

Philobiblion

REVISTA DE
LITERATURAS HISPÁNICAS

N.º 15 - 2022

Ph

B

Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas
www.joveneshispanistas.com
revistaphilobiblion@gmail.com

Dpto. de Filología Española
Universidad Autónoma de Madrid
Facultad de Filosofía y Letras
Av. Tomás y Valiente, 1 - 28049, Madrid
Mód. IV bis, 106

ISSN: 2444-1538

Philobliblion: Revista de Literaturas Hispánicas

Dirección

Rebeca Higuera Vidal

Secretaría

Alberto Ferrera Lagoa

Consejo de redacción

Juan Cerezo Soler, Alberto Escalante Varona, Weselina Gacińska,
Mercedes García de Saracho, Marcos García Pérez, Pedro Mármol Ávila,
Daniel Rodríguez Martínez

Consejo asesor

Pedro Álvarez de Miranda
(Universidad Autónoma de Madrid / Real Academia de la Lengua Española)
Andrea Baldissera (Università di Pavia)
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)
Chiara Bolognese (Sapienza Università di Roma)
Francisco Crosas (Universidad de Castilla-La Mancha)
Carolina Fernández Cordero (Universidad Autónoma de Madrid)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense de Madrid)
Paul M. Johnson (DePauw University)
Konstantin Mierau (Universiteit Utrecht)
Rosa María Navarro Romero (Universidad Autónoma de Madrid)
Marta Ortiz Canseco (Universidad Autónoma de Madrid)
Gianfranco Pecchinenda (Università Federico II di Napoli)
Francisco Pedro Pla Colomer (Universidad de Jaén)
Stephen Roberts (University of Nottingham)
Ofelia N. Salgado (Cambridge)
Laura Silvestri (Università di Roma Tor Vergata)
José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)
Isabel Sainz Barriain (Universidad de la Rioja)
Noelia Vitale (Universidad de Buenos Aires)

Índice

1. Fortuna y recepción escénica de <i>De fuera vendrá quien de casa nos echará</i> o <i>La tía y la sobrina</i> , de Agustín Moreto, en España durante los siglos XVII y XIX CARMEN SANTANA BUSTAMANTE IVÁN GÓMEZ CABALLERO.....	7
2. La noción de frontera en <i>Todo eso es yo</i> ALBA DE DIEGO PÉREZ DE LA TORRE.....	37
3. Afrontar la muerte desde la escritura: el <i>pharmakon</i> poético en <i>Veneno de escorpión azul</i> (2006), de Gonzalo Millán SARA BOLOGNESI ALENA BUKHALOVSKAYA.....	55
4. Heterotopía y desacralización en <i>La Regenta</i> . Posibilidades de transfiguración espacial ANA BUSTELO VEGA.....	71
5. Poética de la imagen creacionista en Gerardo Diego: genética del poema y morfología de su lenguaje lírico PAY CONDE ARROYO.....	85
RESEÑAS	103



Fortuna y recepción escénica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* de Agustín Moreto en España en los siglos XVII, XVIII y XIX

CARMEN SANTANA BUSTAMANTE
IVÁN GÓMEZ CABALLERO
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En este artículo se analiza la trayectoria escénica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* de Agustín Moreto en España durante los siglos XVII, XVIII y XIX a partir de las noticias encontradas en referencias hemerográficas y bibliográficas. Asimismo, en el trabajo se dirime en qué municipios ha subido en más ocasiones a los escenarios, estudiando, además, la evolución cronológica de las representaciones. Por último, se reconstruye la cartelera teatral en el anexo final.

Palabras clave: *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina*; Agustín Moreto; recepción; semiótica; cartelera teatral.

De fuera vendrá quien de casa nos echará o *La tía y la sobrina's* fortune and scenic reception in Spain during 17th, 18th and 19th centuries

Abstract: This article analyzes *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina's* scenic trajectory in Spain theater billboard during the 17th, the 18th and 19th centuries based on hemerographic and bibliographic references. Likewise, it is settled in the work in which towns it has been on stage more often, also studying the representations' chronological evolution. Finally, the theater billboard of this period is reconstructed in a final annex.

Keywords: *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina*; Agustín Moreto; reception; semiotics; theatrical billboard.

1. Introducción

No cabe duda de que Agustín Moreto fue uno de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro español, pues, a pesar de la tendencia a considerarlo un autor menor o secundario de la dramaturgia áurea, algunos especialistas lo destacan como una figura clave dentro de la escuela calderoniana. Así lo demuestran sus abundantes refundiciones y colaboraciones con otros autores del teatro barroco que, en ocasiones, le han valido la crítica de plagio¹.

El presente artículo aborda la recepción escénica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* en España en los siglos XVII, XVIII y XIX². Esta comedia, publicada por primera vez en la *Primera parte de las comedias de don Agustín Moreto* (1654), es una refundición de *¿De cuándo acá nos vino?* (1615) de Lope de Vega, siendo una de las mejor valoradas del dramaturgo, junto a *El desdén con el desdén* o *El lindo don Diego*, entre otras³. En este sentido, Corneille⁴ la versionó en *Le baron d' Albikrac* en 1668 (Gavela García, 2007, 2017; Sánchez Imizcoz, 2004).

La metodología de este trabajo reposa en el método semiótico de investigación de consulta, tanto de fuentes primarias o hemerográficas –principalmente artículos históricos de periódicos– como de fuentes secundarias o bibliográficas, junto con bases de datos, como, por ejemplo, *DICAT* (Ferrer Valls *et al.*, 2008), *CATCOM* (Ferrer Valls *et al.*, en línea) y la *Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España*. La estructura es la siguiente: en §2 analizamos la recepción escénica en el siglo XVII y XVIII; en §3, la del XIX; al final exponemos

¹ Vid. los estudios de María Luisa Lobato (2003, 2007, 2009) y Francisco Sáez Raposo (2010).

² Sus obras, como apunta Luciano García Lorenzo (2008: 101-119), también han sido representadas en varias ocasiones desde finales de la Guerra Civil Española (1936-1939) hasta 2006, posicionándose] como la tercera obra más exitosa de Moreto, con tres montajes, dos de ellos en el Corral de Comedias de Almagro (1970, 1994, 2000). Cabe mencionar la reciente puesta en escena a cargo de Morboria Teatro en 2018. También tuvo buena acogida en la ciudad de México, siendo la quinta comedia moretiana más representada con seis funciones: 1782, 1786, 1790 (dos veces), 1791 (tres ocasiones), 1806 y 1810 (Hernández Reyes, 2008: 208).

³ En cuanto al estado de la cuestión, existe una edición crítica (Moreto, 2011) y un estudio sobre la relación de sucesos entre el sitio de Girona y la obra, donde se menciona este hecho histórico (Moreno Jiménez, 2018). Recientemente, un trabajo de Santana Bustamante y Gómez Caballero (2022) ha demostrado el gran éxito escénico que tuvo otra pieza moretiana, *El valiente justiciero* o *El ricohombre de Alcalá* entre los siglos XVII y XIX.

⁴ Precisamente, Corneille adaptó también *Lo que puede la aprehensión* de Moreto en 1658 (Castrillo Alagüero, 2020: 375-391).

las principales conclusiones del trabajo y, por último, trazamos la cartelera teatral, dirimiendo el título de la obra, el dramaturgo que la refundió en el siglo XIX, el lugar y ciudad de representación, la hora y la compañía que llevó a cabo la actuación.

2. *De fuera vendrá quien de casa nos echará o La tía y la sobrina en los siglos XVII y XVIII*

La comedia moretiana se representó nueve veces en el siglo XVII: la compañía de Jerónimo de Ávila tenía que escenificarla el 2 de enero de 1661 en el Teatro del Príncipe (Madrid), aunque finalmente lo hizo en palacio. Posteriormente, fue representada en el Alcázar de Madrid el 4 de octubre de 1672 con el título de *La tía y la sobrina*, en Aranjuez por la compañía de Margarita de Zuazo el 30 de abril de 1675 con el título *De fuera vendrá quien de casa nos echará* y en la capital volverá a interpretarse el 15 de febrero de 1685 en el Alcázar por la de Manuel Mosquera con el mismo título, en donde también volverá a subir así titulada a las mismas tablas el 28 de diciembre de 1692 con la de Damián Polope y Valdés. En el corral de comedias de Valladolid, fue interpretada en tres ocasiones más con el título *De fuera vendrá*: los días 11 de mayo de 1688 y 18 de abril de 1690 a cargo de María Álvarez de Toledo y el 25 de abril de 1694 por la compañía de Vicente Camacho (Alonso Cortés, 1923: 299, 302, 311; Varey y Shergold, 1973: 158-159, 235, 247; Subirats, 1977: 436; Shergold y Varey, 1982: 155).

En el siglo XVIII, la obra se representó en varias ocasiones en las tablas madrileñas, tanto en el Corral del Príncipe como en el de la Cruz y en los Caños del Peral, concretamente los días 19 de febrero de 1710, 15 de febrero de 1711, 27 de enero de 1712, del 16 al 19 de febrero de 1713, 5 de marzo de 1715, 16 de diciembre de 1716, 21 de diciembre de 1716, 20 de enero de enero de 1717, 14 de febrero de 1722, 3 de febrero de 1728, 17 de enero de 1731, 25 de octubre de 1731, 17 de diciembre de 1731, 11 de enero de 1739, 30 de enero de 1740, 25 de mayo de 1740, 25 de mayo de 1746, 13 de junio de 1746, 1 de febrero de 1747, 5 de mayo de 1748, 10 de enero de 1749, 11 de junio de 1757, 25 de mayo de 1758, 1 de febrero de 1760, 22 de septiembre de 1762, 28 de agosto de 1764, 25 de abril de 1767, 30 de junio de 1767, 30 de septiembre de 1767, 31 de julio de 1768, 12 de noviembre de 1769, 28 de noviembre de 1770, 28 de

julio de 1771, 20 de diciembre de 1771, 25 de mayo de 1772, 8 de febrero de 1773, 10 de febrero de 1775, 23 de noviembre de 1776, 28 de agosto de 1777, 6 de septiembre de 1778, 22 de enero de 1779, 9 de febrero de 1781, 29 de enero de 1782, 28 de octubre de 1768, 27 de enero de 1787, 16 de mayo de 1787, 14 de enero de 1788, 23 de abril de 1789, 6 de octubre de 1792 y 19 de agosto de 1799 (Andioc y Coulon, 1996: 683).

En concreto, en la capital se llevó a las tablas cuatro veces en 1786 –los días 28, 29, 30 y 31 de octubre– con otras cuatro en 1787 –el 27 y 28 de enero y 16 y 17 de mayo (*Diario curioso, erudito, económico y comercial*, n.º CXX-CXXIII, CCXI-CXII, CCCXX-CCCXXI, pp. 112, 116, 122, 124, 120, 124, 556, 560)– y dos más en 1789 (*Diario de Madrid*, n.º CXIII-CXIV, pp. 452, 456), todas ellas en el Teatro de la Cruz y a cargo de la compañía de Eusebio Ribera. En 1792 subió hasta en tres ocasiones a las tablas del Teatro de la Cruz, los días 6, 7 y 8 de octubre (*Diario de Madrid*, n.º CCLXXX-CCLXXXII, pp. 1174, 1178, 1182). Otras cuatro veces fue llevada a escena al final de siglo por la compañía de Luis Navarro, de nuevo en el Teatro de la Cruz, el 20, 21, 22 y 23 de agosto de 1799 (*Diario de Madrid*, n.º CCXXXII-CCXXXV, pp. 1040, 1044, 1048, 1052).

Fuera de Madrid, la obra se escenificó en dos ocasiones a principios del siglo XVIII en el corral de Valladolid, el 3 de mayo de 1700 y el 1 de junio de ese mismo año, ambas a cargo de la compañía de Lucas de San Juan; en Barcelona, a finales del XVIII, en concreto los días 6 de marzo de 1791, 24 de mayo de 1792, 18 de abril de 1795, 20 y 21 de agosto de 1796, 24 de febrero de 1797, 14 de febrero de 1798 y 17 de junio de 1799 (Sala Valldaura, 2000: 222); en Valencia en 12 ocasiones durante la primera mitad del siglo XVIII (Juliá, 1933: 147) y hasta tres a finales de siglo: el 26 de enero de 1798 y el 12 de julio y el 21 de diciembre de 1795 (Zabala, 1982: 290); así mismo, fue llevada a escena en seis ocasiones en Toledo: el 25 de febrero de 1764, probablemente por la compañía de Pedro Navarro; el 28 de septiembre de 1765 y el 26 de diciembre de 1765 por compañías desconocidas; el 23 de noviembre de 1766 por la de Juan Lavenant; el 27 de febrero de 1767 y el 25 de noviembre de 1773 por la compañía de Manuel Martínez (Montero de la Fuente, 1942: 411-468); y dos veces en Pamplona: en 1740 y 1770, respectivamente (D’Ors, 1974: 291). En Sevilla, la obra subió también a los escenarios el 19 de enero de 1796 (Plaza Orellana, 2007: 377).



