su hermana. Pues, tal como lo señala el padre Anticelli, Margot “es buena y tiene un profundo sentido moral” (xxx, 161); no le faltan “prudencia” ni “tino” (LXXXIX, 445), y, aunque es ensoñadora, consigue “domeñar su fantasía rebelde y caprichosa” (xxi, 119-120) las pocas veces que ésta se insubordina y la hace divagar; también es capaz de conversar “a solas con su pensamiento” y negarse a “oír lo que ansiosamente le [grita] su corazón” (xxiv, 131-132).

Por eso, la juiciosa Margot puede guiar no sólo a la apasionada Elena, sino a toda su familia (y, podría suponerse, a las lectoras de la novela). Ella misma asegura a su amado Alfonso que su madre y hermanos “siempre [la] escuchan y siguen [sus] consejos” (LXXXVI, 431), y, en una suerte de monólogo interno, confiesa que, “con dulzura y cariño, cons[ig]ue todo de sus hermanos” (xc, 446). De igual modo, la joven sabe, con “unas cuantas palabras”, disipar la tristeza que Alfonso trajo de Europa, y a la postre logra hacer de ese joven “indiferente, [...] maleado por cien filosofías perversas y ponzoñosas, [...] entenebrecido por la flamante literatura, [...] un hombre religioso, un creyente” (LXXXVI, 430).

Pero la personalidad de Margot no sólo se opone a la de Elena: también contrasta en gran medida con la idiosincrasia de la extraviada Conchita. Así, mientras ésta es capaz de fingir un cariño que no siente y no establece distinción alguna entre el teatro y la vida, Margot tiene un “carácter franco y sincero, enemigo del disimulo y del embuste” (xlii, 226); por ello, en

casa de la familia de su tío Juan, se declara incapaz de comprender que las exigencias sociales y la vanidad tengan más importancia que los afectos (XL, 215). Asimismo, no sorprende que, mientras Conchita muestra una “tendencia hacia el lujo, hacia la ostentación y hacia la vanidad” (xxx, 161), y experimenta su mayor placer al “presentarse en el palco [de la ópera] con la familia de don Juan e ir [al paseo de] la Reforma, todas las tardes, en landó abierto” (LVII, 290), Margarita se describe a sí misma como “una mujer para quien la vida oscura y silenciosa es la más bella, y que ni ambiciona grandezas ni es tan loca que sueñe con esplendor y deslumbrar” (LII, 272). Esto último explica que, desde un inicio, la “hermosura ingenua y blonda” de Margot se “compade[zca] maravillosamente con el carácter melancólico y ensoñador de su primo” Alfonso (XII, 68), y que doña Dolores vaticine que Conchita y el calavera de su sobrino Juanito Collantes harán “excelentes migas”, pues son “¡tal para cual!” (L, 262).

Considero que el “profundo sentido moral” que caracteriza a Margot, y que le permite —como he dicho— ser guía y consejera de cuantos la rodean, tiene su contraparte en el sentido moral “muy débil, caedizo, inestable” de la “casquivana” Conchita (LXI, 308). Ello coincide con la actitud de ambas jóvenes hacia la religión: aunque la monoliguista “parece devota”, en ella el “sentimiento religioso es [...] limitado”, “la devoción es fuego fatuo”, y “la fe..., ¡algo así como vulgar costumbre!” (LXI, 308); en contraste, Margot vive persuadida de que la “religión es todo para el cristiano” (XLVI, 245), y en la humilde morada del jesuita Anticelli halla “un oasis en el inmenso desierto de la vida, [...] puerto de paz y de salvación donde el corazón y el alma encuentran abrigo contra las borrascas y las agitaciones del mundo” (XXIX, 155).

Por lo anterior, si bien las dos jóvenes son talentosas y capaces de persuadir a su familia, en el caso de Conchita ese ascendiente representa un mal “gravísimo”, porque la joven “no tiene seso”; por añadidura, “falta de padre, o como si tal fuera, la mimaron desde chiquilla; es por extremo voluntariosa, y cuando se ve contrariada, cuando cualquiera cosa le impide la realización de un deseo o de un capricho, calla, [...] mas persiste en su idea y en sus intentos, y por éste o por el otro motivo [...] se sale siempre con la suya” (LXI, 308). No por casualidad Conchita vive en la calle de los Desamparados y su destino tiene a Margot “siempre inquieta y en zozobra” (LXI, 308, y LXIV, 324).

Hay otros rasgos de Margarita Collantes que me interesa examinar aquí. Uno es su aguda observación y sagacidad, que le permiten advertir (o leer),

en el comportamiento de quienes la rodean, estados de ánimo que para otros resultan imperceptibles. Así, el narrador informa que, con la llegada de los primos Collantes a Pluviosilla, en Elena había “cierta intranquilidad ensoñadora y una vaguedad de ideas que se manifestaban en la muy viva, clara y concisa conversación de la joven como en inciertas claridades lunares, como en el rielar del astro pálido sobre tranquila y soñolienta laguna”. Mientras doña Dolores “no se había dado cuenta de nada de esto”, para Margot, en cambio, “no pasó inadvertido el estado de ánimo de su hermana”, el cual —aclara el narrador, echando mano del lugar común— sólo habría podido notar “un observador perspicaz” (xxi, 168-169).

Probablemente gracias a esa característica, Margot llega a suplir al narrador en algunas descripciones. Por ejemplo, cuando visita el departamento en el que viven Juan y Alfonso, la muchacha proporciona a su hermana un minucioso retrato de las lujosas habitaciones de los jóvenes, el cual nada tendría que envidiar al genio descriptivo del mismísimo Honoré de Balzac:

La alfombra es roja, gruesa y afelpadita... ¿No la sientes al pisarla? Los muros, hasta poco menos de la altura de las puertas, están tapizados con papel realzado, de fondo claro, muy claro, de color crema, que entona dulcemente con el dibujo, que es de hojas grandes, hojas como de dragontea, también muy claras. La parte superior tiene tapiz amarillento, con un dibujito tan menudo que apenas se ve. Una cornisa muy delgada, que apenas sobresale, corre a lo largo de los muros, dividiéndolos en dos partes. La cornisa me parece de boj o de olivo blanco. El cielo raso es de color de mantequilla, sin adornos ni pinturas, encuadrado por otra cornisa un poquito más ancha que la otra. En el centro del cielo raso hay una rosácea que semeja marfil. Nada en las paredes. Frente a los balcones una chimenea de piedra blanca, opaca; sobre ella un espejo ovalado, de luna clarísima, cortada en bisel. (xxxix, 210)

Pero Margot no sólo releva al narrador en su labor descriptiva. Sobre todo hacia el final de la novela, cuando presumiblemente ha demostrado su autoridad moral y sus firmes y elevados principios, la joven también se encarga de emitir severos enjuiciamientos que con toda probabilidad no fueron indiferentes a los lectores contemporáneos de la obra. De esta suerte, en su último encuentro con Alfonso, Margarita exclama, refiriéndose a su primo Juan, responsable de la deshonra de Elena:

[Ha] huido como un cobarde, como un ladrón nocturno... ¡Qué tiempos estos! Es honrado, honradísimo, quien no se toma un centavo ajeno... Merece cárcel quien se hurta unos cuantos duros, una cartera, un reloj o una joya... ¡Y no hay presidios para quien roba el honor, para quien inunda alma y familia en océanos de hiel y de oprobio! Da asco el ir por esas calles... ¡Con cuántos bandidos, robadores de honras, no nos encontramos diariamente, a cada paso, en esas calles ruidosas, en esa brillante ciudad, en ese cenagal pestífero! [...]. No vale la pena la vida, si hemos de saber o de sospechar tales cosas... Juan ha huido como un bribón... (LXXXVI, 427)

Al ser un modelo de comportamiento femenino (conforme a los valores predominantemente masculinos de la época, sobra decirlo), podría suponerse que Margarita es también una lectora ejemplar. Hay razones para creerlo. Por ejemplo, cuando Conchita le escribe que está leyendo un libro de los hermanos Goncourt que le prestaron “unas amiguitas muy simpáticas y muy literatillas” (LXI, 304), Margot se apresura a responderle “que una señorita no debe leer cualesquiera libros, aunque una u otra persona se los recomiende y elogie” (LXI, 307). Y en la misma misiva deja claro que la lectura femenina requiere la sanción del varón, a condición de que éste sea “lector discreto” y culto, o bien, religioso.

La propia Margarita, como cabe esperar, lee lo que el padre Anticelli le recomienda: libros piadosos como la *Imitación de Cristo* o el *Récit d'une sœur*, de *madame* Augustus Craven.¹⁰ Sin embargo, a esas lecturas —de marcado contenido religioso y que la joven repasa con asiduidad, previsiblemente en compañía de su familia— se añaden otras de muy diverso carácter y en modo alguno edificantes, lo que encuentro sumamente llamativo considerando que,

¹⁰ Llama la atención que mientras Conchita confiesa que, por estar en francés, va “entendiendo [...] poco a poco y con mucho trabajo” la novela de los Goncourt que le prestaron sus amigas (LXI, 304), el padre Anticelli dice a doña Dolores, refiriéndose al libro sin traducir de *madame* Craven: “Tú no sabes francés, pero Margarita sí; que ella lea y ustedes, todos, todos, la escuchan” (xxx, 164). Este nuevo contraste podría verse como un refuerzo del planteamiento de que las jóvenes no debían leer obras no sancionadas por la autoridad masculina. Conchita no es capaz de entender la obra no sólo por estar en un idioma que no domina, sino porque se trata de un texto inapropiado para su edad y su sexo.

aunque tácito, uno de los propósitos que Delgado perseguía con su novela era aleccionar a las jóvenes en relación con el efecto nocivo de las lecturas no autorizadas.

Por ejemplo, porque conoce al italiano Giacomo Leopardi, la “blonda señorita” puede decir: “No me gusta ese poeta. Era un hombre de alma enfermiza, sí, enferma de incurable dolencia... Pero confieso, confieso que la hermandad entre el amor, el dolor y la muerte es cierta” (LXV, 307).¹¹ De igual modo, aprovecha su conocimiento del francés no sólo para leer a *madame* Craven, sino también para acercarse a las obras que Alfonso comparte con ella. Así, en uno de los paseos que hace en compañía de su primo, éste le declama con ardor y en su lengua original el famoso soneto de Félix Arvers. Cual si supusiera en sus lectores un conocimiento del idioma galo tan avanzado como el de Margot, el novelista no incluye traducción.¹²

Aunado a lo anterior, destaca un pasaje en el que la joven Collantes, de visita en la Catedral, da

[...] suelta a su fantasía, complaciéndose en restaurar la basílica y en decorar ésta, no con el gusto en privanza, sino con aquello que le parecía más adecuado, con los prestigios y maravillas de un arte vetusto; de aquel arte plateresco que fue a su tiempo, en arquitectura y en indumentaria, lo que a la poesía fueron el culteranismo y los alambicamientos de Góngora.

Pero no quería la joven para la Metropolitana el plateresco extremo, profuso hasta parecer manirroto, por la prodigalidad de adornos y de intrincadas caprichosas floraciones; no, le quería sobrio, prudente, económico, discreto, con su variedad interminable, con su simbolismo diáfano, con su aparentemente rota

¹¹ Leopardi era uno de los poetas predilectos de Rafael Delgado, quien en 1888 ofreció una charla sobre él en la orizabeña Sociedad Sánchez Oropesa. En ella, el novelista veracruzano aseguró que “nadie ha[bía] comprendido mejor que [Leopardi] los arcanos y recónditos lazos que unen el amor y la muerte” (Delgado, 1953: 75). Cabe agregar que el poeta italiano es una referencia recurrente en la obra de Delgado, y aunque éste llegó a aconsejar que se apartaran “de nuestra juventud todos sus libros”, confesó: “Yo admiro a Leopardi con toda mi alma, yo le amo tiernamente” (1953: 86).

¹² En *Los parientes ricos*, Delgado también cita en su lengua original a Leopardi y Lamartine (otro de sus poetas admirados); en esos casos, no sólo no incluye la traducción, sino tampoco el nombre de los autores (cf. LXIV, 324-325, y LXXIX, 394-395).

simetría; no un arte enfermizo, delirante y decadente, que vive de lo abstracto y apela a lo estrambótico para realizar belleza; sino ese otro plateresco, que fue como meta en el término de larguísimo estadio, columna miliar que marcó el fin de una edad gloriosa; arte que sintetizó, por modo admirable, a la España aventurera y piadosa, galante y atrevida; arte expresivo de cultura suprema, que estalló en opulencias desbordantes, en rica conceptuosa poesía, al tocar la cumbre, antes de precipitarse, decadente y fatigado, por la vertiente opuesta, para dar con sus splendores mágicos en las glebas áridas del prosaísmo. (LXXII, 364)

Frente a tal despliegue de conocimiento de historia arquitectónica, el narrador no puede más que exclamar, antes de continuar glosando los doctos pensamientos de su personaje: “¡Sabe Dios en qué libro había aprendido la joven tales cosas!” (LXXII, 364).

Debo confesar que la erudición de Margot siempre me ha producido cierta incredulidad. Y no sólo a mí. Felipe T. Contreras, autor de una reseña de *Los parientes ricos* que se publicó en la *Revista Positiva* poco después de la aparición de la segunda edición de la novela (1903), escribió el siguiente comentario dirigido a Rafael Delgado, en el cual expresó: “Margot sobre todo, *La blonda señorita*, como la llama usted cariñosamente [...], sería aún más bella, a mi humilde juicio, si no apareciese de vez en cuando revestida de cierta cultura intelectual y estética, muy poco común hasta hoy en nuestras mujeres” (1904: 536).¹³

¹³ Al respecto, cabe recordar la descripción que en la novela *La parcela*, de José López Portillo y Rojas, se hace de la limitada educación a la que podía aspirar una “señorita rica”: “no solamente sabía leer, escribir y contar, sino también un poco de gramática y de ortografía, y aun algo de música” (1898: 240). En relación con ello, Oresta López Pérez afirma: “Desde la perspectiva de género una abstracción de la *política sexual* del régimen de Díaz, respecto a la forma de organizar las escuelas, mostraría que se trataba de clasificaciones dicotómicas tajantes: colegios civiles, escuelas industriales y militares para varones de donde saldrían profesionistas liberales, artesanos o militares con funciones sociales y económicas bien definidas, y academias, liceos o colegios para niñas o señoritas, en donde el desempeño laboral era irrelevante, sólo se tenía claridad de que su destino sería el matrimonio o la vida en familia” (2008: 59; énfasis del original). A juzgar por los conocimientos que despliega en la novela, Margot estaría muy por encima de la formación intelectual femenina de su época (que por lo demás se supondría al alcance de pocas mujeres).

Para el lector de *Los parientes ricos* es un misterio tanto el nivel de estudios de la joven Collantes como la forma y el lugar en que aprendió, por ejemplo, a leer en francés e incluso a traducir esta lengua. En este sentido, llama la atención que, mientras “las excelentes señoras Pradilla”, de Pluviosilla, enseñaron “a leer a Pablo y a Ramón”, Margot y Elena aprendieron de ellas “mil cosas de las muchas y muy lindas que sabían hacer” (xxviii, 152-153). Este dato, que claramente habla de una educación diferenciada en función del género —la cual mantendría a las mujeres ocupadas en las labores domésticas—, constituye una clara contradicción, sobre todo en el caso de la erudita Margot, y me permite postular la hipótesis de que, más que un modelo educativo femenino, la blonda señorita constituye una suerte de *alter ego* de Delgado.

Me atrevo a plantear la posibilidad de que el autor se hubiera valido de este personaje, al que se encargó de dotar de autoridad a lo largo de la novela, para plantear ciertas opiniones y posturas que no deseaba depositar en el narrador. Por medio de Margot, y sin traicionar el imperativo del arte por el arte que había formulado con total convicción en su prólogo a *Angelina*, el escritor pudo introducir un importante componente moral y didáctico en su obra —que se aunaría a la aleccionadora historia de Conchita—, en la línea del “educar deleitando” horaciano que tanto propugnó Altamirano y que seguía vigente en buena parte de la producción literaria finisecular.¹⁴ En consecuencia, puede afirmarse que, pese a haberse declarado partidario de la autonomía del arte, el escritor no dejó de ver en la novela un medio para instruir.

Más aun, la hipótesis de lectura que propongo también permitiría entender que el autor haya puesto en boca de Margarita algunas ideas sobre temas que ciertamente no habrían estado al alcance de la mayoría del público femenino de su tiempo (sujeto al control masculino y generalmente alejado de la educación superior formal), como la literatura europea moderna y las corrientes literarias en boga,¹⁵ temas que, por el contrario, eran del interés del grupo de lectores

¹⁴ Por ejemplo, en su ensayo sobre la novela, publicado un poco después que *Los parientes ricos*, José López Portillo y Rojas asentó: “¿quién duda que la novela sea un medio educativo, social y artístico, de primer orden?” (1906: 58).

¹⁵ A esta situación sin duda contribuyó también el hecho de que en la sociedad decimonónica “no había espacio social para las mujeres intelectuales”. Los propios padres de varias mujeres destacadas en el ámbito intelectual, tanto en Europa como en Latinoamérica, “lamentaban

profesionales (varones) a los que Delgado pudo haber considerado como sus pares y con los cuales estableció un elevado diálogo por medio de sus obras.¹⁶

Así, justamente es Margot quien, hablando con su primo Alfonso, establece una poética novelística que Delgado puso en práctica a lo largo de su producción literaria: “Primo: ni novelas lamartinianas ni novelas de Zola... La vida no es perfectamente buena ni perfectamente mala... [...] ¡No me gusta tu novela!... ¡No me gusta esa tu literatura poética, no me gusta! Procure el novelista que en la segunda parte de su libro haya más sencillez y... más acierto” (XLVI, 246-247). También es Margot quien, en el marco de su contemplación de la Catedral, emite una serie de juicios sobre el arte y su relación con la sociedad que lo produce:¹⁷

Y [Margot] se decía, discurriendo en aquellos caminos por donde la llevaba en vilo “la loca de la casa”: en cada época de alteza o de rebajamiento moral, el arte refleja el estado de los espíritus, y las artes todas toman carácter idéntico.

A los extravíos del culteranismo, el estilo plateresco; a los prosaísmos siguientes, la frialdad de esas iglesias con traza y ornamentación de cuarteles; a

que sus hijas no se pudieran casar [...], o que tampoco pudieran desarrollarse plenamente en las profesiones, que no pudieran entrar al politécnico o a la universidad, que no pudieran ser respetadas como escritoras. Los padres lamentaban que la vocación por los estudios arruinara socialmente el futuro de sus hijas” (López Pérez, 2008: 41n).

¹⁶ Acerca de esta idea, véase Flores Monroy (2023: CXLII-CLX), donde se expone la opinión que ciertos escritores contemporáneos de Delgado expresaron en relación con la obra del veracruzano y el tipo de “silencioso diálogo” que éste estableció con ellos.

¹⁷ Los juicios de Margot recuerdan algunas ideas planteadas por el orizabeño Silvestre Moreno, mentor de Delgado, en un ensayo de 1883 sobre la novela realista. De acuerdo con Moreno, en la esfera literaria se verificaba una evolución que seguía de cerca (de hecho, era su consecuencia) el movimiento progresivo del plano intelectual. Por consiguiente, las expresiones literarias eran producto de las corrientes filosóficas que se enfrentaban y sucedían a lo largo del tiempo: “La filosofía sensualista ha debido producir, y de hecho ha producido, la novela sensual y licenciosa del siglo XVIII; la filosofía espiritualista e idealista dio origen, en gran parte, a la literatura romántica de hace más de cuarenta años; por último, la filosofía positivista [...] ha dado nacimiento a la escuela literaria de nuestros días, que se denomina realista, y que por haber dado mayor exageración a sus principios ha recibido el nombre de naturalista” (Moreno, 1901: 152-153).

la poesía en uso, toda epilepsia y exotismo, el revoltillo de nuestros salones, donde se agrupan y amontonan las cosas más disímbolas, procedentes de cien puntos diversos de la tierra, sin carácter el conjunto, sin unidad el todo... (LXXII, 364-365)

Considero que la elección de este personaje femenino podría inscribirse en la tendencia de la novelística mexicana finisecular de incluir protagonistas mujeres; tendencia que —según Gerardo Bobadilla— comenzó con *Clemencia* (1869), de Ignacio Manuel Altamirano, y supuso depositar en la mujer “un papel protagónico real como detonadora y conductora de la acción” (2018: 154).¹⁸ Como sugiere este estudioso, es muy probable que con ese recurso Delgado hubiera buscado captar el interés del público femenino, al que ciertamente se otorgó importancia y atención crecientes en el *Semanario Literario Ilustrado*, publicación periódica dirigida por Victoriano Agüeros donde apareció la primera edición de *Los parientes ricos*.

En un plano algo más especulativo porque abarca las motivaciones personales, me pregunto si, al hacer de Margot una suerte de portavoz de sus ideas, Delgado no estaría evidenciando el estupor y las vacilaciones que tanto él como sus contemporáneos experimentaban frente a una realidad cambiante en la que las mujeres se incorporaban de manera creciente al mercado laboral y empezaban a tener, si no voto, al menos voz, al ser cada vez en mayor medida consumidoras y, sobre todo, esas inquietantes y muy temidas lectoras que poblaron el imaginario finisecular con notable profusión.¹⁹

¹⁸ De acuerdo con Bobadilla, a partir de 1869 y de manera paulatina, en la narrativa finisecular se articuló “una imagen de la mujer como un ser hipersensible, de una emotividad exacerbada, capaz de expresar por ello la amplia gama de las emociones humanas y sus distintos matices” (2018: 155). Gracias a esa capacidad de las heroínas femeninas, la novela mexicana de las tres últimas décadas del siglo XIX tuvo una presencia dominante de esa clase de personajes, que además encarnaban “el arquetipo de la mujer mestiza mexicana, con un talante sugestivo y apasionado” (2018: 155).

¹⁹ En un estudio sobre el héroe decadente, José Ricardo Chaves proporciona una acertada descripción de los temores y contradicciones que experimentaron los hombres finiseculares ante la creciente integración de las mujeres a espacios tradicionalmente considerados como masculinos: “En un sistema binario donde la oposición masculino/femenino está fijamente definida por la convención, por la tradición, recomponer lo femenino conlleva

A MANERA DE CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas intenté mostrar cómo, a partir del contrapunto que estableció entre Conchita Mijares y Margot Collantes, Rafael Delgado planteó su postura respecto a la función del género novelístico y la lectura femenina. Así, con el primer personaje, el autor se propuso advertir a su público acerca de los peligros de la lectura mal encauzada. En ese empeño, no condenó las novelas *per se* (ni siquiera las de los polémicos Goncourt), sino el hecho de que las mujeres leyeran sin la guía y la sanción masculinas, pues, al parecer, las consideraba proclives a intentar reproducir en su vida situaciones propias de la ficción. Con la finalidad de no traicionar abiertamente el imperativo del arte por el arte que suscribió de forma explícita en sus obras, para lograr su propósito, Delgado se valió de los recursos del mismo género novelesco, como la reiteración característica de la novela de tesis.

Por otra parte, si bien con Margot Collantes el autor pareció delinear la lectora femenina ideal, un estudio detallado del personaje revela que éste incurre en prácticas desaconsejadas por Delgado, entre ellas la lectura de autores cuyas ideas podían causar estragos en la juventud (como Leopardi) y la frecuentación de obras que no contaban con la aprobación masculina (por ejemplo, esos títulos sobre arte y arquitectura que ni siquiera el narrador conoce, para no hablar de Zola o de los poetas franceses que la joven puede leer en su idioma original). Delgado depositó en Margot algunas ideas que ciertamente parecen ajenas a la educación a la que por esa época tenían acceso las mujeres y que más bien podrían considerarse propias del autor. En este sentido, me he atrevido a plantear que Margarita es una suerte de

automáticamente a recomponer lo masculino. En esta visión ideológica, lo femenino sólo puede crecer disminuyendo lo masculino. Si la mujer gana nuevos espacios (sociales, económicos, sexuales) sólo puede hacerlo restringiendo los espacios varoniles. Si la mujer gana cuerpo y vitalidad, debe ser extrayéndoselos al hombre. No es posible la convivencia hombre/mujer fuera de un marco jerárquico, de dominación de uno sobre otra. De aquí que, si la mujer cambia, debe ser para mal (del hombre y de la sociedad). Esta concepción de la relación entre los sexos se manifiesta en rebeldía femenina, en angustia masculina” (1996: 167). Oresta López ahonda en esta idea al afirmar: “Abundan los ejemplos y argumentos masculinos decimonónicos de hombres de estado y de las iglesias en torno a los peligros de que las mujeres educadas se desligaran de la maternidad, la familia y el matrimonio, y en cambio se masculinizaran al volverse intelectuales” (2008: 65).

alter ego, la portadora de las opiniones del escritor en torno a la literatura contemporánea, la estética y el arte en general, así como en relación con la educación femenina y la moral, aspectos que tuvieron gran importancia en la obra del veracruzano.

BIBLIOGRAFÍA

- Batticuore, Graciela (2017), *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en Argentina*, Buenos Aires, Ampersand.
- Bazant, Mílada (2010), "Lecturas del Porfiriato", en *Historia de la lectura en México*, 4.^a reimp. de la 2.^a ed., Ciudad de México, Seminario de Historia de la Educación en México/El Colegio de México, pp. 205-242.
- Bobadilla Encinas, Gerardo (2018), "La heroína romántica en la novela mexicana del último tercio del siglo XXI. Los casos de *Clemencia*, *Ensalada de pollos*, *La Rumba* y *Los parientes ricos*", *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, núm. 18, pp. 151-167.
- Catelli, Nora (2001), *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la literatura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama.
- Catelli, Nora (1995), "Buenos libros, malas lectoras: la enfermedad moral de las mujeres en las novelas del siglo XIX", *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, núm. 1, pp. 121-133.
- Chaves, José Ricardo (1996), "Bajo el signo de Orfeo: duelo, melancolía y castración del héroe decadente", *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 1, pp. 163-185.
- Contreras, Felipe T. (1904), "A propósito de la novela mexicana *Los parientes ricos*", *Revista Positiva*, núm. 47, pp. 532-538.
- Delgado, Rafael (1953), *Obras completas*, vol. II: *Conversaciones literarias*, prólogo de Francisco R. Vargas, Jalapa, Ediciones de la Universidad Veracruzana.
- Delgado, Rafael (1895), *Angelina*, 2.^a ed., México, Antigua Imprenta de Eduardo Murguía.
- Flores Monroy, Mariana (2023), *Edición crítica de "Los parientes ricos" (1901-1902), de Rafael Delgado*, tesis de doctorado en Letras, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- López Pérez, Oresta (2008), "Currículum sexuado y poder: miradas a la educación liberal diferenciada para hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo XIX en México", *Relaciones*, vol. XXIX, núm. 113, invierno, pp. 33-68.

- López Portillo y Rojas, José (1906), *La novela. Breve ensayo presentado a la Academia Mexicana*, Ciudad de México, Tipografía Vizcaíno y Viamonte.
- López Portillo y Rojas, José (1898), *Obras*, tomo I: *La parcela (novela)*, Ciudad de México, Imprenta de Victoriano Agüeros, Editor, Biblioteca de Autores Mexicanos 11.
- Moreno, Silvestre (1901), “La novela realista. Estudio leído en una de las sesiones de la Sociedad Sánchez Oropesa [abril de 1883]”, en *Obras*, tomo I: *Opúsculos varios*, Ciudad de México, Imp. de V. Agüeros, Editor, Biblioteca de Autores Mexicanos, 32, pp. 135-155.
- Rodríguez González, Yliana (2015), *El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Rodríguez González, Yliana (2014), “¿Cómo se leyó *Santa*, de Federico Gamboa? Algunos apuntes sobre su recepción”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XL, núm. 80, pp. 395-410.
- Sol, Manuel (1997), “El bovarismo en *La Calandria* de Rafael Delgado”, en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, tomo III: *Literatura: siglos XIX y XX*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 249-262.
- Toussaint, Florence (2018), *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, Pachuca, Elementum.

MARIANA FLORES MONROY: Es doctora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde también cursó la licenciatura y la maestría en la misma disciplina. Asimismo, es maestra en Diseño y Producción Editorial por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Sus líneas de investigación giran en torno a la edición crítica, la relación autor-editor y la literatura mexicana del último cuarto del siglo XIX. Ha publicado artículos sobre literatura mexicana del siglo XIX y una edición de *La Calandria*, de Rafael Delgado, con el sello de la UNAM y Penguin Random House (2019). Como parte de su proyecto de investigación doctoral, preparó una edición crítica de *Los parientes ricos*, del mismo autor veracruzano (2023). Desde febrero de 2024 realiza una estancia posdoctoral en el Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

D. R. © Mariana Flores Monroy, Ciudad de México, enero-junio, 2026.

GENEALOGY OF (DIS)AFFECTION IN TIMES OF HATRED. READING THE POETRY OF JAIME GIL DE BIEDMA

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEA

ORCID.ORG/0000-0001-7347-3632

Vanderbilt University

christina.karageorgou@vanderbilt.edu

Abstract: *The essay follows the development of the concept of love, as a social and political praxis, in the poetic work of Jaime Gil de Biedma, drawing on two characterizations of love: as personal responsibility regarding those around us, and as a polyphonic adventure lived in difference. In the autobiographical work of the Catalan poet, otherness—racial and social—is blurry, whereas in his poetry, the relationships of the lyric voices are configured in a more complex way. I maintain that it is possible to trace through his poetry a genealogy of (dis)affection as an attitude that influences and ideologically defines interpersonal sociability at the level of lovers, among a group of people whether in intimacy or in the public sphere, and, lastly, in the relationship with one's own self.*

KEYWORDS: LOVE, SOCIABILITY, RACE, CLASS, IDEOLOGY

RECEPTION: 28/02/2025

ACCEPTANCE: 22/10/2025

GENEALOGÍA DEL (DES)AMOR EN TIEMPOS DEL ODO. UNA LECTURA DE LA POESÍA DE JAIME GIL DE BIEDMA

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEIA

ORCID.ORG/0000-0001-7347-3632

Vanderbilt University

christina.karageorgou@vanderbilt.edu

Resumen: Este artículo traza el desarrollo del concepto del *amor*, en tanto fuerza social y política, en la obra poética de Jaime Gil de Biedma, partiendo de dos acepciones: amor como responsabilidad por la persona que está a nuestro lado y como aventura a varias voces en unión con lo diferente. En la obra autobiográfica del poeta catalán, la otredad de raza y clase se perfila borrosa, mientras que, en su poesía, el acercamiento de las instancias que participan en sus poemas se configura de manera más compleja. Sostengo que en su producción poética es posible trazar una genealogía del (des)amor como una actitud que influye y define ideológicamente la sociabilidad interpersonal en el ámbito de la pareja o entre las personas que conforman un grupo, en intimidad o en la esfera pública y, por último, en la relación del *yo* lírico consigo mismo.

PALABRAS CLAVE: AMOR, SOCIABILIDAD, RAZA, CLASE, IDEOLOGÍA

RECEPCIÓN: 28/02/2025

ACEPTACIÓN: 22/10/2025

Para James Valender, maestro y profesor.

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;

Abajo todo, todo excepto la derrota...

LUIS CERNUDA. *UN RÍO, UN AMOR*

EL HOMBRE

Jaime Gil de Biedma nació en Nava de la Asunción, en 1929, y murió en Barcelona, en 1990. Creció en el seno de una familia acomodada y empezó a escribir poesía en la década de 1950. Trabajó como ejecutivo en la empresa familiar Compañía General de Tabacos de Filipinas y viajó a este país por primera vez en 1956. Además de sus versos en *Compañeros de viaje*, *Moralidades*, *Poemas póstumos*, y sus ensayos sobre poesía, en 1974 publicó *Diario del artista seriamente enfermo*, un libro que va de la autobiografía al reporte comercial. En 1991, se publicó póstumamente *Retrato del artista en 1956*, basado en *Diario...*, al que se ha añadido el apartado inédito titulado “Las islas de Circe”. En esta parte, el poeta ofrece una representación de sus experiencias más íntimas en Asia. Entre los pasajes en los que se registra el contacto con personas del lejano oriente, en *Retrato*, tres sirven de base para el tema de las páginas que siguen, a saber: los matices políticos de la tensión afectiva entre amor y desamor, en el contexto de la vida y la obra de Jaime Gil de Biedma.