3. *De fuera vendrá quien de casa nos echará o La tía y la sobrina en el siglo XIX*

Es precisamente en el siglo XIX cuando en más ocasiones se llevó a las tablas *De fuera vendrá*, ya que tenemos hasta 45 funciones en Madrid. En concreto, hubo funciones el 12 y 13 de julio de 1800 en el Teatro de la Cruz (*Diario de Madrid*, n.º CXCIII, p. 832; CXCIV, p. 836). En 1803 subió a las tablas el 4 y 5 de junio, también en el Teatro de la Cruz (*Diario de Madrid*, n.º CXLIV, p. 624; CXLVI, p. 628). Al año siguiente, hubo tres en el Teatro los Caños del Peral: el 21 y 22 de junio y el 14 de agosto (*Diario de Madrid*, n.º CLXXIII, p. 712; CLXXIV, p. 715; CCXXVII, p. 928). En 1807 se representó dos veces: el 6 y 7 de mayo en el Teatro de la Cruz (*Diario de Madrid*, n.º CXX, p. 540; CXXVII, p. 544); y en tres ocasiones en 1809 en el Teatro de la Cruz: el 12 y 13 de enero y el 22 de abril (Freire López, 2009: 311).

Otras cuatro funciones se llevaron a cabo en 1810 en el Teatro del Príncipe: el 29, 30 y 31 de enero –las dos últimas a cargo de la Compañía Española de Comedia (*Diario de Madrid*, n.º XXIX, p. 116; XXX, p. 120; XXXI, p. 124)– y el 11 de mayo (Freire López, 2009: 311). En 1813 se registraron dos escenificaciones en Cádiz, el 10 de julio y el 21 de septiembre (*El conciso*, XXVI, p. 8; XXI, p. 12). De nuevo en Madrid encontramos otra el 17 de junio de 1818 en el Teatro de la Cruz (*Nuevo diario de Madrid*, n.º CLXVII, p. 830).

Tres años después, en 1821, subió al escenario el 22 de septiembre en el Teatro del Príncipe (*Nuevo diario de Madrid*, n.º CCCXXVI, p. 554). En 1822 hubo también una sola representación, el 19 de enero en el Teatro de la Cruz (*Nuevo diario de Madrid*, XIX, p. 8), al igual que en 1824: el 5 de junio (*Nuevo diario de Madrid*, CLVII, p. 4). Ya en 1828 tenemos tres funciones en la capital, todas en el Teatro de la Cruz: el 29 de mayo, el 1 y 4 de diciembre (*Diario de Avisos de Madrid*, n.º CL, p. 600; CCCXXXVI, p. 1344; CCCXXXIX, p. 1356).

Tras diez años fuera de escena, la comedia regresa a Madrid en 1838 con seis funciones: por un lado, en el Teatro de la Cruz, el 5, 15 y 16 de abril y, por otro, en el Teatro del Príncipe, el 29 de mayo y el 22 y 23 de septiembre (Herrero Salgado, 1961: 59-61). Dos años después, en 1840, hubo tres funciones: el 3 y 15 de mayo y el 30 de noviembre, en el Teatro del Príncipe (Herrero Salgado, 1963: 4). En otras dos ocasiones se llevó a los escenarios en 1841: el 21 de abril y el 12 de octubre, aunque desconocemos el teatro y la hora (He-

rrero Salgado, 1963: 75). Ya en 1845 tenemos cuatro funciones en el Teatro del Príncipe: el 14 y 15 de junio, el 1 de noviembre y el 20 de diciembre (Herrero Salgado, 1963: 32-35). Hubo tres representaciones también en 1846 en el Teatro del Príncipe: el 6 de febrero, el 9 de junio y el 10 de diciembre (Herrero Salgado, 1963: 37-44).

En el Teatro del Príncipe también tuvieron lugar las dos únicas escenificaciones de 1847: el 24 de febrero y el 26 de mayo (Herrero Salgado, 1963). Al año siguiente solo hay una función el 27 de abril, pero no sabemos el lugar ni la hora (Herrero Salgado, 1963: 75), y en 1849 también tenemos una única representación, en concreto el 10 de enero en el Teatro del Príncipe (Herrero Salgado, 1963). La comedia desaparece completamente durante los siguientes catorce años, hasta que se recupera en 1863, alcanzando cinco puestas en escena, todas en el Teatro de Variedades y en el mes de octubre, los días 23, 24, 25, 26 y 27 (Vallejo y Ojeda, 2001: 219-220). Sin embargo, a pesar del éxito que obtuvo a lo largo del siglo, no vuelve a representarse.

Fuera de Madrid, se representó en el Teatro Cervantes en algún momento del siglo XIX, como aporta el documento 213 de la cartelera teatral de Coso Marín, Higuera Sánchez-Pardo y Sanz Ballesteros (1989: 231). Según recoge Francisco Aguilar Piñal (1968: 19), la obra tuvo cierto éxito en Sevilla, representándose los días 27 de septiembre de 1807, 28 de abril de 1811, 24 de agosto de 1811, 6 de enero de 1812, 11 de febrero de 1813, 9 de octubre de 1814, 9 de mayo de 1819, 13 de diciembre de 1819, 31 de julio de 1822, 31 de diciembre de 1822, 22 de mayo de 1825, 1 de enero de 1826, 14 de enero de 1828 y 1 de febrero de 1828. La obra también llegó a los escenarios barceloneses en ocho ocasiones, en concreto el 27 de mayo de 1801, 26 de julio de 1803, 4 de agosto y 28 de diciembre de 1805, 5 de enero de 1806, 11 de julio de 1808, 29 de junio de 1814 y 3 de enero de 1815 (Suero i Roca, 1986: 45-433).

4. Conclusión

Se conservan, por tanto, 209 noticias de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina*: 9 de ellas del siglo XVII (4,30 %), 121 del XVIII (57,89 %) y 79 del XIX (37,79 %), por lo que obtenemos un gráfico ascendente, el cual alcanza su cénit en el XVIII.

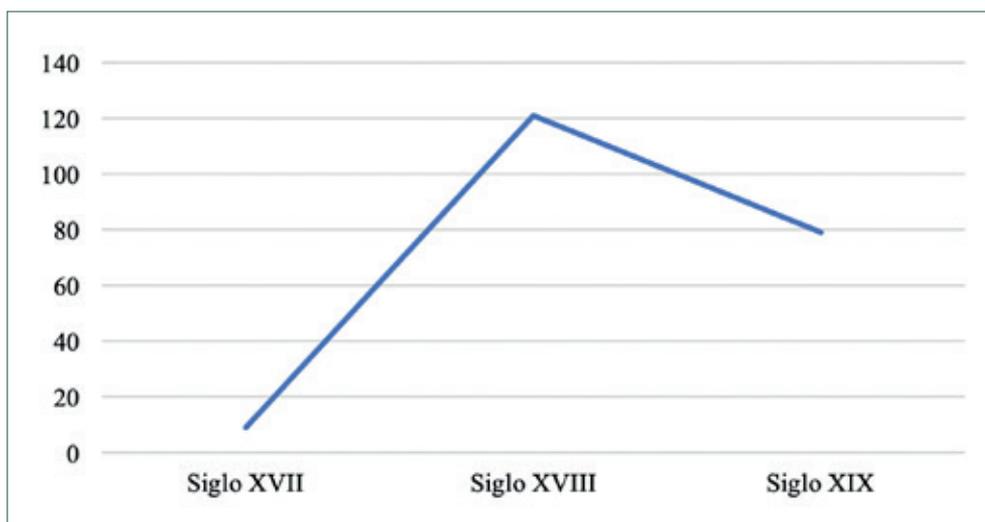


Gráfico 1. La evolución cronológica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* en los escenarios españoles

La evolución cronológica en el siglo XVIII es la siguiente: en la década de 1700 se representa en 2 ocasiones; en la de 1710, 11; en la de 1720, 3; en la de 1730, 10; en la de 1740, 15; en la de 1750, 4; en la de 1760, 14; en la de 1770, 14; en la de 1780, 17, y en la de 1790, 19.

La explicación de la disminución de funciones en la década de 1750 puede deberse al influjo de las preceptivas neoclásicas y al debate en torno al teatro áureo, surgido a partir de la *Poética* (1737) de Ignacio de Luzán. En concreto, se criticaban las comedias barrocas por su falta de verosimilitud, decoro y estilo hiperbólico, entre otros aspectos, recibiendo mejor valoración la tragedia y el drama frente a la comedia. La causa de su desaparición de los escenarios puede relacionarse con que *De fuera vendrá* es una de las grandes comedias cómicas de Agustín Moreto, uno de los mejores cultivadores del género. En cambio, según señala Emilio Palacios Fernández (1990: 61-62), ya en el último cuarto del siglo XVIII esta visión se fue atenuando y la pieza comienza a recuperarse, como refleja su inclusión en la lista de comedias del Siglo de Oro adecuadas para su refundición, por adaptarse bien a los patrones ideológicos y estéticos de la época, elaborada por Bernardo de Iriarte por orden del conde de Aranda en 1767.

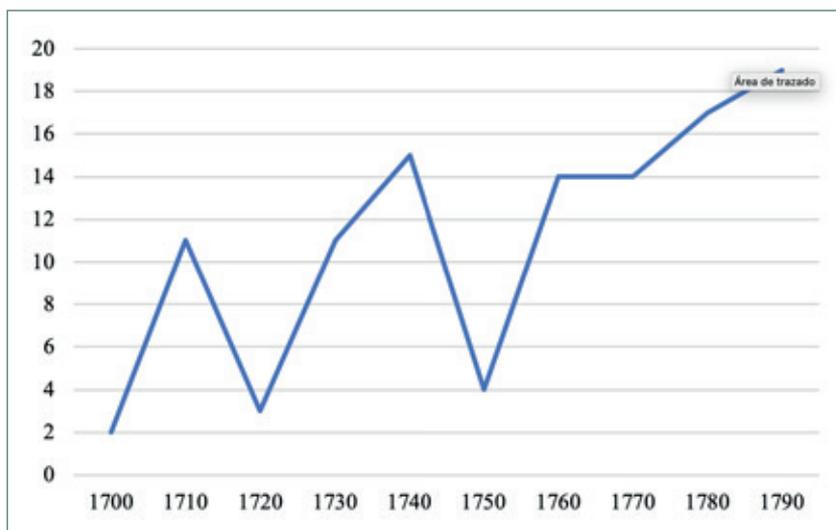


Gráfico II. La evolución cronológica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* en los escenarios españoles en el siglo XVIII

Respecto al siglo XIX, se representó 23 veces en la década de 1800; 16, en la de 1810; 12, en la de 1820; 6, en la de 1830; 16, en la de 1840; ninguna, en la de 1850, y 4, en la de 1860. Así pues, el declive de nuestra comedia en los escenarios coincide con el auge y el apogeo del teatro romántico y su desaparición definitiva con la alta comedia burguesa de finales de siglo. Durante las primeras décadas de siglo, Agustín Moreto era bien recibido en la escena: por ejemplo, José Bonaparte ordenó que se colocara su busto en los teatros del Príncipe y de la Cruz (Freire López, 2009: 223). Es, por tanto, en este contexto en donde *De fuera vendrá* triunfa en los escenarios madrileños.



Gráfico III. La evolución cronológica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* en los escenarios españoles en el siglo XIX

De las 209 noticias conservadas, 149 son de Madrid (71,29 %), 16 de Barcelona (7,65%), 15 de Valencia (7,17 %), 14 de Sevilla (6,69 %), 5 de Valladolid (2,39 %), 6 de Toledo (2,87 %), 2 de Cádiz (0,95 %), 1 de Aranjuez (0,47 %) y otra de Alcalá de Henares (0,47 %).

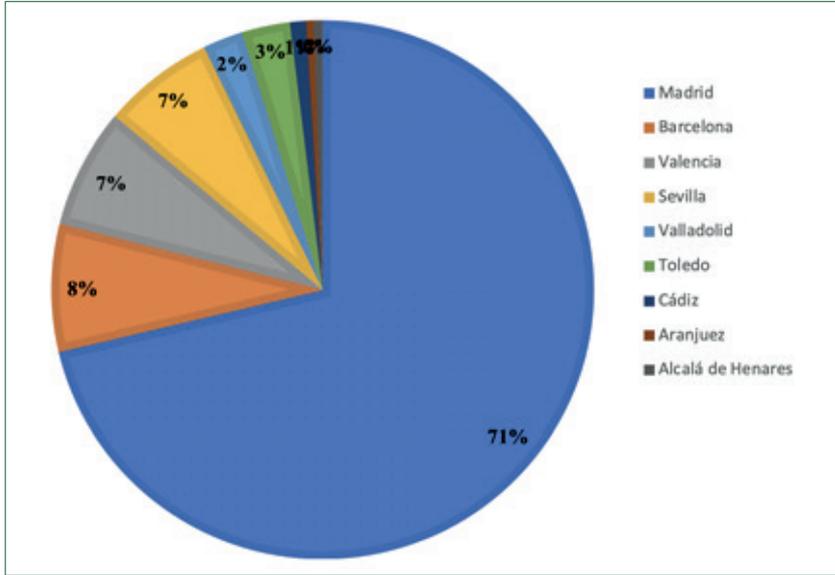


Gráfico iv. *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* en los escenarios españoles

Como apuntan Emilia Cortés Ibáñez (1991, 2021), Ángel Suárez Muñoz (1995), Francisco Domínguez Matito (1998), Tomás Ruibal Outes (1998), José Antonio Bernaldo de Quirós Moreno (1998, 2006: 19-38), Estefanía Fernández García (2000, 2006: 39-42), Inmaculada Benito Argáiz (2003, 2006: 43-72), Eva Ocampo Vigo (2002), María del Mar López Cabrera (2003, 2006: 73-84), Piedad Bolaños Donoso (2007: 235-288), Francisco Álvarez Hortigosa (2010: 181-212, 2019) e Iván Gómez Caballero (2021), la obra no se representó en Albacete, Almansa, Ávila, Badajoz, Calahorra, Ferrol, Écija, Jerez de la Frontera, Las Palmas de Gran Canaria, León, Logroño y Pontevedra durante el siglo XIX.

Desafortunadamente, no podemos afirmar todavía que esta comedia sea uno de los grandes éxitos escénicos de Agustín Moreto hasta finales del siglo XIX por falta de estudios semióticos de cartelera teatral. Pero sí sabemos que

otra comedia de Moreto, *El valiente justiciero* o *El ricohombre de Alcalá* tuvo hasta 212 representaciones entre los siglos XVII y XIX (Santana Bustamante y Gómez Caballero, 2022), mientras que de *De fuera vendrá...* tenemos 209 noticias, es decir, ambas gozaron de una fortuna considerable en estas franjas temporales, con datos prácticamente idénticos y con mayor presencia en Madrid. No obstante, sería interesante realizar más trabajos en esta línea para conocer con mayor profundidad la consideración de este dramaturgo y sus piezas en los siglos posteriores.

A pesar de ello, no cabe duda de la buena acogida que ha tenido *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* a lo largo del tiempo, mucho más, incluso, que obras de Pedro Calderón de la Barca, maestro de Moreto, como *El escondido y la tapada* y *Bien vengas, mal, si vienes solo* (González Cañal, 2010, 2021; García Reidy, 2011). No obstante, las puestas en escena se han desarrollado en territorios concretos: Madrid y alrededores, como Aranjuez, Barcelona y Cádiz.

Referencias bibliográficas

Hemerografía o fuentes primarias

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CX, p. 112.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CXI, p. 116.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CXII, p. 122.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CXIII, p. 124.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CCXI, p. 120.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CXII, p. 124.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CCCXX, p. 556.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, n.º CCCXXI, p. 560.

Diario de Madrid, n.º XXIX, p. 116.

Diario de Madrid n.º XXX, p. 120.

- Diario de Madrid* n.º XXXI, p. 124.
- Diario de Madrid*, n.º CXIII, p. 452.
- Diario de Madrid*, n.º CXIV, p. 456.
- Diario de Madrid*, n.º CXX, p. 540.
- Diario de Madrid*, n.º CLXXIII, p. 712.
- Diario de Madrid*, n.º CLXXIV, p. 715.
- Diario de Madrid*, n.º CCXXVII, p. 928.
- Diario de Madrid* n.º CXXVII, p. 544.
- Diario de Madrid*, n.º CXLIV, p. 624.
- Diario de Madrid* n.º CXLVI, p. 628.
- Diario de Madrid*, n.º CXCI, p. 832.
- Diario de Madrid* n.º CXCI, p. 836.
- Diario de Madrid*, n.º CCXXXII, p. 1040.
- Diario de Madrid*, n.º CCXXXIII, p. 1044.
- Diario de Madrid*, n.º CCXXXIV, p. 1048.
- Diario de Madrid*, n.º CCXXXV, p. 1052.
- Diario de Madrid*, n.º CCLXXX, p. 1174.
- Diario de Madrid*, n.º CCLXXXI, p. 1178.
- Diario de Madrid*, n.º CCCLXXXII, p. 1182.
- Diario de Avisos de Madrid*, n.º CL, p. 600.
- Diario de Avisos de Madrid*, n.º CCCXXXVI, p. 1344.
- Diario de Avisos de Madrid*, n.º CCCXXXIX, p. 1356.
- El conciso*, n.º XXI, p. 12.



El conciso, n.º XXVI, p. 8.

Nuevo diario de Madrid, n.º XIX, p. 8

Nuevo diario de Madrid, n.º CLXVII, p. 830.

Nuevo diario de Madrid, n.º CLVII, p. 4.

Nuevo diario de Madrid, n.º CCCXXVI, p. 554.

Bibliografía o fuentes secundarias

AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1968), *Cartelera prerromántica sevillana (años 1800-1836)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ALONSO CORTÉS, NARCISO (1923), *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos.

ÁLVAREZ HORTIGOSA, FRANCISCO (2010), «Puestas en escena del teatro clásico español del siglo de Oro y del siglo XVIII en Jerez de la Frontera (1852-1900)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 19, págs. 181-212. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6234>

— (2019), «La cartelera teatral de Chiclana de la Frontera durante el siglo XIX. Obras, autores, compañías y recepción crítica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, págs. 401-452. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25060>

ANDIOC, RENÉ y MIREILLE COULON (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

BENITO ARGÁIZ, INMACULADA (2003), *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (tesis doctoral), Logroño, Universidad de La Rioja.

— (2006), «Logroño (1889-1900)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, págs. 43-72. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol15.2006.6124>

BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, JOSÉ ANTONIO (1998), *Teatro y actividades afines en la ciudad de Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila, Diputación Provincial / Institución Gran Duque de Alba.

- (2006), «Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, págs. 19-38. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol15.2006.6124>
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2007), «Cartelera teatral en Écija (1890-1899)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, págs. 235-288. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol16.2007.6158>
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier (2020), «El rastro de Lope, Tirso y Calderón en *Lo que puede la aprehensión*, de Moreto, y su adaptación por Thomas Corneille», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8, 1, págs. 375-391. DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.01.26>
- CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia (1991), *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX. Documentos, cartelera y estudio*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel».
- (2021), *El teatro en Almansa hasta 1936*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel».
- COSO MARÍN, Miguel Ángel, Mercedes Higuera Sánchez-Pardo y Juan Sanz Ballesteros (1989), *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares (1602-1866). Estudio y documentos*, London, Tamesis Books.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (1998), *El teatro en La Rioja (1580-1808). Los patios de comedias en Logroño y Calahorra: estudio y documentos*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- D'ORS, Miguel (1974), «Representaciones dramáticas en la Pamplona del siglo XVIII», *Príncipe de Viana*, 134-135, págs. 281-316
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Estefanía (2000), *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León, Universidad de León.
- (2006), «León (1843-1900)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, págs. 39-42. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol15.2006.6125>
- FERRER VALLS, Teresa *et al.* (en línea), CATCOM. *Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, disponible en <http://catcom.uv.es/consulta/home.php> [último acceso: 4/4/2022].

- (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger.
- FREIRE LÓPEZ, Ana (2009), *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2008), «El teatro de Agustín Moreto en la escena española (1939-2006)», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (coords.), *Moretiana: adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid / Frankfurt am main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 101-122.
- GARCÍA REIDY, Alejandro (2011), «La trayectoria escénica de *Bien vengas mal* y el manuscrito 15633 de la BNE», *Anuario calderoniano*, 4, págs. 181-199. Disponible en <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/34110> [último acceso: 4/4/2022].
- GAVELA GARCÍA, Delia (2007), «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá*, de Moreto y su fuente lopesca ¿*De cuándo acá nos vino?*», en Luciano García Lorenzo (ed.), *El figurón. Texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, págs. 129-147.
- (2017), «Thomas Corneille adapta a Moreto, ¿y a Lope?: *Le baron d'Albibrac*, *De fuera vendrá* y ¿*De cuándo acá nos vino?*», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, págs. 161-187.
- GÓMEZ CABALLERO, Iván (2021), «Representaciones teatrales del Siglo de Oro en Albacete (1870-1936)», *Epos. Revista de filología*, 37, págs. 113-128. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.37.2021.28846>
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2010), «Fortuna y trayectoria escénica de una comedia calderoniana: *Bien vengas, mal, si vienes solo*», *Anuario calderoniano*, 3, págs. 137-153. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/34188> [último acceso: 4/4/2022].
- (2021), «Difusión y fortuna escénica de *El escondido y la tapada* de Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, 13, págs. 343-376. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/acal/article/view/78013> [último acceso: 4/4/2022].

- HERNÁNDEZ REYES, Dalia (2008), «La recepción del teatro de Agustín Moreto en la ciudad de México del siglo XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, 85, 7-8, págs. 195-224.
- HERRERO SALGADO, Félix (1961), *Cartelera teatral madrileña I. Años 1830-1839*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (1963), *Cartelera teatral madrileña II. Años 1840-1849*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- JULIÁ, Eduardo (1933), «Preferencias del público valenciano en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, 20, págs. 113-159.
- LOBATO, María Luisa (2003), «Moreto», en Javier Huerta Calvo, Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, págs. 1181-1205.
- (2007), «Agustín Moreto: ¿un autor menor de teatro áureo?», en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.), *Los segundones: importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 119-131.
- (2009), «Los fundamentos del teatro de Moreto», en Alberto Blecua Perdices, Ignacio Arellano Ayuso y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid / Frankfurt am main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 207-230.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar (2003), *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2006), «Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 15, págs. 73-84.
- MONTERO DE LA PUENTE, Lázaro (1942), «El teatro en Toledo durante el siglo XVIII (1762-1776)», *Revista de Filología Española*, 26, págs. 411-468.
- MORENO JIMÉNEZ, Sergio (2018), «Relaciones de sucesos y teatro barroco: el sitio de Gerona y *De fuera vendrá* (1654) de Agustín Moreto», *Manuscripts. Revista d'història moderna*, 37, págs. 81-98.

- MORETO, Agustín (2011), *De fuera vendrá...*, ed. Delia Gavela García, en María Luisa Lobato (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte*, vol. II, Kassel, Reichenberger, págs. 1-180.
- OCAMPO VIGO, Eva (2002), *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1990), «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de teatro clásico. Clásicos después de los clásicos*, 5, págs. 43-64.
- PLAZA ORELLANA, Rocío (2007), *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- RUIBAL OUTES, Tomás (1998), *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2010), «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en Natalia Fernández Rodríguez (ed.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 195-225.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (2000), *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo o las musas de guardilla*, Lleida, Milenio.
- SÁNCHEZ IMIZCOZ, Ruth (2004), «La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid / Frankfurt am main, Iberoamericana / Vervuert, págs. 1599-1607.
- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen e Iván Gómez Caballero (2022), «Fortuna y recepción escénica de *El valiente justiciero* o *El ricohombre de Alcalá* de Agustín Moreto durante los siglos XVIII-XIX», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 25, págs. 192-257.
- SHERGOLD, Norman D. y John E. Varey (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, London, Tamesis Books.
- SUÁREZ MUÑOZ, Ángel (1995), *La vida escénica en Badajoz (1860-1886)*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia.



SUBIRATS, Rosita (1977), «Contribution a l'établissement du repertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, 79, págs. 401-479.

SUERO I ROCA, María Teresa (1986), *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol. II, Barcelona, Institut del Teatre.

VALLEJO, Irene y Pedro Ojeda (2001), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

VAREY, John E. y Norman D. Shergold (1973), *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudios y documentos*, London, Tamesis Books.

ZABALA, Arturo (1982), *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

Anexo: cartelera teatral

NÚMERO	TÍTULO	FECHA	CIUDAD	LUGAR	HORA	COMPAÑÍA
1	<i>De fuera vendrá</i>	28.11.1660	Madrid	Palacio Real	*	Diego Osorio
2	<i>De fuera vendrá</i>	¿02.01.1661?	Madrid	Palacio Real	*	Juana de Cisneros
3	<i>De fuera vendrá</i>	04.10.1672	Madrid	Alcázar	*	Manuel Vallejo
4	<i>De fuera vendrá</i>	30.04.1675	Aranjuez (Madrid)	Palacio	*	Margarita de Zuazo
5	<i>De fuera vendrá</i>	15.02.1685	Madrid	Alcázar	*	Manuel de Mosquera
6	<i>De fuera vendrá</i>	11.05.1688	Valladolid	Corral de comedias	*	María Álvarez de Toledo
7	<i>De fuera vendrá</i>	18.04.1690	Valladolid	Corral de comedias	*	María Álvarez de Toledo
8	<i>De fuera vendrá</i>	28.12.1692	Madrid	Alcázar	*	Damián Polope y Valdés
9	<i>De fuera vendrá</i>	25.04.1694	Valladolid	Corral de comedias	*	Vicente Camacho e Isabel de Castro

10	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
11	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
12	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
13	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
14	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
15	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
16	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
17	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
18	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
19	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
20	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*



21	<i>La tía y la sobrina</i>	Sin fecha (1ª mitad S. XVIII)	Valencia	*	*	*
22	<i>La tía y la sobrina</i>	03.05.1700	Valladolid	Corral de comedias	*	Lucas de San Juan
23	<i>De fuera vendrá</i>	01.06.1700	Valladolid	Corral de comedias	*	Lucas de San Juan
24	<i>La tía y la sobrina</i>	19.02.1710	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Juan Bautista Echevarría
25	<i>La tía y la sobrina</i>	15.02.1711	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
26	<i>La tía y la sobrina</i>	27.01.1712	Madrid	Teatro de Príncipe	*	José de Prado
27	<i>La tía y la sobrina</i>	16.02.1713	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
28	<i>La tía y la sobrina</i>	17.02.1713	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
29	<i>La tía y la sobrina</i>	18.02.1713	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
30	<i>La tía y la sobrina</i>	19.02.1713	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
31	<i>La tía y la sobrina</i>	05.03.1715	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
32	<i>La tía y la sobrina</i>	16.12.1716	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
33	<i>La tía y la sobrina</i>	21.12.1716	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
34	<i>La tía y la sobrina</i>	20.01.1717	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Prado
35	<i>La tía y la sobrina</i>	14.02.1722	Madrid	Teatro del Príncipe	*	José de Prado
36	<i>La tía y la sobrina</i>	15.02.1722	Madrid	Teatro del Príncipe	*	José de Prado
37	<i>La tía y la sobrina</i> <i>De fuera vendrá</i>	03.02.1728	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Manuel de San Miguel