El 4 de febrero de 1956, el poeta registra en el diario su aventura con un muchacho de 12-13 años, cuyos servicios sexuales ha contratado, en un prostíbulo de Manila:

No me dejaba besarle, no me dejaba hacer nada. Nada de nada [...] Éste [...] era un pobre grumete castigado a remar, un infeliz galeotillo “a la concha de Venus amarrado” —de Venus Urania, *bien entendu*. Empiezo a temer que el defecto de los chulos de aquí sea la falta de afición y mi recuerdo va, nostálgico, a los maravillosos chulos españoles, siempre prontos a olvidar en la cama que se acuestan por dinero, siempre dispuestos a aceptar el que buenamente les den, siempre dispuestos a pasar del escueto intercambio de bienes y servicios a la relación entre personas. (Gil de Biedma, 2010: 280)

No es que Gil de Biedma ignore la condición de esclavitud que sufre el “pobre grumete castigado a remar, [el] infeliz galeotillo”, sino que su inicial empatía cognitiva no es suficiente para sentir compasión. La falta de afecto para con el niño vejado por él —en su doble calidad de cliente adulto y de narrador del incidente— va de la mano con el desencanto del poeta por no haber sido objeto de efusión en el acto sexual. Gil de Biedma cree que el afecto es consustancial a una relación entre personas, aunque no se detiene a pensar en que él mismo es el responsable de despojar de toda humanidad al niño que viola, y que, por tanto, no existe ninguna posibilidad de transformar el incidente de una violación en relación entre personas. Anhela el contacto humano, como si esta posibilidad de genuino intercambio afectivo pudiera soslayar el acto del abuso perpetrado. La otredad racial y la desposesión social son los parámetros que hacen del muchachito prostituido una vida sacrificada al placer del hombre europeo, mientras la reticencia con la que participa en el acto acarrea también la injuria de parte de quien cuenta la historia. El cliente exige una puesta en escena que vuelva invisibles las razones de la violación: la pobreza, la edad y el origen racial, que convierten al niño en presa fácil para el europeo en busca de aventuras sexuales en la otrora colonia.¹

La invisibilidad de la otredad en tanto diferencia de clase y raza surge de nuevo en un incidente que Biedma apunta *en passant* unas páginas después: “Elena, mi criada, es demasiado perfecta; su solicitud constante, su atención

¹ Según Oscar Guasch, en la época franquista, los chulos eran “hombres oportunistas (homosexuales o no) que en contextos de cierta relajación de las costumbres (entre las clases altas) obtuvieron estatus e ingresos chuleando a otros varones que accedían a financiar sus caprichos [...] La capacidad de medrar usando su encanto (y su falta de escrúpulos) fue común a los varones chulos y pijo-aparte, al margen de cuál fuera su público objetivo (varones o mujeres)” (2016: 338). El comercio sexual entre hombres —según la misma fuente— era de tipo *amateur* (331). Guasch deja claro que gran parte de los ocasionales trabajadores sexuales eran “muchachos” (*passim*), los cuales se prestaban a un tipo de prostitución masculina definida como “de iniciación”, en la que “los adultos introducían a los muchachos en el sexo, a veces, a cambio de dinero” (333). Vale la pena añadir a este panorama la perspectiva de clase por medio de la cual el estudioso matiza su visión: “Como siempre sucede, son las clases altas las que dejan visible recuerdo histórico de sus acciones y es difícil que los homosexuales pobres de esa época fueran capaces de crear relatos sobre unas vidas de las que supuestamente tenían que avergonzarse” (333).

a cada uno de mis gestos me violenta un poco. A fuerza de hacerlo tan bien aspira a persuadirme de que no existe” (Gil de Biedma, 2010: 306). La doméstica peca de cierta magia de discreción o, mucho más trivialmente, de no caber con exactitud en la imaginación de su patrón. Gil de Biedma se molesta por tener alguna razón para recordar la cara de Elena, mientras confiesa que su memoria ha borrado la del niño (279). El talante pragmático de sus comentarios corresponde al control de calidad que un cliente emitiría en cuanto a los servicios de proveedores en las lejanas Filipinas. En este pasaje también, el escritor se muestra incapaz de establecer contacto con Elena, la cual resulta inasible. Como es obvio, ella existe en tanto persona más allá de su propia servidumbre, en un mundo al que el poeta no tiene acceso, y más acá del privilegio de raza, clase y poder adquisitivo en los cuales él vive.

El encuentro con la alteridad se matiza cuando se eliminan de él la transacción monetaria y la sexual. En una noche de rondas, el poeta acaba intentando (sin éxito) dormir en una vivienda de miseria infame, junto con un joven llamado John y su hermano, en Hong Kong: “Desde aquella noche han pasado más de dos semanas. Procuero no recordarla demasiado, es una pesadilla cuya realidad voy aplazando; duele todavía y el día en que deje de dolerme habré dejado de ser una persona decente” (Gil de Biedma, 2010: 319). El horror del cuchitril da paso a una incipiente reflexión compasiva, en la que la aflicción sentida por la vida del otro se confunde con calidad moral. Sin embargo, la merced sentida viene también a modo de respuesta a la necesidad de huir que el propio poeta sintió mientras se encontraba atrapado en la pocilga de las afueras: “Y el deseo de escapar y las ganas de mear se confundieron en un deseo único: entrar en mi cuarto del hotel, mear, ducharme, afeitarme, abrir la ventana, sentarme con un libro” (318). Hay aquí una equiparación burda entre la higiene y la cultura. El anhelo de limpieza y lectura opacan la empatía que el poeta considera signo de decencia moral. Sus palabras de compasión dicen y desdicen; su atención oscila entre la realidad enojosa del otro y la conciencia que surge del recuerdo de su desgracia.

Después de un somero y perspicaz análisis del papel de la raza en la vida ideológica de Gil de Biedma a partir de su encuentro con James Baldwin, Helios F. Garcés evalúa la mezcla de superficialidad, arrogancia y fascinación que el poeta sintió por el otro racial como muestra de una “singular falta de conciencia sobre la plena humanidad del ‘otro’” (2020: s.p.), conclusión acorde con el análisis de los pasajes traídos aquí a colación. La índole política

del (des)amor que se vislumbra en la racializada e histórica obcecación del hombre Gil de Biedma es el tema de las páginas que siguen. No pretendo emitir una evaluación moral de su carácter, porque descreo de la superioridad que me haría sentir encontrarle fallas éticas al poeta, y porque, además, si bien la calidad moral de su persona no es irrelevante, lo que aquí me interesa es la trascendencia de la otredad sobre la *polis* lírica que crea en sus poemas. Propongo analizar, pues, la relación del poeta con la otredad sobre la base del (des)amor, y a partir de ésta regresar (o no) al *yo* lírico, a pesar de que el mismo poeta hubiera declarado que en su poesía hay sólo dos temas: su persona lírica y el tiempo, y a contracorriente de su opinión sobre la función del amor como una fuerza centrípeta de la conciencia propia de su *yo* (Gil de Biedma, 2010: 1189). Creo posible leer en algunos de sus poemas la genealogía del (des)amor en su dimensión ideológica, como actitud que permea y define la praxis moral personal e interpersonal, al nivel de una diáda o como red afectiva que sostiene a un grupo de personas, en la intimidad o en la *polis*.

ALGUNOS POSTULADOS CRÍTICOS

La construcción de una persona literaria —según la crítica— es una de las preocupaciones de la obra de Gil de Biedma en su conjunto. Álvaro Luque Amo considera que, en sus diarios, el poeta “construye un yo sólido que es autobiográfico y literario al mismo tiempo” (2021: 50). Por su parte, Javier Sánchez Zapatero afirma que su poesía “es una manera estética de posicionarse ante el mundo y definir su identidad” (2020: 65). Robert Ellis lee poesía y autobiografía a la par como proyectos en los que Gil de Biedma “utiliza el lenguaje como un instrumento para crear este ideal [el ser no poeta, sino poema, como confiesa él mismo]. Pero ambos proyectos fracasan, y el yo queda fragmentado en una suerte de diáspora discursiva” (2009: 24). No son pocos los críticos que afirman la entereza moral de este sujeto que asoma tras los versos. Sobre esto, Dionisio Cañas asevera: “El lado humano que penetra desde su vida en los textos literarios es [...] la tierna sentimentalidad de un hombre moral y socialmente comprometido” (1989: 21). En este mismo sentido, James Valender llega a afirmar:

En el campo de la reflexión ética, claro está, su actitud difícilmente podría ser más transgresora [...] el autor de *Poemas póstumos* es uno de los grandes

moralistas que ha dado la lírica española moderna: sus implacables indagaciones en la conducta humana, sus despiadadas exploraciones del trato que cada cual establece consigo mismo y con los demás, permiten muy pocas ilusiones al respecto, al revelar un panorama de egoísmo, de inconsciencia y de hipocresía del todo desolado. (2010: 71)

Como se puede observar en estas aproximaciones, la formación del *yo* lírico biedmiano va mucho más allá de una representación realista de la experiencia de su creador. También existe consenso sobre la idea de que la calidad alcanzada por su poesía se debe a tensiones que atraviesa el sujeto hablante de sus poemas: unas, relativas al enfrentamiento entre, por una parte, el estatuto social de la familia en cuyo seno el poeta nació y creció y, por la otra, la conciencia crítica del adulto hacia el franquismo; otras, dependientes de la tirantez entre el deseo corporal y el amor ideal, o tocantes al bienestar personal humillado ante la miseria colectiva e, inclusive, al paso del tiempo que lleva al *yo* lírico de la juventud a la edad madura. La crítica coincide en que una de las estrategias para plasmar estas pugnas es la ironía, que da a luz significados contrarios a los que afirma, y así diluye en irrealidad el empirismo de su lenguaje coloquial y la aparente preeminencia de lo vivido sobre la representación. Finalmente, no es infrecuente que los acercamientos interpretativos echen mano de los textos autobiográficos para dibujar una imagen del poeta como un individuo de integridad.

Las perspectivas referidas tienden a enfatizar la posición del *yo*, dejando desatendido —a mi modo de ver— el papel de otras instancias en la creación tanto del mundo como de la identidad central de los poemas. Si bien no faltan las aproximaciones que enfatizan el papel de las personas del verbo en la poesía de Biedma, las interpretaciones no dejan de ver en éstas las máscaras del *yo* o individualidades alternas que ocupan la posición del *yo* y desempeñan sus funciones. En lo que sigue, trasladaré el enfoque hacia el afecto y su trascendencia en la configuración de quienes participan en la *polis* lírica biedmiana, es decir, pasaré de la identidad individual a la relación dialógica dentro de la cual los hablantes nacen. Usaré como parámetro de análisis el amor, para trascender la moralidad del personaje central. Contrariamente al contenido de la identidad, el contexto amoroso es extrovertido y, por eso, mucho más apto que aquélla para entender la convivencia —ya que no la integración— de las fuerzas opositivas en el mundo lírico de Gil de Biedma.

A diferencia de los demás sentimientos, el amor funciona como piedra de toque ética y tiene implicaciones sociales; se puede ordenar y la obediencia a su mandato se traduce políticamente por la obligación interpersonal que crea. Siguiendo el pensamiento del judaísmo desde la literatura rabínica hasta Martin Buber, Stefan Rosenzweig, Emmanuel Levinas y Frantz Kafka, en su *Love, Accusative and Dative*, Paul Mendes-Flohr llega a una definición del amor que presenta sintácticamente como amar a alguien, en acusativo, frente al amor para con alguien, en dativo: “*The trajectory of love begins with God’s command to love Him —that is love in the accusative [...] culminating in the command to love the neighbor, love in the dative, that is to assume responsibility for one’s neighbor*” (2007: 21). Si bien, partiendo de la enseñanza bíblica, la posición de Mendes-Flohr termina siendo secular y social, pues considera que el amor no ahuyenta la muerte, pero lleva al ser humano “*to reach out to others in compassionate cognizance of their needs*” (21). Por su parte, Alain Badiou piensa en el amor como proyecto de creación del mundo con otros (2012: 22-23); búsqueda intencional (44) de una verdad a dos voces (38-39), “*a singular adventure in the quest for truth about difference*” (72). Teniendo en mente estas ideas, mi lectura de Jaime Gil de Biedma se concentra en algunos textos escogidos, porque en ellos el nexo amoroso entre los personajes líricos trasciende sobre los actos y los pensamientos, sobre la forma de vivir con los demás, en sociedad.

No pretendo analizar en su totalidad la obra del poeta ni cartografiar exhaustivamente la evolución ideológica de sus versos. Este artículo sigue el camino de la escritura desde *Compañeros de viaje* hasta *Poemas póstumos*, en otras palabras, desde las voces líricas que anhelan definirse en función de la otredad hasta la necrosis del amor y el final de la búsqueda poética. Lecturas como las de James Valender, Dionisio Cañas, Robert Ellis, Teresa Vilarós, Nora Catelli y Andreu Jaume han tanteado y hasta han dado pistas fehacientes de la derrota moral en la que desemboca la poesía biedmiana. Mi análisis aspira a avanzar sobre el camino que abrieron.

EL YO LÍRICO

Entre las lecturas críticas que se centran en las paradojas del *yo* lírico de Gil de Biedma, la de José Olivio Jiménez destaca por la importancia que el estudioso concede al efecto que polaridad, ambigüedad e inseguridad tienen sobre su

poética. Jiménez considera la ironía como estrategia clave para poner cara a cara la experiencia y su valoración moral, al punto de borrar del universo poético lo vivido. El estudioso encuentra diferentes fases, prácticas y efectos en esta oscilación entre escribir, borrar y borrarse, que van de la más directa obliteración del enunciado al más tenue escamoteo del acto poético, en los años que abarcan los tres poemarios de Biedma (Jiménez, 1998: 122-128).² La conclusión a la que llega Jiménez es que el efecto de los movimientos contradictorios por los que se inscribe y se deroga la identidad es, precisamente, la razón por la que la producción del poeta lleva “el sello de autenticidad y verdad solidaria” (133). El efecto de instalar en el centro estético del poema un *yo* que luego se desestabiliza y da su lugar a otras voces hace posible, según Jiménez, una lectura social y moral.

Esta aproximación se hace eco en otras lecturas para las cuales la designación ambigua del *yo* lírico —como si fuera la otra cara del *yo* de la experiencia— trasciende sobre la obra del catalán. En este sentido, Juan Malpartida ve en la difuminación de la voz única la oportunidad para el surgimiento de una plurivocidad heterogénea (1996: 219-220). Por medio de la ironía, “Jaime Gil contextualiza su yo, lo sitúa en el meollo de sus contradicciones” (222-223), una de cuyas expresiones más profundas es la nostalgia por el mundo de la infancia (228-229), antepuesta a la conciencia de “todo aquello que no pudo extenderse, continuarse en la historia de su crecimiento personal” (229). Haciendo hincapié en el uso del monólogo dramático por parte de Gil de Biedma, otro crítico encuentra en la polifonía lírica un efecto espacial, por el que “el plano de la subjetividad queda [...] enteramente salido de sí, objetivado, vuelto hacia afuera, y la interioridad se desplaza. No es un monólogo dramático a través del personaje histórico o legendario [...] sino a través de

² La perspectiva de José Olivio Jiménez debe mucho a la aproximación ya expuesta desde 1982 por Andrew Debicki, quien encuentra la solución de la pugna entre experiencia y verso en el concepto de la *ilusión*. Este crítico propone que, usando contrastes paradójicos, visiones desde perspectivas subjetivas encontradas, críticas ideológicas, mezcla de tiempos históricos y —ya en *Moralidades*— el pasar de los elementos de una escena por una perspectiva estrictamente personal, Biedma entreteje eventos con juicios de valor, imprimiendo sobre aquéllos el efecto de la ilusión (Debicki, 1982: 125-133). La diferencia entre este acercamiento y el de Jiménez se localiza en el papel de la ironía.

todas las personas del verbo, de las controversias que habitan el yo” (Teruel Benavente, 1995: 177). Esta escisión, según Juana Sabadell Nieto, tiene dos vías de canjearse en el proceso artístico, a saber: el autoconocimiento y la inclusión de las voces marginadas (1998: 99 y 106). Por su parte, Margaret H. Persin explora tanto el examen de la conciencia propia como la productividad ideológica de la relación con los demás por medio de la ironía con la que Gil de Biedma trata al yo lírico homónimo en *Poemas póstumos*. La distancia que el tropo interpone entre las diferentes caras poéticas del yo (Persin, 1987: 267) y los continuos desplazamientos entre esta instancia y el otro —según la estudiosa— sacan los poemas del bucle autorreferencial nihilista y los encaminan hacia “*the richness of the process of signification and its never-ending reflection in each new manifestation of Self and Other*” (286).

Para Roberta Quance, la ironía es en Gil de Biedma una actitud de combatividad acumulativa por medio de la cual se esgrimen dos batallas: una, hacia la clase social a la que pertenece, y otra, hacia sí mismo: “*Jaime Gil de Biedma has [...] always written posthumously, wielding irony against himself and his class, casting doubt on the past as he remembers it and, therefore, on the continuity of the self*” (1987: 304). Quance analiza, entre otros, el poema de *Moralidades* “Intento formular mi experiencia de la guerra”, para cuyo proceso de autocritica el yo se refracta en el niño que vivió y el adulto que evalúa los recuerdos que aquél conserva del periodo 1936-1939. La estudiosa considera que la manifestación del autoescarnio “*marks the poet’s radical difference from himself. It is not, after all, a childhood perspective that is being cancelled by his scorn but his present adult perception of what that childhood was*” (295).

A mi modo de ver, a menos que la falta de empatía infantil y la enajenación moral del adulto se acojan con amplitud dialógica en tanto actitudes plausibles ante la Guerra Civil y el franquismo, respectivamente, las rupturas de la ironía no sirven sino como un parteaguas artificial para leer en el poema una función pseudoexpiatoria. La moral del personaje que produce el escarnio hacia sus yo alternos —con los que convive líricamente— sirve entonces para llamar la atención a la capacidad crítica de una conciencia superior. Me parece que este tipo de ironía se instala en el espacio mordaz de los versos con los que termina el poema: “Mi amor por los inviernos mesetarios / es una consecuencia / de que hubiera en España un millón de muertos”, los cuales para Quance comprueban que la ironía existe “*in absolute fidelity to a changing self*” (296). Sin embargo, además de habilitar la mirada crítica hacia sí mismo,

la ironía deja transparentar cierto desapego con respecto al hecho histórico, que arrastra —a mi modo de ver— el punto de vista moral del poema a la contumelia. Esto se ve en el énfasis puesto sobre las contingencias del *yo* frente el horror histórico del fascismo, en el redondeo del número de muertos y en la misericordia falsa del amasamiento en un mismo contingente de víctimas y victimarios. Indeciso, atravesando la frontera porosa en la que se juntan su memoria y los olvidos inherentes a la vida en una sociedad regida por los vencedores, el *yo* lírico sólo alumbra la zona gris entre ironía y cinismo. Por lo mismo, las posiciones éticas entre las que oscila, además de una crítica hacia sí mismo por la distancia de la edad y la conciencia, dejan transparentar una penosa opacidad afectiva hacia la historia.

AL PRINCIPIO FUE EL AMOR

En “Arte poética” de *Compañeros de viaje*, primer libro de versos publicado en 1959, cuyos poemas se fueron escribiendo, sin embargo, desde 1952, Gil de Biedma confronta el problema de la existencia en el tiempo con una pregunta retórica, que da a lo común y cotidiano el valor de un artículo de fe:

Es sin duda el momento de pensar,
que el hecho de estar vivo exige algo,
acaso heroicidades —o basta, simplemente,
alguna humilde cosa común
cuya corteza de materia terrestre
tratar entre los dedos, con un poco de fe? (2010: 113)

Una forma posible de validar la vida se encuentra en “Palabras de familia gastadas tibiamente” (2010: 113). Es lícito suponer que la familiaridad discursiva se puede dar en varios tipos de relaciones, dentro y fuera de la casa, en la escritura o la oralidad, en espacios deliberadamente afectivos u otros de índole menos intencionalmente sentimental. Pensada así, la familiaridad se puede relacionar con muchas esferas de la vida, donde lo consabido e inmediato se plasma en un idioma o en todos aquellos que se hablan dentro de un grupo de personas definidas tanto por puntos en común como por sus diferencias.

¿Cómo sacar de estas palabras reiteradamente usadas una actitud política, aunque no necesariamente heroica? ¿Cómo hacer de la costumbre apacible

una vía de crítica social? ¿Cómo alcanzar la creatividad liberadora dentro de la vida en familia? En pocas palabras: ¿se puede encontrar una vida de participación contestataria en la *polis* dentro de la cotidianidad edificada sobre el afecto, experiencia *par excellence* antiheroica y conformista? Una de las estrategias que Gil de Biedma adopta para lograr eso consiste en invocar la presencia de lo múltiple, cuyas diversas perspectivas somete a un escrutinio. En este escenario de presencia en la plaza pública, lo familiar contribuye con dos elementos: el discurso común y la costumbre de estar cerca.

Los grupos que entran en diálogo son la familia, la generación poética, la clase social, la nación y otras naciones dentro de aquélla o la comunidad básica de quienes están en una relación de amor. Tales circunstancias acarrearán un compromiso ético porque “el hecho de estar vivo exige algo”. El imperativo que lleva a cabo la poesía frente al tiempo toma distintas formas en *Compañeros de viaje*, pero gira a menudo en torno a la búsqueda de una verdad, trabada en la experiencia que une vagamente al ser humano con lo que sucede fuera de sí, pero que se vive en conexión y desde el interior humano. Si bien el deseo de pertenecer socialmente a otros (y con otros) está a menudo acompañado por la pena de no lograrlo satisfactoriamente, la integración social se insinúa en el establecimiento del vínculo entre el presente cómodo y el pasado inquietante, como, por ejemplo, en “Infancia y confesiones” (Gil de Biedma, 2010: 122-123), donde la insinuación de la historia interrumpe la anodina vida burguesa, que, sin embargo, sigue separando el yo/nosotros de los otros. Se lee esta distancia en la ironía con la cual se enfrenta el régimen político y sus seguidores en “El arquitrabe” (124); en el dolor que lucha por instalarse más que furtivamente en la reacción del yo lírico hacia los “desenterrados vivos” del poema “Los aparecidos” (139). Aquí el malestar del yo lírico es “furtivo”, hasta que el dolor ajeno se convierte en la cara de la otredad. En este momento, los ojos “en donde nada / se leía” cuestionan la falta de anagnórisis y el yo lírico se ve obligado a buscar una verdad colectiva:

No sé cómo explicarlo, es
lo mismo que si todo,
lo mismo que si el mundo alrededor
estuviese parado
pero continuase en movimiento

cínicamente, como
si nada, como si nada fuese verdad. (140)

El poema mismo está en pasmo, intentando avanzar sin mucho éxito entre repeticiones, encabalgamientos que dejan a la mitad una idea, variaciones sobre una misma secuencia de palabras que se desliza hacia un símil más, dando vueltas, sin poder avanzar. El último verso lleva a un final definitivo, el curso de la expresión coloquial que regresaba obsesivamente hacia sí misma, expandiendo su ironía al espacio de la lectura: el giro “desenterrados vivos” —en vez del esperable “enterrados vivos”— desautomatiza la percepción de las multitudes que coprotagonizan el poema junto con el *yo* lírico.

Paul de Man sostiene que la ironía no es un tropo, sino que es siempre la ironía del entendimiento: una manera de salvar el sentido, endorsando las palabras con un significado definitivo, que detiene el discurso tropológico (1996: 166-169), a saber: aquel giro por el cual de la acumulación de contrastes se llega a la destrucción.³ Esta práctica se hace patente en “Por lo visto”. Para empezar, el poema declara su obviedad desde el título: lo que vaya a decir es de conocimiento común.

Por lo visto es posible declararse hombre.
Por lo visto es posible decir que no.
De una vez y en la calle, de una vez, por todos
y por todas las veces que no pudimos.

³ Opto por este entendimiento de la ironía en el contexto de *Compañeros de viaje* y de *Moralidades* porque me parece que la solidaridad afectiva habilita la necesidad de apuntar hacia los problemas sociales. Sin embargo, en estos poemarios no encuentro la destrucción arrasadora que la crítica tomará en *Poemas póstumos*, donde la ironía es letal. Por otra parte, no niego que este sesgo también se encuentre en sus versos. Es más, Dionisio Cañas ha explicado con agudeza cómo el poeta usa el doble pliegue de la ironía retórica para vehicular tanto una actitud tierna, como una caricatura grotesca de sí y de su mundo (21). Evito esta vía de interpretación porque, como también apunta Cañas, “el personaje irónico se siente siempre superior a lo ironizado, aunque sea autoironía (*sic*)” (28), y mi interpretación aspira a mostrar que el amor, en tanto fuerza contraria a la ironía, es una herramienta por la que se nivelan las desigualdades tanto materiales como morales entre los personajes líricos.

Importa por lo visto el hecho de estar vivo.
Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza
necesite, suponga nuestras vidas, esos actos mínimos
a diario cumplidos en la calle por todos.

Y será preciso no olvidar la lección:
saber, a cada instante, que en el gesto que hacemos
hay un arma escondida, saber que estamos vivos
aún. Y que la vida
todavía es posible, por lo visto. (2010: 145)

El poema construye su sentido a partir de verificaciones, como, por ejemplo, la explicación que ocurre entre los dos primeros versos: declararse hombre es decir no. Tiempo y espacio se establecen inequívocamente: de una vez, en un espacio al aire libre, en comunidad, en oposición a todas las demás veces en que no ha sido posible. A la simple posibilidad de estar vivo se le añade el valor que tiene la vida (“Importa por lo visto”). Quizás el momento más definitivo en la solidificación del sentido ocurre en los versos “Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza / necesite, suponga nuestras vidas”: el hiato del sentido que deja en suspenso el qué importa hace necesaria la doble afirmación de “necesite, suponga”. La fuerza injusta depende de las vidas precarias, las cuales, por la subordinación sintáctica de los subjuntivos *necesite* y *suponga*, prevalecen a pesar y por encima de la jerarquía indigna. La posibilidad de vivir conlleva una axiología basada en la participación política, por más agónica que sea, y en el descubrimiento del poder en posiciones de aparente impotencia. Lo que finalmente afirma el poema es la posibilidad y la importancia de declarar públicamente *la posibilidad* y *la importancia* de estar vivo, condición que, por lo visto en “Arte poética”, exige algo. El *ritornello* del título incentiva las contradicciones entre, por ejemplo, la experiencia desmentida de “por lo visto” y la realidad histórica, para enfatizar la no obviedad de la evidencia. Pero estas indecisiones llegan a un fin: el proceso de significación se cristaliza en una “lección” a partir de la cual la cognición y la memoria se instrumentalizan en “un arma escondida”. El impulso solidario de la vida no necesita enfrentarse con la fuerza injusta, es de por sí y *de facto* su contraria. La comunidad aprendiz y depositaria del valor político de su gesto tiene el poder de dar legitimidad o minar la hipóstasis de su adversario.

Según Alain Badiou, la gran diferencia entre amor y política es la presencia del enemigo, elemento esencial en la política y ausente del escenario amoroso (2012: 58 y ss). Mi lectura de Jaime Gil de Biedma propone ver una vía alterna para la comparación de amor y vida política, una vía que se pone en práctica en *Compañeros de viaje*, donde la palabra de la cercanía radical cobra valor social porque ambas, política y emoción, suceden en escenarios que, a pesar de su aparente privacidad, son conspicuos. En ellos el evento más importante es el diálogo, la producción y cruce de palabras. En varios textos de *Compañeros de viaje* se hace audible, aunque sea de manera sectaria, la experiencia de la colectividad política. El poemario presenta un poliedro de sentido irregular, donde las voces líricas retumban, se alteran y se mezclan dinámicamente. Esta proximidad abierta e irregular encuentra su mayor eficacia en actos poéticos donde participan más instancias que las exclusivamente involucradas discursivamente. La cercanía multilateral es imprescindible para que del conocimiento de la historia o del despertar de la memoria se pase a la conciencia política. Por lo demás, el cruce de múltiples voces en el espacio del poema es el medio para edificar la *polis* democrática. Desde el “Prefacio” de la colección, se prefigura una poesía de “todos los hombres, o por lo menos —atendidas las inevitables limitaciones objetivas de cada experiencia individual— de unos cuantos entre ellos” (Gil de Biedma, 2010: 94). La salvedad que califica la ambiciosa inclusión total de voces impregna el texto de una ironía agrídulce y de una actitud afectiva antisolemne tanto hacia “todos los hombres” con las “inevitables limitaciones de cada experiencia”, como también hacia la solidaridad programática. A lo largo del poemario, el poeta une las vivencias dispares sin caer en generalizaciones burdas y sin usurpar el valor ético de lo vivido personalmente. Por consiguiente, logra poner de relieve la raíz de la diferencia experiencial sin entregarse a la miope singularidad empírica o a la indiferencia de un nihilismo relativista.

En su segundo volumen de poemas, *Moralidades*, Gil de Biedma presenta el deseo como una fuerza política fundamental, capaz de manifestar y llevar a cabo la obligación ética del individuo o del grupo con respecto a la sociedad. Lo que está en juego en esta colección es el espacio discursivo en el que el enunciado de la resistencia se vuelve no sólo plausible, sino también necesario como proyecto estético. La decisión de insubordinarse y la actitud contestataria de *Moralidades* son viables porque nacen en el espacio donde la oposición entre lo público y lo privado da paso a la intimidad como nuevo espacio de

sociabilidad. La refutación poética del entorno socioideológico se hace posible en la cercanía irreductible en la que estamos con quienes mantenemos una relación de obligación ética.

Entre el primero y el segundo poemario se produce un cambio que consiste en un abandono del sesgo político incisivo y una entrega al desencanto y la introversión. En la entrada de su diario del 2 de mayo de 1960, el poeta regresa a una sección de *Compañeros de viaje* con espíritu revisionista: “Leyendo estos poemas en Madrid, en el Ateneo, me confirmé en algo que ya sospechaba: que les faltaba sólo un punto para resultar excesivamente ‘representables’: su lectura exige cambios continuos en el tono de la voz y en la expresión facial, e incluso variaciones en la actitud corporal” (Gil de Biedma, 2015: 402). Concluye su pensamiento recurriendo a “De aquí a la eternidad”, poema de *Moralidades*, sobre el que anota: “El conjunto, aunque satisfecho de ‘De aquí a la eternidad’, me parece pertenecer a una fórmula poética que no tengo interés en repetir mucho, quizás porque últimamente me ha entrado la aprensión de que los temas de mi nuevo libro se vayan haciendo demasiado objetivos, demasiado públicos” (402). La versificación y la retórica enfrentan al poeta porque exigen un excedente teatral en la voz, el gesto, la colocación del cuerpo en el espacio público. La teatralidad es para él un punto demasiado obvio y, al reflexionar sobre la estética de *Moralidades*, apuesta por una actitud poética menos externa para su *yo* lírico y para el personaje poético que presidía el proyecto estético de 1960. El cuerpo públicamente conspicuo, que acoge e interpreta, ejecuta y da tribuna a asuntos colectivos, en una palabra, el cuerpo expuesto, es necesario y aceptable en *Compañeros de viaje*, y menos deseado para el proyecto de *Moralidades*. Sin embargo, es en esta colección en la que Gil de Biedma expresa una y otra vez su deseo erótico como una actitud que atraviesa las esferas de lo interpersonal, lo social y lo histórico.

La crítica ha visto en la sexualidad de Gil de Biedma el lugar de una actitud moral, basada en el correlato biográfico de la homosexualidad (Navajas, 2014: 35, 41) y en la experiencia poética condicionada por el erotismo antinormativo (Arias, 1993: 166, 199). Sobre el *yo* lírico deseante, Juan Egea afirma: “Este sujeto, en principio, carece de un interior que lo ancle. Su identidad no es ‘residencial’. Su actividad sexual busca los espacios liminares [...] Este sujeto localiza el ser en espacios ni enteramente públicos ni privados por completo y desplaza la identidad de la residencia al cuerpo” (2004: 102). En esta observación, los límites ontológicos entre el sujeto, el objeto y el espacio del deseo

parecen desvanecerse. El *yo* lírico anhelante se aleja de su centro; el objeto del deseo está representado por cuerpos desunidos y fragmentados a los que la voz poética hace el amor; los espacios de relación son indefinidos, oscilando de la interioridad a la exterioridad: “los espacios extramuros [...] constituyen la espacialización figurativa de una identidad donde lo público y lo privado están siendo continuamente renegociados y donde el exterior, y con él lo múltiple, ‘suplementan’ la economía del yo íntimo y singular. En ese sentido también el más interior de los interiores se abre a un exterior ‘constitutivo’” (116). Egea matiza de esta manera la oposición espacial de hoteles, baños públicos, otros escenarios urbanos y naturales a *loci* más privados donde los encuentros sexuales tienen lugar.

En “Idilio en el café”, de *Compañeros de viaje* (Gil de Biedma, 2010: 114), la voz lírica plantea la dicotomía entre *dentro* y *fuera* como medio para crear dos comunidades separadas: dentro están los “rostros vagos” o “los hombres en pijama”, mientras el grupo de los amantes sale al aire libre:

Ven. Salgamos fuera. La noche. Queda espacio
arriba, más arriba, mucho más que las luces
que iluminan a ráfagas tus ojos agrandados.
Queda también silencio entre nosotros,
silencio
y este beso igual que un largo túnel. (114)

La división entre adentro y afuera es clara a lo largo del poema. Sin embargo, el amor/deseo —implícito en el beso-túnel— propone una distribución alternativa del espacio. El acontecimiento íntimo es comparable a un lugar de transición, un medio por el cual se esquivo un obstáculo, un espacio intermedio. Aquí la intimidad amorosa es también cuestión del lugar donde se produce, un espacio aparte, interno, de donde la fuerza del tiempo exilia a los amantes. Sin embargo, este espacio es homólogo a una actitud de cansancio y derrota afectiva, que replica el espacio ajeno: “La tarde nos empuja a ciertos bares / o entre *cansados* hombres en *pijama*” (114; énfasis mío). A diferencia de este espacio, el túnel es un lugar ambiguo, de oscuridad, enlace y visibilidad, en oposición a la ubicación interior bastante autónoma, semipública, del café,

de donde salen los amantes.⁴ *Moralidades* va un paso más allá al afirmar que los enamorados —favorecidos por la iluminación enrarecida de la noche— hacen el amor al aire libre:

Y en la atmósfera oscura
bajo los árboles en flor
—relucientes, mojados,
cuando a la noche nos bañamos—
los cuerpos de los dos. (2010: 174)

La franqueza expresiva con la que los amantes se perfilan contra el paisaje de Pagsanján está subrayada por el contraste de los cuerpos que brillan en la selva tropical nocturna. Todavía los amantes están en la naturaleza, en las islas Filipinas, donde el desorden nocturno de sus cuerpos desentona con los despojos de la memoria colonial.