38	<i>La tía y la sobrina</i>	17.01.1731	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Manuel de San Miguel
39	<i>La tía y la sobrina</i>	18.01.1731	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Manuel de San Miguel
40	<i>La tía y la sobrina</i>	19.01.1731	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Manuel de San Miguel
41	<i>La tía y la sobrina</i>	19.08.1731	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Manuel de San Miguel
42	<i>La tía y la sobrina</i>	25.10.1731	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Manuel de San Miguel
43	<i>La tía y la sobrina</i>	26.10.1731	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Manuel de San Miguel
44	<i>La tía y la sobrina</i>	17.12.1731	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Manuel de San Miguel
45	<i>La tía y la sobrina</i>	11.01.1739	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Inestrosa
46	<i>La tía y la sobrina</i>	12.01.1739	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Inestrosa
47	<i>La tía y la sobrina</i>	13.01.1739	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Inestrosa
48	<i>La tía y la sobrina</i>	30.01.1740	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Inestrosa
49	<i>La tía y la sobrina</i>	31.01.1740	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Inestrosa
50	<i>La tía y la sobrina</i>	25.05.1746	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
51	<i>La tía y la sobrina</i>	26.05.1746	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
52	<i>La tía y la sobrina</i>	27.05.1746	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
53	<i>La tía y la sobrina</i>	13.06.1746	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
54	<i>La tía y la sobrina</i>	01.02.1747	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra

55	<i>La tía y la sobrina</i>	02.02.1747	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
56	<i>La tía y la sobrina</i>	03.02.1747	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
57	<i>La tía y la sobrina</i>	25.05.1747	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
58	<i>La tía y la sobrina</i>	26.05.1747	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
59	<i>De fuera vendrá</i>	1749	Pamplona	*	*	Bautista Miguel
60	<i>La tía y la sobrina</i>	10.01.1749	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
61	<i>La tía y la sobrina</i>	11.01.1749	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
62	<i>La tía y la sobrina</i>	12.01.1749	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
63	<i>La tía y la sobrina</i>	11.06.1757	Madrid	Teatro del Príncipe	*	José de Parra
64	<i>La tía y la sobrina</i>	12.06.1757	Madrid	Teatro del Príncipe	*	José de Parra
65	<i>La tía y la sobrina</i>	13.04.1758	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
66	<i>La tía y la sobrina</i>	14.04.1758	Madrid	Teatro de la Cruz	*	José de Parra
67	<i>La tía y la sobrina</i>	01.02.1760	Madrid	Teatro del Príncipe	*	José de Parra
68	<i>La tía y la sobrina</i>	22.09.1762	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Águeda de la Calle
69	<i>De fuera vendrá</i>	25.02.1764	Toledo	*	*	¿Compañía de Pedro Navarro?
70	<i>De fuera vendrá</i>	28.08.1764	Madrid	Teatro del Príncipe	*	María Lavenant
71	<i>De fuera vendrá</i>	28.09.1765	Toledo	*	*	*
72	<i>De fuera vendrá</i>	26.12.1765	Toledo	*	*	*
73	<i>De fuera vendrá</i>	23.11.1766	Toledo	*	*	Juan Lavenant

74	<i>De fuera vendrá</i>	27.02.1767	Toledo	*	*	Juan Lavenant
75	<i>De fuera vendrá</i>	25.04.1767	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Nicolás de la Calle y Juan Ponce
76	<i>De fuera vendrá</i>	26.04.1767	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Nicolás de la Calle y Juan Ponce
77	<i>La tía y la sobrina</i>	30.06.1767	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Nicolás de la Calle y Juan Ponce
78	<i>La tía y la sobrina</i>	30.09.1767	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Juan Ponce
79	<i>La tía y la sobrina</i>	31.07.1768	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Juan Ponce
80	<i>La tía y la sobrina</i>	12.11.1769	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Juan Ponce
81	<i>De fuera vendrá</i>	1770	Pamplona	*	*	Blas Tormos
82	<i>De fuera vendrá</i>	28.07.1771	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Manuel Martínez
83	<i>La tía y la sobrina</i>	20.12.1771	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Manuel Martínez
84	<i>La tía y la sobrina</i>	21.12.1771	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Manuel Martínez
85	<i>La tía y la sobrina</i>	22.12.1771	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Manuel Martínez
86	<i>La tía y la sobrina</i>	25.05.1772	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
87	<i>La tía y la sobrina</i>	08.02.1773	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
88	<i>De fuera vendrá</i>	25.11.1773	Toledo	*	*	Manuel Martínez
89	<i>La tía y la sobrina</i>	10.02.1775	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
90	<i>La tía y la sobrina</i>	23.11.1776	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera

91	<i>La tía y la sobrina</i>	24.11.1776	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
92	<i>La tía y la sobrina</i>	28.08.1777	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
93	<i>La tía y la sobrina</i>	06.09.1778	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
94	<i>La tía y la sobrina</i>	22.01.1779	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
95	<i>La tía y la sobrina</i>	09.02.1781	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Juan Ponce
96	<i>La tía y la sobrina</i>	10.02.1781	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Juan Ponce
97	<i>La tía y la sobrina</i>	12.02.1781	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Juan Ponce
98	<i>La tía y la sobrina</i>	29.01.1782	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Joaquín Palomino
99	<i>La tía y la sobrina</i>	30.01.1782	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Joaquín Palomino
100	<i>La tía y la sobrina</i>	28.10.1786	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
101	<i>La tía y la sobrina</i>	29.10.1786	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
102	<i>La tía y la sobrina</i>	30.10.1786	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
103	<i>La tía y la sobrina</i>	31.10.1786	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
104	<i>La tía y la sobrina</i>	27.01.1787	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
105	<i>La tía y la sobrina</i>	28.01.1787	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
106	<i>La tía y la sobrina</i>	16.05.1787	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
107	<i>La tía y la sobrina</i>	17.05.1787	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera

108	<i>La tía y la sobrina</i>	14.01.1788	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Eusebio Ribera
109	<i>La tía y la sobrina</i>	15.01.1788	Madrid	Teatro del Príncipe	*	Eusebio Ribera
110	<i>La tía y la sobrina</i>	23.04.1789	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
111	<i>La tía y la sobrina</i>	24.04.1789	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
112	<i>La tía y la sobrina</i>	06.03.1791	Barcelona	*	*	*
113	<i>La tía y la sobrina</i>	24.05.1792	Barcelona	*	*	*
114	<i>La tía y la sobrina</i>	06.10.1792	Madrid	Teatro de la Cruz	19.00	Eusebio Ribera
115	<i>La tía y la sobrina</i>	07.10.1792	Madrid	Teatro de la Cruz	19.00	Eusebio Ribera
116	<i>La tía y la sobrina</i>	08.10.1792	Madrid	Teatro de la Cruz	19.00	Eusebio Ribera
117	<i>De fuera vendrá</i> <i>La tía y la sobrina</i>	18.04.1795	Barcelona	*	*	*
118	<i>La tía y la sobrina</i>	13.07.1795	Valencia	*	*	Antonio Solís
119	<i>La tía y la sobrina</i>	31.12.1795	Valencia	*	*	Antonio Solís
120	<i>De fuera vendrá</i> <i>La tía y la sobrina</i>	20.08.1796	Barcelona	*	*	*
121	<i>De fuera vendrá</i> <i>La tía y la sobrina</i>	21.08.1796	Barcelona	*	*	*
122	<i>De fuera vendrá</i> <i>La tía y la sobrina</i>	24.02.1797	Barcelona	*	*	*
123	<i>De fuera vendrá</i>	26.01.1798	Valencia	*	*	*
124	<i>De fuera vendrá</i> <i>La tía y la sobrina</i>	14.02.1798	Barcelona	*	*	*
125	<i>De fuera vendrá</i> <i>La tía y la sobrina</i>	17.06.1799	Barcelona	*	*	*
126	<i>La tía y la sobrina</i>	19.08.1799	Madrid	Teatro de la Cruz	*	Eusebio Ribera
127	<i>La tía y la sobrina</i>	20.08.1799	Madrid	Teatro de la Cruz	19.30	Eusebio Ribera



128	<i>La tía y la sobrina</i>	21.08.1799	Madrid	Teatro de la Cruz	19.30	Luis Navarro
129	<i>La tía y la sobrina</i>	22.08.1799	Madrid	Teatro de la Cruz	19.30	Luis Navarro
130	<i>La tía y la sobrina</i>	23.08.1799	Madrid	Teatro de la Cruz	19.30	Luis Navarro
131	<i>La tía y la sobrina</i>	11.07.1800	Madrid	Teatro de la Cruz	20.00	*
132	<i>La tía y la sobrina</i>	12.07.1800	Madrid	Teatro de la Cruz	20.00	*
133	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	13.07.1800	Madrid	Teatro de la Cruz	17.00	*
134	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	27.05.1801	Barcelona	*	17.00	*
135	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	04.06.1803	Madrid	Teatro de la Cruz	17.00	*
136	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	05.06.1803	Madrid	Teatro de la Cruz	17.00	*
137	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	26.07.1803	Barcelona	*	18.00	Compañía Española
138	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	21.06.1804	Madrid	Teatro de los Caños del Peral	20.00	*
139	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	22.06.1804	Madrid	Teatro de los Caños del Peral	20.00	*
140	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	14.08.1804	Madrid	Teatro de los Caños del Peral	20.00	*
141	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	04.08.1805	Barcelona	*	17.30	Compañía Española
142	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	28.12.1805	Barcelona	*	17.00	Compañía Española
143	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	05.01.1806	Barcelona	*	17.00	Compañía Española

144	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	04.05.1807	Madrid	Teatro de la Cruz	*	*
145	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	05.05.1807	Madrid	Teatro de la Cruz	*	*
146	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	06.05.1807	Madrid	Teatro de la Cruz	20.00	*
147	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	07.05.1807	Madrid	Teatro de la Cruz	17.00	*
148	<i>La tía y la sobrina</i>	14.08.1807	Madrid	Teatro del Príncipe	*	*
149	<i>De fuera vendrá</i>	23.09.1807	Sevilla	*	*	*
150	<i>De fuera vendrá</i>	11.07.1808	Barcelona	*	18.00	Compañía Española
151	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	12.01.1809	Madrid	Teatro de la Cruz	19.00	*
152	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	13.01.1809	Madrid	Teatro de la Cruz	*	*
153	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	22.04.1809	Madrid	Teatro de la Cruz	*	*
154	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	29.01.1810	Madrid	Teatro del Príncipe	18.00	*
155	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	30.01.1810	Madrid	Teatro del Príncipe	16.00	Compañía española La Comedia
156	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	31.01.1810	Madrid	Teatro del Príncipe	18.00	Compañía española La Comedia
157	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	11.05.1810	Madrid	Teatro del Príncipe	*	*
158	<i>De fuera vendrá</i>	28.04.1811	Sevilla	*	*	*
159	<i>De fuera vendrá</i>	24.08.1811	Sevilla	*	*	*
160	<i>De fuera vendrá</i>	06.01.1812	Sevilla	*	*	*
161	<i>De fuera vendrá</i>	11.02.1813	Sevilla	*	*	*
162	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	10.07.1813	Cádiz	*	20.00	*

163	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	21.09.1813	Cádiz	*	19.30	*
164	<i>De fuera vendrá</i>	29.06.1814	Barcelona	*	*	*
165	<i>De fuera vendrá</i>	09.10.1814	Sevilla	*	*	*
166	<i>De fuera vendrá</i>	03.01.1815	Barcelona	*	*	*
167	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	17.06.1818	Madrid	Teatro de la Cruz	20.30	*
168	<i>De fuera vendrá</i>	09.05.1819	Sevilla	*	*	*
169	<i>De fuera vendrá</i>	12.12.1819	Sevilla	*	*	*
170	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	22.09.1821	Madrid	Teatro del Príncipe	19.30	*
171	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	19.01.1822	Madrid	Teatro de la Cruz	18.30	*
172	<i>De fuera vendrá</i>	31.07.1822	Sevilla	*	*	*
173	<i>De fuera vendrá</i>	31.12.1822	Sevilla	*	*	*
174	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	05.06.1824	Madrid	Teatro de la Cruz	20.00	*
175	<i>De fuera vendrá</i>	25.05.1825	Sevilla	*	*	*
176	<i>De fuera vendrá</i>	01.01.1826	Sevilla	*	*	*
177	<i>De fuera vendrá</i>	14.01.1828	Sevilla	*	*	*
178	<i>De fuera vendrá</i>	01.02.1828	Sevilla	*	*	*
179	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	29.05.1828	Madrid	Teatro de la Cruz	20.00	*
180	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	01.12.1828	Madrid	Teatro de la Cruz	18.30	*
181	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	04.12.1828	Madrid	Teatro de la Cruz	18.30	*
182	<i>De fuera vendrá</i>	05.04.1838	Madrid	Teatro de la Cruz	*	*
183	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	15.04.1838	Madrid	Teatro de la Cruz	19.30	*
184	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	16.04.1838	Madrid	Teatro de la Cruz	19.30	*
185	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	29.05.1838	Madrid	Teatro del Príncipe	20.00	*

186	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	22.09.1838	Madrid	Teatro del Príncipe	19.30	*
187	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	23.09.1838	Madrid	Teatro del Príncipe	19.30	*
188	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	03.05.1840	Madrid	Teatro del Príncipe	20.00	*
189	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	15.05.1840	Madrid	Teatro del Príncipe	20.00	*
190	<i>De fuera vendrá</i>	30.11.1840	Madrid	Teatro del Príncipe	*	*
191	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	21.04.1841	Madrid	*	*	*
192	<i>De fuera vendrá</i>	12.10.1841	Madrid	*	*	*
193	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	14.06.1845	Madrid	Teatro del Príncipe	20.30	*
194	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	15.06.1845	Madrid	Teatro del Príncipe	20.30	*
195	<i>De fuera vendrá</i>	01.11.1845	Madrid	Teatro del Príncipe	20.30	*
196	<i>De fuera vendrá</i>	20.12.1845	Madrid	Teatro del Príncipe	19.00	*
197	<i>De fuera vendrá</i>	06.02.1846	Madrid	Teatro del Príncipe	19.00	*
198	<i>De fuera vendrá</i>	09.06.1846	Madrid	Teatro del Príncipe	20.30	*
199	<i>De fuera vendrá</i>	10.12.1846	Madrid	Teatro del Príncipe	19.30	*
200	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	24.02.1847	Madrid	Teatro del Príncipe	20.00	*
201	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	26.05.1847	Madrid	Teatro del Príncipe	20.30	*
202	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	27.04.1848	Madrid	*	*	*
203	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	10.01.1849	Madrid	Teatro del Príncipe	20.00	*



204	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	23.10.1863	Madrid	Teatro de Variedades	*	*
205	<i>De fuera vendrá</i>	24.10.1863	Madrid	Teatro de Variedades	20.30	*
206	<i>De fuera vendrá</i>	25.10.1863	Madrid	Teatro de Variedades	20.30	*
207	<i>De fuera vendrá</i>	26.10.1863	Madrid	Teatro de Variedades	20.30	*
208	<i>De fuera vendrá La tía y la sobrina</i>	27.10.1863	Madrid	Teatro de Variedades	20.30	*
209	<i>De fuera vendrá</i>	Sin fecha	Alcalá de Henares (Madrid)	Teatro Cer- vantes	*	*

La noción de frontera en *Todo eso es yo*¹

ALBA DE DIEGO PÉREZ DE LA TORRE
Universidad de Waseda

Resumen: El objetivo del presente artículo es reflexionar sobre la polisemia que entraña el concepto de frontera en la actualidad y su interrelación con otros fenómenos a los que suele ir aparejado como la escisión (y el diálogo) cultural, la violencia y, por último, el impacto que dicha situación desfavorable tiene sobre la construcción de la propia personalidad del individuo, llevando a sentimientos de desarraigo y alienación. Para ello, se tomará como base la novela *Todo eso es yo*, que refleja la complejidad intrínseca a este término a partir de una de las fronteras que, por desgracia, ha copado los medios de comunicación de los últimos años: la frontera entre México y Estados Unidos.

Palabras clave: frontera, infancia, desarraigo, México, violencia.

The notion of border in *Todo eso es yo*

Abstract: The objective of this article is to reflect on the polysemy that the concept of border entails today and its interrelation with other phenomena to which it is usually linked, such as: cultural division (and dialogue), violence and, finally, the impact that this unfavorable situation has on the construction of the individual's own personality, leading to feelings of uprooting and alienation. We will focus on the the novel *Todo eso es yo*, which reflects the complexity of this term from one of the borders that, unfortunately, has dominated the media in recent years: the border between Mexico and the United States.

Key Words: border, childhood, uprooting, Mexico, violence.

¹ Me gustaría expresar mi agradecimiento a Katarzyna Lenard de la Universidad Marie Curie-Skłodowskiej, quien me descubrió a esta fascinante (y por desgracia poco conocida en España) autora mexicana.



1. Introducción

Parece inagotable el influjo que la imagen de la frontera tiene en la literatura, bien como incógnita, bien como dilema, o bien como sinónimo de lo misterioso y lo lejano. Se inspiran en ella, por ejemplo, los romances fronterizos de la literatura española en la época de la Reconquista o el debate entre civilización y barbarie que se plantean, siglos más tarde, muchos países de América Latina tras la independencia. Sin embargo, al mismo tiempo, y en una suerte de fenómeno de retroalimentación creativa, la frontera habría sido el origen de movimientos que *a priori* no aparentan tener ninguna conexión directa con ella. Así, a comienzos del siglo xx cuando Estados Unidos (por razones de proximidad geográfica) impide que México reciba a inmigrantes japoneses, estaría dando lugar sin saberlo a un interesante movimiento que ha florecido en las últimas décadas concentrado especialmente en Perú (que pasó a consolidarse entonces como uno de los destinos principales de los migrantes): la llamada literatura *nikkei* (Mato, 2021: 7).

Hoy en día nos encontramos con una reinterpretación de este concepto bajo las coordenadas por las que se rige el panorama histórico-político actual y en las que México ha adquirido un triste protagonismo a raíz de la construcción del muro (concretado más bien en forma de barreras) ² y de la desoladora influencia del narcotráfico. A ello se habrían añadido en el ámbito literario otras consideraciones y perspectivas de carácter social, político y psicológico, que ejercen, asimismo, una influencia innegable en las relaciones entre México y Estados Unidos. A este respecto destacaría la novela premiada³ de Sylvia Aguilar Zéleny *Todo eso es yo* (2016)⁴, en la que la frontera aparece interpretada como una línea divisoria entre dos territorios, pero también como un espacio de intercambio (y delimitación) cultural, en consonancia con la definición polisémica que propone Ana María Hernando:

² Deeds y Whiteford advierten que «many U.S. Americans are not even aware that 700 hundred miles of barriers have already been built with their taxes» (2017: 24).

³ No obstante, a pesar de ello, ha tenido una difusión modesta y hoy, por desgracia, es prácticamente inencontrable. De hecho, hasta hace poco se podía acceder al formato virtual que ofrecía la Biblioteca digital de Sonora.

⁴ Curiosamente la novela fue primero escrita en inglés, *The Everything I have Lost* para después ser volcada al español. Es posible que la intención de la autora fuera concienciar al público juvenil estadounidense sobre la realidad de México. Dicha propuesta se hallaría en consonancia con la necesidad de otorgar mayor visibilidad a otros espacios dentro de la cultura anglosajona dominante. Véase Tabuenca Córdoba 1997: 86.



La frontera. ¿Qué decimos al nombrar, al escribir, la palabra «frontera»? Las historias de fronteras siempre ocuparon un lugar importante en el marco de la literatura, al igual que las crónicas, los diarios de viaje y las memorias. La frontera, ese sitio de fisión y fusión cultural simultáneas, se convierte en un lugar convocante para pensar una geografía que representa en sí misma un símbolo de posesión, pero cuyos elementos característicos, así como sus personajes, desafían, por su marginalidad, el poder hegemónico del centro, siendo, al mismo tiempo, representantes simbólicos de ese centro. La frontera así concebida como terreno de interpretación y de separación a la vez, como lucha continua entre elementos en unión y desunión, otorga una especial dinámica y una significativa vitalidad a una zona de acceso y de invasión, de obstáculo y de protección. Mencionar la palabra frontera, es repensar la idea de que las categorías de tiempo y de espacio, lo que Mijail Bajtín llamó el cronotopo, son herramientas analíticas singulares. Es reflexionar en torno a los modos en que, sobre un determinado espacio, se plasman las relaciones sociales y, fundamentalmente, las relaciones de poder, y en la manera en que éstas configuran particulares concepciones de tiempo en los actores sociales que se mueven en ese espacio. Precisamente, la lectura de los diferentes libros que podríamos catalogar como «fronterizos», nos permite advertir una evolución en el concepto de «frontera» (Hernando, 2004: 111-112).

Cabría sumar a estas consideraciones otro término, utilizado por Pedroza en su entrevista con Sylvia Aguilar Zéleny⁵: «escritor/a fronterizo/a» (Pedroza, 2019: párrafo 2). En efecto, la conexión directa de la autora con la realidad inmediata habría supuesto una continua fuente de inspiración y, a su vez, materia para reflexiones de carácter ético. En otras palabras: la propia noción de frontera acaba funcionando no solo como tema literario, sino como parte indisoluble del propio proceso creativo.

Considerando que esto es también sol y desierto no me sorprende lo natural que fue para mi vida y mi escritura, porque van *juntoconpegado* [sic], adaptarme. Pero el hecho social-político-cultural que es la frontera sí que vino tener un efecto en mi escritura. Me siento a comer en La Nueva Central en Juárez y oigo el más hermoso spanglish. Como costillas en El Paso y escucho de pronto un español tan recio y no puedo sino pensar en lo que hay detrás

⁵ Sylvia Aguilar Zéleny nace en Hermosillo, Sonora, en 1973 y pronto se aproxima al espacio dual de la frontera: se forma entre México y Estados Unidos y participa en talleres de voluntariado con las víctimas de la violencia del norte de México En la actualidad ejerce de profesora en la Universidad Texas-El Paso.



de uno y otro. En el cruce, en el puente, en este espacio de dos ciudades se conjugan visual y físicamente esos dos elementos que como escritora me interesaban ya pero que han venido a solidificarse acá: lenguaje y forma. Creo que soy más consciente de que si bien las líneas El Paso-Juárez son paralelas estas se cruzan, se confunden, devienen una experiencia. Mi escritura, creo, busca observar las disparidades, las casualidades y causalidades; no me puedo escapar de historias con personajes que son parte de un cruce y estructuras que cruzan géneros. Yo siento que ya no puedo escribir cuentos lineales o de largo aliento. Busco el fragmento, corto y pego, apelo a la investigación, al testimonio; juego más, pues. Gabriela Weiner habla en *Llamada perdida* del vicio de documentar lo que le rodea y lo entiendo perfectamente. Relato mi/la vida en la frontera sin pensar en su límite con la esperanza, como dice Weiner, de que alguien más se sienta relatado, porque la escisión está en todos lados, no solo aquí (Pedroza, 2019: párrafo 3).

Siguiendo, pues, la perspectiva esbozada por la autora, a lo largo del artículo se tratará de abordar el análisis de la polisemia que encierra este término a través de distintos enfoques: el enfoque geográfico, el enfoque cultural, y, por último, el enfoque psicológico-social. Tras el estudio conjunto de dichas perspectivas, se espera haber profundizado en la esencia abigarrada de uno de los conceptos que todavía hoy sigue condicionando de manera irrevocable el destino no solo de países o culturas diversas, sino también de miles de seres humanos.

2. Enfoque geográfico

Una primera aproximación remite, de forma ineludible, a la geografía (Jiménez de Báez, 2012: 323). Tomando, pues, la dimensión topológica como punto de partida, habría que destacar que la acción de *Todo eso es yo* transcurre en el eje entre Ciudad Juárez (México) y El Paso (Estados Unidos), que ha estado muy presente en la literatura latinoamericana (y mexicana en especial) desde finales del siglo XIX, cuando surge el mito de la «frontera norte»⁶. Sobre este particular, Operé comenta:

⁶ Mito que, por cierto, se sigue conservando en la actualidad. Obsérvese que este concepto se utiliza en numerosos artículos, así como en una de las citas que se ha reproducido de una entrevista con la autora, Sylvia Aguilar Zéleny, quien reconoce literalmente que su obra se inspira en la «frontera norte». No obstante, hay que matizar que la acotación «norte» resulta, en opinión de investigadores como Barrera Enderle (2012), Berumen (2005) y Marco González (2009), un tanto inexacta.



En 1893, Turner articuló magistralmente el sentido del dinamismo colonizador norteamericano mediante una idea central sólidamente cimentada a lo largo de años de incesante expansionismo, y que adquirió carácter de mito. El mito de la frontera norteamericana está construido sobre las infinitas posibilidades de una supuesta frontera libre, asequible a la asimilación, territorio de nadie en donde se materializarían, a través del genio anglo, todas las expectativas acumuladas y soñadas durante el período de colonización (2011, párrafo 2).

Más aún, el hecho de que Ciudad Juárez se localice lindando geográficamente con Estados Unidos va a originar un tráfico casi continuo en ambas direcciones (Guzmán Sepúlveda, 2018: 173) que conjuga en sí mismo, según se refleja en la novela, distintos puntos de vista: el de las caravanas humanas que atraviesan el desierto (Aguilar Zéleny, 2016: 95); el de aquellos otros que cruzan en coche y aguardan, en interminables atascos, la revisión de rigor o el de los más afortunados que, gracias a una doble nacionalidad, pueden circular fácilmente entre los dos territorios (Aguilar Zéleny, 2016: 51-52).

A su vez, el libro pone de relieve lo paradójico de esta cercanía «distante» de dos ciudades que se miran como en un espejo, aunque sin reconocerse (Lenard, 2019).

Acabo de darme cuenta de otra cosa que es diferente aquí de allá. Allá, las casas son pegaditas, como hechas todas de las mismas paredes. No importa dónde vivas, todas las casas están así como hombro con hombro. Como si se recargaran una en la otra para no cansarse de tanto ser casa.