El mapa de los encuentros amorosos —con “cuatrocientos cuerpos diferentes”, “en cuatrocientas noches” (Gil de Biedma, 2010: 209)— abarca dormitorios privados, prostíbulos, playas y parques anónimos, Citerea, Roma, baños públicos, albergues sórdidos o habitaciones de hotel decentes. Desapercibidos o mirados furtivamente, protegidos por la noche o exhibidos con escándalo y picardía, los amantes forman el espacio por el hecho de que la poesía declara públicamente la posibilidad y la importancia de amores irregulares, improductivos, aleatorios. En este contexto, la provocativa multiplicidad de cuerpos y noches asume un poder que supera la promiscuidad chillona, haciendo que la lectura se fije en lo que verdaderamente está en juego: la fuerza política de formas de resistencia más allá de la lógica y el comedimiento del discurso, el razonamiento y la argumentación. Aquí el discurso político deja la decencia solícita y sale a la calle a dar muestras de oposición indómita.⁵ El activismo

⁴ En *Moralidades*, este espacio transicional tiene su correlato en el alba de “Albada” (2010: 162-163), o en el cronotopo de “aquel viaje —camino de la cama— / en un vagón del metro Étoile-Nation” (168) de “París, postal del cielo”.

⁵ Sobre las ventajas del radicalismo activista dentro del espacio público democrático convencional, véase el sugestivo artículo de Jane Monica Drexler, “Politics improper: Iris Marion Young, Hannah Arendt, and the power of performativity”, en el que, después

afectivo-sexual de estas prácticas espontáneas logra diversificar las formas de representación afectiva en la esfera pública y dirige los debates sociales a derroteros tan instigadores como la promiscuidad homoerótica.

En este contexto, Biedma define el amor por su poder de invención:

Cuando vaya a dormir,
a solas y muy tarde, la nostalgia
sucederá a la envidia y al deseo.
Nostalgia de una edad del corazón,
y de otra edad del cuerpo,
para de noche inventar en las playas
el mundo, de dos en dos (2010: 202)

El amor y la poesía amorosa se alinean en su posibilidad de alumbrar el mundo. Los amantes —de dos en dos— actualizan la promesa de libertad, necesaria para que la imaginación desembarque en Citerea o también en la orilla de la utopía. La voz lírica recupera con nostalgia una escena de amor pasado, pero, en lugar de quedarse pensando en ella, la usa como anuncio del futuro. Desde la acción cotidiana de resistencia en “Por lo visto” hasta el complejo acto amoroso de los dos amantes de “Desembarco en Citerea”, la resistencia y la contestación han madurado hasta convertirse en la invención de un mundo basado en la comunidad fundacional de dos.

“En una despedida” (Gil de Biedma, 2010: 204-205) hace patente el pacto político del amor y de la amistad, los cuales define como “El sueño de ser buenos y felices” (205). El poema muestra el poder de actuación que la palabra puede tener sobre la praxis que “da de sí alguna vez un sentimiento digno / un acto verdadero” (205). De nuevo, la ironía obliga a quien lee a eliminar la oscilación del sentido y a afirmar la posibilidad y la importancia de la utopía. Si la aseveración moral de la bondad y la aspiración a la felicidad parecen un cuento rosa, el amor y la amistad vienen a suplir los matices

de señalar los puntos ciegos de la propuesta de Iris Marion Young sobre las condiciones necesarias para una democracia participativa, expone las ventajas de maneras de intervención política performativas: “*the promise of oppositional, performative action is that it can sometimes arrest a system’s inertia*” (2007: 11).

políticos de esta fantasía. En el momento en que el *yo* asume la deuda que le corresponde hacia el *otro* y su circunstancia, inevitablemente se vuelve un agente histórico concreto y su afecto se compromete con su aplicabilidad. La naturaleza política del poema radica en la afirmación de la utopía como fuerza de la historia. El modelo afectivo del poeta es una declaración pública de fe en que la pujanza centrífuga del deseo produce la plena igualdad entre los amantes. Este credo de amor desmantela las jerarquías. La promiscuidad anárquica de Gil de Biedma coloca en el centro de su quehacer poético un imperativo radical de proximidad amorosa que aboga por la felicidad de múltiples parejas sensuales y eleva el deseo a la esfera del ideal a través de la belleza de un cuerpo que es a la vez lugar de estética y activismo.

La diferencia de la participación social entre *Compañeros de viaje* y *Moralidades* reside en que —como se afirma en “Por lo visto”— la existencia cotidiana de quienes estaban en la calle en 1959, incluido el *yo* lírico, se define por la agresión del Estado dictatorial, frente al que la comunidad necesita resistir y oponerse. En el 1966 de *Moralidades*, el deseo propone un tipo de activismo contra las estructuras que apuntalan la moral mojigata del franquismo, atacando sus instituciones de la intimidad y las formas de sociabilidad afectiva autorizadas. Parte de la evolución combativa de los poemas se finca en un discurso poético que argumenta en contra de la hipocresía, que se antepone punto por punto a la ideología dominante de su sociedad, que desarrolla sobre su conciencia histórica un arma de futuro. El autor logra mantener cierto equilibrio entre las dos facetas de su poesía contestataria, aspirante a crear un espacio público de debate, en el que se congregan las más voces, por una parte, mientras se dedica también a la *de facto* rebeldía por proponer una práctica poética amorosa promiscua, vociferante, desordenada.

¿DE REGRESO POR LA VÍA DEL AMOR?

Una de las razones por las que José Esteban Muñoz considera la praxis *queer* como utopía es porque puede trascender el aquí y el ahora, a través de usar la historia y el anhelo del futuro para trabajar sobre los márgenes estrechos del cronotopo actual. Sin embargo, no es sólo la expansión espacio-temporal del dominio de acción que garantiza la utopía de las prácticas *queer*. El estudioso resalta el tono de afectividad sobre cuyos rieles transcurren los diálogos entre el pasado y la esperanza. Esta condición emocional posibilita la emergencia

del horizonte utópico y con él la reparación de los daños del presente: “*The here and now has an opposite number, and that would be the then and there [...] the then that disrupts the tyranny of the now is both past and present. Along those lines, the here that is unnamed yet always implicit in the metropolitan hub requires the challenge of a there that can be regional or global*” (2009: 29; énfasis del original). Hacia una poética de índole reparadora se mueve, pues, Gil de Biedma entre 1959 y 1966, aunque no será sino hasta 1968 y los *Poemas póstumos* —escritos desde una eternidad conceptual que trasciende la biografía— que llegará a desembarcar en una espacio-temporalidad donde esperanza y claudicación librarán su propia batalla.

En su “Prólogo” a las *Obras* de Jaime Gil de Biedma, James Valender justifica de la manera siguiente el multiperspectivismo poético lírico del autor: “esta poesía se desarrolla a partir de una escisión fundamental en la conciencia del poeta: para poder crear o recrear su experiencia, para poder imaginarla plenamente el poeta tiene que distanciarse de ella, mirarla como una figura ajena, a la que ir moldeando, como si de la invención de un personaje novelesco o teatral se tratara” (2010: 11). ¿Qué efecto tiene esta continua puesta en escena de la mediación poética de la experiencia sobre el mundo moral lírico? Al final del proceso, la desconfianza y la ironía llevan a la incapacidad de evaluar. A causa de repetirse tanto, la historia que cuenta Gil de Biedma (un mundo que es histórica, política, social e intelectualmente decepcionante, en cuyo centro y por medio del afecto, alguien busca verdades redentoras en su relación con otros) se le escurre entre los dedos y lo que ahí se pierde es el nexo con su contexto humano. El cambio de perspectiva se vuelve un ejercicio de tenacidad. Sin embargo, en cada intento en que se logra el simulacro de voces, y, por lo mismo, se democratiza el acceso a la palabra, el otro con quien el *yo* lírico se relaciona se vuelve más tenue. La posición del sujeto se instrumentaliza. Para Teresa Vilarós tal debacle es el resultado de la podredumbre social, cultural y afectiva del franquismo. *Poemas póstumos* es “el testamento poético” del poeta, “su renuncia a cualquier posibilidad de construcción utópica de una España a la que acepta ahora, cansado, como ‘país ineficiente’” (Vilarós, 1994: 222), en el que “no hay escapatoria, no hay *vita beata* a la que podamos retirarnos a no ser que pase por la destrucción de la memoria” (223). La refracción individual de lo vivido desmaterializa la experiencia. De ahí que el desamor por sí mismo —en forma de revisionismo y autoescarnio— sustituya progresivamente la ironía autorreflexiva de las etapas anteriores, de aquel otro momento en que

crear diversos ángulos sobre la historia implicaba genuinas posibilidades de otredad, que moldeaban la experiencia del yo/nosotros.

“Contra Jaime Gil de Biedma” (2010: 223-224), de *Poemas póstumos*, critica el amor desordenado en tanto conducta de un hombre maduro que vive en la nostalgia de años mejores. Sin embargo, quisiera hacer notar que, junto al tono de la reprimenda moralista, se oye y se ve el acto amoroso del cuidado y, hasta cierto punto, una absolución lúdica de la conducta desarreglada del señorito ya pasado de años y *de rosca*. Hay diferencia ideológica significativa entre conducta y acción: la conducta es menos reflexiva y más inerte que la acción, la cual, si bien llena de aristas problemáticas, es, a pesar de todo, un posicionamiento enraizado en la convicción. La tensión ideológica entre los polos de conducta y acción es descrita con tino por Álvaro González Montero: “*Gil de Biedma’s interest in morality (a rather bourgeois concept) clashes with [the] model of malditismo, which is, at least superficially, an antibourgeois attitude, hence why in his middle age he is quick to reject that fascination for the marginal, turning instead to a more ironic, yet deeper and more sophisticated, approach to the gay, the colonized, the Other*” (2021: 42). En este sentido, el poema reprende al “pelmazo, / embarazoso huésped, memo [...] / zángano de colmena, inútil, cacaseno” (223) por los años que lleva encima, por el patetismo de su costumbre de perder los estribos en noches de farra y, muy particularmente, por su vida sexual (“Si no fueses tan puta!” 224). La vehemencia del rechazo va en contra de la imagen en el espejo. No es hasta que el yo lírico se reconoce como otro por quien uno es responsable, que la actitud se tiñe de ternura herida e hiriente:

A duras penas te llevaré a la cama,
 como quien va al infierno
 para dormir contigo.
 Muriendo a cada paso de impotencia,

tropezando con muebles
 a tientas, cruzaremos el piso
 torpemente abrazados, vacilando
 de alcohol y de sollozos reprimidos.
 Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,

y la más innoble
que es amarse a sí mismo! (224)

El amor ha dejado de ser una utopía de dos. Tampoco puede referirse a la regla de oro de la tradición judeocristiana de la que partía Mendes-Flohr. La responsabilidad por uno mismo es un viaje de vuelta a un mundo apesadumbrado, pero no necesariamente desamparado en su soledad. El poema se debate entre la compasión y la conciencia de culpa y compromiso. Queda todavía la opción y la posibilidad de amarse a sí mismo, en la medida que uno llegue a aprender el oficio en la praxis desgastante del amor por los demás, volteando lúdicamente —como guante— la regla de oro.

Es ahora el momento de regresar al punto de partida, para mirar desde la poesía al *yo* que antaño vivió y narró —con desapego penoso— los incidentes de la cercanía con su criada y el esclavo sexual en el prostíbulo filipino de menores. Ahora aquella realidad aplazada se vive como pesadilla del desamparo y sus aristas ideológicas se vuelven evidentes. Nora Catelli ha ofrecido una lectura perspicaz de *Retrato del artista en 1956*, que el poeta prepara antes de su muerte, elaborando su prosa autobiográfica de *Diario del artista seriamente enfermo*, pero que no ve la luz sino hasta 1991. En los textos que componen el libro, la investigadora advierte tres retratos relativos a las funciones que cumple Gil de Biedma dentro de los textos, vistos desde la circunstancia filipina: el artista asalariado, el adelantado y el súbdito (Catelli, 2007: 94). Estos papeles diversifican e inscriben al yo autobiográfico en diferentes tradiciones textuales: la autobiografía (95-96), la prosa imperial (96), la pastorela (98-101): “Gil de Biedma armó un caleidoscopio hecho de cuadros literarios casi fijos —descensos al infierno— en donde el sexo justifica que se atraviesen las fronteras y el carácter permite que se extraiga de ello una lección moral: eso sí, *ajustadamente limitada al mundo filipino*” (103-104; énfasis mío). El comentario ilumina los parámetros necesarios para entender al poeta dentro de su época, su clase, su arte literario y la definición geopolítica de su actuación. Al final, Catelli concluye que las contradicciones morales del poeta no se pueden entender sin el contexto franquista: “muestran mejor que cualquier obra explícita las marcas profundas e insoslayables del extenso e impávido presente que los acogía, como estado moral y afectivo, como magma social, como enfermedad moral” (104). Una visión desde el género literario de la autobiografía ofrece Robert Ellis, para quien “lo que *Retrato* en realidad prefigura es la muerte

de la persona del poeta representada en *Poemas póstumos* y por extensión la ilusión de la integridad ontológica del individuo sobre el cual la autobiografía como género moderno se basa” (2009: 16). Ambas interpretaciones apuntan hacia la centralidad que para la poesía tiene la persona y el personaje de Gil de Biedma, dentro de su tiempo histórico.⁶

¿En qué cambia la manera de ver el *yo* lírico y su mundo, si trasladamos el punto de vista desde los personajes a su relación? En “Contra Jaime Gil de Biedma”, el lazo afectivo crea una trama solidaria entre rivales. El *yo* lírico se vuelve servidor de un galeote, atado a la esclavitud de un deseo que lo supera, a quien regaña por “puta”, desdeña por borracho, ridiculiza por viejo e incorregible. La percepción de la diferencia se ha llevado al nivel sutil y frágil, donde la amenaza y la defensa, el desdén y el sistema moral del que esta actitud se desprende, el punto de partida y de llegada, el *pathos* y la trivialización del mismo, la víctima y el victimario, nacen de una misma fuente: la relación entre el *yo* y el *tú*. En esta intimidad elemental, los enemigos y los amantes comparten el mismo espacio. Por eso, un proyecto social conjunto tiene a fuerza que atender la variabilidad de sus posiciones. Si bien en la política —como señala Badiou— no hay necesidad de querer al enemigo y en el amor no hay enemigos (2012: 58-59), Gil de Biedma vislumbra en sus versos el sentido político de la diferencia afectiva, para afirmar la obstinación de la solidaridad y la refutación de la separación.⁷

“Contra Jaime Gil de Biedma” es un espacio en el que chocan el activismo anticonvencional y la moral burguesa, pero es a la vez un refugio para el pacto de aceptación al que nos conduce el reconocimiento de la obligación con el otro, inclusive si éste es el narciso abatido por los años que el *yo* lírico ve en el personaje Jaime Gil de Biedma. Extender esta “innoble servidumbre” más allá de su *alter ego* lleva al *yo* poético al activismo centrífugo. Es la humanidad, este objeto de amor vasto, que impregna el poema de futuro. Se podría

⁶ La influencia del contexto dictatorial se expresa rotundamente también por Juan F. Marsal: “independientemente de las declaraciones y las conductas manifiestas está el problema de las actitudes latentes, de lo que podríamos llamar el ‘franquismo objetivo’ de las generaciones educadas bajo él” (1979: 48).

⁷ Alain Badiou considera que la supervivencia del amor en el tiempo es una tarea obstinada (2012: 82), cuyo propósito es “*a successful struggle against separation*” (91).

decir que todo aquello que se les negó al “galeotillo” y a la “sirvienta” en las Filipinas emerge ahora como la ley de amar. No el cuidado de la higiene personal y la pulcritud moral/cultural —como en la cruda que siguió la noche en la pocilga de Hong Kong junto a John y su hermano—, sino el favor a la otredad es lo que el *yo* lírico —compañero enojado y enojoso— ofrece a su otro vilipendiado por decadente y, sin embargo, digno de ser plena e incondicionalmente amparado.

Ciertamente, más allá de esta lectura algo optimista, se abre el campo del tropo irónico, y así nos encontramos con la otra cara del poema. En ella, la virtud tendenciosa que se regodea en la creación del enemigo en la intimidad y el fascismo van de la mano en la *polis*, durante los tiempos del odio. Cómo termina el encuentro nocturno del *yo* lírico con el Jaime Gil de Biedma del título es una respuesta que tenemos que dar dentro de nuestro tiempo histórico y desde la posición axiológica que ocupamos ante y dentro de nuestra sociedad. Sin embargo, comoquiera que sea, la respuesta del (des)amor, siendo una postura política, nos obliga a actuar con base en la necesidad antepuesta, que nos enfrenta y nos exige una vida participatoria.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Consuelo (1993), “(Un)Veiling desire: Configurations of Eros in the poetry of Jaime Gil de Biedma”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. XVIII, núms. 1-2, pp. 113-136.
- Badiou, Alain (con Nicolas Truong) (2012), *In Praise of Love*, traducción de Peter Bush, Nueva York, The New Press.
- Cañas, Dionisio (1989), “Introducción”, en Jaime Gil de Biedma, *Volver*, Madrid, Cátedra, pp. 9-40.
- Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Debicki, Andrew (1982), *The Spanish Generation of 1956-1971*, Lexington, University Press of Kentucky.
- Drexler, Jane Monica (2007), “Politics improper: Iris Marion Young, Hannah Arendt, and the power of performativity”, *Hypatia*, vol. XXII, núm. 4, pp. 1-15.
- Egea, Juan (2004), *La poesía del nosotros: Jaime Gil de Biedma y la secuencia lírica moderna*, Madrid, Visor Libros.

- Ellis, Robert Richmond (2009), “La imposibilidad de Ítaca. Reflexiones sobre la búsqueda de la identidad en el *Retrato del artista en 1956* de Jaime Gil de Biedma”, *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, núm. 3, pp. 10-26.
- Garcés, Helios F. (2020), “Jaime Gil de Biedma y el encubrimiento del otro. El ángulo ciego de lo racial en la literatura del poeta catalán”, *CTXT. Contexto y Acción*, 16 de febrero de 2020, s. p.
- Gil de Biedma, Jaime (2015), *Diarios 1956-1985*, edición de Andreu Jaume, Barcelona, Lumen.
- Gil de Biedma, Jaime (2010), *Obras. Poesía y prosa*, edición de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Gil de Biedma, Jaime (1989), *Volver*, edición e introducción de Dionisio Cañas, Madrid, Cátedra.
- González Montero, Álvaro (2021), “The camp and the dandy: Class, sexuality, and desire in Gil de Biedma’s Diaries”, *Working Papers in the Humanities*, vol. xvi, pp. 37-45.
- Guasch, Oscar (2016), “Comercio sexual entre varones: el modelo *outdoor* en la España franquista”, *Sociología Histórica*, vol. vi, pp. 319-345.
- Jaume, Andreu (2015), “Prólogo”, en Jaime Gil de Biedma, *Diarios 1956-1985*, Barcelona, Lumen, pp. 9-63.
- Jiménez, José Olivio (1998), *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum.
- Luque Amo, Álvaro (2021), “Los diarios póstumos de Gil de Biedma (2015) y Bernier (2011) en la literatura española”, *Confluencia*, vol. xxxvii, núm. 1, pp. 44-55.
- Malpartida, Juan (1996), *La perfección indefensa. Ensayos sobre literatura en lengua española del siglo xx*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Man, Paul de (1996), *Aesthetic Ideology*, edición e introducción de Andrzej Warminski, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Marsal, Juan F. (1979), *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Barcelona, Ediciones Península.
- Mendes-Flohr, Paul (2007), *Love, Accusative and Dative. Reflections on Leviticus 19 :18*, Nueva York, The University of Syracuse Press.
- Muñoz, José Esteban (2009), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, Nueva York, New York University Press, 2009.
- Navajas, Gonzalo (2014), “Jaime Gil de Biedma y la estética de la transparencia”, *Aula Lírica. Revista sobre Poesía Ibérica e Iberoamericana*, núm. 6, pp. 29-45.

- Persin, Margaret H. (1987), "Self as other in Jaime Gil de Biedma's 'Poemas Póstumos'", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. XII, núm. 3, pp. 273-290.
- Sánchez Zapatero, Javier (2020), "Retrato de poeta: vida y literatura de Jaime Gil de Biedma en *El cónsul de Sodoma*", 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, vol. x: *Cine y poesía*, pp. 59-70.
- Quance, Roberta (1987), "Writing posthumously: Jaime Gil de Biedma", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. XII, núm. 3, pp. 291-309.
- Sabatell-Nieto, Juana (1998), "Líricas rebeldes", *Romance Quarterly*, vol. VI, núm. 2, pp. 99-108.
- Teruel Benavente, José (1995), "Retórica de la experiencia en 'Las personas de verbo' [sic] de Jaime Gil de Biedma", *Revista Hispánica Moderna*, vol. III, núm. 1, pp. 171-180.
- Valender, James (2010), "Introducción", en Jaime Gil de Biedma, *Obras. Poesía y Prosa*, edición de Nicanor Vélez, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 7-73.
- Vilarós, Teresa (1994), "Los monos del desencanto español", *Modern Language Notes*, vol. 109, núm. 2, pp. 217-235.

CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEA: Es profesora de Literatura Hispánica en Vanderbilt University, así como autora de los libros: *Beyond Intimacy. Radical Proximity and Justice in Three Mexican Poets* (2023), *Creación y destrucción del Imperio: nombrar en Tirano Banderas de Valle-Inclán* (2013), y *Arquitectónica de voces: Federico García Lorca y el Poema del cante jondo* (2008). Sus ensayos sobre Gloria Gervitz, Elena Garro, Cristina Peri-Rossi, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Federico García Lorca, entre otros, se han publicado en diferentes revistas especializadas. Sus intereses de investigaciones giran alrededor del papel que el discurso poético tiene en la historia de las sociedades hispánicas. En el presente está trabajando sobre dos tópicos diferentes: por una parte, sobre el papel del poema en prosa en la renovación de la literatura hispánica a principios del siglo xx y, por la otra, sobre la plasmación literaria de la lucha por los derechos humanos en las literaturas española y griega.

D. R. © Christina Karageorgou, Ciudad de México, enero-junio, 2026.

THE GROTESQUE IN JUAN CARLOS ONETTI'S "HISTORIA DEL CABALLERO DE LA ROSA Y LA VIRGEN ENCINTA QUE VINO DE LILIPUT"

JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ

ORCID.ORG/0000-0002-1167-8234

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

jgtapia81@gmail.com

Abstract: *This article analyzes the short story "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput" by uruguayan writer Juan Carlos Onetti, based on the theoretical proposals of the grotesque to demonstrate the worldview articulated in the narrative. In the fictional universe of Santa María, the protagonists face a world where their attempts to integrate into a social order lead to the destruction of their individuality and the absolute failure of their actions. The functioning of the grotesque will serve to expose the critique by the author regarding man's alienation in modern society.*

KEYWORDS: URUGUAYAN LITERATURE, ALIENATED WORLD, LITERARY MODELS, DEFORMATION, CHARACTERS

RECEPTION: 12/08/2025

ACCEPTANCE: 05/11/2025

LO GROTESCO EN LA “HISTORIA DEL CABALLERO DE LA ROSA Y LA VIRGEN ENCINTA QUE VINO DE LILIPUT” DE JUAN CARLOS ONETTI

JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ

ORCID.ORG/0000-0002-1167-8234

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

jgtapia81@gmail.com

Resumen: En este artículo se analiza el cuento “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput”, del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti, a partir de las propuestas teóricas de lo grotesco, con la finalidad de demostrar la visión de mundo que se articula en la narración, pues, en el universo ficticio de Santa María, los protagonistas se enfrentan a un mundo donde sus intentos por integrarse a un orden social los llevan a una destrucción de su individualidad y a un fracaso absoluto de sus acciones. El funcionamiento de lo grotesco servirá para exponer la crítica que lleva a cabo el escritor uruguayo sobre la alienación del hombre en la sociedad moderna.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA URUGUAYA, MUNDO ENAJENADO, MODELOS LITERARIOS, DEFORMACIÓN, PERSONAJES

RECEPCIÓN: 12/08/2025

ACEPTACIÓN: 05/11/2025

PERSPECTIVAS CRÍTICAS

El cuento “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput”, publicado en el número 8 de *Entregas de la Licorne*, en 1956, y, posteriormente, en el segundo libro de cuentos *El infierno tan temido*, de 1962, ha sido utilizado para ejemplificar, en breves comentarios críticos, el funcionamiento de uno de los principios creativos en la escritura de Juan Carlos Onetti: “la íntima relación dialéctica entre la aventura real y la soñada” (Verani, 1995: 127), implicada en la configuración de la voz que enuncia el relato. De acuerdo con Hugo Verani, la predisposición de los narradores onettianos a la imaginación incide en la construcción de un discurso que “tiende a desestabilizar y corroer la certidumbre cognoscitiva” (1995: 127) y, como consecuencia, produce un marcado distanciamiento entre la voz que enuncia y lo enunciado.

En el multicitado estudio *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Josefina Ludmer sostiene que la relación entre la realidad y lo imaginado despliega un mecanismo compositivo que se virtualiza en la puesta en escena de los procesos de producción del relato. Es decir, en los relatos de Onetti, los narradores ponen “el acento en la invención, el narrar, la ficción, el computar, calcular, numerar acontecimientos, y donde estalla este simple hecho verbal: lo que cuenta es el contar” (2009: 179). A propósito de “Historia del caballero de la rosa...”, Ludmer advierte la incorporación de dos rasgos técnicos característicos de la pluma de Henry James: por un lado, la descripción de los acontecimientos narrados desde una visión parcial e indirecta que, como un reflector, “opaca lo que ilumina” (2009: 96); por otro, la configuración de un enigma que moviliza la acción, pero que nunca se resuelve: “sólo se narra en James, como en Onetti, la búsqueda de la verdad, nunca la verdad misma: la solución del problema no es otra cosa que la exposición misma de ese problema” (96). En ese sentido, para la crítica argentina, en “Historia del caballero de la rosa...” lo que se narra no es la historia de la joven pareja de enamorados que llega a Santa María, sino el proceso de resolución de un enigma a partir de las posibilidades que otorga la invención; sin embargo, el desentrañamiento del misterio nunca termina por suceder (2009: 95-96), porque la voz narrativa —como todos los narradores onettianos— privilegia la aventura de contar desde la imaginación y la conjetura “para sobrevivir en un mundo corrupto y alienante, entregándose al estímulo de la ficción” (Verani, 1995: 144).

A propósito, Juan Villoro anota que “los narradores onettianos no cuentan porque sepan algo, sino para averiguarlo, su materia es tan indecisa como la del escritor que busca una historia que se le resiste [...] Los narradores hablan desde la sospecha, desde un ángulo que deben corregir; ofrecen versiones fallidas, ensayan la estrategia del sobrentendido, investigan, construyen a partir de lo que repudian” (2012: 261). Para Villoro, la maledicencia de los narradores onettianos es una técnica que posibilita el proceso de montaje de una historia imaginada o supuesta y el ocultamiento de la “verdadera historia”:

En “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput”, como en *Los adioses*, los forasteros que protagonizan la trama son gente agradable, simpática, apuesta, que mejora los sitios con su presencia. No hay deliberación de perjudicarlos. Son observados con curiosidad hasta que algo se tuerce. La caída es más entristecedora cuando no ocurre por odio o venganza; cuando no pertenece al infundio, sino a la terca rutina, “la simple necesidad de que pasen cosas” (2012: 261)

Este aspecto es también advertido por Maximiliano Linares, quien sostiene que esta estrategia compositiva construye un tejido narrativo en el que se virtualiza —en un movimiento constante— el proceso de composición de la historia que, como menciona Villoro, “se resiste a ser contada”:

Se trata de los narradores concatenados que se pasan entre sí los datos y las informaciones sobre un hecho que termina volviéndose, de algún modo, un acontecimiento o representa, miniaturizada, la matriz del relato que éste desarrolla como ocurre de manera espectacular —espectacular porque es precisamente lo que el relato tematiza: su propio montaje y desmontaje de hechos; espectacular porque muestra los procedimientos y se jacta de su evidencia [...] Este pasarse información, de manera fidedigna o distorsionada, de un determinado hecho, constituye la cadena de versiones o, lo que podríamos definir como las versiones en cadena, las cuales, a diferencia del narrador omnisciente o quasi-omnisciente del realismo clásico, producen una interferencia irreversible respecto de la verdad de la historia. (2011: 269)

Atento a la construcción de la voz narrativa en “Historia del caballero de la rosa...”, Linares advierte que la narración está construida por información

parcial que se va configurando mediante el continuo desplazamiento del narrador en primera persona del plural al singular, para enfatizar la imposibilidad de contar la historia verdadera del caballero y la virgen encinta. Se trata —como apunta Linares— de narradores que no pueden dejar de contar, a pesar de su ignorancia y su desconocimiento. A propósito, Pablo Rocca anota lo siguiente: “los narradores de Onetti tienen la paradójica convicción de que es posible contar lo que no admite una explicación contundente [...] al fin y al cabo todo consiste en contar [...] el mundo, los seres y las cosas adquieren un sentido provisorio si se someten al arte de narrar” (2009: xxxv).

En dos artículos dedicados al cuento del escritor uruguayo, Gabriel Saad y Aurea María Sotomayor analizan, respectivamente, la función de la mirada como eje estructural del relato. Gabriel Saad sostiene que ésta opera en la construcción del sentido del cuento, puesto que descubre “la transgresión de los límites espaciales y el avance en la producción textual” (1987: 283). Por su parte, Aurea María Sotomayor vincula el ejercicio de la mirada con ciertas funciones de la voz narrativa, ya que “el narrador del *Caballero de la rosa* [*sic*] se encuentra, por adulto, en el terreno del prejuicio, el de la visión complicada por una serie de valores que transforman el acto de mirar en enjuiciamiento” (1980: 49). A partir de lo asentado por Ludmer sobre la mirada como primer elemento de apropiación de la materia en la obra de Onetti, Sotomayor considera que la mirada en los narradores onettianos no siempre coincide con un acto verificable: “Esa vista responde a un mecanismo de superposiciones donde la necesidad de ver impone un panorama, ficcionaliza” (1980: 49). Para la autora, los narradores de “Historia del caballero de la rosa...” inventan una historia, mediante “miradas que enjuician”, proyectando, en esa ficción, su pesimismo y hartazgo (1980: 50).

En otra línea de reflexión crítica, Lucien Mercier analiza la configuración del secreto como catalizador narrativo en la obra de Onetti. Para Mercier, en los textos del uruguayo, el secreto se articula en la problemática relación entre el sujeto y “la inquietante existencia del otro” (1969: 173), es decir, entre narrador y personajes. En el caso concreto de “Historia del caballero de la rosa...”, Mercier observa una separación radical entre el *yo* y el *otro*, “de modo que, para sugerir la impresión del enigma, el autor tiene que usar recursos quizá más superficiales: por una parte la multiplicidad de las versiones, incompletas e hipotéticas, a través de las cuales se conoce a los protagonistas, y por otra parte el aspecto francamente grotesco y truculento de éstos” (1969: 175).

Como se observa, el interés crítico en “Historia del caballero de la rosa...” se concentra en el análisis del funcionamiento de la voz narrativa. Sin embargo, la crítica no ha señalado un rasgo, quizás el más obvio, pero fundamental en la caracterización de estos personajes onettianos: el caballero y la virgen encinta se configuran a partir de modelos míticos y literarios, cuyos atributos sufren una degradación pautada por el principio deformador de la estética del grotesco. Para la crítica, los personajes son grotescos *per se*, puesto que manifiestan lo que Wolfgang Kayser señaló como uno de los rasgos característicos del grotesco: “un juego con la ruptura de la simetría y una más acusada distorsión de las proporciones” (2010: 39). Atenta a esta puntualización, Ángela B. Dellepiane sostiene que en “Historia del caballero de la rosa...” hay una deformación de la realidad que se debe, en buena medida, “a la unión de dos seres dispares, uno bello, la otra fea y deformada no sólo por su enanismo sino por su embarazo” (1974: 249). Para Dellepiane, lo grotesco funciona como un mero recurso de caracterización de los personajes. En oposición a esta visión crítica, considero que lo grotesco opera de manera más significativa en el texto, pues su función no sólo se implica en la caracterización física de los personajes, sino también en la construcción de una realidad ambivalente, carente de armonía y repleta de incertidumbre, que comporta la visión crítica onettiana.

Los planteamientos de la estética de lo grotesco permiten evidenciar cómo Juan Carlos Onetti revela las ordenaciones sociales de su mundo ficcional, pero no para anularlas, sino para reforzarlas y perpetuarlas con la finalidad de ofrecer una crítica sobre la sociedad moderna. En el universo sanmariano, el hombre se descubre condenado al fracaso absoluto de sus actos, pues se encuentra “sumergido en un mundo dedicado a la ‘cabronada universal’” (Dellepiane, 1974: 248), en donde los intentos desesperados por ser parte de un orden social coherente provocan una total aniquilación de su individualidad.

EL MUNDO DISTANCIADO

“Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput” inicia con una importante revelación por parte del narrador, a quien reconocemos como el doctor Díaz Grey por las marcas textuales: “En el primer momento creíamos los tres conocer al hombre para siempre, hacia atrás y hacia delante” (Onetti, 2009: 134). El evento que provoca que los tres sanmarianos pongan en duda su conocimiento sobre la realidad es la aparición inexplicable de una

joven pareja de forasteros que irrumpe en el Universal, lugar en el que el narrador, el viejo Lanza y Guiñazú se encuentran tomando cerveza “una noche de fines de verano” (Onetti, 2009: 134), en Santa María.

Su aparición provoca una fascinación morbosa en los tres sanmarianos, quienes intentan explicar la naturaleza inasible de los forasteros:

—*Vean*—susurró Guiñazú, retrocediendo en la silla de hierro—. *Miren*, pero no *miren* demasiado. Por lo menos, no *miren* con avidez y, en todo caso, tengan la prudencia de desconfiar. Si *miramos* indiferentes, es posible que la cosa dure, que no se desvanezcan, que en algún momento lleguen a sentarse, a pedir algo al mozo, a beber, a existir de veras

[...]