Acá en cambio las casas son como los gringos, con muuucho espacio entre una pared y otra. Pasillos enormes, jardines gigantes que dicen que están ahí para que todo se vea bonito pero que en realidad están ahí para que una casa no se junte con la otra. Como si estuvieran peleadas. Como si no quisieran ayudarse. Como si se hicieran el feo.

Sí, he visto casas pegaditas aquí, pero esas están en esos barrios que la tía dice que son dejados del alma de Dios. A lo mejor por eso están pegaditas esas casas, porque están dejados del alma de Dios necesitan echarse una manita la una a la otra (Aguilar Zéleny, 2016: 92).



Dicho planteamiento adquiere una función clave, dando lugar a interesantes reflexiones de carácter cultural o social, pero también emocionales: «Hoy fuimos al centro con la tía, desde la Stanton se ve el otro lado, el lado que antes era el nuestro. Pensé, todo eso era nuestro, todo eso éramos nosotros. Todo eso era yo» (Aguilar Zéleny, 2016: 134). En esta frase se resume de forma magistral la existencia de una realidad fragmentada que, como veremos, también deja una marca indeleble en la cultura y evolución psicológica de los personajes.

3. El enfoque cultural

Igual que ya se ha señalado con anterioridad, la frontera va a suponer el encuentro (e inevitable delimitación) de dos tradiciones muy distintas entre sí: la estadounidense y la mexicana respectivamente. La proximidad entre estos dos países juega en la obra un papel fundamental y permite explorar simultáneamente las nociones de frontera (Ábrego, 2011: 47-52) y de hibridación cultural. No en vano, hay que tener en cuenta que, en lo que concierne a la primera de ellas, nos encontramos ante la que es «la frontera más grande del mundo» en palabras de Nora Guzmán Sepúlveda (2018: 175). La «hibridación», por su parte, se hallaría en cierto modo fomentada por la existencia de los llamados *twin-plants* o complejos de colaboración de ciudades fronterizas estadounidenses y mexicanas (por ejemplo, el eje El Paso-Ciudad Juárez, en el que se incide en la novela de Aguilar Zéleny), que constituyen lo que se denominan «zonas de contacto» (Burke, 2010: 118). De acuerdo con Gilberto Giménez:

Desde el punto de vista cultural, las zonas fronterizas conformadas a uno y otro lado de la frontera lineal entre México y Estados Unidos han sido descritas como zonas de culturas híbridas y desterritorializadas, donde campea una cultura mestiza hecha de mexicanidad y de “American way of Life” (2007: 26).

La existencia de dichas zonas de contacto se va a traducir en una convivencia cultural que afecta a los distintos ámbitos de la vida cotidiana de los personajes. Es muy llamativo, en lo relativo a este particular, el tipo de programas televisivos que consume Julia (tanto telenovelas mexicanas como series estadounidenses dedicadas al público infantil, por ejemplo, *Hannah Montana*). Aunque



pueda parecer un detalle trivial, en el fondo está proporcionando al lector un esbozo de este hibridismo característico de las zonas fronterizas, determinado, al mismo tiempo, por un influjo más intenso de la creciente globalización (o difusión global de los símbolos y prácticas culturales de los Estados Unidos) que se está produciendo en los últimos tiempos.

No obstante, según advierten ciertos investigadores, la frontera no solo puede suponer un intercambio cultural, sino también una clara demarcación de dos áreas que podrían definirse como antónimas o una reelaboración de los conceptos del «nosotros» y «lo otro» que ha dado forma a teorías⁷ que presuponen que la interacción entre dos espacios culturales nunca se produce desde una postura de equidad. Siguiendo el hilo de esto último, Pratt añade que el tipo de vínculo que se establece en las zonas de contacto se encuentra subordinado a una asignación inmediata y casi inconsciente, de dos categorías que condicionarán en lo sucesivo el tipo de relaciones que se establecen entre los espacios, culturas o individuos implicados: el dominador y el dominado (1992). Dos papeles que pueden aplicarse a la perfección a la interacción desigual o asimétrica que existe entre México y Estados Unidos (Tabuenca Córdoba, 1997: 86-87) y que también se refleja en *Todo eso es yo*, donde muchos personajes otorgan un lugar preeminente a los hechos y noticias procedentes de los Estados Unidos mientras silencian (o niegan) de manera automática acontecimientos (como el narcotráfico, los asesinatos o la pobreza) que, en cambio, sí condicionan de manera directa su vida diaria (Lenard, 2019):

Mamá dice que las noticias ni hay que verlas ni hay que leerlas. Pero ella no puede dejar ni de verlas ni de leerlas. Esta mañana, por ejemplo, desayunamos viendo lo de un huracán en Estados Unidos. Un huracán con nombre de mujer. Un huracán con nombre de muñeca. Vimos gente llorando, vimos el viento intenso y el agua el agua el agua en todos lados, las casas hechas nada. Pobres familias, repite mi mamá. Aquí también hay casas hechas nada, le digo. Casi no pasamos por ahí, pero yo las he visto, se ven arriba del cerro, al ladito de donde dice: la biblia es la verdad, léela. En todos lados hay pobres familias y gente llorando y casas hechas nada... no nomás en la tele. Le digo que eso es lo que nos decía la maestra en la escuela (Aguilar Zéleny, 2016: 31).

⁷ En el caso de las relaciones entre Oriente y Occidente podría citarse la obra *Orientalismo* de Edward Said, que divide el mundo en dos ámbitos geográficos (Oriente y Occidente) irreconciliables entre los que prima una relación de poder desigual, marcada por una superioridad de la cultura occidental.



Acabamos de valorar la ambivalencia de la frontera y cómo, aunque puede ser sinónimo de un diálogo cultural, también puede entrañar relaciones de poder que acaban por condicionar la percepción intrínseca que tienen ambas culturas de sí mismas. Cabría seguir profundizando en otros planos connotativos que también van aparejados a dicho concepto como el influjo de la violencia y la búsqueda de la identidad.

4. El enfoque psicológico-social

En este apartado se valorará la comparación simultánea de dos ámbitos estrechamente conectados entre sí que ejercen una influencia conjunta en la construcción de la personalidad. Así, en un primer lugar se procederá a examinar el impacto que un entorno violento tiene sobre los distintos estratos de la existencia de los habitantes de la frontera entre México y Estados Unidos y, a continuación, se pasará a un análisis centrado en la vertiente psicológica que acompaña a todo proceso vinculado con la definición de la personalidad y que, con frecuencia, se ve fuertemente afectado por las dificultades vividas y las migraciones forzosas.

4.1 Esbozos de la violencia

El lugar donde se ubica buena parte de la acción, Ciudad Juárez, resulta ya de por sí especialmente elocuente, pues lleva a pensar casi de forma inmediata en el narcotráfico y en los feminicidios. De hecho, Olvera Neder la califica como un «infierno en la tierra» (2016: 175).

Antes de comenzar con el estudio de la obra que nos ocupa, cabría detenerse brevemente en cuestiones literarias relativas a su género. Es evidente la cada vez mayor presencia de la temática del narcotráfico en la ficción, ya sea en películas (*Escobar: Paradise Lost* o *Loving Pablo*), series (*Breaking Bad*, *Narcos*, etc), o libros. En este último ámbito habría que destacar la consolidación de la llamada *narcoliteratura* (Palaversich, 2018: 75), que algunos críticos consideran un género literario como tal (Olvera Neder, 2016: 186). Sin embargo, a pesar de la popularidad que parecen tener las aproximaciones ficcionales a este fenómeno a nivel mundial, Sylvia Aguilar Zéleny se opone a que su novela sea considerada como parte del mismo. Hablando del marco contextualizador que ejerce el narcotráfico en *Todo eso es yo*, la autora advierte:



«corría el riesgo de caer en el melodrama, en el morbo o en esa literatura del narco que en ocasiones no hace sino hacer de la atroz violencia una narrativa de aventuras» (Pedroza, 2019: párrafo 5). Un poco más adelante insiste:

Creo que la infancia y juventud de la frontera, y no solo de la frontera, tiene años escuchando sobre la violencia ejercida por el narco, por el estado, por la libertad de tener armas -como ocurre en Estados Unidos. La inocencia es de los padres pensando que, al no informarlos, al mantenerlos lejanos a ello, no se dan cuenta de nada. Pero la violencia nos está acercando desde hace años y me interesa observar sus redes. La inocencia en los más pequeños, en todo caso, radica en ese relato de buenos contra malos. ¿Cuántos de nosotros crecimos pensando que el ejército y el gobierno eran los buenos de la película y todos los demás los malos? Los chicos y chicas de hoy no necesariamente lo ven así, lo que se vio en los peores años en Ciudad Juárez, lo que se ve aún en Tamaulipas y situaciones como la caravana de migrantes restan inocencia y suman experiencia. No sabes cuántos jóvenes venían al centro de refugiados donde mi esposo trabajaba para ayudar. Quiero creer que hay menos inocencia y más compromiso y, como escritora, me preocupa que textos y series los hagan pensar que el narco es el Robin Hood del mundo contemporáneo (Pedroza, 2019: párrafo 15).

En el dilema que se le plantea a la hora de abordar tales temas sin «caer» en los vicios que atribuye a la narcoliteratura, Aguilar Zéleny hallará la respuesta (y la semilla que dé origen a su obra), en la infancia, que, si bien en la historia de la literatura ha servido como fuente de inspiración (Rilke y Thomas, 1976: 19), en este caso se emplea además para reflexionar sobre problemas sociales:

Trabajaba entonces en mi tesis y dos autoras me dieron la clave indirectamente: Maggie Nelson con *Jane: a murder* y *Todos se van* de Wendy Guerra. Decidí entonces que la voz tenía que ser una niña o niño que, como desde hace años ocurre, observa la violencia sin conocer su trasfondo o bien a través de los muchos medios o filtros que le rodean. Apelé además al lector, lo que mi narradora no alcanza a comprender, el lector sí (Pedroza, 2019: párrafo 3).

En efecto, la escritora se servirá de la estructura del diario y adoptará la perspectiva de una niña, Julia, que se va acercando a la adolescencia. Aunque no se puede afirmar que *Todo eso es yo* posee un carácter autobiográfico,



es palpable su vínculo con el mundo que refleja (un mundo en el que conviven las nociones de familia, cultura y narcotráfico), siendo resultado de un afán por recoger con toda integridad esa miscelánea de testimonios que convergen en la frontera. Puede sorprender esta decisión a la hora de poner voz infantil a tantos testimonios sin rostro del drama mexicano, sin embargo, existen otros precedentes de escritores que recurren a este tipo de narrador para denunciar la situación del México actual (Pacheco Roldán, 2019: 120).

Volviendo a *Todo eso es yo*, cabe señalar que ya desde las primeras páginas resulta patente la convivencia con una sensación de peligro ubicua que, por su asechanza diaria, se llega a percibir como algo normal:

Anoche nos despertaron unos disparos. Bueno, nos despertaron a mi Mamá, a mi Papá y a mí. El Willy y La Bis [la abuela] ni en cueeenta. Se oyeron muy cerquita. Yo no sé qué estaba soñando, pero sé que los balazos se metieron a mi sueño y luego me sacaron de él (Aguilar Zéleny, 2016: 21).

A lo largo de esta primera parte, antes de que la protagonista se marche a Estados Unidos, la percepción de una amenaza cotidiana se va a encontrar en cierta manera suavizada por el velo que otorga lo rutinario y por el fondo inocente de la niñez (Pacheco Roldán, 2019: 121). Lo mismo se observa cuando tiene lugar el asesinato de la profesora de Julia, que se podría relacionar con los feminicidios de Ciudad Juárez (Olvera Nader, 2016: 177):

Mataron a mi maestra. Nos dijeron como en todos lados dicen cuando matan a alguien: se murió. Sólo eso, se murió. En el frente de la escuela pusieron un gran moño⁸ negro, la verdad es que en muchos lugares de la ciudad hay moños negros, ¿quién hará esos moños negros?, qué negociazo ha de ser. Cuando vi el moño negro, antes de entrar a la escuela y antes de saber lo de Miss Fernández, me acordé la primera vez que vi uno. Fue en la tienda cerca de la casa, la otra casa. Se murió el hijo de la dueña, decían en la calle. Pero la misma dueña se lo contaba a quien se le atravesara: me lo mataron, me lo mataron a mi muchacho... en esta ciudad matan por estar en el lugar equivocado a la hora equivocada. No se me olvida. El moño negro, me dijo mi mamá, simboliza la muerte, la muerte de un ser querido. De seguro alguien de la familia de Miss Fernández dice me la mataron, me la mataron a mi muchacha, me la mataron por estar en el lugar equivocado a la hora equivocada (Aguilar Zéleny, 2016: 68).

⁸ *Moño* en México es el equivalente a *lazo* en el español de España.



Esta «normalización» de la violencia, y más al venir de la perspectiva de una niña, choca diametralmente con la realidad de otros países «más seguros», donde quizá por su ocurrencia menos frecuente, mantiene toda la carga negativa que encierra su significado original. La aceptación resignada que se percibe en el libro se va a ver trasladada, asimismo, a un plano más introspectivo. En otras palabras: aunque *a priori* no afecte directamente a la protagonista, al final acaba determinando de manera irrevocable no solo su propia existencia, sino también sus ideas y reflexiones a nivel íntimo y personal.