—Pueden seguir *mirando*—permitió Guiñazú—, pero no hablen todavía. Acaso sean tal como los *vemos*, acaso sea cierto que están en Santa María.

[...]

—Ya cayó una gota—dijo Guiñazú—. La lluvia estuvo amenazando desde la madrugada y va a empezar justo ahora. Va a borrar, a disolver esto que estamos *viendo* y que casi empezamos a aceptar. Nadie nos va a creer. (Onetti, 2009:134; énfasis mío)

Los tres sanmarianos sorprendidos miran con asombro y cautela a los jóvenes, como si se tratara de personajes de otro mundo, inasibles y etéreos. El carácter aparentemente intangible de los personajes—percibidos por Guiñazú como entes difuminados, impersonales, susceptibles de ser borrados por las gotas de lluvia— provoca que los sanmarianos no tengan certezas sobre lo que están presenciando y establezcan la observación y la desconfianza como únicas vías posibles para aproximarse a la joven pareja. El tono intranquilo de las palabras que emplea Guiñazú contrasta con la descripción que hace el narrador de las acciones de los jóvenes, quienes, mientras esperan al mozo para que los atienda, intercambian gestos amorosos: “Cuando llegó el mozo, demoraron en ponerse de acuerdo; el hombre acariciaba los brazos de la muchacha, proponiendo con paciencia, dueño del tiempo y repartiéndolo con ella. Se inclinó sobre la mesa para besarle los párpados” (Onetti, 2009: 135).

En *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Wolfgang Kayser sostiene que uno de los elementos rectores de la estética de lo grotesco es la configuración de un “mundo distanciado”, elemento que se expresa en la

desestabilización del orden reconocido y aparentemente dominado mediante la presentación de formas extrañas que lo perturban: “[Se construye] en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones...” (2010: 67). La aparición de los jóvenes protagonistas corresponde a la escena de “la llegada de lo insólito”, que Ludmer identifica como parte de una estructura narrativa que Onetti replicó con variaciones y combinaciones a partir de *La vida breve* (1950). Se trata —siguiendo a Ludmer— de la irrupción de un elemento extraño-extranjero que violenta “la estabilidad rutinaria del mundo cotidiano y familiar” (2009: 178). En el cuento, la aparición de los protagonistas pauta una transgresión absoluta, pues implica la disolución de las categorías que sostienen la comprensión de la realidad de los tres sanmarianos, de ahí que el narrador utilice el pretérito imperfecto (“creíamos conocer”) para enfatizar la suspensión de su saber y diversas modalizaciones (“tengan la prudencia de desconfiar”, “acaso sea cierto”) que expresan la incertidumbre de quienes contemplan a la joven pareja.

Para que esta transgresión se genere, debe revelarse la naturaleza extraña e inquietante de un mundo que nos resultaba familiar (Kayser, 2010: 310). La distancia que propone Kayser está relacionada con la construcción de un mundo escindido entre el orden de la realidad y los elementos ajenos que lo perturban. Este distanciamiento se percibe en el cuento mediante la instancia narrativa que —como se verá— contempla desde lejos a la pareja, otorgándole una realidad disorde, inarmónica, la cual entra en choque con el orden social de Santa María.

En “Historia del caballero de la rosa...”, las formas extrañas y amenazadoras no son, en ningún sentido, seres deformes o desproporcionados, sino una pareja de forasteros jóvenes y enamorados que, sin embargo, son percibidos como una amenaza. Así lo confirma Guíñazú, cuando advierte que “puede ser que los demás habitantes de Santa María los vean y sospechen, o por lo menos tengan miedo y odio, antes de que la lluvia termine por borrarlos. Puede ser que alguno pase y los sienta extraños, demasiado hermosos y felices, y dé la voz de alarma” (Onetti, 2009: 135). La juventud y la felicidad configuran el elemento amenazador del orden en Santa María y funcionan como un punto de contraste con los atributos y valores de los sanmarianos. Al respecto, el narrador evidencia los rasgos negativos de la sociedad sanmariana, los cuales

permiten establecer las características de la joven pareja que desentonan con los valores que predominan en Santa María:

A pesar de los años, de las modas y de la demografía, los habitantes de la ciudad continuaban siendo los mismos. Tímidos y engreídos, obligados a juzgar para ayudarse, juzgando siempre por envidia y miedo. Lo importante a decir de esta gente es que está desprovista de espontaneidad y de alegría; que sólo puede producir amigos tibios, borrachos inamistosos, mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios. (Onetti, 2009: 147)

En este pasaje, se destaca el anacronismo y el conservadurismo de los habitantes de Santa María. Es una sociedad pesimista, carente de espontaneidad y de vitalidad, cuya actividad característica es la envidia y el enjuiciamiento. En este panorama social, la expresión de la libertad, la sinceridad, el amor y la belleza —encarnada en la pareja de forasteros— se presenta como una imposibilidad y una infracción del orden.

Desde la aparición del caballero y la virgen, los tres sanmarianos intentan aproximarse con fascinación, morbo y envidia a esta nueva realidad; sin embargo, no logran acercarse a ellos, porque, como advierte Kayser, “eso que irrumpe queda indeterminado, es inexplicable e impersonal” (2010: 225). La pareja de forasteros itinerante aparece y desaparece de Santa María dejando un halo de misterio y aversión entre la población. De esta manera, la única forma posible de aproximarse a la pareja es mediante conjeturas, chismes, testimonios y “miradas”, pero sobre todo mediante el poder creativo de los tres sanmarianos. El caballero de la rosa y la virgen encinta se vuelven “creaciones”, a partir de las cuales el trío inventará una historia con múltiples versiones, lagunas e imprecisiones. El interés de los tres sanmarianos sobre la historia de la pareja y su misteriosa presencia en Santa María deviene en un ejercicio de invención que tiene como propósito descubrir la verdad de las acciones del caballero y la virgen. Los tres viejos sanmarianos se reúnen cada noche en *El Liberal* para fraguar la historia de la pareja, a la que titulan la *Farsa del amor perfecto*, con el material que les proporcionan los testimonios de quienes han “mirado” a los jóvenes y las mentiras que se ajustan a la realidad que ellos, como inventores de la historia, encuentran más verosímil:

—Bailan, son bailarines, eso puede afirmarse, y no es posible decir otra cosa, si hemos jurado decir solamente verdades para descubrir o formar la verdad. Pero no hemos jurado nada. De modo que las mentiras que pueda acercar cada uno de nosotros, siempre que sean de primera mano y que coincidan con la verdad que los tres presentimos, serán útiles y bienvenidas. (Onetti, 2009: 138)

Aurea María Sotomayor sostiene que la preeminencia de la mirada constituye “uno de los pilares estructurales de la narrativa onettiana” (1980: 48); esto es cierto para el cuento que aquí se estudia, ya que la mirada —entendida como un recurso de construcción desde donde se narra la historia— genera una distancia subjetiva entre los que observan y quienes son observados. Esta distancia propone un juego de equívocos, falsas versiones y calumnias que sostienen la estructura del texto. Este procedimiento narrativo permite a Onetti “amortiguar la explicitación de toda emoción y, fundamentalmente, de toda certeza” (Aínsa, 1970: 75). Es decir, hay una suerte de relativización de la verdad, un rechazo total de la “certeza como posibilidad de conocimiento” (Aínsa, 1970: 76). Juan Carlos Onetti emplea un narrador aparentemente desinteresado (“Todo lo que fuimos sabiendo de ellos no tuvo interés para mí” [2009:136]), que se configura como un *nosotros*, pues recoge las diferentes versiones —verídicas o no— de terceros que contemplan las acciones de la pareja; el narrador se revela, entonces, como una voz colectiva. La voz de Díaz Grey se difumina en un *nosotros* al principio de la narración, cuando apunta: “*Supimos* que habían estado en el baile del Club Progreso, pero no quién los invitó. *Alguno de nosotros estuvo mirando* bailar a la muchacha” (Onetti, 2009: 136; énfasis mío). A pesar de la ausencia del doctor Díaz Grey en el baile, éste asume como propia la mirada de los sanmarianos que interactuaron con la pareja de forasteros en el baile. El narrador recupera el testimonio de los invitados al Club Progreso, los cuales demuestran el poco interés de los sanmarianos por conocer la historia verdadera de los jóvenes, puesto que la atención de los invitados se dirige a detalles frívolos o a lo que pudieron observar en la pareja:

Durante la cena, nadie preguntó quiénes eran y quién los había invitado. Una mujer esperó en silencio para recordar el ramo de flores que había tenido la muchacha en el costado izquierdo del vestido blanco. La mujer habló con parsimonia, sin opinar, nombrando simplemente un ramo de flores de

paraíso sujeto al vestido por un broche de oro. Arrancado tal vez de un árbol en cualquier calle solitaria o en el jardín de la pensión o del agujero en que estuvieron viviendo durante los días inmediatos al Victoria y que ninguno de nosotros logró descubrir. (Onetti, 2009: 137)

En el cuento, la configuración del “mundo distanciado” propuesto por Kayser se elabora mediante la construcción de la subjetividad de unos intermediarios que relativizan la verdad, opinan, juzgan y pautan la narración. Si el caballero y la virgen fungen como invenciones, como unidad de acción en la “historia” que se construye, y los tres sanmarianos son creadores y espectadores pasivos de la *Farsa del amor perfecto*, se puede advertir que este distanciamiento es producto de la mirada a partir de la cual es narrada la historia. Lo que importa señalar —para efecto de mi análisis— es que la construcción del punto de vista desde una conciencia colectiva asumida en la voz de Díaz Grey produce el efecto de distanciamiento del que habla Kayser como característica inherente de la estética de lo grotesco, puesto que el ejercicio de la invención deviene en un distanciamiento entre el que observa, imagina y juzga, y los observados, ya que el narrador nunca se aproxima (por los imperativos sociales que lo constriñen) a la joven pareja, de ahí que no logre acceder a la verdad de sus acciones.

El narrador colectivo del cuento —como muchos de los narradores onettianos— relativiza la información, orienta la narración y funciona como una proyección de los principios sociales y morales que estructuran la vida en Santa María, de ahí que el carácter amenazante y perturbador de la joven pareja de forasteros sólo está configurado a partir de la mirada con la que se le contempla.

LA INQUIETANTE EXISTENCIA DEL OTRO

En la obra de Juan Carlos Onetti, la irrupción del extraño-forastero implica reconocer —como advierte Josefina Ludmer— que proviene de un “otro lugar”, “de un mundo diferente”; generalmente son personajes marginales que surgen del mundo de la prostitución, de la enfermedad, de la locura y del crimen (2009: 178). Sin embargo, en “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliput”, los personajes provienen de un mundo cultural plenamente codificado: el caballero de la rosa alude a la figura mítica

del héroe, así como a la extensa tradición de la novela de caballerías, pero también es una alusión a la ópera de Richard Strauss, *El caballero de la rosa* (1911), y al ideal del amor romántico que el joven Octavian le profesa a Sophie; por su parte, la virgen encinta remite al universo simbólico que acompaña a esta figura en la tradición cristiana. El adjetivo calificativo *encinta* configura un campo semántico compuesto de elementos contrarios e irresolubles que advierte el proceso de deformación que pautará el relato; además, el lugar de procedencia de la virgen establece una explícita referencia a *Los viajes de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift.

Esta referencia no es gratuita, puesto que la novela de Swift es una irónica y mordaz crítica a la sociedad de su época, que se evidencia en la reproducción de una realidad deforme y desproporcionada. En la novela del irlandés, lo grotesco opera en la construcción de imágenes corporales que constituyen una inversión del orden natural, pues exceden sus límites y alteran sus proporciones con la intención de desacralizar la noción de belleza y los ideales racionalistas de contención. Esta inversión también aparece en los comportamientos éticos y morales del protagonista, pues, mientras más conocimiento adquiere, se acentúa su menosprecio hacia los hombres. En la novela, el pensamiento racional, la ciencia y la idea de progreso se someten a un procedimiento de inversión que recrea una realidad contradictoria, deforme y desproporcionada.

La referencia a la novela del irlandés es importante también para la configuración del personaje femenino en el cuento de Juan Carlos Onetti, ya que la mujer diminuta no es grotesca ni desproporcionada, sino de armónicas proporciones, como los habitantes de Lilibut. El viejo Lanza la describe como: "Demasiado próxima a la perfección para ser una enana, demasiado segura y demagógica para ser una niña disfrazada de mujer" (Onetti, 2009: 134). Aunque en *Los viajes de Gulliver* la belleza femenina —percibida desde la subjetividad del narrador— carece de encanto, puesto que la ridiculiza con descripciones exageradas, hay un personaje que se salva de esta visión: Glumdalclitch, la niña gigante que cuida del viajero. El narrador cambia el tono burlón e irónico cuando se refiere a ella por otro mucho más afectivo, pues ella simboliza la bondad y la pureza en un mundo degradado y corrupto. Díaz Grey hace lo mismo con la joven, a quien en un primer momento trata con cierta admiración y compasión. En la primera descripción que hace el narrador de ella, señala: "Parecía muy joven y resuelta a ser dichosa, le era imposible cerrar la sonrisa. Aposté a que tenía buen corazón y le predije

algunas tristezas” (Onetti, 2009: 134). Más adelante, advierte en su sonrisa “un destello tan tierno, tan espontáneo y regular, que se hacía imposible no perdonarla” (136). No obstante, la muchacha será objeto de una transformación grotesca, que se da a través de la mirada deformadora que Santa María impone sobre ella, después de que se descubre que está embarazada. Aquí, el principio deformador de lo grotesco opera en una de las obsesiones temáticas del autor respecto a sus personajes femeninos: la virgen adolescente y su paulatina degradación en mujer.

En la figura de la protagonista confluyen ambos estados en un intento por detener el tiempo y conservar, desesperadamente, la única posibilidad de salvación del hombre onettiano: la pureza. La mujer diminuta perpetúa de manera grotesca una doble condición, ya que hace convivir dos realidades discordes entre sí: la virginidad y la gravidez. En la caracterización física de la protagonista se evidencia otra más de las funciones de lo grotesco, que es la de presentar cuerpos en transición que revelan la realidad en sus violentas contradicciones, pues el vientre enorme de la muchacha crece con cada vuelta que da bailando con el caballero.

El principio deformador de lo grotesco funciona de manera significativa en el modelo cultural y literario que subvierte, pues potencia su campo semántico y simbólico, tal es el caso de la deformación de ciertos atributos de la Virgen María en el texto onettiano. La virgen encinta del cuento conserva su condición inmaculada, a pesar de que la concepción es producto de la intervención humana. En el cuento se desacraliza el dogma de la Inmaculada Concepción de los cristianos, en el cual se afirma que el cuerpo de donde provino el hijo de Dios es incorrupto. La joven protagonista se presenta desde una formulación profundamente grotesca, implicada, sobre todo, en el tratamiento con el símbolo y en la inversión de jerarquías (lo sagrado y lo carnal, lo puro y lo corrupto), lo cual ofrece una imagen que sintetiza la abolición de dominios en permanente contradicción. En la tradición religiosa, la Virgen María encarna el mito fundacional del cristianismo y es un símbolo idealizado de pureza. En el cuento del uruguayo, la protagonista es una muchacha joven, alegre y enamorada; sin embargo, también es provocativa y sensual, aspecto que subvierte el modelo bíblico.

La sexualidad de la joven está constantemente aludida en lo extravagante de su vestimenta y, sobre todo, en su sensualidad cuando baila con el caballero de la rosa. Para Lanza, de entre una serie de hipótesis posibles, ésta pudo ser

la causa por la que fueron echados amablemente de la casa de los Specht: “porque el vestido de la pequeña era indecente en un pecho y en una rodilla; porque al fin de la fiesta bailaron juntos como marineros, como cómicos, como negros, como prostitutas” (Onetti, 2009: 141). El atributo que permite que la virgen, en la tradición cristiana, sea venerada —además de ser madre de Jesús— es justamente lo incorrupto de su carne; así lo demuestran las oraciones marianas, en donde se pone especial énfasis en su pureza. La carga simbólica de la Virgen María se subvierte en la figura de la virgen encinta del cuento, ya que muestra una realidad discorde e inarmónica al encarnar dos conceptos disímbolos (pureza/sexualidad). Philip Thomson apunta que lo grotesco es esencialmente ambivalente, como un choque violento de opuestos (2019: 32); en este sentido, el principio deformador de lo grotesco no sólo funciona en este relato en las características físicas de los personajes, sino también en atributos de modelos míticos, como el de la Virgen María, que son confrontados con su valor opuesto.

El *marialis cultus* que profesa el caballero a la virgen se convierte en un culto pagano, motivado, justamente, por el deseo carnal. Los rituales de veneración cristiana se transmutan en un baile tribal, en un rito de apareamiento, en donde la figura venerada revela, explícitamente, una sexualidad que provoca la adoración y el éxtasis del caballero:

—Porque aquello tendría, estoy seguro, un nombre cualquiera que no pasa de eufemismo. Y tampoco aquello pasaba de danza tribal, de rito de esponsales, de las vueltas y las detenciones con que la novia rodea y liga al varón [...] Sólo que aquí era ella la que se dejaba estar, un poco torpe, con los movimientos amarrados, frotando el suelo con los pies y sin despegarlos, haciendo oscilar el cuerpo diminuto y abundante, persiguiendo al hombre con su paciente sonrisa deslumbrada [...] Y era él quien bailaba alrededor, quebrándose de cintura al alejarse y venir, prometiendo y rectificando con la cara y con los pies [...] El muchacho tenía la camisa abierta hasta el ombligo; y todos nosotros podíamos verle la felicidad de estar sudando, un poco borracho y en trance. (Onetti, 2009: 141-142)

En la caracterización de la virgen encinta hay una veta más que refuerza la deformación del modelo bíblico y que se descubre a partir de la relación con la figura del caballero de la rosa. Ambos personajes establecen una relación muy

cercana al amor cortés medieval, en donde la figura de la amada se convierte en una imagen casi religiosa y de veneración. El amor cortés, como modelo de comportamiento social, resultó atentatorio, ya que subvertía el modelo de vasallaje, pero, sobre todo, por la *religio amoris* que evidenciaba una plena identificación de la amada con la virgen.

Mijaíl Bajtin observa que en la noción de *degradación* hay una permanente trasmutación de lo “alto con lo bajo”, con la intención de rebajar a un plano material y corporal lo “elevado, espiritual, ideal y abstracto” (1999: 24), como la idealización de la Virgen María. Esta posibilidad de lo grotesco es entendida por el teórico ruso como una forma de renovación y liberación que se manifiesta en la risa, pues a partir de ésta se degrada el plano de lo sublime, espiritual o mítico. Sin embargo, en el cuento de Onetti, la risa liberadora se convierte en una burla cruel y despiadada que en ningún sentido permite una renovación, sino todo lo contrario, una completa degradación de los modelos míticos.

La deformación del personaje masculino se presenta de manera distinta, ya que éste es ridiculizado hasta convertirlo en una caricatura grotesca del modelo mítico que encarna. A propósito de la caricatura, Kayser señala que, gracias al trabajo del francés Jacques Callot, en el siglo xvi, se logró vincular la caricatura a la estética de lo grotesco, pues muchas de sus creaciones se consideraron grotescas por el grado de deformación que representaban.¹ La caricatura amplió las reflexiones del concepto y se convirtió en una fuente fecunda de un tipo de arte que puso en entredicho la reproducción elevada e ideal de la realidad. En un intento por definir el carácter de lo caricaturesco, Christoph Martin Wieland, en el siglo xviii, distingue tres tipos de caricatura: genuinas, exageradas y fantásticas. El segundo tipo sirve para definir las características del caballero de la rosa, pues se trata de aquellas que con “una

¹ De las más importantes series de Jacques Callot se encuentra *Las miserias de la guerra*, inspirada en la Guerra de los Treinta Años. Callot crítica mordazmente a la sociedad y representa todos los horrores de la guerra, degradando la condición humana mediante la exposición de las crueldades que produjo la guerra, como el saqueo, la violación, la mendicidad y el hambre. El francés revela la naturaleza cruel y abyecta de la condición humana, la cual se devela en su aspecto más sórdido y grotesco en situaciones extremas como la guerra.

finalidad concreta aumenta los rasgos deformes del objeto representado, pero procediendo de un modo análogo al de la propia naturaleza, de manera que el original aún permanece reconocible” (Kayser, 2010: 49). Todas estas formulaciones ofrecieron una pauta para que Kayser configurara “el principio de lo característico”, inherente a la estética de lo grotesco. Este principio consiste en privilegiar sólo ciertos atributos o particularidades para que sea reconocible el modelo que se está deformando.

Bajo este principio, en la “Historia del caballero de la rosa...” aparece Ricardo, el caballero de la rosa o el *chevalier servant*. La figura heroica del caballero se presenta degradada desde su vestimenta —pantalones ajustados, camisa abierta hasta el ombligo, anómalo traje gris con una rosa artificial zurcida— hasta la naturaleza doméstica de sus aventuras, como la “batalla” que emprende contra la plaga de animales con el propósito de salvar los rosales secos de doña Mina o el mantenimiento de la casa de los Specht. El principio deformador de lo grotesco opera sobre la figura mítica del héroe caballeresco: ya no es el personaje dotado de cualidades extraordinarias, sino el forastero itinerante, cuyo llamado a la aventura parece estar motivado por cuestiones materiales. El caballero mítico se transmuta en jardinero y personaje del mundo del espectáculo cercano al circense, como lo confirman las imágenes del caballero repartiendo invitaciones para la fiesta de doña Mina en un tálburi jalado por un caballo famélico.

La aniquilación del orden del mundo —propuesta por lo grotesco— se da por la anulación de conocimientos absolutos y verdaderos o por la transición de formas. En el cuento, la transición no sólo es corpórea, sino de atributos o emociones que tienen un valor positivo. Díaz Grey describe al caballero como “de muchas maneras y éstas coincidían, inquietas y variables, con el propósito de mantenerlo vivo, sólido, inconfundible. Era joven, delgado, altísimo, era tímido e insolente, dramático y alegre” (Onetti, 2009: 135). Más adelante, a propósito del baile en el Club Progreso, el narrador lo observa “lánguido y largo, lánguido y entusiasta, otra vez lánguido y con el privilegio de la ubicuidad [...] Era joven, flaco, fuerte; era todo lo que se le ocurría ser” (Onetti, 2009: 136-137). La multiplicidad de formas del joven caballero se contrapone a la existencia predecible de los tres viejos sanmarianos. El cuadro en el Berna es devastador: Guñazú espera ser rico, Díaz Grey intenta resignarse a la vejez, pero no lo consigue, y Lanza, como todas las tardes, después de su trabajo en *El Liberal*, “rengo y más flaco, terminaba de toser y de insultar al gerente

y a toda la raza de los Malabia, pedía un café como aperitivo y refregaba el pañuelo mugriento en los anteojos” (Onetti, 2009: 138). El deterioro físico, los sueños imposibles, la frustración y la oquedad de la vida sanmariana contrastan con la altiva confianza en la “dicha inmortal” (Onetti, 2009: 137) de la pareja de forasteros.

Joseph Campbell plantea que la aventura mítica —en este caso, la del caballero— comienza con un llamado que lo obliga a abandonar su lugar de origen, cruzar un umbral y adentrarse en “un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente” (2010: 223). Después de salir victorioso de las diversas pruebas que se le imponen, el héroe recibe una recompensa (material o espiritual) y retorna a su lugar de origen para compartir el elixir que restaurará el orden del mundo (2010: 224). En el cuento, el llamado del caballero es dado a partir de una carta —cuyo contenido es un secreto nunca revelado— dirigida al bisnieto de Latorre y a partir de la cual el caballero cruza el umbral y “aparece” en Santa María, ese “planeta sin primores ni sorpresas” (Onetti, 2009: 135). La prueba consistirá en sobrevivir a ese mundo amenazador e hipócrita; sin embargo, el héroe no logrará obtener su recompensa, porque las fuerzas sociales se burlan de sus intentos. Al final del cuento, el efecto de degradación se ve maximizado porque opera sobre otra figura literaria: *El caballero de la triste figura*. Debido a que Santa María se burla de sus intentos y aniquila toda posibilidad de salvación, el caballero de la rosa termina transmutándose en la triste figura contrahecha del personaje cervantino, capaz de provocar risa y pena al mismo tiempo. Después de conocerse el testamento de doña Mina, el caballero emprende una nueva aventura: sube a su caballo famélico, cargado de “kilos de flores” (Onetti, 2009: 157), y cabalga días enteros “bajo el círculo imperfecto de la luna” (Onetti, 2009: 156), enfrentándose con amenazas imaginarias, como aquellas a las que se enfrentó don Quijote: “perros flacos, moteados e inexistentes” (Onetti, 2009: 156), “faroles y desconfianzas” (Onetti, 2009: 157). El caballero de la rosa no sólo pierde su identidad para fundirse con la del personaje cervantino, sino también toda pauta de orientación en el mundo: “llegó a sentirse débil, sin peso, hambriento y con sueño, privado de la fe inicial y de la memoria de cualquier propósito [...] con el cansancio y la desesperación obcecada de su cuerpo y de su cara, más vieja y narigona” (Onetti, 2009: 157). Al llegar al cementerio donde yace el cuerpo de doña Mina, el guardián se desconcierta por el intenso olor de rosas que se

desprende del caballero, pero después de tocarlo con su bastón lo “reconoce” y lo deja pasar: “Debe haberlo olido, indeciso, despistado un momento por el perfume de las flores. Debe haberlo tocado un momento con su bastón hasta reconocerlo y tratarlo como a un amigo” (Onetti, 2009: 157) Aquí se presenta la última transformación del caballero, pues se convierte en un sanmariano más, reconocido por Santa María como uno de ellos. Al final del cuento, el joven altivo, alegre y entusiasta se convierte en un hombre sin esperanza, frustrado y cansado, como se observa en la escena final del cementerio.

Los intentos de la joven pareja de forasteros por conseguir un lugar en Santa María para que nazca su hijo —acontecimiento que evoca al pasaje bíblico del nacimiento de Jesús— son infructuosos. La movilidad, identificada en la naturaleza itinerante de los personajes —ya reconocidos como bailarines— implica un cambio constante de espacios que serán más amenazadores para la pareja, cada vez que ésta se va internando en Santa María. Los personajes encarnan una especie de “bohemia trashumante”, son personajes del “espectáculo”; por lo tanto, marginales, dedicados a entretener a la sociedad sanmariana. Funcionan como “divertimento” —para ganarse la vida— de personajes mediocres y egoístas, como la vieja doña Mina.

La búsqueda de estabilidad económica de la pareja de forasteros, que se entiende como un intento por revertir su condición marginal, lleva a la joven pareja a instalarse en Las Casuarinas, propiedad de doña Mina, una vieja rica, con arteriosclerosis, abandonada por sus parientes y con un pasado amoroso muy ajetreado. Después de las atenciones y los cuidados que le prodigan, la vieja Mina, al morir, les deja como herencia un repugnante perro, incontinente y legañoso, además de quinientos pesos; sin embargo, esta herencia no es suficiente para recibir al hijo que está por nacer. La escena del nacimiento del hijo de la joven pareja se presenta como una completa deformación de la imagen bíblica, pues el plano de lo divino y puro se traslada al ámbito de lo terrenal y corporal. La virgen “despatarrada” da a luz a un feto de onces meses (alusión rabelesiana que recuerda el nacimiento de Gargantúa), en un sucio muelle del puerto, con la única compañía del perro legañoso y diarreico. En la iconografía religiosa, la posición del cuerpo idealizado de la Virgen María se muestra inclinado o arrodillado, en actitud de reposo o contemplación. Es un cuerpo cerrado e intacto. En el cuento, el adjetivo *despatarrada* implica la apertura exagerada del cuerpo. Un cuerpo abierto es —siguiendo a Bajtín— uno en proceso de transformación, vinculado con lo terrenal, la suciedad y

lo gestante. La exposición más reveladora de la degradación de lo sagrado se concentra en la figura del feto de once meses, pues es una transgresión absoluta del orden natural; su presencia monstruosa, en tanto anomalía biológica, se configura como un desbordamiento o exceso del cuerpo y de la vida, aspecto que potencia la deformación del modelo bíblico, pues mientras la Virgen María gesta al hijo de Dios, la virgen del cuento engendra a un ser abyecto.

La suciedad y la incontinencia del perro que acompaña a la virgen en su parto es un punto de condensación simbólica desde la perspectiva de lo grotesco. Tanto el animal como el sucio puente del astillero constituyen un escenario decadente, de corrupción material. El estado de descomposición física del perro, el no poder contener sus necesidades fisiológicas, implica, desde la perspectiva de lo grotesco, una metáfora del exceso, de la pérdida de control y, por lo tanto, de los límites que separan la salud y la enfermedad. Su presencia acentúa el derrumbe del orden biológico en el nacimiento del feto de once meses y la degradación corporal de la virgen. A esta imagen se suma el escenario desolado y sucio del astillero que funciona como pesebre para el recibimiento del hijo. La escena bíblica se convierte en una natividad deformada, representación de la ruina y del fracaso de la protagonista. En ese sentido, la imagen inicial de la joven “resuelta a ser dichosa” contrasta, significativamente, con la escena de su parto, pues concentra la derrota absoluta de sus intenciones de ser feliz en un mundo hostil, cruel e insensible.

Desde la perspectiva de lo grotesco, la virgen y el caballero funcionan como puntos de contraste entre dos realidades que chocan, con el propósito de evidenciar y ridiculizar la condición humana; funcionan como un espejo que expone los aspectos más degradantes del ser humano. Estos aspectos desagradables que presentan los personajes no son de su propia naturaleza, sino, como he mencionado, impuestos por la mirada de los sanmarianos, quienes les confieren todos los atributos y valores que sostienen a Santa María; hay entonces una especie de “sanmarianización” —si cabe la expresión— en la pareja de forasteros. Los personajes deformados pierden su carácter amenazador cuando los vuelven “uno de ellos”: seres burlados y sin esperanzas.

EL MUNDO ENAJENADO

Para Wolfgang Kayser, “lo grotesco es el mundo en estado de enajenación” (2010: 309). En el cuento, la enajenación se manifiesta con mayor fuerza en

el sentido perturbador y carente de armonía de la situación de la joven pareja después de la muerte de doña Mina. Así lo advierte el juez Canabal a Guiñazú, cuando se burla de las cláusulas ridículas del testamento de doña Mina y del carácter tragicómico de la situación del caballero y la virgen:

—Perdone —resopló—, pero en toda mi vida, ni de picapleitos, conocí algo tan cómico. El perro y quinientos pesos.

—Yo pensé lo mismo —dijo Guinazú con tolerancia—. Y también Ferragut está impaciente por verles las caras. Y es cierto que el asunto me pareció cómico [...] pero si tenemos en cuenta que la difunta deja una fortuna...

—Por eso mismo —dijo Canabal y volvió a reírse.

—Una fortuna a unas primas y sobrinas que tal vez no la hayan visto nunca y que seguramente la odiaban, y varias decenas de miles a gente que nadie sabe quién es y que habrá que perseguir con edictos por todo el país... Si tenemos en cuenta, señor juez, que la pareja la estuvo cuidando y la hizo feliz durante meses, y que ella estaba segura (como lo estamos nosotros, sin más prueba que la emporcadora experiencia) de que la pareja confiaba heredarla...

—Pero Guiñazú... —dijo el juez, oliendo el perfume seco y triste de su pañuelo—. Si justamente por eso me reía, hombre. Ahí está la gracia: en la reunión de todas las cosas que acabamos de enumerar.

—Pero ya no me hace gracia —siguió Guiñazú—. La historia es demasiado cómica, monstruosamente cómica. (Onetti, 2009, 155)

Más allá de la deformación de los atributos de los modelos literarios y míticos, su carácter grotesco se manifiesta en el fracaso total de sus obras, ocasionado por la mirada del mundo distanciado que borra “toda manifestación espontánea y sincera” de los personajes (Kaiser-Lenoir, 1977; 63). Para Claudia Kaiser-Lenoir, lo verdaderamente inarmónico de los personajes es “el choque constante entre su interioridad sensible y la realidad externa que los deshumaniza” (1977: 62). La autora señala que, más allá de la comicidad de sus atributos físicos o gestuales, de sus particularidades lingüísticas o de la naturaleza de sus acciones, el personaje grotesco se caracteriza por el fracaso final de sus anhelos o ambiciones: “el elemento clave para la configuración de estos personajes es la inarmonía, entendida como pérdida de reciprocidad de todo cuanto les rodea” (1977: 63). De esta manera, los personajes se conciben como entidades que simbolizan la soledad del ser humano condenado

al fracaso absoluto de sus acciones y deseos. Este fracaso implica reconocer que se trata de la pérdida total de toda pauta de orientación en el mundo, desde “la fe en las instituciones, la confianza en la validez de códigos que supuestamente estructuran la acción humana, el respaldo en creencias que sirven para justificar sin mayor cuestionamiento la propia posición en el mundo, etc.” (Kaiser- Lenoir, 1977: 64-65). En el cuento, la imposibilidad de los personajes para ser felices presupone una caída simbólica irrevocable, una pérdida de la fe en el ser humano

La presencia de los jóvenes enamorados genera morbo y envidia entre la población, así lo confiesa Guiñazú cuando relata el día en que el caballero de la rosa lo consultó sobre un problema de orden legal que “en la sucia práctica sanmariana” podría resolverse con sólo una llamada telefónica. No obstante, Guiñazú no la realiza y además lo estafa cobrándole cincuenta pesos por el pago de sus servicios. El abogado no justifica su sucia acción, sino que intenta descubrir la naturaleza del sentimiento de aversión que le produce el joven:

Sentí que mi antipatía sin causa no podía sostenerse y que la iban sustituyendo la curiosidad y una forma casi impersonal de la envidia [...] Quiero decir, aunque me empeciné en la antipatía: un hombre congénitamente convencido de que lo único que importa es estar vivo y, en consecuencia, convencido de que cualquier cosa que le toque vivir es importante y buena y digna de ser sentida. (Onetti, 2009, 142)

El sentimiento de Guiñazú es extensivo a toda la población de Santa María. Ésta se erige como un verdadero juez colectivo que observa de cerca —sin comprender del todo— a la pareja, con envidia y temor, esperando el momento justo para burlarse cruelmente de ellos. La altiva confianza e injustificada felicidad de los protagonistas cambiará radicalmente cuando reconozcan que “la vida es mucho más complicada” (Onetti, 2009: 151). El personaje es aniquilado cuando sus expectativas personales chocan con la realidad social que los deforma. Los personajes, entonces, son una especie de marionetas, manejadas por fuerzas externas que determinan sus acciones y pensamientos, que los define desde afuera y que configuran el “mundo distanciado” kayseriano. Esta mirada “desde afuera”, concibe la realidad como “un simple juego de títeres vacío y sin sentido, un caricaturesco teatro de marionetas” (Kayser, 2010: 312).