4.2 La búsqueda de identidad

Igual que la categoría fluctuante del concepto de frontera y el hibridismo al que da lugar, la narradora se encuentra en ese complejo instante de la vida humana en el que dejamos atrás la infancia y debemos enfrentarnos a la compleja búsqueda de nuestro propio yo. En este momento tan delicado, que comparte con el lector a través de su diario, Julia se topa, además, con otra encrucijada en su camino: por un lado, el desmembramiento físico y sentimental de su familia, y por otro, su traslado (un tanto forzoso) a Estados Unidos, donde debe asumir nuevos patrones culturales.

Como ya se ha indicado, la protagonista y su hermano se asientan definitivamente con la tía que vive en la zona estadounidense, en aras de la seguridad y las promesas de futuro que van ligadas al sueño americano (Guzmán Sepúlveda, 2018: 177). Sí que es verdad que, en un principio, el proceso de adaptación subsiguiente no parece ser tan drástico, primero, por la mayor proximidad que existe entre México y Estados Unidos (Gewecke, 2001: 195) como países occidentales y americanos; y, segundo, debido a que Estados Unidos es uno de los países con mayor presencia de inmigrantes de origen hispano (Gewecke, 2001: 179). No obstante, el desasosiego que experimenta Julia se agudizará ante la ausencia de sus padres y el empeoramiento del alzhéimer de su abuela.

A su vez, el reencuentro traumático con la propia cultura irá unido al derrumbe conjunto de dos pilares básicos para cualquier preadolescente que comienza a buscar su lugar: la familia y los orígenes. El descubrimiento de un suceso abrumador por parte de la narradora cambiará para siempre tanto su recuerdo del pasado, como su concepción de sí misma, culminando en una suerte de autoexilio personal que dificultará la aceptación de las circunstancias que han cambiado drásticamente en torno a ella.



En lo que concierne al proceso interno, psicológico, que experimenta la protagonista, se observa ya desde el inicio la presencia de ese hibridismo característico de los *twin-plants*, constituido a base de los cruces, choques y encuentros de una realidad fronteriza (Pedroza, 2019). Es cierto que esta cultura, asumida de forma natural durante sus primeros años en Ciudad Juárez, habría facilitado su adaptación y posterior integración en la vida en Estados Unidos, sin embargo, su experiencia también se verá determinada por las cuatro fases que, de acuerdo con Oberg, debe pasar cualquier inmigrante en otro país: el deslumbramiento o luna de miel, el rechazo, la conformidad y, en última instancia, la aceptación (1960: 178-179).

Herencia, pues, de la miscelánea con la que ya ha entrado en contacto en el colegio, los elementos que primero llaman la atención de Julia en Estados Unidos van a ser los que suponen un contraste inmediato con su vida anterior: la posibilidad de jugar en la calle o la pulcritud y el orden de las tiendas. De hecho, en este último aspecto volverá a incidir más adelante:

Lo que me gusta de este lado es ir de compras. No nomás ropa y juguetes. Hacer mandado, eso, eso es lo que me gusta. Todo es como más suave, más brillante, más rico. A veces creo que podría vivir aquí, no en El Paso, sino en el supermercado (Aguilar Zéleny, 2016: 74).

Sin embargo, y pese a que se ha criado en un ambiente que habría facilitado su adaptación al que acaba siendo su país receptor, Julia no tardará en sentir ya en su primera visita un cierto rechazo a Estados Unidos: «Pasamos casi dos semanas en el otro lado. Allá nos llegó la Navidad. Al principio lo que más me gustó es ir a las tiendas y oír música navideña todo el tiempo. Pero después lo que más me cayó gordo es ir a las tiendas y oír música navideña todo el tiempo» (Aguilar Zéleny, 2016: 53).

La sensación de desarraigo se acaba agudizando tras su traslado definitivo a este país. La imposibilidad de poder permanecer junto a la madre, que se ha quedado cuidando a su marido, internado en un hospital por heridas de bala, se traduce en un sentimiento de disgusto que aflora con frecuencia entre sus páginas. Es muy ilustrativo el fragmento que sigue, en el que la utilización casi visual del lenguaje incide en el carácter terminante que imprime la protagonista a sus palabras:



[...] no importan todos los y y y y y de la tía.
yo
no
quiero
estar
aquí (Aguilar Zéleny, 2016: 85)

La dimensión familiar cobra, asimismo, un importante papel. No en vano, en el éxodo latinoamericano hacia los Estados Unidos no son extraños los casos de unidades familiares que, por motivos de seguridad, se ven forzadas a cruzar la frontera por separado esperando una reunificación que, en muchas ocasiones, igual que en *Todo eso es yo*, no se produce (Guzmán Sepúlveda, 2018: 173). Sin embargo, en este aspecto, Julia va a experimentar un doble exilio: no solo en lo que concierne a la integración en otro país, sino también a nivel personal, respecto a sus propios seres queridos, o más bien, respecto a la verdadera identidad de los mismos. Es por ello que las siguientes fases de conformidad y aceptación, que de acuerdo con Oberg determinaban la integración de los inmigrantes, irán ligadas en el caso de *Todo eso es yo* a este último plano.

Dicho cambio de perspectiva irá provocado por un proceso de anagnórisis, en el que Julia descubre por casualidad que su padre forma parte del entramado del narcotráfico en México y que ha estado trabajando como sicario (Aguilar Zéleny, 2016: 104). Tras semejante descubrimiento, se debatirá entre dos opuestos. Por un lado, su amor como hija la llevará a seguir la corriente de sus familiares, que tratan por todos los medios de ocultar la relación del padre con negocios espurios. A causa de este bagaje afectivo, Julia llegará, incluso, a representarse a su padre como un ser protector que puede defenderla del acoso de una de sus compañeras de colegio⁹. Sin embargo, por otro lado, la narradora sentirá una profunda repugnancia moral al saberse descendiente de una persona que ha atentado contra otras vidas (Aguilar Zéleny, 2016: 152).

El pulso entre la resignación y el rechazo que ocupará la última parte de la novela, se resolverá en apenas un párrafo, justo al final. En él, la narradora volverá a adoptar el juego de términos que implicaba la noción de frontera

⁹ El *bullying* supone un grave problema entre los niños que se han criado en un ambiente conflictivo como Ciudad Juárez, ya que repiten las actitudes que observan a su alrededor (Pacheco Roldán, 2019: 139)



(«este lado», «ese lado») y subvertirá su orden, dando a entender la ruptura definitiva con su país, su cultura y su familia, es decir, con su pasado (Leonard, 2019). Vuelvo a reproducir un extracto citado anteriormente:

Ahora sí que somos huérfanos. Ahora sí que no tenemos ni Papá, ni Mamá, ni casa. Ya no tenemos país, ya no tenemos nada. Hoy fuimos al centro con la tía, desde la Stanton se ve el otro lado, el lado que antes era el nuestro. Pensé, todo eso era nuestro, todo eso éramos nosotros. Todo eso era yo (Aguilar Zéleny, 2016: 154).

La aceptación final que constituye la última etapa en el proceso que experimentan los inmigrantes se acompaña en el caso de Julia de un poso de amargura puesto que, al perder lo que eran sus raíces, comprende que lo único que le queda es el nuevo comienzo que le ofrece Estados Unidos. Este detalle es muy significativo en lo que concierne a los migrantes hispanos que cruzan la frontera, ya que en muchas ocasiones el objetivo último no es perseguir las esperanzas materiales que pueden ir asociadas al sueño americano, sino lo que es más importante: la posibilidad de alcanzar, igual que espera hacer Julia, una nueva dignidad como persona (Guzmán Sepúlveda, 2018: 177).

5. Conclusiones

La novela *Todo eso es yo* reelabora y amplía la complejidad connotativa que va aparejada a la frontera. En un primer plano, sobresaldría la fractura del tradicional contraste entre la realidad y lo literario, que sirve de paso para concienciar al lector sobre la tragedia de un fenómeno devastador. Ya en el nivel textual, cabría destacar cómo la obra plasma con acierto la ambivalencia que encierra este concepto, a través de la repetición casi obsesiva de palabras opuestas que reflejan la dicotomía de un espacio dividido: «acá», «allá», «este lado» y «el otro lado», «nosotros» y lo «otro». Al mismo tiempo, la historia que narra la protagonista (quien, además, se encuentra en ese estado indefinido, transitorio o fronterizo del paso a la adolescencia) proporciona una valiosa materia de reflexión sobre la paradójica cercanía geográfica de dos civilizaciones antónimas, la interacción igualitaria, o no, de dos culturas diferentes y su interconexión con la violencia, las migraciones y el desarraigo. Me gustaría finalizar con unas declaraciones de la autora, Aguilar Zéleny, sobre lo que significa para ella esta palabra:



Un mundo. Un mundo por sí mismo. Un mundo no solo con su propio lenguaje, con colores, sonidos, texturas tan particulares. Yo hablo de la frontera norte, pero me descubro con frecuencia leyendo a autoras que hablan de otras fronteras en Asia, en Europa, en Sudamérica y me doy cuenta de que esa línea (o muro, pues) que divide, con frecuencia construye una vida propia (Pedroza, 2019: párrafo 13).

Referencias bibliográficas

- ÁBREGO, Perla (2011), «La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea», *Revista Surco Sur*, 2, págs. 47-52. En línea: <https://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol2/iss3/15>. Último acceso el 18-nov-2021.
- AGUILAR ZÉLENY, Sylvia (2016), *Todo eso es yo*, Tamaulipas, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes (ITCA).
- BARRERA ENDERLE, Víctor (2012), «Consideraciones sobre la llamada “Literatura del Norte” en México», en *Aisthesis*, 52, págs. 69-79. En línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-71812012000200004&script=sci_arttext&tlng=n. Último acceso el 11-may-2022.
- BERUMEN, Humberto Félix (2005), «Algunas consideraciones sobre la literatura de la frontera», en *Quimera: revista de literatura*, 258, págs. 12-15.
- BURKE, Peter (2010), *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal.
- DEEDS Colin y Whiteford, Scott (2017), «The Social and Economic Costs Of Trump’s Wall», en *Voices of Mexico*, 102, págs. 24-28. En línea: <http://www.revistascisan.unam.mx/Voices/pdfs/10207.pdf> . Último acceso el 11-may-2022.
- GEWECKE, Frauke (2001), «De identidades, territorios y fronteras que se cruzan: la(s) literatura(s) de los “Hispanics” o Latinos en Estados Unidos», en *Iberoamericana*, 1, págs. 179-202. En línea: https://www.jstor.org/stable/41672750?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Último acceso el 17-nov-2021.



- GIMÉNEZ, Gilberto (2007), «La frontera norte como representación y referente cultural en México», en *Cultura y representaciones sociales*, 2, págs. 17-34. En línea: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v2n3/v2n3a2.pdf>. Último acceso el 17-nov-2021.
- GUZMÁN SEPÚLVEDA, Nora (2018) «Una representación literaria de la migración centroamericana en su paso por México», en Mirjana Polic Bobic *et al.* (eds.), *El mundo hispano y/ en sus fronteras*, Zagreb, Universitas Studiorum Zagrabienensis, págs. 173-184.
- HERNANDO, Ana María (2004), «El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de fronteras», en *Revista de Literaturas Modernas. Los espacios de la literatura*, 34, págs. 109-120.
- En línea: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/142/Hernando%20RML34.pdf . Último acceso el 17-nov-2021.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (2012), «Frontera, historia y literatura», en *Nueva Revista de Filología Hispánica. Homenaje a Antonio Alatorre*, 1, págs. 323-355. En línea: <https://www.jstor.org/stable/41758085> . Último acceso el 17-nov-2021.
- LENARD, Katarzyna (2019), «Vivir en la frontera. Las identidades parias en *Todo eso es yo* (2016) de Sylvia Aguilar Zéleny», ponencia realizada en el Congreso Internacional *Parias Modernxs en la ficción latinoamericana e ibérica del siglo XXI*, celebrado del 10 al 12 de abril de 2019 en la Universidad de Varsovia, Polonia.
- MARCO GONZÁLEZ, Ana (2009), «Chulas frontera del norte: Notas sobre identidad, frontera y literatura en el Norte de México» en Eusebio Medina García *et al.* (coords.) *Fronteras, patrimonio y etnicidad en Iberoamérica*, Málaga, Signatura Demos, págs. 107-135.
- MATO, Shigeko (2021), *Las voces que entrecruzan el Perú y Japón*, Lima: Murrup Ediciones.
- ÖBERG, Kalervo (1960), «Culture Shock and Problems of Adjustment to New Cultural Environments», en *Journal of Practical Anthropology*, 7, págs. 177-182. En línea: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/009182966000700405> . Último acceso, el 17-nov-2021.