Santa María se devela, entonces, como la verdadera presencia amenazadora, se percibe como una gran fuerza aniquiladora de la que los personajes no podrán salvarse conservando su individualidad. La única alternativa consiste en formar parte de esa fuerza, es decir, convertirse en un sanmariano más; sin embargo, esa posibilidad también simboliza una caída absoluta.

La aniquilación de la pareja comienza cuando se relacionan de manera más cercana con los sanmarianos. Ellos esperan ansiosos este encuentro: "Entonces, por primera vez y como estaba predicho, tuvieron que acercarse a nosotros" (Onetti, 2009: 142). Santa María, segura de que la pareja heredaría la inmensa fortuna de doña Mina, se acerca a ellos con hipocresía y envidia, ofreciéndoles sus casas, créditos e inversiones, pero, al mismo tiempo, condena su aparente estafa. Después de la muerte de doña Mina, se materializan los deseos de los sanmarianos, ya que la inmensa fortuna de la anciana se tendrá que repartir "a gente que nadie sabe quién es y que habrá que perseguir con edictos por todo el país" (Onetti, 2009: 155), sin consideración por los cuidados y la alegría que le ofreció la pareja. Santa María no espera para descargar su burla aniquiladora, porque por fin se cumple "la justicia de los hombres" (Onetti, 2009: 154) de Santa María. Al respecto, la imagen justiciera de Dios, como ese *id* inaprehensible kayseriano, que mueve y determina a su antojo a los personajes, es sustituido en el cuento por un grupo socialmente definido. En la "Historia del caballero de la rosa...", la justicia divina es la justicia del hombre sanmariano. Así lo declara Guíñazú: "cuando pensamos en Dios nos pensamos a nosotros mismos" (Onetti, 2009: 154).

La degradación que sufren los personajes se puede comprender como una crisis individual que se manifiesta al enfrentarse con "una verdad asombrosa y decepcionante" (Onetti, 2009: 148). En este sentido, podemos leer que la situación de los sanmarianos es el reflejo de sus valores en crisis, pero para que ésta se haga evidente es necesario contrastarla con otra realidad, encarnada en los forasteros, y también un grado de reconocimiento por parte del narrador del mundo al que pertenece. Por ello, Santa María es descrita como un lugar anquilosado y tradicionalista, cuyos habitantes viven con miedo y envidia, desprovistos de cualquier rasgo de espontaneidad, esperanza o alegría: "mujeres que persiguen la seguridad y son idénticas e intercambiables como mellizas, hombres estafados y solitarios" (Onetti, 2009: 147).

A lo largo del cuento, Santa María se muestra como el verdadero elemento amenazador, un lugar en el que nunca llega a ser posible un ordenamiento

coherente de la expresión individual; por lo tanto, la posibilidad de lucha y victoria nunca se plantea. Esta aniquilación de la que hablo consiste no sólo en la deformación de los atributos o actos del caballero y la virgen, sino también en la anulación de sus individualidades, una pérdida definitiva: su progresiva “sanmarianización”, es decir, su alienación. Mediante ciertos elementos de la estética de lo grotesco, se puede observar cómo el escritor uruguayo configura la visión de una sociedad en crisis, y justamente en esta percepción del mundo se completa la función de lo grotesco en la “Historia del caballero de la rosa...”, ya que manifiesta la naturaleza angustiante de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando (1970), *Las trampas de Onetti*, Montevideo, Alfa.
- Bajtín, Mijaíl (1999), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial.
- Campbell, Joseph (2010), *El héroe de las mil caras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Dellepiane, Ángela B. (1974), “El humor negro y lo grotesco en Juan Carlos Onetti”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 292-294, octubre-diciembre, pp. 239-256.
- Kaiser-Lenoir, Claudia (1977), *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas.
- Kayser, Wolfgang (2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, traducción de Juan Andrés García Román, Madrid, La Balsa de la Medusa.
- Linares, Maximiliano (2011), “La posta de narradores o el arte de narrar de J. C. Onetti”, *Caracol*, núm. 2, diciembre, pp. 267-289.
- Ludmer, Josefina (2009), *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mercier, Lucien (1969), “Juan Carlos Onetti en busca del infierno”, en Reinaldo García Ramos (comp.), *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, pp. 170-177
- Onetti, Juan Carlos (2009), “Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Lilibut”, en *Obras completas. Cuentos, artículos y miscelánea*, edición de Hortensia Campanella y prólogo de Pablo Rocca, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, tomo III, pp. 134-157.

- Rocca, Pablo (2009), "Prólogo", en Juan Carlos Onetti, *Obras completas. Cuentos, artículos y miscelánea*, edición de Hortensia Campanella, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, tomo III, pp. xv-xlvi.
- Saad, Gabriel (1987), "Técnica de la narración en un cuento de Onetti", en Hugo J. Verani (ed.), *Juan Carlos Onetti*, Madrid, Taurus, pp. 279-288.
- Sotomayor, Aurea María (1980), "El caballero de la rosa o los inventos del prejuicio", *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, núm. 12, otoño, pp. 47-64.
- Thomson, Philip (2019), *Lo grotesco*, traducción y presentación de Rodolfo Palma Rojo, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Verani, Hugo (1995), "Juan Carlos Onetti: la aventura de la escritura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XLIII, núm. 1, pp. 125- 144.
- Villoro, Juan (2012), "Adivine, equivoquése'. Los cuentos de Juan Carlos Onetti", en Rose Corral (ed.), *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el Centenario de su Nacimiento (1909- 2009)*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 255-275.

JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ: Es doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Sus líneas de investigación se centran en los discursos de irrealidad en la literatura mexicana e hispanoamericana de los siglos xx y xxi, y la narrativa de la Revolución mexicana. Desde 2015 forma parte del Seminario de Literatura Fantástica Hispanoamericana de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es co-coordinadora del libro *Un mundo de sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila* (2019), y *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana* (2021), publicados por el Fondo Editorial de la Universidad de Guanajuato. Es coordinadora del dossier "La nueva frontera de lo fantástico: escritoras hispanoamericanas en los umbrales de la irrealidad" (2023), en *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, del Departamento de Estudios Hispánicos, Eötvös Loránd University.

D. R. © Jazmín G. Tapia Vázquez, Ciudad de México, enero-junio, 2026.

REPRESENTATIONS OF SURROGACY IN LA GRANJA, LA MALA SUERTE, AND EL CUERPO ES QUIEN RECUERDA

CARROLLYNE AASEN

ORCID.ORG/0009-0002-0139-1296

University of California, Santa Barbara

carrollyne.aasen@gmail.com

Abstract: *As infertility rates rise, surrogacy, a highly debated method of reproductive assistance, becomes more popular and continues to be discussed in global legislation as countries maintain long-standing laws or place restrictions on access. Through analyzing three fiction novels, La granja, La mala suerte, and El cuerpo es quien recuerda, this paper discusses how surrogacy appears in the literary space as the authors incorporate the complexity and ambiguity of the practice and debates about its legal, moral, and ethical nature into the plot, and how greed and capitalism can encroach on the morals and ethics of those involved in surrogacy.*

KEYWORDS: REPRODUCTIVE ASSISTANCE, FICTION NOVELS, LITERATURE IN SPANISH, DISABILITY STUDIES, LEGISLATION

RECEPTION: 11/03/2025

ACCEPTANCE: 14/11/2025

REPRESENTACIONES DE LA GESTACIÓN SUBROGADA EN LAS NOVELAS *LA GRANJA*, *LA MALA SUERTE* Y *EL CUERPO EN QUIEN RECUERDA*.

CARROLLYNE AASEN

ORCID.ORG/0009-0002-0139-1296

University of California, Santa Barbara

carrollyne.aasen@gmail.com

Resumen: A medida que aumentan las tasas de infertilidad, la gestación subrogada —un controversial método de asistencia reproductiva— se vuelve más popular y se sigue debatiendo en la legislación mundial, ya que los países mantienen su práctica legal sin cortapisas o imponen restricciones a su acceso. A través del análisis de tres novelas: *La granja*, *La mala suerte* y *El cuerpo es quien recuerda*, este artículo analiza cómo aparece esta práctica en el espacio literario. Las autoras incorporan su complejidad y ambigüedad, así como los debates sobre su naturaleza legal, moral y ética en la trama, e indican que la codicia y el capitalismo pueden invadir la moral y la ética de quienes participan en ella.

PALABRAS CLAVE: ASISTENCIA REPRODUCTIVA, NOVELA DE FICCIÓN, LITERATURA EN ESPAÑOL, ESTUDIOS DE *DISABILITY*, LEGISLACIÓN

RECEPCIÓN: 11/03/2025

ACEPTACIÓN: 14/11/2025

En vista de las dificultades actuales por concebir y del aumento de las tasas de infertilidad, la gestación subrogada¹ se ha convertido en un método popular —aunque debatible y costoso— de asistencia reproductiva. Los debates al respecto se centran en los temores de que sea una forma de mercantilización de las mujeres o la práctica como una expresión de autonomía femenina. Debido a que quienes no pueden o no quieren gestar a sus hijos encuentran o contratan a alguien con un útero, aquellos que se oponen a la legalidad y la naturaleza ética de la práctica argumentan que la gestación subrogada comercial² es otra forma de prostitución o un método recientemente aceptado y normalizado de trata de personas, pues a menudo se dirige a personas económicamente vulnerables. Además, los argumentos en contra de esta práctica incluyen agencias o padres potenciales que explotan y coaccionan a las gestantes subrogadas, así como los posibles efectos psicológicos y emocionales a corto o largo plazo, tanto en la gestante como en el niño cuando se les separa después del nacimiento. Sin embargo, otros argumentos a favor mencionan la superación de ideas sexistas y una reivindicación de la autonomía femenina, siguiendo el *dictum* de “mi cuerpo, mi decisión” (Fernández Codina, 2019: 44; Davies, 2017: 143). Desde otra perspectiva, algunos sostienen que las críticas sobre la supuesta ilegitimidad moral e ilegalidad de la gestación subrogada no están sustentadas adecuadamente con lógica

¹ La gestación subrogada —a diferencia de la subrogación tradicional— se basa en la fertilización *in vitro* (FIV) para la implantación del embrión, lo que significa que la gestante subrogada no está relacionada genéticamente con el niño (Piersanti, Consalvo, Signore, Del Rio y Zaami, 2021: 2; Harrison, 2016: 105). En la subrogación tradicional, la gestante subrogada proporciona su óvulo y es inseminada artificialmente con el padre de intención o el esperma de un donante (Harrison, 2016: 4). Esta redacción, al igual que otras palabras utilizadas para describir o discutir la gestación subrogada, no analiza ni hace referencia completa a las complejidades de la práctica de asistencia reproductiva y a las personas involucradas. La decisión de utilizar este concepto fue alinearse con la redacción de las novelas analizadas dentro de este ensayo.

² Si bien no existe una definición clara de *gestación subrogada comercial*, la práctica implica que la gestante subrogada recibe compensaciones adicionales —a menudo a través de una agencia— por el embarazo, además del reembolso de los gastos médicos que a veces se incluyen en la gestación subrogada altruista (Davies, 2017: 177; Fernández Codina, 2019: 19).

o datos (Fernández Codina, 2019). Dentro de la legislación global, las tres principales posturas legislativas al respecto incluyen el apoyo total —como en el caso de Ucrania y Argentina—, la oposición total por razones morales y religiosas —como en el caso de Italia y España—, y el apoyo condicional, como se observa en Estados Unidos, donde algunos estados apoyan la gestación subrogada y otros se oponen a la práctica (You y Feng, 2024: 2).

Debido a la estrecha relación que a menudo se encuentra entre la ficción y el mundo real, las discusiones y debates sobre la gestación subrogada también aparecen en la literatura de ficción. Centrándose en tres novelas, este estudio pretende analizar algunas de las representaciones de la gestación subrogada incorporadas a las tramas de *La granja* (2020), de Joanne Ramos, *La mala suerte* (2018), de Marta Robles, y *El cuerpo es quien recuerda* (2022), de Paula Puebla. Dentro de estas tres novelas que incluyen un ámbito geográfico de seis países, las autoras discuten cómo la gestación subrogada puede interferir con los valores morales y éticos cuando se encuentra con el capitalismo y la codicia, a menudo despojando a las gestantes de su autonomía. Estas novelas también tratan las complejidades de esta práctica desde la perspectiva de quienes están involucrados, para demostrar la ambigüedad asociada con el método de asistencia reproductiva y sus consecuencias. La estructura de este texto comienza con una visión general de la legislación en los países incluidos en las tres novelas y la manera en la que influyen o se presentan en las tramas. La segunda sección se centra en momentos en cada novela que demuestran prácticas éticas y morales comprometidas o eliminadas tanto por los padres de intención, como por los médicos y personas que trabajan para la agencia de asistencia reproductiva.

LEYES GLOBALES: PERSPECTIVA TRANSNACIONAL DE LA GESTACIÓN SUBROGADA

A lo largo de las tres novelas, seis países desempeñan un papel importante en la trama en diversos grados. Si bien Estados Unidos es el escenario principal de *La granja*, uno de los padres de intención, así como algunos posibles inversores en el desarrollo del sector de asistencia reproductiva de la empresa son multimillonarios chinos; por lo tanto, es importante discutir también la legislación china al respecto. Debido a que España prohíbe la gestación subrogada, el escenario de *La mala suerte* se traslada a México, específicamente a Tabasco, donde han cambiado las restricciones en el acceso a

esta práctica. En *El cuerpo es quien recuerda*, se trata de un caso de gestación subrogada transnacional, pues los padres de intención viven en Argentina y las gestantes subrogadas en Ucrania; entonces, la legislación es importante en ambos países.

Estados Unidos

A pesar de la categorización de *La granja* como una novela distópica, la autora menciona que el contexto y el universo de la novela reflejan el mundo real, pero éste se encuentra sólo unos centímetros por delante (Adam, 2019). Estos pocos centímetros no sólo se basan en las experiencias de las gestantes subrogadas, sino también en cuanto a la ley existente, y en la manera en que las áreas grises pueden socavar la regulación.

Como se menciona en la antología de Jennifer Lahl, Melinda Tankard Reist y Renate Klein, *Broken Bonds: Surrogate Mothers Speak Out* (2019), algunas gestantes subrogadas del mundo real a menudo se colocan en alojamientos pagados y monitoreados por la agencia, lo que muchas veces limita su movimiento. Además, sus acuerdos pueden incluir estipulaciones especiales propuestas por los padres previstos y especificar que las gestantes no podrán discutir sus contratos con otras gestantes subrogadas. Estos elementos también se encuentran en la novela de Ramos, pues se convierten en el medio para que la agencia haga cumplir la obediencia y evite posibles acciones legales por parte de las gestantes.

Aunque no queda clara la ubicación exacta de Granja Golden Oaks —el lugar donde las gestantes subrogadas permanecen durante su embarazo en *La granja*—, la novela menciona que la agencia exploró ubicaciones posibles centrándose en el norte de Nueva York y Connecticut. Por ello, debido a que Connecticut permite la gestación subrogada y reconoce a los padres de intención en el certificado de nacimiento del niño (Dwyer, 2014: 1), la dependencia de la agencia en el acuerdo de confidencialidad y el estricto monitoreo electrónico sugieren que la ubicación de la granja está en Nueva York. Hasta 2021, la ley de Nueva York consideraba los contratos de subrogación nulos e inaplicables, estipulando que los involucrados podían enfrentar una multa o un cargo de delito grave por múltiples infracciones (Cornell International Rights, 2017: 7). Aunque las gestantes subrogadas podrían romper el acuerdo de confidencialidad, la mayoría no tiene los recursos financieros para pagar la violación del acuerdo ni los honorarios legales, pues casi la totalidad aceptaron

esta situación por razones financieras. Además, debido a que en muchos de los casos se trata de inmigrantes, estas mujeres tienen bajos ingresos o no han recibido una educación formal, por lo que el miedo infundido por el acuerdo de confidencialidad hace que no cuestionen los aspectos legales de la gestación subrogada.

Si bien muchas leyes de subrogación no tratan el caso de si una gestante puede secuestrar al niño que lleva durante el embarazo, la novela incorpora una situación en la que una mujer en esta situación es amenazada con posibles cargos de secuestro si no regresa a Golden Oaks. Sin embargo, debido a que el personaje que alude a esta supuesta ley trabaja en la granja, podría ser simplemente una táctica de miedo para preservar el prestigio y asegurar el futuro financiero de la empresa. De cualquier manera, esto implica que, una vez que aceptan convertirse en gestantes subrogadas, deben renunciar a su autonomía corporal y continúan la perspectiva de su existencia como una incubadora.

China

Mientras el escenario principal de *La granja* se encuentra en Estados Unidos, la principal cliente e inversora potencial de la compañía vive en China. A pesar de que este país había apelado la prohibición de la gestación subrogada, en el momento de la publicación de la novela de Ramos la decisión de los Deng de utilizar una agencia de gestación subrogada comercial en Estados Unidos probablemente se deba al interés de Madame Deng en invertir y a la desaprobación general de esta práctica a pesar de su legalización (Wu, 2023: 102).

Según el artículo 3 de las Regulaciones sobre la Gestión de la Tecnología de Reproducción Asistida Humana, aprobadas en 2001, China “*prohibits medical institutions and healthcare professionals from practicing any form of surrogacy technology*” (You y Feng, 2024: 2). Sin embargo, esta ley china no tiene “*specific prohibitions on other individuals engaging in surrogacy*”, lo que crea ambigüedad y deja *de facto* los acuerdos informales de gestación subrogada sin regular (You y Feng, 2024: 3). A pesar de la prohibición —o debido a su ambigüedad—, prosperó un mercado negro clandestino de servicios de gestación subrogada (Deonandan, 2015: 115; You y Feng, 2024: 3), “*consisting of surrogacy agencies that offer surrogate mothers to clients who wish to become parents*” (Zhao, 2023: 2). En 2016, China eliminó la prohibición de la gestación subrogada durante

la revisión de la Ley de Población y Planificación Familiar (You y Feng, 2024: 4; Wu, 2023: 90). No obstante, Zhao afirma que, si bien las transacciones de gestación subrogada “*are considered illegal, as they violate certain principles of the Civil Code of China [...] a surrogacy contract is binding for all participants*” (2023: 2). Como resultado, la ilegitimidad y la generalizada no inclusión de la protección de la salud y la compensación por lesiones para la gestante en el contrato de gestación subrogada la dejan sin poder reclamar una compensación por las lesiones causadas directa o indirectamente por la gestación (Zhao, 2023: 2). Además, debido a que la ley china carece de una definición clara de quién es un padre, los tribunales adoptan diferentes enfoques para determinar la filiación y la custodia del niño en función del interés superior de éste, lo que puede causar contradicciones y ambigüedades sobre la filiación legal (Wu, 2023: 95).

En términos de importancia cultural, Wu sugiere que el aumento de la gestación subrogada en China se conecta con la cultura confuciana, “*which attaches great importance to fertility*”, puesto que “*Traditional Confucian thought advocates ‘blood continuation’ and ‘full descendants’ as indexes of happiness for a family*” (2023: 88). Es decir, debido a que no tener hijos se considera el peor de los tipos de piedad no filial, el uso de la tecnología de reproducción asistida “*is still preferred over adoption because the genetic connection is of great importance*” (Wu, 2023: 89). Además, en el confucionismo se le da crédito a la persona que lleva el niño porque, si bien puede no haber una conexión genética en el caso de la gestación subrogada, la gestante y el niño comparten una conexión biológica (Wu, 2023: 104). Por lo tanto —como concluye Wu—, el derecho de las gestantes subrogadas a la autonomía corporal compite con el derecho a la reproducción de las madres de intención, ambos fuertemente conectados con la cultura confuciana china, y los dos derechos son compatibles con “*legalizing altruistic surrogacy in consideration of the evolution of morality and culture*” (2023: 109).

Entonces, en la novela, si bien se garantizaba que la inversión de los padres de intención sería beneficiosa, la ubicación cercana de la agencia brindaba oportunidades adicionales para ayudar a la viabilidad de los embriones. Por un lado, los embriones utilizados por la agencia ya estaban en Estados Unidos, lo que acorta el tiempo de viaje de los embriones o de las gestantes subrogadas, al limitar los riesgos potenciales. Ahora bien, puesto que la viabilidad de los embriones ya estaba en riesgo debido a la edad de

los Deng, su extracción de la compañía para enviarlos al extranjero podría tener un impacto mayor en la viabilidad. Por otro lado, como profesionales de negocios, el hecho de utilizar una gestante subrogada y encargar múltiples acuerdos de gestación subrogada comercial puede afectar negativamente a su negocio, ya que esto podría causar una reacción más negativa que simplemente invertir.

España

Antes de 2006, la gestación subrogada no estaba prohibida legalmente, lo que significa que cuando Jaime Perelló implanta a Amanda Varela con un embrión que contiene su ADN y el de su difunta esposa, en *La mala suerte*, simplemente era una violación moral y ética. A tenor del artículo 10 de la Ley 14/2006, sobre técnicas de reproducción humana asistida, la cual establece que “será nulo de pleno derecho el contrato por el que se convenga la gestación, con o sin precio, a cargo de una mujer que renuncia a la filiación materna a favor del contratante o de un tercero” (Gobierno de España, 2024), España prohibió la gestación subrogada comercial, con el argumento de que “vulnera el orden público, los derechos fundamentales y los principios constitucionales recogidos en la Constitución Española, incluyendo la dignidad, la integridad física y moral de la mujer gestante y del menor” (Centro de Estudios Financieros. Civil Mercantil, 2024). Además, debido a esta prohibición, la filiación del niño en el certificado de nacimiento generalmente refleja al padre biológico y la gestante subrogada (Quinzá Redondo, 2018: 100), en lugar de los padres de intención, quienes a veces no están genéticamente relacionados con el niño. Si la gestante subrogada renuncia a la custodia, el padre biológico puede recibir la filiación y su pareja puede adoptar al niño (Quinzá Redondo, 2018: 100). En caso de que el niño no tenga relación genética con los padres de intención, estos últimos pueden acogerlo o adoptarlo, “si existe una situación de desamparo por no ocuparse la madre gestante de su hijo” (Quinzá Redondo, 2018: 100, citando a De Verda y Beamonte, 2016: 355).

No obstante, cuando Jaime Perelló secuestra a Lucía Peña en 2015, la prohibición está vigente y, por lo tanto, para continuar con su plan, debe salir de España, aunque afirma que decidió traerla a México porque “[esta] desperdiciando [su] vida”, después de que ella fue agredida sexualmente y tuvo un aborto, y “[es] responsable de [su] vida” (Robles, 2018: 374). Además, su razonamiento para secuestrarla en lugar de preguntarle puede

verse en el siguiente fragmento: “no me podía arriesgar, Lucía... Tus padres también habrían opinado y... ellos no tienen derecho, así que... Además, tampoco quiero que nadie sepa que recurrimos a una gestante subrogada...” (Robles, 2018: 376). De esta manera, justifica sus acciones atribuyéndose el mérito de su existencia y revelando que él y su esposa —ya sea por la ley o por su reputación— no querían que nadie supiera sobre su uso de la gestación subrogada.

México

Similar a lo que ocurre en Estados Unidos, México no tiene leyes nacionales que detallen la regulación de la gestación subrogada, lo que deja esta legislación en poder de cada uno de los estados. En 1997, el gobierno de Tabasco introdujo una regulación que permitía la existencia de contratos de gestación subrogada, pero no establecía protecciones “para las mujeres gestantes, requisitos o restricciones con respecto a quién podía acceder a la práctica, ni la intervención de alguna autoridad para vigilar y regular los contratos” (Grupo de Información en Reproducción Elegida, 2017: 19). Esto, sumado a la legislación enmendada en Tailandia e India, llevó a un aumento en la demanda de gestación subrogada en México y otros países que la permiten. En 2016, el Congreso del estado aprobó una reforma a la legislación inicial que establecía restricciones sobre quién podía acceder a la gestación subrogada, aunque “no aclaró qué ocurriría con aquellos contratos firmados antes de esta fecha, pero cuyos efectos ocurrirían con posterioridad a la misma” (Grupo de Información en Reproducción Elegida, 2017: 20). El código civil local, *De la gestación sustituta y subrogada*, eliminó la posibilidad de la gestación subrogada transnacional, estableció un rango de edad para las posibles gestantes y anuló la intervención de agencias, oficinas o terceros en los acuerdos de gestación subrogada (Grupo de Información en Reproducción Elegida, 2017: 21-22). Debido a que la legislación no trataba la gestación subrogada transnacional antes de que se aprobara el código civil, quienes firmaron el contrato encontraron obstáculos al intentar registrar a sus hijos porque no cumplían con los nuevos requisitos (Grupo de Información en Reproducción Elegida, 2017: 27).

Curiosamente, en *La mala suerte*, la esposa de Jaime, Amparo, es mexicana, de modo que, si hubieran utilizado una gestante subrogada de la zona, estaría más de acuerdo con la legislación de Tabasco en ese momento. Sin embargo,

debido a que Amparo se negó a que cualquier otra mujer llevara el embrión, Jaime le prometió que cuando Lucía cumpliera dieciocho años ella sería la gestante subrogada (Robles, 2018: 375). Por tanto, Lucía —estuviera de acuerdo o no— sería la gestante subrogada de la pareja. Como señal de desprecio hacia la regulación de la gestación subrogada en México, Jaime dice: “Esto es México, ¿sabes? Aquí, con el dinero suficiente es fácil comprar silencios y voluntades. Y a mí el dinero me sobra, ¿recuerdas?” (Robles, 2018: 377). A través de esta afirmación y de la práctica de Jaime, aparece “un mercado negro de reproducción asistida”, a pesar de la regulación de la maternidad subrogada en Tabasco, lo que permite presentar la preocupación de que “*prohibition can in fact give rise to an underground market, very likely to jeopardize and harm the interests and rights of women in need, who will seek to improve their financial hardships by partaking in illegal and disguised surrogacy*” (Piersanti, Consalvo, Signore, Del Rio y Zaami, 2021: 10).

Argentina

En la novela *El cuerpo es quien recuerda*, mientras Roberto Pérez Lavalle quiere adoptar un niño, Victoria González rechaza esta propuesta, para ceder a una gestación subrogada transnacional secreta con la finalidad de mantener la imagen pública y reputación de la pareja. Según Victoria González, su razonamiento se debía a que la gestación subrogada estaba en su fase experimental en 2001 y “no es como ahora que se volvió mega común y los grasos de acá, en Argentina, lo hacen como símbolo de estatus” (Puebla, 2022: 231).

Al igual que Estados Unidos y México, Argentina no cuenta con una legislación nacional sobre la gestación subrogada, pero tiene otras leyes y códigos que se aplican a la misma, como el Código Civil y Comercial, las Convenciones Internacionales de Derechos Humanos y la Constitución Argentina. Estos tres documentos legales ayudan a establecer el principio de intención procreativa necesario para que se reconozca la gestación subrogada y el niño reciba la ciudadanía argentina. Una modificación de 2020 a la normativa de 2017 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires amplió los requisitos para la inscripción de los hijos nacidos por gestación subrogada, eliminando los procedimientos y solicitudes judiciales requeridos. En virtud de esta reforma, los padres de intención pueden inscribir a su hijo si la gestante y ellos firman un documento de consentimiento informado en el que declaran su intención procreativa antes de iniciar el proceso de gestación subrogada, y el niño nace

en Buenos Aires, independientemente de si la gestación ocurrió en Argentina o en el extranjero. Cuando se cumplen estos requisitos, los padres de intención se inscriben en la partida de nacimiento como los padres y la gestante se registra en el expediente del niño, pero no en el certificado de nacimiento. Incluso en el caso de la gestación subrogada transnacional, el niño recibe la ciudadanía argentina, quitando la posibilidad de que el niño sea apátrida (Núñez, s. a.: 1-3).

Debido a la aceptación hacia la gestación subrogada cuando se desarrolla la novela, el grupo de padres de intención que Rita encuentra parece continuar la decisión de Roberto y Victoria, ya que ellos también contratan a una gestante en Ucrania y lo mantienen en secreto. Esto podría ser por razonamiento similar o porque es probable que el niño no nazca en Buenos Aires. Sin embargo, la legalidad de la gestación subrogada en Argentina sugiere un razonamiento alternativo para su decisión de utilizar la de tipo transnacional.

Ucrania

En *El cuerpo es quien recuerda*, para ayudar a complementar los ingresos de su familia, Nadiya Kovalyk se convierte en una gestante subrogada a una edad temprana, y cuando ya no puede dar a luz, se vuelve la líder de Madres Hermanas por el Vientre de la Patria. Nadiya y otros en su organización crían a los niños abandonados al nacer, porque “a pesar de la cantidad de recaudos que permite la tecnología aplicada a la reproducción humana, todavía hay niños que nacen con problemas congénitos, problemas graves de salud, malformaciones, sin contar los imprevistos de todo alumbramiento” (Puebla, 2022: 143-144). Como resultado, estos niños se quedan sin padres y sin patria, porque “las madres gestantes no [tienen] derecho sobre los niños después del parto” (Puebla, 2022: 144). Nadiya comenta que los países oprimidos no escriben leyes para ayudar o proteger a los niños propios o dados en adopción, sino que “las leyes son escritas para favorecer a dueños del dinero, para permitir que haya un mercado, nunca para los más débiles o indefensos” (Puebla, 2022: 144). Si bien es moral y éticamente incorrecto abandonar a su hijo, Nadiya sugiere que no hay consecuencias explícitas en la legislación ucraniana, a pesar de que este abandono viola los derechos humanos del niño.

Antes de que, en 2022, la guerra de Ucrania y Rusia paralizara la asistencia reproductiva ucraniana, el país era el centro de la gestación subrogada

del mundo, tras las restricciones aprobadas en otros países donde antes se había permitido (Blikhar, Zharovska y Ortynska, 2021: 23).³ Debido a que Ucrania no tiene un solo acto legal regulatorio sobre la gestación subrogada, Blikhar, Zharovska y Ortynska afirman que “*the dispersion of certain norms in the legislation contributes to their ambiguous interpretation and subsequently to the abuse of their rights by the participants*” (2021: 23). Los artículos vigentes en el Código Civil de Ucrania cubren el derecho a ser donante de células reproductivas y el derecho a someterse a tratamientos para programas de reproducción asistida por motivos médicos (2021: 23). Dentro de la orden N.º 787 de 2013, Sobre la Aprobación del Procedimiento para el Uso de Tecnologías de Reproducción Asistida, la ley detalla las indicaciones médicas para la gestación subrogada e incluye que la gestante y el niño no deben estar genéticamente conectados, mientras que al menos uno de los padres de intención sí debe hacerlo (Piersanti, Consalvo, Signore, Del Rio y Zaami, 2021: 5; Moskalenko, 2023: 213); asimismo, se estipula que “*if the surrogate mother has a genetic connection with the child, then it can be regarded as ‘human trafficking’ punishable by criminal law and inadmissible on moral and psychological grounds*” (Blikhar, Zharovska y Ortynska, 2021: 23). Si bien la legislación reconoce la gestación subrogada, Blikhar, Zharovska y Ortynska concluyen, a través de los resultados de una encuesta realizada al público ucraniano, que “*they do not approve of this reproductive method, have a negative attitude towards women who agree to become surrogate mothers, and consider it necessary to ban foreigners from using this method in Ukraine*” (2021, 27).

En la novela, tras la invasión rusa que provocó que el grupo se escondiera, Nadiya dice que aprendieron a usar ametralladores y otras armas, porque “en Ucrania sabemos lo que es la guerra. Porque sabemos lo que significa que nos quiten lo que es nuestro. Hijos o tierra: no vemos la diferencia”

³ König se refiere a Ucrania como parte de “*global reproweb*”, que son “*interconnected and highly flexible global webs within which reproductive technologies and arrangements are organized and performed, often crossing national borders or even spanning several continents, leading to a hybridization and fragmentation of reproductive arrangements such as surrogacy*” (2023: 482). Estas redes reaccionan a los cambios repentinos, como cuando se introducen nuevas regulaciones legales, y “*swiftly [move] to other countries, with mostly the same fertility doctors and agencies resuming operations across the border*” (König, 2023: 482).

(Puebla, 2022: 157-158). Este sentimiento equipara la gestación subrogada con una invasión y una guerra en la que las gestantes perdieron a sus hijos a manos de sus padres de intención, al igual que Ucrania está perdiendo sus tierras a manos de Rusia. La organización, como parte de sus esfuerzos de reunificación con sus hijos, “[sueña] con recuperar a [sus] hijos e hijas y hacer la revolución junto a ellos” (Puebla, 2022: 175). Por lo tanto, bajo el argumento de que los niños tienen derecho a conocer su identidad (Fernández Codina, 2019: 129) —incluyendo a sus gestantes subrogadas y el lugar donde nacieron—, la organización también quiere que estos niños se unan a sus esfuerzos para derrotar al enemigo. Como las gestantes subrogadas tuvieron que elegir entre quedarse o huir cuando la guerra se intensificó, la organización y los niños abandonados se enfrentaron a una elección similar, en la que decidieron quedarse con su nueva familia como eligieron algunas gestantes subrogadas.

LA CODICIA CONTRA LA MORAL Y LA ÉTICA: TEMORES CONTEMPORÁNEOS EXPRESADOS EN LA FICCIÓN

Las tres novelas incorporan ejemplos de gestación subrogada transnacional e intranacional con un trasfondo engañoso, ya que los involucrados retienen o limitan la información transmitida a otros. En las novelas de Ramos y Robles, las gestantes subrogadas no reciben información sobre sus clientes y los hijos que llevan. Además, las tres novelas presentan la gestación subrogada como un secreto para amigos, familiares y el público, a menudo para mantener la reputación de los padres de intención.

En la novela de Ramos, *La granja*, la relación entre la gestante subrogada y la agencia no se basa en la confianza o el respeto mutuo, sino en el engaño (en un agudo contraste con la inocencia de los procesos de parto) marcado por lo contrario, ya que Reagan y Jane no saben de quién es el hijo que llevan porque intencionalmente nunca se les informa ni se reúnen con sus clientes. Si bien surgen preguntas en este lugar aislado y utópico —lo que hace que Reagan se cuestione si está ayudando altruistamente a una pareja—, nunca reciben confirmación. Para tratar las preocupaciones de Reagan, Mae contrata a una actriz para que se haga pasar por la cliente de Reagan —o, como se refieren a ella, 82—, continuando con el engaño de las gestantes subrogadas. Reagan no sólo es deshumanizada hasta ser un número, despojada de su identidad

y reducida al simple papel de portadora, sino que el personal de la empresa también la menosprecia e infantiliza para que no reciba información que le permita tomar decisiones.

Desde la perspectiva de la empresa, el objetivo final de Mae es asegurar la inversión en el negocio de los clientes de Jane y Reagan. Con la esperanza de expandir la compañía de asistencia reproductiva en otras áreas, Mae tiene que demostrarle a Deng que la compañía es competente, y por lo tanto debe asegurarse de que los dos embriones implantados restantes lleguen a término sin complicaciones. Como parte de las estipulaciones antes de hacer la inversión, Mae debe elegir a las portadoras para los embriones, poniendo a prueba sus capacidades y credibilidad. Esta credibilidad se pone en tela de juicio cuando Jane y Reagan escenifican la fuga de Jane para ver a su hija, a quien Mae decide mantener alejada de los Deng. Además, debido a que Reagan “encarna el triplete perfecto de las portadoras premium” por ser guapa, blanca y educada, la empresa puede cobrar más ya que algunos clientes están dispuestos a pagar enormes cantidades “por úteros que se han graduado en Princeton, Stanford o la UVA, como si sus fetos fuesen a absorber [...] los conocimientos adquiridos y las altas calificaciones de una portadora educada del modo más costoso” (Ramos, 2020: 95). Al decidir promover los intereses de la empresa por encima de los intereses de la gestante subrogada o del cliente y acelerar su carrera, Mae maneja los hilos de los clientes y las gestantes al ocultar y limitar la información entre éstos.

Asimismo, Reagan experimenta momentos en los que la empresa no la trata como una persona, sino como un objeto que se manipula y controla. Durante una de las ecografías de Reagan, en la que Madame Deng escucha virtualmente, expresa que el médico se vuelve distante en lugar de amable como antes y “su frialdad resulta casi palpable en su forma de examinarla” (Ramos, 2020: 182-183). Si bien la Dra. Wilde mantiene una fachada distante cuando se comunica con Reagan, actúa amable y dicharachera con el cliente, hablando sólo con Madame Deng a través de audífonos y excluyendo a Reagan de la conversación. Durante este examen, la Dra. Wilde le pregunta a Madame Deng sobre las pruebas genéticas, y juntas discuten sus ventajas y desventajas, pero no invitan a Reagan a ser partícipe activa de la conversación ni la consultan sobre cómo podrían afectarla las pruebas. Después de esto, Madame Deng pregunta si Reagan muestra ya señales de embarazo, y en lugar de preguntar si está cómoda o dispuesta a mostrar su estómago, la

enfermera le abre la bata, lo que hace que todos en la habitación la miren como un espécimen bajo un microscopio. Esta escena demuestra aun más la disminución de la autonomía de las gestantes subrogadas, pues aparentemente deben renunciar al derecho de oponerse a cualquier operación realizada en su persona, lo que se ilustra con otra gestante subrogada, que, a pesar de las creencias religiosas, se somete a un aborto porque el niño que llevaba en su vientre podría haber nacido con trisomía.

El comportamiento indicado anteriormente da como resultado la construcción de una gestante subrogada como alguien desprovisto de características humanas, casi infantilizada y sin autonomía ni capacidad para tomar decisiones con respecto a su cuerpo y al embarazo, pues es deshumanizada por parte de la empresa y los padres de intención.

Mientras que el engaño en la novela de Ramos se lleva a cabo por medio de un tercero —la empresa que facilita la gestación subrogada gestacional—, la obra de Robles presenta el engaño por parte del médico involucrado en la fecundación *in vitro* y la asistencia reproductiva, y por parte de una mujer desesperada por tener un hijo. Como se mencionó anteriormente, a pesar de que Jaime Perelló no violó ninguna ley de gestación subrogada al inseminar artificialmente a Amanda Varela con un embrión que contenía su ADN y el de su difunta esposa —lo que la convirtió en una gestante subrogada gestacional—, Amanda no fue una participante voluntaria ni informada. Después de luchar para concebir con inseminaciones, usando el esperma de su esposo, Amanda accedió a ser inseminada con el esperma de un donante y mentir a su esposo, quien había rechazado el uso de un donante porque quería “un hijo [suyo] de verdad” (Robles, 2018: 283). Desesperada por tener un hijo, Amanda engaña a su marido, una acción que representa falsedad moral y ética, y que significa el intenso y probablemente egoísta deseo de tener un hijo, ya que creía que “su vida sin hijos no tendría sentido” (Robles, 2018: 283). Esta situación presenta el razonamiento por el cual algunas personas deciden someterse a la fecundación *in vitro* y a la gestación subrogada, porque “se siente con gran intensidad que ‘solo con un hijo de mi sangre tendré verdaderamente un hijo’” (Fernández Codina, 2019: 123).

Aunque Amanda dio su consentimiento para un donante de esperma, no accedió a ser inseminada con un embrión con el ADN de otra persona. Según la Ley 14/2006 de España, la donación de semen permanece anónima y confidencial, y se hace de forma altruista sin compensación (Boletín Oficial

del Estado, 2006). Si bien los niños o sus representantes legales pueden solicitar información, no se incluye la identidad del donante (Boletín Oficial del Estado, 2006). Por lo tanto, la identidad de Jaime nunca habría sido revelada, a menos que él mismo lo hiciera voluntariamente, lo que también es aplicable a los otros pacientes que inseminó con su esperma, probablemente sin su conocimiento. En la novela, Jaime admite que, en parte, lo hace porque “ninguno de ellos lo sabría jamás, desde luego, gracias a la protección de la legislación española” y también porque “¿cómo demandar la donación de esperma a otros y no donar el suyo?” (Robles, 2018: 288). Sin embargo, aunque se olvidó de las mujeres que inseminó con su esperma, nunca abandonó a Lucía, ya que fue nombrado su padrino y fue parte de su vida a medida que crecía. Además, a pesar de que reconoce que a los ojos del mundo nunca sería considerado el padre de Lucía, sigue creyendo que tanto ella, como los otros hijos que ayudó a concebir para otras parejas —ya sea a través de su donación o facilitamiento— le pertenecen y están en deuda con él porque ayudó con su creación.

Al principio, Jaime presenta la situación como si Lucía tuviera la opción de convertirse en gestante subrogada, aunque cada vez se hace más evidente que no tenía autonomía. Incluso si ella hubiera decidido ayudar a la pareja después de ser secuestrada, esto se vería como coacción y no como un acuerdo basado en el consentimiento informado. Además, después de un embarazo fallido, “le extrajeron óvulos para donaciones, sin darle otra opción” (Robles, 2018: 391). La pareja no sólo inseminó a la fuerza a Lucía, lo cual es algo muy semejante a una agresión sexual, sino que le quitaron los óvulos, limitando o eliminando cualquier oportunidad potencial para que ella tuviera sus propios hijos. Dependiendo de la cantidad de óvulos que le quitaron a Lucía, es posible que lo hicieran para que sólo pudiera ser una gestante subrogada, lo que les beneficiaría si quisieran otro hijo.

El flagrante desprecio por Lucía y su autonomía, junto con el narcisismo de Jaime y su autoendiosamiento ponen de manifiesto las preocupaciones y temores de que las gestantes subrogadas (lo hagan comercialmente o de forma altruista) se conviertan simplemente en incubadoras. Si bien aquí está claro que la situación de Lucía no incluye los requisitos demandados por el país ni para otros países que apoyan la gestación subrogada, dada la violación de los derechos humanos que ocurre en su caso, algunas gestantes subrogadas encuentran limitaciones en su autonomía, pues su bienestar se ve suprimido

por las decisiones de los padres de intención para su hijo, como en la novela de Ramos, así como cuando existe la expectativa de que el control y las decisiones de los padres de intención pueden extenderse hasta dictar dónde y cómo debe vivir la gestante subrogada. En la novela de Robles, se trata de un caso extremo y complicado, ya que Jaime es el padre biológico de Lucía y ella se vio obligada a llevar a los hijos de la pareja; sin embargo, la relación familiar evidencia el tema de que incluso la familia puede maltratar o explotar a su gestante. En la realidad, a pesar de que hay historias en las que la gestación subrogada no tuvo complicaciones y algunas gestantes tienen experiencias positivas, otras —como Odette y Bev, de Australia— son explotadas por parientes o amigos cercanos (Lahl, Tankard Reist y Klein, 2019). Ambas mujeres sufrieron acoso por parte de los padres de intención, quienes no cumplieron con los acuerdos sobre el pago de honorarios médicos o legales. En el primer caso, la prima de Odette se enfureció cuando ésta discutió su plan de parto con el médico y trató de interferir (Lahl, Tankard Reist y Klein, 2019: 53). En el caso de Bev, el padre de intención creía que, dado que ella estaba embarazada de su hijo y estaba cubriendo los gastos, debía cumplir con todo lo que él y, por extensión, su esposa, dijeran (Lahl, Tankard Reist y Klein, 2019: 83-84). Estas experiencias del mundo real y la experiencia de Lucía en la novela significan que la autonomía y el bienestar de la gestante subrogada se vuelven secundarios o bien se eliminan, dejando que sea percibida como una simple incubadora.

En *El cuerpo es quien recuerda*, el engaño aparece cuando las parejas deciden no contarle a la gente su gestación subrogada y los padres optan por ocultar el hecho de que los niños nacieron por este método. Como se ha indicado antes, Victoria González y Roberto Pérez Lavalle decidieron mantener su gestación subrogada en secreto para mantener su estatus público y, por extensión, su posición económica y financiera en el futuro. Durante la infancia de Rita Pérez Lavalle, se le prohibió preguntar por Nadiya, y la relación madre-hija se volvió más distante hasta el punto de que Rita piensa: “Hubo un instante en el que no fui nadie, el mismo en el que no tuve ni una madre ni una tierra” (Puebla, 2022: 51). La aparente reacción exagerada de Victoria podría deberse a un miedo y preocupación continuos por las repercusiones que puede tener en ella y en su carrera el descubrimiento de la verdad por parte de la gente. Su vanidad y la importancia que le da a su reputación se conectan con la relevancia

que la reputación y la popularidad tienen en una sociedad capitalista para promover las jerarquías socioeconómicas.

Como detalla el estudio de Jadva, Jones, Hall, Imrie y Golombok: “*Non-disclosure runs the risk of the child finding out accidentally or at a later age, which has been associated with more negative feelings about donor conception, including feelings of anger, shock, and confusion*” (2023: 909). Si bien Rita sabía que había nacido a través de gestación subrogada, la no divulgación sobre quién era la gestante y la negativa a dar información de contacto tuvieron efectos similares de ira y confusión. Además, este estudio señaló que, el momento entre finales de la adolescencia hasta mediados de la veintena, denominada adultez emergente, es un importante periodo de desarrollo en el que los adultos jóvenes concebidos por donante y nacidos por gestación subrogada “*may begin to have more independent thoughts about donor or surrogate and, for those not in contact with them, start to think autonomously about whether they wish to seek information and/or contact them*” (Jadva, Jones, Hall, Imrie y Golombok, 2023: 909). Debido a que Rita tiene veinticinco años, cae dentro del grupo indicado y, debido a la relación fracturada entre ella y su madre biológica y un cambio en las circunstancias personales que podría verse como un impulso a su búsqueda, Rita intenta buscar una madre y una patria. A pesar de que el engaño no se utiliza como en las otras novelas, Victoria decide ocultarle información a su hija sobre su gestante subrogada, lo que afecta su relación.

Al igual que la decisión de Victoria y Roberto de no revelar a la gente nada sobre su gestación subrogada, Rita, durante su investigación para encontrar a Nadiya, se reúne con un grupo de padres de intención que están esperando hijos utilizando la misma agencia y gestantes ucranianas. En lugar de esconderse durante la duración del embarazo como hizo Victoria, estos futuros padres crean un vientre protésico controlado por una aplicación que puede simular un bebé que está dando patadas (Puebla, 2022: 85). Por un lado, el uso del vientre y la discusión de no contarle a los demás está dentro de su derecho como padres a la intimidad; sin embargo, un argumento opuesto cuestionaría por qué los padres de intención sintieron la necesidad de ocultar la gestación subrogada o actuar como si la madre adoptiva estuviera gestando al niño. Puesto que es legal y está respaldado en Argentina —al menos en Buenos Aires— y en Ucrania, la necesidad de justificar u ocultar un acuerdo de gestación subrogada implicaría que posiblemente se estén produciendo violaciones morales y éticas. No obstante,

al igual que con la familia Pérez Lavalle, para mantener una reputación y apariencia intachables, estas parejas deciden mantener la verdad oculta y sólo revelarla ante un pequeño grupo de personas de confianza. Además, esta decisión podría sugerir que los padres tienen la intención de no contarle al niño nada sobre su nacimiento, lo que se opone al argumento de que el niño tiene derecho a saber.

CONCLUSIÓN

Mientras que la legislación mantiene una de tres posturas con respecto a la gestación subrogada (apoyo, apoyo condicional o prohibición) o no trata en absoluto el método de asistencia reproductiva —lo que sugiere una visión simplista—, la literatura ilumina la complejidad de la naturaleza intrínseca de la gestación subrogada al analizar sus aspectos morales y éticos, los cuales a menudo se debaten en las esferas política y pública. La legislación global apoya completamente, apoya condicionalmente o prohíbe la gestación subrogada a nivel estatal o nacional. Sin embargo, a diferencia de esta postura legal binaria, la literatura puede incorporar ambigüedades legales y valores comprometidos para tratar las preocupaciones sobre el tema y alertar sobre los peligros potenciales que presenta la gestación subrogada comercial. La naturaleza fría e impersonal que a menudo se asocia a la legislación se contrarresta con las perspectivas amplias de los personajes literarios y sus experiencias.

Aunque los medios de comunicación describen historias predominantemente positivas y conmovedoras sobre la gestación subrogada, generalmente centradas en los padres de intención y excluyendo a la gestante, *La granja*, *La mala suerte* y *El cuerpo es quien recuerda* priorizan la experiencia de la gestante por encima de (o además de) la experiencia de los padres de intención. Igualmente, las tres autoras expresan perspectivas atípicas, como son las de una agencia de gestación subrogada, un niño nacido de una práctica comercial y transnacional y un profesional médico. A través de estos puntos de vista alternativos, las novelas no sólo presentan preocupaciones y peligros que se alinean con la legislación y los medios de comunicación o se oponen a ellos, sino que también demuestran la naturaleza de un proceso intrincado

que ofrece numerosos peligros potenciales, como las diversas violaciones de la moral y la ética como consecuencia de la codicia y el capitalismo.

Las tres novelas ofrecen, además, perspectivas multifacéticas sobre la gestación subrogada. En todas ellas se habla de la deshumanización de la gestante por parte de las agencias y los padres de intención, así como del desprecio y la eliminación de su autonomía y agencia durante el embarazo. Mediante el uso del engaño, las autoras analizan el derecho de los padres de intención a la privacidad y a no revelar a los demás “su” gestación subrogada, el derecho del niño a su identidad, incluida la gestante, y los motivos capitalistas de la agencia. En definitiva, las representaciones predominantemente negativas de las tres novelas contienen ejemplos extremos, quizás influenciados por experiencias reales de las que se producen por todo lo ancho del mundo, e ilustran las complejidades y ambigüedades que rodean la gestación subrogada desde múltiples perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam (2019), “Joanne Ramos takes readers to ‘The Farm’. An unintentional dystopian novel with relevant themes”, en *Debutiful. Discover New Voices*, disponible en [<https://debutiful.net/2019/05/07/joanne-ramos-the-farm-interview/>], consultado: 27 de enero de 2025.
- Blikhar, Viacheslav S., I.M. Zharovska y N.V. Ortynska (2021), “Surrogacy in Ukraine: Theoretical and applied problem: Огляд літератури”, *Reproductive Endocrinology*, núm. 62, pp. 22-28, disponible en [<https://reproduct-endo.com/article/view/243827/248309>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Boletín Oficial del Estado (2006), “Ley 14/2006, de 26 de mayo, sobre técnicas de reproducción humana asistida”, en *Boletín Oficial del Estado*, núm. 126, disponible en [<https://www.boe.es/eli/es/l/2006/05/26/14/com>], consultado: 27 de enero de 2025.
- Centro de Estudios Financieros. Civil Mercantil (2024), “El Tribunal Supremo rechaza la gestación subrogada: sentencia clave sobre orden público y derechos fundamentales” (Editorial), en *Centro de Estudios Financieros. Civil Mercantil*, 11 de diciembre, disponible en [<https://www.civil-mercantil.com/gestacion-subrogada-derechos-fundamentales-interes-superior-menores-or>

- [den-publico-dignidad-mujer-gestante-mercantilizacion-filiacion-biologica](#)], consultado: 27 de enero de 2025.
- Cornell International Human Rights: Policy Advocacy Clinic & National Law University-Delhi (2017), “Should Compensated Surrogacy Be Permitted or Prohibited?”, en *Cornell Law Faculty Publications*, disponible en [<https://scholarship.law.cornell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2685&context=fac-pub>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Davies, Miranda (ed.) (2017), *Babies for Sale?: Transnational Surrogacy, Human Rights and the Politics of Reproduction*, Londres, Zed Books.
- Deonandan, Raywat (2015), “Recent trends in reproductive tourism and international surrogacy: ethical considerations and challenges for policy”, *Risk Management and Healthcare Policy*, vol. VIII, pp. 111-119, disponible en [<https://www.dovepress.com/recent-trends-in-reproductive-tourism-and-international-surrogacy-ethi-peer-reviewed-fulltext-article-RMHP>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Dwyer, Katherine G. (2014), “Gestational Agreements – 2014-R-0074”, *Office of Legislative Research Report*, pp. 1-3, disponible en [<https://www.cga.ct.gov/2014/rpt/pdf/2014-R-0074.pdf>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Fernández Codina, Gonzalo (2019), *Gestación subrogada: crítica a sus críticas. Sobre porqué es moralmente lícita y legalizable*, Barcelona, JM Bosch Editor.
- Gobierno de España (2024), “Gestación por sustitución”. Disponible en [https://administracion.gob.es/pag_Home/Tu-espacio-europeo/derechos-obligaciones/ciudadanos/familia/menores/gestacion-sustitucion.html], consultado: 27 de enero de 2025.
- Grupo de Información en Reproducción Elegida (2017), *Gestación subrogada en México. Resultados de una mala regulación*, Ciudad de México, Grupo de Información en Reproducción Elegida A. C., disponible en [<https://gire.org.mx/wp-content/uploads/2019/11/Gestacio%CC%81n-subrogada-en-Me%C-C%81xico.pdf>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Harrison, Laura (2016), *Brown Bodies, White Babies: The Politics of Cross-Racial Surrogacy*, Nueva York, New York University Press.
- Jadva, V., C. Jones, P. Hall, S. Imrie y S. Golombok (2023), “‘I know it’s not normal but it’s normal to me, and that’s all that matters’: experiences of young adults conceived through egg donation, sperm donation, and surrogacy”, *Human*

- Reproduction*, vol. xxxviii, núm. 5, pp. 908-916, disponible en [<https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10165582/>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- König, Anika (2023), “Reproductive entanglements in times of war: Transnational gestational surrogacy in Ukraine and beyond”, *Medical Anthropology*, vol. XLII, núm. 5, pp. 479-492, disponible en [<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01459740.2023.2201682>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Lahl, Jennifer, Melinda Tankard Reist y Renate Klein (eds.) (2019), *Broken Bonds: Surrogate Mothers Speak Out*, Geelong del Norte, Spinifex Press.
- Moskalenko, Kateryna (2023), “The legal framework on surrogacy in Ukraine: Quo vadis”, *International Comparative Jurisprudence*, vol. ix, núm. 2, pp. 209-225, disponible en [<https://ojs.mruni.eu/ojs/international-comparative-jurisprudence/article/view/7906>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Núñez, María Ester (s. a.), “The legal aspects of surrogacy in Argentina”, disponible en [<https://www.pkhl.ie/hubfs/Surrogacy/Surrogacy%20Resources/Legal%20Aspects%20Of%20Surrogacy%20In%20Argentina.pdf>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Piersanti, Valeria, Francesca Consalvo, Fabrizio Signore, Alessandro del Rio y Simona Zaami (2021), “Surrogacy and ‘procreative tourism’. What does the future hold from the ethical and legal perspectives?”, *Medicina* vol. LVII, núm. 47, pp. 1-16, disponible en [<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/33429930/>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Puebla, Paula (2022), *El cuerpo es quien recuerda*, Buenos Aires, Tusquets.
- Quinzá Redondo, María José (2018), “La gestación por sustitución en España: algunas ‘novedades’”, *Actualidad Jurídica Iberoamericana*, núm. 8, pp. 97-107, disponible en [<https://revista-aji.com/la-gestacion-por-sustitucion-en-espana-algunas-novedades/>], consultado: 21 de noviembre de 2025.
- Ramos, Joanne (2020), *La granja*, traducción de Santiago del Rey, Barcelona, Roca Editorial.
- Robles, Marta (2018), *La mala suerte*, Barcelona, Espasa Libros.
- You, Wenting y Jun Feng (2024), “Legal regulation of surrogacy parentage determination in China”, *Frontiers in Psychology*, vol. xv, pp. 1-11, disponible en [<https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2024.1363685/full>], consultado: 21 de noviembre de 2025.

Wu, Yingying (2023), “The legal landscape of surrogacy in China”, *Journal of Legal Medicine*, vol. XLII, núms. 3-4, pp. 87-110, disponible en [<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01947648.2023.2238563>], consultado: 21 de noviembre de 2025.

Zhao, Yue (2023), “Protection of rights and legal remedies for surrogate mothers in China”, *Humanities & Social Sciences Communications*, vol. x, núm. 8, pp. 1-12, disponible en [<https://www.nature.com/articles/s41599-023-02370-x>], consultado: 21 de noviembre de 2025.

CARROLLYNE AASEN: Tiene una maestría en Español por la Universidad de California, Santa Bárbara, así como una licenciatura en Español y Comunicación, con énfasis en periodismo, por la Universidad Luterana de California. Actualmente, cursa el doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad de California, Santa Bárbara. Sus áreas de interés se centran en las expresiones y representaciones de género y sexualidad en la literatura contemporánea, además del encuadre del género, la raza y la etnia en el periodismo impreso y digital.

D. R. © Carrollyne Aasen, Ciudad de México, enero-junio, 2026.

RESEÑAS

MERCEDES ALCALÁ GALÁN (2022), “CON ESTA CARGA NACEMOS LAS MUJERES”: DISCURSOS SOBRE EL CUERPO FEMENINO EN LA ESPAÑA DE CERVANTES, MADRID, EDITORIAL IBEROAMERICANA VERVUERT, 366 P.

A lo largo de la historia de la humanidad, la mujer ha sido observada, estudiada y analizada a partir de ciertas responsabilidades y funciones específicas, impuestas siempre por el género masculino. Estas obligaciones se han reforzado en diversas áreas, como la política, la religión y la literatura. Es de notar que una gran cantidad de escritores utilizan a la mujer como tema literario, hablan de ella sin consultarla; sin embargo, en los últimos años, la crítica literaria ha mostrado diferentes perspectivas de las obras más reconocidas de algunos autores y se ha señalado que, si bien seguían siendo hombres escribiendo sobre mujeres, no siempre mantenían las ideas patriarcales en sus textos. Una de las investigaciones más recientes sobre esta forma diferente de leer a los grandes escritores es la que se reseña aquí.

Mercedes Alcalá Galán, en su libro *“Con esta carga nacemos las mujeres”: discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, presenta una parte de la historia que durante mucho tiempo ha sido ignorada, permitiendo que se conozca el otro lado de la moneda. A través de un análisis enfocado en el cuerpo femenino, en discursos sociopolíticos, éticos, científicos y médicos durante los siglos XVI y XVII, se modifica la manera en la que se ha revisado parte de la literatura cervantina, específicamente el *Quijote*, el *Persiles* y las *Novelas ejemplares*.

Al tomar como punto de partida estas obras, la autora está considerando lo que Cervantes refiere discretamente sobre la situación de la mujer en relación con diversos aspectos como el honor, la pureza, la manera en la que se percibía su cuerpo y las funciones que le asignaban socialmente, el cuidado que debían tener ante la opinión pública, e incluso el valor otorgado por su capacidad reproductiva o por los vínculos socioafectivos que establecía sin la autorización paterna.

El libro se conforma por seis capítulos: “Estupro y violencia sexual en la era del absolutismo: del arte a la mirada de Cervantes”; “Las piernas de la duquesa: ‘No es oro todo lo que reluce’ en la corte ducal”; “Las madres en Cervantes: atrapadas en la elipsis narrativa”; “La doncella encerrada en el árbol, de quién era: Feliciano de la Voz y las trampas de la maternidad”; “Madres, nodrizas y abandono infantil en

la España de la Temprana Edad Moderna”, y “El pecho de Cornelia: maternidad, crianza y matrimonio”. Cada uno de ellos es precedido por la reproducción de una obra pictórica de los siglos XV a XVII. En cada apartado se hace un análisis de diferentes personajes femeninos cervantinos, y se vincula con lo que se presenta en las pinturas.

En la “Introducción”, Alcalá Galán menciona que su objetivo es hablar de lo que se suele eludir siempre: los discursos y políticas sobre el cuerpo femenino y su sexualidad. Aprovecha estos temas no sólo para analizar las obras cervantinas, sino también para cuestionar algunas historias de las culturas clásicas representadas a través de los óleos que coloca entre cada capítulo; de esta manera, resalta la forma en la que socialmente el cuerpo de la mujer jamás le ha pertenecido. La autora señala que este estudio surge a partir de una revisión filológica sobre una novela cervantina: *La tía fingida*. Su idea es resaltar la dificultad femenina de habitar un cuerpo que constantemente estaba siendo observado, juzgado y analizado desde la perspectiva masculina. Identifica que en la ficción de los Siglos de Oro se polarizan dos diferentes figuras femeninas: las jóvenes doncellas y lo que pueden ofrecer en un futuro, y las mujeres que han sido deshonradas y, por lo tanto, son consideradas perdidas e incluso peligrosas para los caballeros. Así, señala que Esperanza —la protagonista de *La tía fingida*— cumple con características de ambas acepciones, por lo que decide revisar otros textos del mismo autor para identificar la manera en la que Cervantes utilizaba la condición femenina para presentar a sus personajes.

En el primer capítulo, “Estupro y violencia sexual en la era del absolutismo: del arte a la mirada de Cervantes”, se estudian las implicaciones de estas agresiones, así como todo lo que conlleva antes, durante y después del ataque; las consecuencias funestas para las víctimas y la manera en la que culturalmente se atendían ese tipo de situaciones. Se toma como punto de partida la historia de Lucrecia —la reina romana que fue agredida por un amigo de su esposo—, cuya representación aparece en diversas pinturas colocadas a lo largo del capítulo, así como la obra de Rubens titulada *Rapto de las hijas de Leucipo*. Desde allí establece una relación con tres personajes cervantinos: Dorotea, en *El Quijote*; Leocadia, en *La fuerza de la sangre*, y Constanza, en *La ilustre fregona*, pues ellas sufrieron agresiones y deshonras, al igual que las protagonistas de los textos pictóricos, lo que permite que Alcalá Galán presente la manera en la que se atendían estas situaciones en la sociedad romana y en la cristiana, así como las “lagunas legales” que existían para anular el castigo de los culpables o lo que hacían las doncellas para resolver el conflicto de su deshonra.

El capítulo “Las piernas de la duquesa: ‘No es oro todo lo que reluce’ en la corte ducal”, se enfoca únicamente en el personaje aludido en el título, de la segunda parte de *El Quijote*. Ella es estudiada a partir de la función que, por su estatus social, estaba obligada a cumplir: el de procrear herederos. El análisis se lleva a cabo a partir de lo que la dueña Rodríguez le cuenta a don Quijote sobre las fuentes en los muslos de la Duquesa; esto permite que la autora retrate las obligaciones matrimoniales de las mujeres de la época, especialmente de aquellas que estaban casadas con un hombre con título nobiliario; de igual forma, se mencionan los tratamientos que existían ante una posible esterilidad y las consecuencias para un matrimonio incapaz de tener hijos. De acuerdo con estos argumentos, Alcalá Galán señala que el cuerpo femenino va a ser estudiado y atendido para descubrir su funcionamiento, siempre que éste se relacione con la reproducción; cualquier otra situación relacionada con la salud femenina es dejada de lado.

El tema de la fertilidad, y específicamente el de la responsabilidad materna que tenían las mujeres, es el punto de partida para el tercer capítulo: “Las madres en Cervantes: atrapadas en la elipsis narrativa”. La autora señala que el papel de las madres en la ficción siempre es recuperado a partir de las consideraciones culturales del cuerpo de las mujeres, los tabúes de la sexualidad y la reproducción. Aquí se presenta una serie de datos científicos sobre la experiencia y el instinto materno, el proceso de gestación, el parto, la lactancia; además, se hace una amplia revisión de personajes femeninos cervantinos que cumplen con este papel y las dificultades que atraviesan mientras descubren cómo satisfacer las necesidades de los infantes a su cargo. La autora señala que la mujer no tiene mucho protagonismo en la literatura del Siglo de Oro, pero las pocas ocasiones en las que era observada, desaparecen por completo cuando se convierte en madre.

En el siguiente capítulo, “La doncella encerrada en el árbol, de quién era’: Felician de la voz y las trampas de la maternidad”, el enfoque se centra únicamente en este personaje del *Persiles*, atendiendo la maternidad como único propósito y deseo de las doncellas, y la manera en la que esto debe anteponerse a cualquier otro instinto que tengan las mujeres, específicamente el de supervivencia. A partir de lo que Cervantes le permite a Felician, se rompe con ciertas ideas patriarcales de la época, sobre todo la del instinto materno, que apenas estaba tomando fuerza en la época del escritor. Alcalá Galán señala que la heroína del *Persiles* encarna un choque entre la cultura y la naturaleza; por un lado, está la convención del honor y el orden social en el que debe desarrollarse la maternidad; por otro, la experiencia de la maternidad que atraviesa Felician y cómo va en contra de la “naturaleza femenina”, al no procurar a

su hijo por sobre todas las cosas. Junto con el análisis que se presenta sobre la lucha por la supervivencia y el instinto materno en Feliciano, también se toma en cuenta el alumbramiento y parto de *La ilustre fregona*, todo relacionado con la convención social del honor y los embarazos fuera del matrimonio.

El quinto capítulo, “Madres, nodrizas y abandono infantil en la España de la temprana edad moderna”, es una revisión histórica sobre las fuentes de alimento de los infantes en sus primeros años de vida, ya sea a partir de las madres biológicas o de las nodrizas. Se señalan las convenciones sociales y culturales que se tenían respecto al seno femenino; la autora menciona que esta parte del cuerpo de las mujeres jamás les ha pertenecido a ellas: su dueño es el hombre o Dios. Esto se señala debido a que, en los tratados morales y médicos de la época, las obras de arte y los registros históricos, se muestran constantemente los estudios y análisis que se realizaban al seno. Por un lado, se tenía en cuenta su función principal —amamantar a los infantes—, pero, por otro, se señala como objeto de deseo, por lo que tenía que cumplir con ciertos estándares estéticos para resultar atractivo y deseable. Alcalá Galán destaca las dificultades que atravesaban las mujeres, pues ciertos moralistas les exigían amamantar a sus hijos, porque se consideraba parte de sus obligaciones como madre, algo intrínseco a su naturaleza; mientras que también se le señalaba que debía mantenerse atractiva para su esposo, contar con un pecho pequeño y seguir engendrando herederos. Debido a estos requerimientos tan contradictorios es que surgen las nodrizas, mujeres que fueron denigradas e incluso comparadas con animales por cumplir con la función de alimentar a hijos ajenos; a pesar de las críticas sociales, el oficio de nodriza toma gran relevancia durante los Siglos de Oro y, de acuerdo con la investigación presentada por la autora, se desarrollaron diversos casos de abandono y muerte infantil, derivados de este oficio.

El análisis literario correspondiente a esta revisión histórica se encuentra en el último capítulo del libro, “El pecho de Cornelia: maternidad, crianza y matrimonio”; aquí, la escritora se enfoca justamente en el asunto de la lactancia materna y para ello utiliza la novela ejemplar *La señora Cornelia*, pues resalta que justamente este texto da muchas claves para comprender la relación conflictiva que tenía la España de Cervantes con el cuerpo femenino, la noción de belleza y, especialmente, los tabúes que rodean el tema de la reproducción. Este capítulo funciona como resumen y conclusión de los puntos centrales del libro: la supuesta fragilidad de los personajes femeninos, el abandono infantil, la obsesión por el cuerpo y los estándares de belleza, las contradicciones y conflictos que representaba la figura femenina en la época y,

sobre todo, la manera en la que las mujeres estaban bajo constante escrutinio, siempre considerando lo que la sociedad les imponía.

De esta manera, se cierra la obra con el análisis de las dificultades que tenían las mujeres en la época de Cervantes, señalando algunos aspectos que no se han visto modificados ni siquiera hoy en día y marcando un punto de partida para los estudios sobre la mujer, pues, como señala Alcalá Galán, su historia ha sido dejada de lado de forma constante, y, aunque en la actualidad se está buscando reivindicarla, también se señala que su papel como esposa o como madre es aun más ignorado en la misma literatura. Lo que sobresale de estos análisis es justamente la perspectiva novedosa de los textos cervantinos y la forma en la que se pueden observar los personajes femeninos, pues pueden parecer secundarios, pero tienen una importancia implícita que no puede dejar de observarse.

SARHA MONSERRAT LUCIO AYALA

ORCID.ORG/ 0009-0009-2182-845X

Maestra en Humanidades

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

sarhalucio13@gmail.com

RAFAEL ALARCÓN SIERRA (ED.) (2025), “LLAMO A LOS POETAS”:
MIGUEL HERNÁNDEZ Y SUS MAESTROS LITERARIOS,
JAÉN, UNIVERSIDAD DE JAÉN, 502 P.

En la tradición hispánica, Garcilaso de la Vega fue el primer poeta que recibió el tratamiento de clásico. Las páginas que le dedicaron, por ejemplo, Francisco Sánchez de las Brozas y Fernando de Herrera dieron al toledano un sitio especial; a partir de entonces, cada uno de sus versos y cada una de sus palabras han sido un punto de partida para un sinnúmero de investigaciones filológicas. Una de las tareas obligadas consistiría, luego, en establecer la relación que un poeta clásico guarda con sus predecesores, sobre todo con aquellos que inevitablemente son sus modelos (en el caso de Garcilaso, los vínculos obvios son con la literatura latina y griega, pero también con Petrarca y su escuela). De tal forma que, en dicho paradigma, la originalidad absoluta se convierte en una auténtica imposibilidad: casi todo se podría relacionar con algo más. Por supuesto, estos ejercicios ponen al lector en verdaderos aprietos: ¿cómo determinar con total certeza aquello que bien podría ser un efecto más bien de la mera casualidad? En épocas antiguas, los eruditos podían postular con mayor certidumbre tales o cuales hipótesis, sobre todo porque existía una cultura compartida, unas lecturas que debían realizarse si se pretendía ser un verdadero humanista; había *algo*, pues, que resultaba, en el fondo, más o menos obvio para todos los lectores enterados. Con el paso de los siglos, tales seguridades desaparecen, pero no por ello se evapora la voluntad de establecer, por una parte, quiénes son los nuevos autores clásicos y, por la otra, cuáles son sus influencias —lo segundo sería una consecuencia de lo primero—. La obra colectiva que aquí reseño es el resultado —y es heredera— de tal pulsión.

Hay términos que, en el ámbito de los estudios literarios contemporáneos, resultan problemáticos; si se utilizan, se hace con algunas previsiones razonables; entre ellas estaría, precisamente, la palabra *influencia*. La influencia parecería establecer una relación directa, inapeable, unidireccional, mecánica. Acaso el concepto de *intertextualidad* ha resultado tan popular en las últimas décadas por los matices que aporta a los estudios: no son los individuos sino los textos quienes dialogan. En la obra editada por Rafael Alarcón Sierra, se incluyen capítulos que ahondan en las relaciones literarias que el poeta Miguel Hernández guardó con poetas antiguos y modernos,

por medio de la consideración, sobre todo, de las huellas que hay en sus versos, lo que supuestamente representó para él algún tipo de inspiración. Varios autores del volumen, por cierto, advierten su deseo de no incurrir en aquello que el poeta Pedro Salinas denominó como “crítica hidráulica”, es decir, el tozudo señalamiento de las probables fuentes de los poemas. Además del riesgo que se corre al indicar tales fuentes y equivocarse, concentrar todos los esfuerzos de investigación en ese sentido puede resultar innecesario, puesto que lo radicalmente poético no depende de los influjos y de las influencias, sino de lo conseguido en un poema auténtico. Por fortuna, los ensayos de este libro, en todo caso, valoran el lugar de los otros en la producción poética hernandiana, las maneras en las que el autor de *El rayo que no cesa* aprovechó las diversas lecciones de sus maestros y de sus amigos; de allí el *magisterio* que aparece en el título de la obra aquí reseñada. Es mi impresión que este enfoque permite esclarecer, en realidad, importantes inquietudes en torno a su figura y a su obra. Frente a la imagen más o menos divulgada de un poeta silvestre, aquí se confirma en cambio la de un autor de una sólida cultura literaria; la de un hombre que se adueña de la tradición con una inteligencia notable. Es Hernández un excelente lector que se apropia de lo que él lee; sabe cómo sacar un provecho máximo a los autores de la tradición española, y no sólo eso: también se entera y se adueña de la expresión poética de su tiempo con sensibilidad y originalidad; es, pues, un lector *interesado*. Los momentos más sugerentes de *Llamo a los poetas* ocurren cuando los especialistas logran iluminar esos procesos de escritura. Con el propósito de resaltar lo que hay en cada uno de los artículos, en las siguientes páginas incorporo unas breves notas acerca de los ensayos.

Francisco García Jurado busca recobrar el sentido más amplio de la tradición a partir de las consideraciones de María Rosa Lida de Malkiel y de Pedro Salinas, en “Miguel Hernández o la quimera de la tradición clásica”. Para iluminar la obra del poeta, acaba acudiendo a los autores del Siglo de Oro, y desde allí subraya algunas de las milenarias plasmaciones de la rosa. Estudia un par de sonetos con ribetes vanguardistas, poco acabados si se comparan con las obras en verdad importantes del escritor oriolano.

Carmen Alemán Bay busca, en tres conjuntos de borradores, las huellas de otros autores en el proceso de escritura de Miguel Hernández. Como editora de los borradores y apuntes del poeta, revisa el trabajo que ella previamente ha editado. Aquí

comenta los momentos en los que Hernández transcribe palabras ajenas, juega con dichas citas, se prepara para el ejercicio de la escritura; esto lo hace con los autores del Siglo de Oro y con algunos de sus contemporáneos, entre otros, Gómez de la Serna, San Juan, Quevedo, García Lorca, Guillén, Juan Ramón Jiménez, etc. También recoge algunas ideas metapoéticas vertidas en los borradores y las anotaciones al vuelo.

José María Balcells, en “Huellas de san Juan de la Cruz en la poesía de Miguel Hernández”, expone precisamente los rastros de la poesía del carmelita en la del autor de *El silbo vulnerado*. De hecho, es sobre todo a partir de este libro, y en los textos escritos en aquella época, en lo que se concentra el investigador; no sólo consigna sus hallazgos en los libros de poesía, sino también en las obras de teatro. Una de las conclusiones: “El estímulo sanjuanista no supuso [...] afanes de la proximidad, sino en general más bien de desvío, y hasta en algún caso de distanciamiento irónico” (p. 115). El análisis de los poemas sirve, además, para constatar algo curioso: si san Juan aprovecho muchas veces imágenes populares para sacralizarlas, Miguel Hernández acude a sus versos para ahondar en lo sexual y en lo afectivo.

Francisco Javier Díez de Revenga intenta estudiar el magisterio de Lope de Vega en la obra del poeta Miguel Hernández. Para ello, sugiere las ediciones en las que el poeta de Orihuela pudo leer las composiciones líricas del dramaturgo, especialmente, la de Montesinos. El investigador examina la importancia de la canción popular en los dos autores. Sin demostrarlo plenamente, sugiere que la confección de los sonetos de *El rayo que no cesa* procede del magisterio lopesco.

En un amplio y excelente artículo, Jesús Ponce Cárdenas estudia la presencia gongorina en algunos poemas de Miguel Hernández. El investigador se concentra, sobre todo, en la etapa de *Perito en lunas*. En su estudio —el cual tiene un acertado enfoque filológico— plantea la lectura de algunas décimas que son, a la vez, enigmas barrocos y epigramas. Para poder comprender su contenido oculto, se hace necesaria una estrategia de lectura similar a la que empleamos para decodificar los textos del poeta de Córdoba. Los poemas estudiados contienen un rasgo interesantísimo: “El hilo conductor que recorre casi todos estos versos es el tratamiento de diferentes tabús, en una línea bastante consecuente con los planteamientos rupturistas y antiburgueses de la vanguardia” (p. 221). Entre esos tabús, se destaca el onanismo, asunto sobre el cual el autor de *El rayo que no cesa* escribió con llamativa recurrencia.

Andrés J. Sáez se dedica a la consideración de los rasgos, temas e imágenes de origen quevedesco. Es interesante —como lo hace notar— la pronta identificación de esa influencia, en las observaciones vertidas tanto por Juan Ramón Jiménez, como por

Pablo Neruda. En su artículo, resalta el influjo de Quevedo, sobre todo a partir de la aparente superación del estilo gongorino. De tal modo que el autor de *Los sueños* acompañaría la escritura de los versos de Hernández durante el periodo de *El rayo que no cesa*. Para demostrar esto, Sáez hace el cotejo de los versos de ambos autores, y, si bien hay coincidencias entre la obra de uno y otro, es a veces imposible determinar si existe una influencia directa o indirecta, tal como lo manifiesta el especialista. Hacia el final de su ensayo, se destacan tres rubros que los acercan: el ingenio verbal, el uso de ciertos símbolos (e incluso de algunas palabras y temas) y la influencia formal.

Rafael Alarcón Sierra ha estudiado las coincidencias entre las obras de Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández. Sin duda, el punto de partida, bien documentado, es la enorme admiración que el poeta de Orihuela sintió por el vate de Moguer. Alarcón Sierra presenta un estudio en el que se consideran las distintas etapas de la producción de Hernández —desde los primeros años de su ejercicio literario hasta su periodo en la cárcel— y los elementos que sirven para postular la cercanía entre el maestro y el alumno. Uno de los hallazgos más relevantes es la forma en la que se les puede emparentar por el tratamiento de lo pastoril o eglógico, claro está, con la influencia del simbolismo francés de por medio. Acaso el alto número de coincidencias existentes entre los dos autores —las cuales son consignadas a detalle— sirvan para asegurar la prevalencia del influjo.

Por su parte, Laura Palomo Alepuz atiende la relación literaria que Hernández estableció con la figura y los textos de Gabriel Miró. No queda la menor duda de la admiración que el poeta guardó por la obra del prosista. Dicha admiración se deriva del interés que ambos mantuvieron por la naturaleza, por el campo, por la vida apartada del trajín de las ciudades. Éste es precisamente el punto de partida del ensayo. En gran medida, podría decirse que se trata de un texto con un enfoque comparativista entre las dos obras. Para poder llevar a cabo dicha comparación, Palomo Alepuz estudia centralmente la presencia de la palmera, la higuera, el mar, la huerta y el limón en sendos autores.

En su artículo, Aitor L. Larrabide se dedica al estudio del vínculo entre Miguel Hernández y Ramón Sijé. Por supuesto, todos los lectores de la poesía de *El rayo que no cesa* recuerdan la famosa elegía escrita por el poeta. Este ensayo posee una particularidad: los dos personajes son estrictos contemporáneos (Hernández es de 1910 y Sijé de 1913), además de que compartieron un lugar de origen en el pueblo de Orihuela. Larrabide traza los puntos de coincidencia entre ambos, por ejemplo, la admiración que sintieron por Gabriel Miró y por el Siglo de Oro. También

resalta el investigador la influencia que el pensamiento de Sijé pudo tener tanto en el ámbito de lo estético, como en lo ideológico. Otra aportación más es el rastreo de la convivencia en publicaciones y eventos.

Para entender la cercanía entre la producción teatral de Federico García Lorca y Miguel Hernández, Emilio Peral Vega optó no por establecer una influencia directa del primero con el segundo; en lugar de eso, ha preferido ilustrar algunos elementos fundamentales del ambiente político, cultural e ideológico de aquel momento, los cuales sirven para explicar algunas decisiones esenciales en la confección de las obras de teatro de ambos. Por ejemplo, aquello relacionado con la renovación del auto sacramental como fundamento para la escritura de obras nuevas, y también el planteamiento acerca del uso del romance con funciones precisas.

El texto de Alejandro Duque Amusco es, por principio de cuentas, biográfico; las primeras páginas de su ensayo las dedica a explicar la relación amistosa entre dos poetas cuyos orígenes sociales no podían ser más diferentes. El acercamiento de Hernández y de Aleixandre se convierte en un intercambio enriquecedor. La muerte del poeta de Orihuela —según lo postula el ensayista— es un parteaguas en la vida del poeta de la calle de Velintonia. En un segundo momento, Duque Amusco se dedica a contrariar la supuesta influencia de Hernández en la obra de Aleixandre, tal y como lo había sugerido antes el especialista Dario Puccini; para este ejercicio crítico, se insiste en que el uso de las mismas palabras y de imágenes cercanas no sirve para reconocer un inapelable proceso de influencias. Para finalizar su texto, presenta datos acerca del papel que Aleixandre tuvo en el proceso editorial de la obra de Hernández tras su muerte y en su consagración.

Para cerrar el volumen, José Carlos Rovira propone la intervención de Pablo Neruda para que Miguel Hernández conociera la obra del Conde de Villamediana. Durante sus años en España, Neruda descubre la casi olvidada obra de Villamediana, decide editar algunos poemas de este autor, y es Hernández quien funge como revisor de las pruebas. Si bien podría explicarse el uso del rayo por la lectura que hizo de las composiciones —imagen esencial en la poesía del oriolano—, Rovira sugiere y desecha tal hipótesis, a partir de la consideración de que se halla en la tradición y en la obra de más creadores; de tal forma que esta investigación se convierte, en todo caso, en un estudio en el que se ejerce la comparación entre las obras.

En fin, *Llamo a los poetas* es un libro que sirve para confirmar algo esencial en el proceso de escritura de Miguel Hernández y, asimismo, su calidad de clásico. Como se ha visto, en el volumen hay ensayos en los que se estudia la influencia del Siglo

de Oro —de aquella tradición que se confirma por el paso de los siglos— y de las propuestas estéticas presentes por aquellos años. Hernández entendió el valor que había en los autores infaltables de la tradición —siguiendo en ello a los del 27— y también comprendió la necesidad de renovar las posibilidades de la poesía. Esta dialéctica entre lo antiguo y lo moderno se puede observar en muchos de sus versos. Para entender este fenómeno, resulta necesario leer la obra del poeta recordando esos vínculos siempre estimulantes. *Llamo a los poetas* es un compendio de ensayos importante para quienes se dediquen al estudio de la obra hernandiana desde esta perspectiva.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

ORCID.ORG/0000-0002-3950-1123

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

FRANCISCA NOGUEROL, DANIEL ESCANDELL Y SHEILA PASTOR (EDS.)
(2022), *AUGUSTO MONTERROSO, CENTENARIO (Y OTRAS FICCIONES)*,
KASSEL, EDITION REICHENBERGER, 252 P.

Los festejos por el centenario del nacimiento de Augusto Monterroso (1921-2003), en 2021 y 2022, confirmaron su lugar relevante en la literatura hispanoamericana. Las publicaciones surgidas en torno a su homenaje son un reflejo de la amplia recepción de su obra, lo que se debe, en parte, a la labor de varios grupos de investigadores que han ampliado sus hallazgos en diversas obras colectivas. *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)* se encuentra en ese conjunto. Se compone de un prólogo y tres secciones: “I. Artículos”, “II. Semblanzas” y “III. Minificción”, lo que sugiere una afortunada simbiosis de la crítica literaria y el trabajo creativo que amplía la poética de Monterroso en las siguientes generaciones de narradoras y narradores.

En el prólogo, Francisca Noguerol —una de sus especialistas— hace un balance de su recepción, incluyendo el modo en que el escritor guatemalteco, adelantándose por varias décadas a los estudios poscoloniales, denuncia el colonialismo estadounidense y europeo en los cuentos “Mister Taylor” y “El eclipse” (p. 2). Este “monumenTito” (p. 1), coordinado y editado durante la última pandemia, ofrece diversos aportes.

En la sección “Artículos”, el capítulo de Wilfrido H. Corral es una reflexión sobre los estudios dedicados a Monterroso y “cierta insistencia en afinar temas ya señalados” (p. 11), incluyendo las influencias literarias como objeto de estudio dominante. A partir de la reflexión sobre las influencias y su actualización en el estudio de las relaciones intertextuales —en una obra como la de Monterroso, siempre dialógica e hipertextual—, el investigador ecuatoriano piensa en aquéllas en el contexto de Google. Las notas al pie de página son un *plus* a las reflexiones sobre teoría y crítica, y permite que se extiendan a otros escritores hispanoamericanos. Así, Monterroso sigue siendo “nuestro contemporáneo” (p. 25), pero el estudio de su obra tendría que avanzar más allá de la descripción de sus fuentes para continuar situándose en la zona crítica en la que se produce el engarce de la función estética con la función política.

El segundo texto crítico, de Francisco García Jurado, aborda la obra de Monterroso a la luz del clásico *Noches áticas* de Aulo Gelio y en diálogo con la obra de carácter misceláneo del escritor colombiano Nicolás Gómez Dávila. García Jurado analiza las obras de éste y Monterroso con otras formas misceláneas de la tradición occidental, de la obra de Aulo Gelio a la “prosa de sobremesa” borgiana (p. 32) y las variaciones

que desembocan en el ensayo del siglo xx. El recorrido sitúa a los dos escritores hispanoamericanos en la lectura de las *Noches áticas* hasta llegar a los libros híbridos monterrosianos (*Movimiento perpetuo*) o la forma ensayística de las *Notas I* de Gómez Dávila. Aunque el enfoque no es novedoso, los hallazgos ponen en relación dos obras cuyas poéticas tomaron su cauce en la segunda mitad del siglo xx, cuando el ensayo se consolidó como centauro de los géneros literarios y se situó en el entrecruce de géneros discursivos como el aforismo, la definición de diccionario, la entrada de diario.

El tercer artículo, de Gloria González Zenteno, es un afortunado cruce entre crítica y ficción, pues la autora —en un juego metaficcional y paródico que a Monterroso seguramente le hubiera gustado conocer— escribe haciéndose pasar por la esposa del personaje Luciano Zamora: se trata de Felicia Hernández de Zamora, quien irrumpe en el homenaje para ofrecer su testimonio de la amistad de Eduardo Torres, patrón de Luciano, y Monterroso. El texto, dedicado a Bárbara Jacobs, sugiere una mirada irónica al trabajo intelectual que es puesto en duda por la esposa del ayudante de Torres, *alter ego* autoparódico de Monterroso. Mediante un estilo provinciano (como el de su esposo), impreciso y redundante (como el de muchos personajes de *Lo demás es silencio*), Hernández desarma el discurso convencional de la crítica para exhibir las contradicciones del ejercicio intelectual y académico. Torres y Zamora son blanco de sus burlas aparentemente inocentes:

Por desgracia, mi amado Luciano, alma por demás tierna y sensible, sufre ataques de pánico cuando las presiones del mundo amenazan arrancarlo de sus amados mosqueteros o jorobados de nuestra señora de París, aunque últimamente esté un tanto chamuscada. De nada sirvió que el doctor Torres aplicara su inveterada costumbre de encerrarlo en su biblioteca para instarlo a cumplir el compromiso al que se había comprometido. No sólo eso, sino que el doctor me encargó sacar del recinto todo lo que pudiera distraer a mi docto marido de su labor. [...] le preocupaban al doctor ciertas revistas amorosamente resguardadas detrás de sus más de seis mil doscientos volúmenes encuadernados en piel o en materiales muy parecidos, de los cuales él y su esposa doña Carmen tienen preferencia por los rojos y los azules. (p. 59)

Construido con base en numerosas citas de Monterroso, González Zenteno hace una práctica renovadora del ejercicio crítico en el que la voz femenina ficcional deconstruye el discurso patriarcal; de este modo, al compartir su lectura de *La Oveja*

negra y demás fábulas, por ejemplo, Hernández hace observaciones agudas y sugiere “descolonizar el conocimiento” (p. 62).

El cuarto artículo se encuentra en la línea crítica del segundo, ya que se trata de un análisis de las formas ensayísticas y misceláneas en dos escritores. Se trata de “*Las efímeras pompas de jabón: el movimiento y el diálogo con los presocráticos en Augusto Monterroso y Hugo Hiriart*”. Anne Karine Kleveland analiza la hibridez del ensayo y otros géneros vecinos, así como varios temas que Monterroso e Hiriart comparten: el motivo de la estatua que cobra vida, la disertación sobre las moscas y las (tela)arañas. Este acercamiento también es original y novedoso porque establece relaciones inesperadas en ambos, lo que permite ampliar el ejercicio crítico en dos autores cuyas poéticas se acercan en sus elementos eruditos, lúdicos y proteicos.

El quinto texto crítico, de Alejandro Lámbarry, “Augusto Monterroso y Sergio Pitol, amistad y complicidad literaria”, también analiza la relación del homenajeador con otro escritor, pero la diferencia se encuentra en la consulta de correspondencia, archivos y diarios personales. Lámbarry identifica los lazos de Pitól y Monterroso dentro de la red intelectual que permitió que sus obras se conocieran fuera de México; al mismo tiempo, halla puntos de afinidad artística en el empleo de recursos metaficcionales, paródicos y satíricos, así como su interés en las formas de las literaturas del *yo*, lo que facilitó su lectura más allá de las convenciones realistas de la época y los espacios diegéticos tradicionales de las novelas del Boom. Monterroso recomienda a Pitól con su amiga Jean Franco; a su vez, Jorge Herralde tiene noticias del autor de *La letra e* por intercesión de su frecuente colaborador en Anagrama. De este modo, Lámbarry identifica tres momentos fundamentales en la relación literaria y fraternal: 1) de maestro a discípulo; 2) de autores que se ubican en un lugar preciso del “campo literario mexicano e internacional” (p. 103), y 3) en las afinidades electivas a propósito de poéticas gemelas, de evidente desautomatización artística frente a otras obras de su tiempo.

“Augusto Monterroso: una exploración literaria de la cultura moderna”, de Dante Liano, es, ante todo, una recapitulación de algunos momentos críticos predominantes. Este panorama se ve interrumpido por diversas digresiones (en línea con este procedimiento del ensayo que Monterroso cultivó con acierto) que intentan documentar o demostrar la complejidad de dicha obra y que es leída desde la filosofía europea.

José Luis Martínez Morales propone un texto que también se puede leer en los entrecruces de crítica y ficción: “Ensayo de un juego monterrosiano”, selección de entradas de diario en donde expone ideas cercanas a la poética del autor guatemalteco: la edición anotada de “El dinosaurio” y su semejanza con “La flor de Coleridge”; la reelaboración de un relato bíblico en “La otra torre”, de *La letra e*; lo lúdico; la

dimensión social de “La Oveja negra”; los “textos cangrejo” y su capacidad de movimiento constante; la minificción “Fecundidad” como un texto semilla para una futura edición anotada; el problema de la relación entre Eduardo Torres y Monterroso; la lectura bovarista de Martínez Morales al seguir al pie de la letra el ritual del protagonista de “Homenaje a Masoch”; un epílogo en forma de minicuento de estilo directo que hace guiños a *Movimiento perpetuo* y a Monterroso como *homo ludens*.

En este libro también se analiza la representación de la figura de autor. En su artículo, Kevin Perromat Augustín establece la relación entre el proceso creativo y una *praxis* literaria “impregnada de negatividad” (p. 134), porque, para el autor de *Lo demás es silencio*, el proceso literario implica un enorme sacrificio, sobre todo cuando se escribe no para ser publicado ni como una actividad profesional.

El antepenúltimo texto de esta serie, “Monterroso y el *western*”, de Javier Perucho, explora la relación de aquél con el cine, sea como joven espectador, sea como presencia en su obra literaria. El investigador también sigue sus rastros como guionista de *El último pistolero*, de Sergio Véjar.

Un trabajo que hace varios aportes a la crítica monterrosiana analiza la écfrasis como figura literaria en diversos libros de Monterroso. Una ruta que renueva los estudios monterrosianos es la puesta en relación entre literatura y pintura que An van Hecke identifica en diversos textos, lo que produce una relación intertextual e intermedial con la cultura de Occidente. La investigadora belga se detiene en la obra de aquellos pintores que representaron la vaca —animal emblemático en la producción literaria de Monterroso y ubicada casi al mismo nivel de jerarquía de las moscas—. La pulga también tiene su sitio de importancia, al igual que los animales pintados por Oski, dibujante por el que Monterroso muestra empatía, al ser un artista latinoamericano invisible para el arte y los receptores europeos (p. 168).¹

El último artículo, de Joseph Wager, es una pesquisa sobre la presencia de la mosca en la obra de Monterroso. Desde luego, se trataría de algo ya muy estudiado por la crítica, pero el aporte se encuentra en las reflexiones surgidas —incluida la divagación sobre el hombre-mosca— de esa búsqueda bibliográfica y en la ampliación de la antología de la mosca que Monterroso publicó en *Movimiento perpetuo*.

La segunda sección, conformada por un conjunto de cinco semblanzas (que en algunos casos se reeditaron para este volumen), amplía los estudios publicados

¹ La autora, An van Hecke, publicó la segunda parte de esta investigación en *Signos Literarios* (vol. xx, núm. 40).

en las décadas anteriores, en los que el retrato contribuyó a redondear la figura de autor que Monterroso había trazado de sí mismo, dentro y fuera de su producción literaria. Justamente, la primera semblanza, de Marco Antonio Campos, uno de sus interlocutores y promotores más entusiastas, es una nota necrológica publicada originalmente en *La Jornada Semanal*. Nogueroles y el resto de los editores recuperan este texto porque retrata a nuestro escritor de cuerpo entero (“Monterroso era el revés de la facundia arreoliana; discreto, mesurado, preciso, *sabía escuchar*” [p. 193]), con sus ocurrencias y salidas lúdicas en momentos incómodos.

El segundo bosquejo biográfico, “Tito Monterroso: un camaleón”, de Margo Glantz, continúa lo que había publicado en *La literatura de Augusto Monterroso* (UAM, 1988), pero, en este caso, rescata el juicio de Carlos Monsiváis y afirma que los lectores nos encontramos ante un escritor barroco a pesar de su supuesta sencillez de estilo.

“Mi maestro Augusto Monterroso”, de Bárbara Jacobs, es la más entrañable de las semblanzas y, al mismo tiempo, la que delinea con mayor nitidez su perfil, dibujado antes en *Vida con mi amigo* y *Juego limpio*. En el contexto del centenario de quien fuera su esposo, la novelista profundiza en la vida cotidiana compartida y recuerda su modo irónico de detectar la vanidad del mundo, a propósito de la ocasión en que fue candidato al Premio Cervantes: “aun cuando él no creyera en los premios y más bien opinara que sólo servían para distanciar a los amigos, y él siempre valoró altamente la amistad, pienso que a manera de discurso de aceptación habría escrito ‘El primo’, y aquí lo tendríamos” (p. 206).

El cuarto texto, de Hipólito Navarro, es el testimonio de un lector que años después se convertirá en escritor. En un par de páginas, recoge un conjunto de anécdotas propiciadas por su lectura y las versiones que circulaban sobre las ocurrencias del escritor ante los encuentros ineludibles con las autoridades otorgantes de premios en los que asoma “La culta dama”, de José de la Colina, o la tímida defensa de Monterroso cuando lo definen, ante secretarios de cultura, jefes de Estado o gente de la realeza española, como “el del dinosaurio” (p. 207). Asimismo, Navarro recuerda la respuesta breve, pero efectiva, que Monterroso le dio cuando aquél le envió su libro, que incluía un homenaje a “El dinosaurio”, también compuesto por siete palabras (“El dinosaurio estaba ya hasta las narices”), lo que sugiere el agotamiento no del cuento, sino de la recepción crítica que tiende a repetir lo ya analizado con exhaustividad.

La última semblanza, del autor hondureño Víctor Ramos, agrega información bibliográfica fundamental porque reconstruye brevemente la entrega de un Doctorado Honoris Causa a Monterroso. Además, documenta algunos textos editados en el país centroamericano, como una serie de estudios críticos y una edición de *El dinosaurio*

que incluye versión manuscrita del autor, versión tipográfica, portadilla, portada, presentación (de Wilfrido H. Corral), colofón y páginas de guarda (p. 211).

Finalmente, *Augusto Monterroso, centenario (y otras ficciones)* posee un complemento que, en el paréntesis de su título, justifica la puesta en duda de las celebraciones impulsadas por la academia que Monterroso cuestionaría; por otra parte, las *otras ficciones* confirman la actualidad de su obra en muchos niveles, desde su mirada crítica a los colonialismos del siglo xx, pasando por el racismo y el clasismo normalizados en el lenguaje y las costumbres, hasta la condensación de una trama en el menor número posible de palabras. De este modo, la tercera sección es un homenaje que sale del esquema académico habitual para proponer nuevas formas de recepción de la obra monterrosiana, puesta en diálogo con las minificciones de diversas y diversos autores de lengua española.

Este homenaje minificcional y descaradamente intertextual reescribe, principalmente, con variantes renovadoras y suspicaces, “El dinosaurio” y “La Oveja negra”, quizá los textos más celebrados y —como ahora se corrobora— más influyentes de Monterroso. Los convocados produjeron minicuentos que amplían la obra y su recepción. Años después de las versiones que Lauro Zavala publicó en *El relato vertiginoso*, en un miniciclo dedicado a “El dinosaurio”, Noguerol y compañía agregan variaciones, *remakes* y reescrituras de Bustamante, Muñoz Valenzuela, Roas, Sánchez Clelo, Shua, Terrones, Trujillo, Valenzuela y Vázquez Guevara. El homenaje a la fábula más célebre contiene textos de Barros, Epple y Escudero. El resto de los textos *minificcionaliza* al escritor guatemalteco (de Elphick, Jiménez Emán, Malaver y Otxoa) o reescribe otras fábulas y relatos de *Obras completas (y otros cuentos)*, *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio* (como se refleja en las obras de Aguilera, Andradi, Brasca, Cutillas, Dublín, Eudave, Fernández, Herra, Iwasaki, Neuman, Pellicer, Reyes Noguerol, Rodríguez, Sumalavia y Vizcaíno. Los textos de Grijalva y Monsreal escapan a esta clasificación, pero se ubican en las fronteras de la ficción y lo que solemos llamar *realidad*.

ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ

ORCID.ORG/0000-0001-8983-0921

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

alfonsomacedo@xanum.uam.mx

RAQUEL MOSQUEDA RIVERA (2024), *TRES ESCRITURAS DE LA DIVERSIDAD: GUILLERMO SAMPERIO, FERNANDO CURIEL Y HÉCTOR MANJARREZ*, CIUDAD DE MÉXICO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 150 P.

El título, *Tres escrituras de la diversidad: Guillermo Samperio, Fernando Curiel y Héctor Manjarrez*, describe con claridad sobre qué trata el libro, pues Raquel Mosqueda Rivera analiza múltiples cuentos de los tres autores mencionados y, aunque halla elementos que los emparentan —entre ellos y respecto a relatos de otros coetáneos—, evidencia que se caracterizan por su singularidad.

Para comenzar, destaco tres aspectos generales del volumen: la profundidad del análisis, el rigor académico y la prosa depurada. En ese sentido, la autora estudia —con propósitos y límites precisos— un corpus amplio de relatos, mientras reflexiona sobre las ideas derivadas, las vincula y explica los conceptos que va empleando, sustentándolos con citas y referencias a obras de lúcidos teóricos y críticos literarios (Mijaíl Bajtín, Tzvetan Todorov, Néstor García Canclini, Matei Calinescu, Alfredo Pavón, entre otros); asimismo, la lectura fluye y se disfruta, pues, contrario a lo ocurrido con numerosos textos de crítica literaria, en lugar de valerse de un lenguaje y estilo ampulosos, la prosa es siempre amena, sin que esto le reste seriedad.

El libro se compone de cinco apartados: “Introducción: En busca de la generación Diversa. De generaciones, posmodernismos y otros deslindes”, “I. Guillermo Samperio: equilibrista en los andamios”, “II. Fernando Curiel o cómo ningún molde me contiene”, “III. Héctor Manjarrez: escritura, cuerpo y emociones” y “A manera de cierre. Avatares de la Diversidad”.

De la siguiente frase del título del texto introductorio: “En busca de la generación Diversa”, capta mi atención un detalle en apariencia nimio: la palabra *Diversa* lleva mayúscula inicial y está precedida por el término *generación*, lo que interpreto como un guiño travieso y sesudo... Pareciera que Mosqueda Rivera propusiera sutilmente ese nombre para la generación de Samperio (1948), Curiel (1942) y Manjarrez (1945), la cual es conocida mayoritariamente como “de la Onda”, etiqueta que —en mi opinión— resulta reduccionista.

Vale la pena hacer un paréntesis para recordar que la noción de *literatura de la Onda* fue desarrollada por Margo Glantz, entre 1969 y 1979, en tres textos sobre

la “nueva literatura mexicana de los años sesenta”: el “Prólogo” de *Narrativa joven de México* (1969), el “Estudio preliminar” de *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33* (1971) y el ensayo “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?”, en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana* (1979). Pero, es necesario aclararlo, Glantz no habla de la Generación de la Onda, sino, lo reitero, de la literatura de la Onda, denominándola, incluso, “corriente literaria”, y expone algunas características de obras tempranas de coetáneos de Samperio y Curiel, como el propio Manjarrez, José Agustín, Gustavo Sáinz, Parménides García Saldaña y René Avilés Fabila. Entre las características señaladas se encuentran: la descripción de la vida de la clase socioeconómica media en el entonces Distrito Federal; la rebeldía, el idealismo y el despertar de la conciencia política de los adolescentes; las referencias constantes a productos de la cultura de masas; la antisoledad; la alusión a una nueva moral sexual, y, sobre todo, la preeminencia de la forma sobre el fondo, es decir, la atención puesta en el lenguaje, en particular en el de los jóvenes, como “objeto principal” del relato, por encima de la anécdota o situación.

Aunque varios de estos rasgos no son exclusivos de la literatura de la Onda y, de hecho, se hallan en textos de otros escritores de la generación en cuestión, incluidos Samperio, Curiel y Manjarrez —por ejemplo, la descripción de una nueva moral sexual y las referencias a productos de la cultura de masas—, insisto en que la etiqueta es reduccionista si se pretende ceñir con ella a una generación —como lo ha hecho un sector de la crítica en México—, no así a una corriente literaria, ya que derivó de la lectura de libros tempranos de unos cuantos autores, los cuales, en su mayoría, continuaron escribiendo, evolucionando y, en consecuencia, buena parte de sus obras no se ajusta a dicha caracterización; además, no se tomó en cuenta la producción literaria de múltiples escritores cuyas particularidades de forma y fondo son muy distintas, como —sólo por mencionar a un par— Jesús Gardea (1939) y José Emilio Pacheco (1939), quienes, según la genealogía generacional tradicional de la literatura mexicana, pertenecen a la misma generación (engloba a los nacidos entre 1936 y 1950), la cual fue posterior a la de Medio Siglo (1921-1935) y es denominada, tanto por Enrique Krauze en “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, como por otros estudiosos, “de 1968”, etiqueta más adecuada que la “de la Onda”; sin embargo, también parece más limitada que la sugerida por Mosqueda Rivera, pues se centra en un acontecimiento de gran relevancia para sus miembros, el cual, sin duda —como queda evidenciado en el libro y como explicaré de manera sucinta

más adelante—, marcó sus obras y existencias; no obstante, hablar de la Generación de la Diversidad en el terreno literario resulta más abarcador, porque los textos de sus integrantes se distinguen, en gran medida, por la diversidad, por marcar sus diferencias; bajo esa denominación cabría toda la producción de los escritores nacidos en la *zona de fechas* acabada de referir (retomando la terminología desarrollada por José Ortega y Gasset en su teoría generacional).

Aunque la investigadora es prudente con el asunto de las generaciones y las “etiquetas fugaces” (p. 12) —sabe que se trata de un camino riesgoso, arduo—, sí pretende caracterizar la cuentística de Samperio, Curiel y Manjarrez a nivel individual y hallar “parámetros que permitan, no contener, pero sí delimitar la divergencia” (p. 13), pues, al vivir un mismo momento histórico, compartieron un “entorno emocional” y expresaron “de modo paradigmático las inquietudes de su época” (p. 13) (con esto último se alude a algo muy similar al concepto de *sensibilidad vital*, definido también por Ortega y Gasset).

Como anticipé, una de las particularidades que “emparenta” a Samperio, Curiel y Manjarrez es la relacionada con el contexto histórico mexicano; así, Mosqueda Rivera se suma a la visión de otros críticos literarios en el sentido de que el movimiento del 68 determinó la vida y obra de los escritores de la generación en cuestión: “dicho momento histórico encuentra su correlato en la manera de consignar el cuerpo, en la particular revuelta ejercida desde la corporalidad hacia el control y sujeción del Estado: cuerpos libres, transgresores, deseantes y deseados” (p. 18). Y en las conclusiones asevera: “el movimiento estudiantil de 1968 marcó de manera rotunda a una generación; la diferencia en el modo de vivirlo, de narrarlo es clara entre [...] [los] tres autores [estudiados]. Mientras que, para Manjarrez y Curiel, el 68 forma parte de todo un entramado cultural cuyo influjo llega a Londres, París o Berlín; para Samperio, deviene experiencia única e individual, un ‘venir al mundo’ de nuevo” (p. 141).

A pesar de que muchos de los relatos analizados por la autora no aluden de modo directo al movimiento estudiantil de 1968, los “acerca” el hecho de que se desarrollan en escenarios con ciertos elementos similares; al respecto, propone dos “aspectos útiles para esbozar el marco referencial en el que se circunscriben [...]”: el contexto histórico mexicano específico, que favoreció la emergencia de una singular emotividad radicada en el cuerpo y en la ciudad como espacios de exploración narrativa, y, en la misma dirección, los procesos tanto culturales como discursivos derivados del complejo fenómeno de la posmodernidad” (p. 14). De este modo, el cuerpo y la ciudad, vinculados a la sensualidad y al erotismo, constituyen puntos en común entre la cuentística de Samperio, Curiel y Manjarrez, lo cual influye, por un lado, en

la visión del mundo de los personajes, y, por otro, en las características formales de los textos. De acuerdo con la investigadora, el cuerpo y la ciudad son con frecuencia pensados, experimentados y referidos desde las emociones, sentimientos, deseos y recuerdos, al grado de ser los elementos rectores de múltiples textos y de trastocar, incluso, el sentido de “realidad” de personajes y lectores.

Por otro lado, Mosqueda Rivera identifica un espíritu crítico constante; por ejemplo, en torno a la pareja, familia, amor romántico y convenciones literarias, como los géneros y la escritura misma; destaca también el uso de neologismos, la antioleminidad y un espíritu contestatario que se vale de estrategias narrativas asociadas a la posmodernidad para cuestionar diversas perspectivas de “realidad”. De este último aspecto se desprende una coordenada ubicada en el terreno de lo cultural, empleada para el análisis de los cuentos: la noción de *posmodernidad*, pero no aquella en la que cabe cualquier cosa, sino una ceñida a la realidad latinoamericana, a una sociedad en crisis que amenaza las ideas dominantes. Esto se vincula con el empleo recurrente de recursos y estrategias narrativas asociados a la posmodernidad presentes en cuentos de los escritores estudiados; por ejemplo, metaficción, autoficción, autorreferencialidad, fragmentarismo, hibridismo genérico, hiperbolismo, así como humor, parodia e ironía, lo que constituye otra línea de investigación para Mosqueda Rivera: “el desarrollo de estrategias comunes como *gancho de anclaje* que permita acercarnos al fenómeno contemporáneo de la posmodernidad literaria en México, mediante los diferentes y, a veces, contrastantes proyectos de estos tres narradores” (p. 25).

En las conclusiones, la investigadora sostiene que varios narradores mexicanos nacidos en la década de 1940 se han negado a ser encasillados en un grupo o generación, basados en la idea de que sus obras son heterogéneas; de hecho, asevera que una de las razones principales por las que la crítica ha puesto poca atención en ellas es, precisamente, su afán por diferenciarse, contrario a lo ocurrido con los integrantes de otras generaciones; por ejemplo, Contemporáneos y Medio Siglo. De este modo, el “individualismo” de Samperio, Curiel y Manjarrez, entre otros escritores, es interpretado como un rasgo de su “actitud posmoderna”, en paralelo a su constante desafío hacia los cánones, clasificaciones, categorías, definiciones y, en múltiples sentidos, manifestaciones de autoridad. Y es justo esta característica —el afán por no ser circunscritos a una generación— lo que, paradójicamente, constituye uno de sus principales rasgos generacionales. En opinión de Mosqueda Rivera: “Leerlos, estudiarlos en sus afinidades y en sus disidencias es una tarea pendiente para los críticos literarios. El presente trabajo constituye sólo un pequeño paso en el comienzo de esta labor” (p. 144), pero dicho paso —lo destaco— delinea ya una

caracterización inicial de la Generación Diversa, basada en la identificación de coincidencias y constantes, como las ya mencionadas en este texto, y que son referidas también en las conclusiones del libro: “el entorno emocional —intrínsecamente ligado al contexto histórico—, la obsesión por el cuerpo y las búsquedas escriturales por medio de rupturas y transgresiones a nivel estructural y formal como puntos de encuentro o cruce” (p. 140).

Sólo me queda aclarar que, para disfrutar *Tres escrituras de la diversidad: Guillermo Samperio, Fernando Curiel y Héctor Manjarrez*, no es necesario conocer los textos analizados ni el resto de la obra de estos autores; por el contrario, sirve como estímulo para descubrirlos, para “suscitar el interés entre los nuevos lectores por estas tres escrituras de la diversidad, las cuales, sin duda, constituyen piezas fundamentales en el rompecabezas de nuestra historia literaria” (p. 26).

BIBLIOGRAFÍA

- Glantz, Margo (1994), “Narrativa joven de México”, en *Esguince de cintura*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 198-211.
- Glantz, Margo (1979), “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?”, en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Ciudad de México, Universidad Veracruzana, pp. 212-243.
- Glantz, Margo (1971), “Estudio preliminar”, en Margo Glantz (estud. preliminar, comp. y notas), *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, pp. 5-41.
- Krauze, Enrique (1981), “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, *Vuelta*, núm. 60, noviembre, pp. 27-42.
- Ortega y Gasset, José (2005), *El tema de nuestro tiempo. La rebelión de las masas*, Ciudad de México, Porrúa, Sepan Cuantos... 488.
- Ortega y Gasset, José (2001), *En torno a Galileo. El hombre y la gente*, Ciudad de México, Porrúa, Sepan Cuantos... 462.

JORGE LUIS HERRERA

ORCID.ORG/0009-0003-6618-4105

Investigador independiente

maclovio_vii@hotmail.com

**ASSIA MOHSSINE Y SAMUEL RODRÍGUEZ (COORDS.) (2023),
*FIGURACIONES DEL MAL EN LAS CREADORAS HISPÁNICAS
CONTEMPORÁNEAS*, SEVILLA, EDICIONES ALFAR, 373 P.**

F*iguraciones del mal en las creadoras hispánicas contemporáneas* se trata de un compendio que contiene los análisis literarios de la obra de catorce escritoras hispánicas. El libro consta de dos partes: en la primera se habla de las autoras españolas, y en la segunda, de las hispanoamericanas. Diversos analistas intervienen los textos con la orientación de un concepto o categoría analítica central: la aparición del mal en los personajes femeninos. Así, se revisa la creación literaria de Fanny Rubio, Ana María Matute, Josefina Molina, Cristina Fernández Cubas, Espido Freire, Patricia Esteban Erlés, Guadalupe Nettel, Atenea Cruz, Silvia Peláez, Ana Clavel, Fernanda Melchor, Silvina Ocampo, Matilde Sánchez y Ariana Harwicz.

Algunas de estas creadoras se desempeñan en disciplinas como el cine, tal es el caso de Josefina Molina, o en el teatro, como Silvia Peláez. También encontramos ejercicios metatextuales realizados por la creadora misma, como lo ha hecho Fanny Rubio con su *María Magdalena* o Silvia Peláez con su trabajo dramaturgico.

En esta reseña comparto algunos puntos de vista —desde mi posición como receptora— sobre la escritura de otras investigadoras que también analizaron los textos literarios desde su lugar de recepción. La metatextualidad —como la serpiente— se muerde la cola en esta suerte de doble ejercicio de transtextualidad manifiesta (Genette, 1989).

Para dejar prendido el aguijón del interés, no haré comentarios exhaustivos sobre mis impresiones: es mejor que cada quien aborde este tren por el vagón que más le apetezca y haga su recorrido personal con base en sus aficiones y latidos. Para mí, entrar a *Figuraciones del mal...* ha sido parecido a mirar un mapa imaginario en el que aparecen muy cerquita España e Hispanoamérica, y, como si se tratara de la invitación a emprender un viaje sin itinerario definitivo, me he preguntado: ¿qué deseo visitar de todo ese territorio?, ¿a dónde voy primero? Y, al no consistir fácticamente en ciudades, pueblos o capitales, las regiones en el mapa ofrecido son, en cambio, sugerentes narraciones que, en sí mismas, encierran cada una diversos mundos posibles donde domina el espíritu de lo femenino.

Mi propia afición me llevó a elegir primero a Espido Freire, creadora española que conocí alrededor de 2010 gracias a mi amistad con Juana Mateos de la Higuera, cuando pensábamos con qué material literario hablarle al estudiantado de preparatoria que tenía curiosidad por la licenciatura en Literatura de la Universidad Modelo. Elegimos los *Cuentos malvados* de esta autora bilbaína. *Donde siempre es octubre* fue el sitio que visité con la guía de Samuel Rodríguez para reconocer una ciudad, Oilea, que se parece en muchas cosas a mi Mérida, Yucatán. En una cita de Espido Freire que el investigador trae a cuenta en su análisis, dice:

Oilea está dividida como una nuez [...] y que las dos mitades huyen y se evitan una a la otra, cada una a un lado de la calle de los Cerezos. Así ha sido siempre, Oilea es mala, como todas las ciudades pequeñas [...]. Está tan podrida y rancia que de su propio seno nacerá el gusano que la destroce, que implante un nuevo orden. (p. 89)

Hace poco yo misma redacté algo sobre la Mérida figurada en la imaginación de su élite tradicional como “ciudad blanca”:

Norte y sur, división simbólica de la ciudad que, como si fuera un pastel, puede cortarse por la mitad tomando como eje su Plaza de Armas, para encontrar sin mezclas de un lado lo valioso y del otro lo pobre y sin merecimiento. Para el desprecio del sur es relevante que en otras épocas ahí se encontraba la zona de tolerancia. (2025, pp. 268-269)

“Lo que en nuestra ciudad aprendimos, soñamos y odiamos nos acompañará por siempre. Lo que somos no se desvanece simplemente por cambiar de lugar” explica Rodríguez; en la Oilea de Espido Freire, la vida se reduce “a pequeños hábitos cotidianos pequeño-burgueses” (pp. 90-91).

En esta ciudad de la historia freireana, el mal contenido u oculto en una urna de cristal hace un ruido parecido a los arañazos de una rata. En dicho lugar, como en la frase concitada de Ramón Gómez de la Serna, los gusanos nunca serán mariposas..., porque algo se pudre desde dentro y aunque agudicemos la mirada para penetrar el vidrio no lograremos distinguir exactamente qué cosa es. Es que Oilea —como

Mérida— es una ciudad tan pequeña que ella misma se siente el centro del universo, pero en su interior todo está podrido.

Después, en mi viaje sin plan de vuelo por el libro, brinqué a Hispanoamérica para, de la mano de Assia Mohssine, recorrer la escritura de Ana Clavel. El deseo es ¿fuerza del mal o potencia liberadora?, pregunta Assia, quien emprende el análisis desde el origen bíblico de la concepción del deseo en su carácter de pecado. El acto de desear que tiene como objeto lo sexual transfiere su nocividad y su impronta inmoral pecaminosa a cualquier ejercicio de la sexualidad que carezca de una motivación superior al bajo propósito de obtener placer. El acto de desear encierra una malignidad que lo vuelve peligroso y habrá de evitarse a toda costa, especialmente en la simbolización tradicional de lo femenino. En la interpretación religiosa del binomio deseo/sexualidad las prácticas sexuales encierran una connotación inmoral, la cual es posible de expiarse si el encuentro sexual tiene un propósito expresivo de amor, afecto y adquisición de responsabilidades, principalmente para reproducir a la especie (Lamas, 2025). De lo contrario, el intercambio de los sexos sería meramente instrumental y, por lo tanto, el acto resulta inmoral. Mohssine afirma que en la novela *Las violetas son flores del deseo*, de Ana Clavel, subyace la premisa de que “el mal existe y debe su origen a la mujer. Ella es, en esencia, la fuente del deseo y el mal que se apodera del hombre. En otras palabras, la mujer es la otredad maligna” (Clavel en Mohssine, p. 183).

Como en su momento lo explicó Freud, el deseo es una energía que no se colma; el deseo humano tiene los límites que la cultura logra imponerle; además, la pulsión sexual es indiferente a las características y condiciones del cuerpo deseado, y el deseo humano, al contrario del instinto animal, jamás encuentra resolución absoluta. Assia cuenta cómo en la novela de Clavel el deseo nace de la mirada, pero emerge en la interacción depredador/presa, donde el objeto de ese deseo será tomado por la fuerza: “El caso del narrador-protagonista de *Las violetas son flores del deseo* es el de una subjetividad especular que lucha por no transgredir la norma, atrincherado con su culpa y sus pequeños juguetes y “trofeos” en una habitación del jardín de su casa” (p. 189).

Después regresé a España a visitar a “la endemoniada María Magdalena”, en la novela *El dios dormido*, de Fanny Rubio, para entender lo injusta que ha sido la historia bíblica en complicidad con la literatura universal al construir a María Magdalena como un mito de lo indeseable en la simbolización tradicional-patriarcal de lo femenino. La configuración de Miriam de Betania (María Magdalena) ha asentado

en su figura los estereotipos del arrepentimiento por la vida sexual libre y gozosa de la cortesana, la prostituta o simplemente la pecadora sexual. Para Rubio, el gnosticismo avanza una versión distinta de la Magdalena universalizada como pecadora arrepentida; en cambio, muestra en ella a la primera testigo de la Resurrección: Magdalena es la que descubre así el conocimiento de sí misma, y la conciencia de la divinidad abre otra posibilidad de narrar a este personaje bíblico. Se está ante el hallazgo de una *episteme* diferente sobre Magdalena que potencialmente cambiaría la *doxa* popular sobre su figura.

Más adelante, me vi en un sitio donde hay *Temporada de huracanes*, novela de Fernanda Melchor analizada en *Figuraciones del mal* por María Guadalupe Sánchez Robles. En *Temporada de huracanes* habitan las brujas y el mal es una presencia, una característica de ellas y de otros personajes. Sánchez se aproxima al texto en “cuatro fases: las constantes localizadas en los fenómenos textuales, lo masculino, lo femenino y las brujas” (p. 205). En el sitio de la narración, la oralidad es central, la interacción comunicativa provoca que lo dicho se convierta en realidad, las brujas existen porque como tales son nombradas. Sánchez halló una serie de signos, una semiótica constituida por oposiciones básicas: ocultar *versus* revelar, falso contra verdadero, saber contra ignorar, superior *versus* inferior, masculino contra femenino. Asimismo, el signo permanente de todo el texto es la violencia como manifestación del mal sistémico.

En la novela de Melchor, existe una problematización de la figura masculina conectada con lo maligno. Hay un vínculo que presenta la homosexualidad como sostén de la heterosexualidad real o aparente del macho, pero cuando “lo masculino se vuelve homosexual [...] es castigado narrativamente con el desprecio, la violencia y la muerte” (p. 211). Sánchez afirma reconocer en esta escritura el matiz mítico-mágico que rodea a las mujeres. De acuerdo con la razón patriarcal, a las mujeres se nos niega el estatuto de humanidad toda vez que se nos elabora como seres despreciables porque se nos cree más cercanas a la animalidad que los varones, o como seres idealizados, ángeles del hogar y vírgenes elevadas a los altares despojadas de la vivencia humana a través de la carne. A las brujas de la novela se les retrata sobre la base de creencias populares o supersticiones. Ellas no tienen propiamente un nombre son Bruja Vieja y Bruja Chica, y pertenecen al demonio, por lo que pueden tanto provocar el mal, como proteger a otros de ese mismo mal. Este mal es configurado por la palabra de la gente del lugar a través de las creencias, los chismes y los dichos comunes.

El problema del mal se halla presente a lo largo del libro entero, y así como saca a flote el aspecto perverso de la maldad psicopática a secas —propio de diversos personajes literarios que actúan movidos por el odio o el deseo incontenible de destruir al otro—, también pone la mirada en esa otra maldad, la que no es una necesidad en sí misma para el sujeto que la perpetra. La otra maldad aparece como parte de las circunstancias que rodean a quien la ejecuta, ubicado en la encrucijada entre la anomia y la indiferencia. El sujeto quizás hubiera tenido igual disposición a actuar en beneficio de su víctima, es decir, el mal como banalidad, como circunstancia donde el contexto determina a los sujetos ejecutores del mal.

Alessandra Luiselli explica el problema de la maldad cuando habla de la banalidad del mal de las niñas perversas en la narrativa de Silvina Ocampo; el mal es una controversia inacabada en la religión y en la filosofía de la religión y, considero, en la disciplina filosófica en lo general. Y fue el concepto de la *banalidad del mal* el que puso a Hannah Arendt en una situación complicada ante los ojos del mundo, cuando lo dio como diagnóstico de la personalidad de Adolf Eichmann, funcionario nazi, ejecutor de “la solución final” en la Segunda Guerra Mundial.

Luiselli trae esa discusión al análisis de las niñas perversas de Ocampo: esa banalidad del mal que exige de quien la ejecuta un distanciamiento de la condición humana de las víctimas que —momentáneo o permanente— le permite actuar sin odio, pero también sin remordimientos. Esta clase de mal puede concitar motivaciones distintas y distantes a la de hacer daño. En el cuento “La boda”, de Silvina Ocampo, la acción se origina en la filiación sin código moral o en el afán de hacerle un oscuro favor a la amiga, como ocurre con Gabriela y Roberta, cuando una araña ponzoñosa colocada furtivamente en el rodete de cabello de una novia trae la muerte como resultado de una aparente muy mala fortuna. Desde la perspectiva feminista, a los cuestionamientos de tal problema epistemológico se añade una pregunta: ¿qué origen tiene el mal atribuido a las mujeres? Este compendio de textos da pistas para avanzar sobre respuestas posibles.

Porque no todos los personajes femeninos creados por plumas masculinas asumen su malignidad, como en la tragedia griega explicada por Silvia Peláez. En la reflexión de esta autora hay una diferencia de género en la ejecución o forma de vivir el mal:

En obras sobre temas relacionados con el mal, los personajes femeninos asumen, viven y disfrutan su lado oscuro, en un apetito de tinieblas, de oscuridad solo a veces permeada por la luz tenue de la bondad o la belleza. [...] Reflexionar acerca de cómo surge el mal en un personaje femenino, cómo lo alimenta y lo ejecuta para tratar de

acercarnos a la respuesta: ¿De qué es capaz una mujer-personaje, y cómo es distinta la manifestación de la maldad en un personaje masculino? Personajes capaces de reconocer, asumir y ejecutar su propio instante de maldad. (p. 161).

Mi hipótesis concuerda con lo expuesto por Peláez: entre personajes femeninos y masculinos se juega distinto el acceso al poder desde el cual se ejecuta la maldad. En ello —me parece— recae una sugerente diferencia.

A propósito del título, creo que “Figuraciones del mal” en la escritura de las mujeres resuena con el “derecho al mal” que demandaba aquel feminismo de la década de 1970, el cual clamaba por la posibilidad de apartarse de las configuraciones de lo femenino que obligaban a las mujeres a someterse al molde o camisa de fuerza del género tradicional que exige el apego a los ideales patriarcales de la perfección: ternura, bondad, recato, castidad, disposición total a maternas, práctica de la fe religiosa y búsqueda de la belleza física.

Figuraciones del mal en las creadoras hispánicas contemporáneas es, dado mi viaje de lectura, un amplio territorio de palabras en el que hay dos niveles narrativos, puesto que la intertextualidad funciona como un mundo en correlación con su inframundo: el hipotexto literario y lo que provoca decir el hipertexto literario. Ello obliga a releer o a leer por vez primera la creación literaria de cada autora comentada, y conduce a localizar otras pistas, otros textos en relación con el primero, trátense de estudios, películas u otros relatos literarios. Así, la invitación a tener una experiencia transtextual resulta muy seductora.

Otro concepto que aparece en uno de los análisis y que sirve también para explicar todo el compendio es el de *contralegitimidad lingüística* (Bourdieu, 2005). Resulta útil para entender la manera en la que las mujeres, al tomar la palabra, trastocan el orden del sistema heteropatriarcal, y, al desordenar el mundo elaborado para la centralidad de los varones —es decir, para el varón cis heteronormado, blanco, patrfamilias, propietario, escolarizado y con poder en todos los ámbitos—, da lugar a la emergencia de la presencia femenina en una suerte de espíritu que rehace el universo desde la intuición igualitaria.

De mi recorrido por *Figuraciones del mal...* puedo decir que ha sido deleitoso, placentero y provocador, ojalá quienes ahora leen esta reseña se animen a sumergirse en sus páginas y, con sus propios itinerarios y planes de viaje, emprendan su ir y venir del texto literario a la crítica literaria y viceversa, para hallar respuestas a la inquietante existencia con la guía de la mano femenina que produce creación literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah (2003), *Eichmann en Jerusalén. Un informe sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.
- Bourdieu, Pierre (2005), *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal.
- Carrillo, Virginia (2025), “Conservadurismo religioso y derecho a decidir en la *ciudad blanca*”, en Marta Lamas y Axel Rivera (coords.), *Demonizar el deseo. Aproximaciones a la política sexual*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 259-305.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Lamas, Marta (2025), “Demonizar el deseo. Política sexual y neoconservadurismo”, en Marta Lamas y Axel Rivera (coords.), *Demonizar el deseo. Aproximaciones a la política sexual*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 77-113.

VIRGINIA CRISTINA CARRILLO RODRÍGUEZ

ORCID.ORG/0009-0000-3026-0135

Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales

Universidad Nacional Autónoma de México

virginiacarrillo@cephcis.unam.mx

NORMAS EDITORIALES

Al someter un texto a la revista, el autor se compromete a no enviarlo a ninguna otra publicación nacional o extranjera. No se aceptan colaboraciones que estén en proceso de dictamen, hayan aparecido o estén por aparecer en otras publicaciones impresas o electrónicas.

El trabajo deberá presentarse en su versión final y completa; no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso de dictamen y edición.

Signos Literarios está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 International. Está permitida la reproducción y difusión de los contenidos de la revista para fines educativos o de investigación, sin ánimo de lucro, siempre y cuando éstos no se mutilen, y se cite la procedencia y al autor.

Los derechos patrimoniales de los artículos publicados en *Signos Literarios* son cedidos por el autor a la Universidad Autónoma Metropolitana una vez que los originales han sido aceptados para que se publiquen y distribuyan tanto en la versión impresa como electrónica de la revista; sin embargo, tal y como lo establece la ley, el autor conserva sus derechos morales. El autor recibirá una forma de cesión de derechos patrimoniales que deberá firmar una vez que su original haya sido aceptado. En el caso de trabajos colectivos es necesario que todos los autores firmen el documento. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor y las opiniones expresadas en él no necesariamente representan la posición de *Signos Literarios*.

Los autores podrán usar el material de su artículo en otros trabajos o libros publicados por ellos mismos con la condición de citar a *Signos Literarios* como la fuente original del texto.

SECCIONES DE LA REVISTA

Todas las secciones se encuentran permanentemente abiertas. En caso de que un texto se considere publicable, se enlistará entre los que han sido considerados de la misma forma con anterioridad, por lo que se indicará a su debido tiempo el número en que aparecerá impreso.

Los artículos serán resultado de una investigación original e inédita, tendrán una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 35 (una cuartilla corresponde a 1 800 caracteres). Su aceptación dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos; en caso de conflicto se recurrirá a un tercer evaluador por medio del cual se definirá la publicación o no del trabajo. De acuerdo con ésta, el Consejo de Redacción podrá solicitar cambios o modificaciones al autor. Una vez aceptado el texto no podrá modificarse. El proceso de dictamen dura aproximadamente seis meses, salvo casos extraordinarios.

Las reseñas pueden ser críticas o descriptivas; las primeras presentarán una valoración crítica, las segundas presentarán una síntesis del contenido. En cualquiera de los casos, las obras serán de reciente publicación (no más de cinco años de antigüedad respecto al año en que se envían) y tendrán una extensión entre cinco y diez cuartillas. Las reseñas se someterán al dictamen del Consejo de redacción.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

En la primera página se indicará el título del trabajo, el nombre completo del autor, nombre de cómo firma sus trabajos, ORCID, correo electrónico, grado académico, adscripción y cargo institucional, breve semblanza académica sin repetir datos de adscripción (entre 100 y 150 palabras), número telefónico y horario de localización; dirección institucional y particular.

El original deberá ir acompañado de:

- El título del trabajo (en español e inglés), el cual deberá dar una idea clara del contenido del artículo y no excederá 110 caracteres. En el caso de las reseñas el título será la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
- Resúmenes en español e inglés, con extensión de 8 a 10 líneas cada uno, en los que se destaque: el objetivo,

las aportaciones y los alcances del trabajo, entre ocho y doce renglones.

- Cinco palabras clave en español e inglés que expresen el contenido específico del artículo y que no se encuentren en el título (no frases).
- Los artículos y reseñas deberán estar escritos en español a doble espacio, con letra Times New Roman o Arial de 12 puntos (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o RTF, sin control de cambios, hoja tamaño carta con márgenes de 2.5 cm del lado izquierdo y derecho y 3 cm superior e inferior.
- Las reseñas incluirán, al final de la última página, el nombre del autor, así como su ORCID, institución y correo electrónico.

IMÁGENES Todas las imágenes deben estar preparadas para su reproducción en formato .jpg .tiff o .png y numeradas consecutivamente a 300 dpi, en un tamaño mínimo de 5 X 7 y máximo de 9 X 14 centímetros. Deben consignar con exactitud la fuente y los permisos correspondientes. El autor es el responsable de tramitar los permisos para su reproducción.

CITAS Cuando una cita es mayor a cinco renglones estará fuera de texto. Si es menor quedará dentro del texto entre comillas. Las referencias de las citas deben quedar de la siguiente forma: (Apellidos del autor, año: páginas). Ejemplo:

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. [...] a mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de ‘artifici cie llevrai semblance théatral’, sino más bien de artificiosa inverosimilitud teatral. (Arellano, 1988: 37-38)

- NOTAS AL PIE** Las notas se indicarán con números arábigos y volados, en orden consecutivo y aparecerán al pie de página. Las citas dentro de la nota al pie, sin importar la extensión, no irán fuera de texto.
- SÍMBOLOS FONÉTICOS** En caso de utilizar símbolos fonéticos, se solicita el uso de la fuente SILDoulos IPA93 del Alfabeto Fonético Internacional, disponible en línea en la siguiente dirección: [http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site_id=nrsi&id=encore-ipa-download#836e214f].
- TABLAS Y DIAGRAMAS** Deberán entregarse en un archivo pdf, para ver cómo quedarán en la versión final, así como el archivo original donde se generó. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte.
- GRÁFICAS** Deberán ser enviadas en Excell para su edición. Deben consignar con exactitud la fuente o permisos correspondientes. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte. Cada imagen, tabla, gráfica o diagrama debe tener al inicio un título y al final la fuente completa correspondiente. No incluir abreviaturas, indicar las unidades y contener todas las notas al pie y las fuentes completas correspondientes.
- BIBLIOGRAFÍA** La bibliografía deberá incluirse al final de los artículos, ordenada alfabéticamente; cuando un autor tiene más de una obra, se repetirá el nombre completo y se ordenarán del año más reciente al más antiguo. Si se repite el año, el primero que se consigne en el texto será “a” y los siguientes seguirán las letras del alfabeto.
- LIBROS** Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1990), *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes.
- Capítulos* Escalante, Evodio (2007), “Metáfora, semejanza y verdad en la filosofía de Aristóteles”, en Adrián Gimarte-Welsh (coord.),

Metáfora en acción, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Casa Juan Pablos, pp. 139-155.

Artículos Pujante, David (2011), “Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio”, en *Réctor*, vol. 1, núm. 2, pp.186-214.

TESIS Y DISERTACIONES Cerdio Rousell, Marco Antonio (2000), *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibarguengoitia*, tesis de doctorado en Humanidades, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

TEXTOS DE INTERNET Saona, Margarita (2007), “La masculinidad en crisis: El amor es una droga dura”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, disponible en [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>], consultado: 24 de mayo de 2010.

CONFERENCIAS INÉDITAS Villanueva Prieto, Darío (2015), “El Quijote: cuatro siglos de modernidad novelística”, conferencia presentada durante el XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Heidelberg, Universität Heidelberg, 21 de marzo de 2015.

CONFERENCIAS PUBLICADAS Maires Bobes, Jesús (2004), “El doctor, figura cómica en los entremeses”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de Asociación General Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid, Iberoamericana, pp. 1217-1228.

Se notificará la recepción en menos de 30 días después de recibir el original y se iniciará el proceso de evaluación una vez que el manuscrito se ajuste a las normas mencionadas.

Se recomienda consultar el Código ético disponible en la página de la revista.

Para cualquier duda sobre la presentación de originales puede escribir a: sll@xanum.uam.mx o signosliterarios@gmail.com.

Contenido

- ARTÍCULOS
- 8 Del *bourgeois* al petimetre. Traducción y adaptación de tres comedias de Molière en tres sainetes de Ramón de la Cruz
DAVID RODRÍGUEZ BEREÁ
- 48 "Una señorita no debe leer cualesquiera libros": lectura femenina en *Los parientes ricos*
MARIANA FLORES MONROY
- 68 Genealogía del (des)amor en tiempos del odio. Una lectura de la poesía de Jaime Gil de Biedma
CHRISTINA KARAGEORGOU-BASTEÁ
- 96 Lo grotesco en la "Historia del caballero de la rosa y la virgen encinta que vino de Liliptu" de Juan Carlos Onetti
JAZMÍN G. TAPIA VÁZQUEZ
- 120 Tres representaciones de la gestación subrogada en las novelas *La granja*, *La mala suerte* y *El cuerpo es quien recuerda*
CARROLLYNE AASEN
- 146 RESEÑAS
- 178 NORMAS EDITORIALES