- OLVERA NEDER, Ramón (2016), «Representación literaria del narcotráfico en tres novelas sobre ciudad Juárez», en *Mitologías hoy*, 14, págs. 173-189. En línea: <https://www.raco.cat/index.php/mitologias/article/view/v14-olvera>. Último acceso el 17-nov-2021.
- OPERÉ, Fernando (2011), ««La cautiva» de Echeverría, el trágico señuelo de la frontera», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-cautiva-de-echeverria-el-tragico-senuelo-de-la-frontera/html/de058c0a-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html . Último acceso el 17-nov-2021.
- PEDROZA, Liliana (2019), «Desdibuje una frontera. Entrevista con Sylvia Aguilar Zéleny» en *SENALC, Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, 1-abr-2019. En línea: <https://www.senalc.com/2019/04/01/desdibuje-una-frontera-entrevista-con-sylvia-aguilar-zeleny/> . Último acceso el 17-nov-2021.
- PACHECO ROLDÁN, Adriana (2019), «Hablar de violencia. Voces de niñas y niños en la obra de Socorro Venegas y Sylvia Aguilar Zéleny», en *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 18, págs. 118-144. En línea: <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/62293/338-Texto%20del%20art%c3%adculo-1861-1-10-20191129.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Último acceso 17-nov-2021.
- PALAUERSICH, Diana (2018), «La literatura del norte, a 15 años del *boom*», en Mirjana Polic Bobic et al. (eds.), *El mundo hispano y/en sus fronteras*, Zagreb, Universitas Studiorum Zagabiensis, págs. 73-82.
- PRATT, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*, London, Routledge.
- RILKE, Rainer María Rilke y THOMAS, Dylan (1976), *Cartas a un joven poeta/ Manifiesto poético*, Buenos Aires, Nueva Caledonia.
- SAID, Edward (2003), *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo.
- TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro (1997), «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras» en *Frontera norte*, 9, págs. 85-110. En línea: <https://fronteranorte.colef.mx/index.php/fronteranorte/article/view/1445>. Último acceso el 11-may-2022.

Afrontar la muerte desde la escritura: el *pharmakon* poético en *Veneno de escorpión azul* (2006) de Gonzalo Millán

SARA BOLOGNESI

ALENA BUKHALOVSKAYA

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El presente artículo propone ahondar en el papel de la escritura en *Veneno de escorpión azul* (2006), el diario de vida/muerte del poeta chileno Gonzalo Millán, en el que la palabra se erige como un *pharmakon*. Este se concibe como cura ante el dolor provocado por el cáncer de pulmón que padece el escritor y remedio frente al olvido y la soledad, pero, al mismo tiempo, como veneno que lo obliga a mirar a los ojos de su enfermedad y aceptar que, progresivamente, esta lo aleja de la vida y lo acerca a la muerte.

Palabras clave: Gonzalo Millán, *Veneno de escorpión azul*, literatura chilena, muerte, enfermedad.

Affrontare la morte attraverso la scrittura: il *pharmakon* poetico in *Veneno de escorpión azul* (2006) di Gonzalo Millán

Riassunto: Questo articolo si propone di approfondire il ruolo della scrittura in *Veneno de escorpión azul* (2006), il diario di vita/morte del poeta cileno Gonzalo Millán, in cui la parola diventa un *pharmakon*. Questo si concepisce come una cura per il dolore causato dal cancro al polmone sinistro dello scrittore e un rimedio all'oblio e alla solitudine, e al contempo come un veleno che lo costringe a guardare negli occhi la sua malattia e ad accettare che questa lo sta gradualmente allontanando dalla vita e avvicinando alla morte.

Parole chiave: Gonzalo Millán, *Veneno de escorpión azul*, letteratura cilena, morte, malattia.

*La palabra es para mí un «pharmacon» un humor venenoso y a la vez vacuna,
enfermedad y salud. Tengo una teoría viral de la poesía
que sostiene que es imprescindible la mutación
permanente de contenidos y formas.*

*¿Sería capaz la poesía de curar el cáncer?,
¿sería la poesía capaz de aliviar el cáncer?*

Gonzalo Millán

1. Introducción

La presente investigación pretende estudiar la posibilidad de la escritura como *pharmakon*, es decir, como cura y veneno al mismo tiempo, en *Veneno de escorpión azul* (2006), del chileno Gonzalo Millán (1947-2006). Así pues, el poeta escribe un desgarrador diario, ideario y confesionario poético, en el cual se presencia una lenta muerte de la voz narradora, causada por un cáncer de pulmón, de manera que el lector asiste al inminente final de un autor y su texto. Este se construye a través de los apuntes que Millán toma en su convivencia con un «cangrejo» que lo va aniquilando por dentro: más que una lucha es la aceptación dolorosa de la enfermedad, sin renunciar a los placeres de sus «malos hábitos», como el tabaquismo, el alcohol y el sedentarismo. Si bien la escritura, desesperada y trágica, presiente su propio final, la obra no deriva hacia el patetismo ni la autocompasión. La voz del diario vive cada día, expresa sus pensamientos, deseos, obsesiones, emociones, inquietudes y su voluntad de sobrevivir a través del lenguaje de la poesía.

La voz poética trata de llevar a cabo una labor de conocimiento y consciencia de sí misma para narrar, a través del «poto» de una botella, su propia experiencia de la enfermedad, explorando sus límites e indagando en sus implicaciones íntimas y sociales. De este modo, la escritura del diario poético y patológico, *Veneno de escorpión azul*, se convierte en el *pharmakon* del que la padece, esto es, deviene un alivio para el sufrimiento, la soledad y la incomprensión que siente el poeta, pero, al mismo tiempo, puede resultar un veneno capaz de matar, porque lo obliga a mirar de frente al cáncer que pretende acabar con su vida. La poesía es un *ouroboros* que muerde su propia cola, el ciclo eterno que



engulle a la voz poética, entre la salvación y la muerte, que no puede hacer otra cosa que no sea seguir tragando su propio cuerpo. La enfermedad de Millán se tiñe de metáforas y lirismo, cobra vida dentro de su cuerpo, parasitando sus pulmones en forma de cangrejo, serpiente y escorpión.

Gonzalo Millán, nacido en el año 1947, fue el poeta chileno más joven de la promoción del sesenta, de la que formó parte junto a otros autores como Óscar Hahn, Floridor Pérez, Jaime Quezada y Waldo Rojas, entre otros, y que se desarrolló entre el Mundial de Fútbol del año 1962 y el golpe de Estado del 11 de septiembre del año 1973. Estos hitos marcaron su vida, su forma de ver el mundo y, en consecuencia, su poesía, que, de este modo, se erigió como la expresión de los sueños cotidianos hechos realidad, para acabar en el fracaso, el derrumbe de los intentos colectivos, el destierro, la persecución y el silencio. Estos poetas y narradores se unieron en torno a las universidades e impulsaron la publicación de revistas literarias como *Trilce* y *Arúspice*, esta última inaugurada por el propio Gonzalo Millán. Su poesía, aunque difícil de encasillar, siguió el camino de autores como Enrique Lihn, con su lenguaje urbano, concreto y corrosivo, y la brevedad, la subversión y el humor de la antipoesía de Nicanor Parra, entre muchos otros referentes. En definitiva, la multiplicidad de estilos y voces es, paradójicamente, una de las características unitarias de esta generación de poetas (Biblioteca Nacional de Chile, s.f.).

Millán nació en Santiago, cuyo entorno urbano será fundamental para su poesía. Publicó su primer poemario en 1968, a los veintiún años, titulado *Relación personal*, y cinco años después debió exiliarse a causa del golpe de Estado pinochetista. Ya en el exilio, en 1979, publicó uno de sus libros más importantes, *La ciudad*, una obra fragmentaria y polifónica que contiene su frenética experiencia en una gran urbe. Su escritura sigue configurándose como autobiográfica en el poemario *Vida* (1984), donde incluye una segunda versión de *Relación personal*, que es un recorrido por la etapa iniciática del poeta, tanto de su niñez como de su adolescencia, ya plagada por la presencia de la muerte. En 1984 vuelve a Chile, donde tres años después publica el libro *Virus*, «en el cual se inscribe una reflexión sobre las condiciones que hacen posible el oficio del poeta», quien padece un impulso oscuro proveniente de una especie de enfermedad o veneno que lo empuja a escribir (Foxley, 1994: 131).

En este caso, la enfermedad simbólica actúa como inspiración para la creación poética y artística, pero más adelante será el padecimiento real lo que



obligue al poeta a escribir. En 1997, Millán regresa definitivamente a Chile para dedicarse a la docencia universitaria. Allí, en el año 2002, después de un tiempo sin publicar, saldrá a la luz *Claroscuro* y, posteriormente, en el 2005, *Autorretrato de memoria*. Estas forman parte de la trilogía *Croquis*, que quedaría inconclusa a causa de su muerte, ocurrida el 14 de octubre de 2006, y sería completada póstumamente, en 2008, con la publicación de *Gabinete de papel*. En estas obras, el autor reflexiona sobre la relación entre imagen y texto, con el fin de poetizar en torno al mundo a partir de modelos artísticos que se aproximan a su propuesta poética (Garrido, 2015: 85).

Pasadas dos semanas del diagnóstico de su enfermedad, un cáncer avanzado alojado en su pulmón izquierdo, Gonzalo Millán comienza el 20 de mayo de ese año su diario de vida/muerte, *Veneno de escorpión azul*, el cual abandonará doce días antes de su muerte. El poeta emprende la escritura de sus últimas palabras, es decir, de un texto explícitamente póstumo, un epílogo, en el que trata de narrar la experiencia del dolor, sin sentimentalismos. Este diario se compone de apuntes fragmentados, «un tejido múltiple hecho de poemas, anotaciones médicas, reflexiones, frases desesperadas. Un texto abierto y fragmentario, cuya apertura se vincula con una escritura que se sabe frente a su clausura definitiva» (León, 2016: 62). La edición de este diario ha sido llevada a cabo por la pareja del autor, María Inés Zaldívar (Eme en la obra), quien se ha encargado de transcribir los apuntes fechados del poeta, que reúnen, según el propio Gonzalo Millán, sus desvelos: «en mis desvelos, ¿qué anoto?, desvaríos, retazos de pensares que se extinguen apenas nacidos, fósforos mentales fugaces, ínfimas novae de la mente, ocurrencias y perplejidades, el dibujo de un saco de carbón en la noche» (2007: 161).

La enfermedad que se presenta en el diario se tiñe de metáforas y fantasías propias de la cultura occidental, la cual configura un claro estereotipo en torno al enfermo, paciente, pasivo, contagiado y contagioso, generando un estigma social sobre este, culpándolo de su propia dolencia y relegándolo a otro mundo al margen, que Susan Sontag denomina el «reino de los enfermos» (2011: 7). Dichas metáforas se erigen como imágenes literarias construidas en torno a la patología a través de la interpretación sociocultural de sus síntomas, con el fin de testimoniar el dolor y transmitirlo al lector como una realidad presente, mientras el poeta ya vive su muerte como un duelo a través del texto, proyectándose más allá de esa muerte (Tesche y Sancho, 2012:



102). Pero la realidad nunca será la misma para el autor y sus lectores, ya que, de acuerdo con Alan Pauls, «en cada anotación del diario hay algo fatalmente fúnebre, una distancia mortuoria que separa ese apunte del instante en el que habrá de ser releído por su autor, leído por algún lector y donde producirá sus verdaderos efectos» (*apud* León, 2016: 63). Por consiguiente, el lector que se enfrenta hoy al texto de Millán conoce el final al que está abocado el autor, que se encuentra tras el yo lírico del texto, es decir, el diario se configura como un viaje de cambio, pero de no retorno.

El cuerpo del yo lírico deja de ser suyo, porque el cáncer ha tomado el control en busca de su autodestrucción, y es desde la impotencia del cuerpo biológico herido de muerte que el poeta «destila la ilusión del lenguaje como un capullo protector que lo resguarde y lo alimente hasta la transformación final» (León, 2016: 64). La vía para la reconciliación con el cuerpo y para afrontar la incertidumbre y el sufrimiento se abre a través de la escritura, que deviene obsesiva en el intento de indagar en el límite de las posibilidades que ofrece su propia vida, «exiliados, huérfanos, eternos niños viudos aferrados a un mundo de objetos perdidos, los poetas juegan a morir para encontrar en la poesía un segundo cielo melancólico y fantasmal donde todo es posible» (León, 2016: 66). Sin embargo, Gonzalo Millán ya no juega, sino que se enfrenta a una muerte inminente que, a medida que avanzan las páginas de su texto, se encuentra cada vez más cerca del final. A pesar de todo, escribir la enfermedad y la muerte se convierte en un acto liberador (Bolaño, 2003: 136), porque se desarrolla una existencia diferente dentro de los márgenes del propio texto; de esta manera, el poeta adquiere una nueva vitalidad en sus versos. Así como Bolaño afirma que Kafka comprendió «que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre» (2003: 158), lo mismo ocurre con Millán, pues en la escritura es donde el autor encuentra su consuelo y ese lugar que le aporta lo que necesita, escapar del olvido, que es incluso peor que la muerte: «¿Qué es peor, la muerte o el dolor? Lo peor es el olvido» (Millán, 2006: 140).

Esta poesía patológica «se presenta como un quiebre de la noción de totalidad» entre el ser y el mundo que lo rodea, porque «la casa poética es siempre una casa en el límite, una casa al borde de la destrucción; la lírica terminal alude a ese límite: por un lado, al poeta como eterno errante del sentido; por el otro, al poema como cadáver» (León, 2016: 66). El poema es un cadáver

impotente ante el acontecimiento traumático de la realidad, porque el lenguaje liminar es insuficiente, incapaz de narrar significativamente el dolor y el sufrimiento, por ello, la poesía terminal siempre acaba en el silencio y en la consecuente muerte; así Millán afirma «hasta aquí llego con mis palabras sublunares» (2006: 26). En suma, la vivencia de un cuerpo agónico no solo se convierte en un tópico literario, sino que implica una resignificación subjetiva del mismo, haciendo confluír la vida y la muerte en un único espacio textual: «porque el sujeto presenta la angustia ante la muerte pero también una lucha, una forma de competir por la vida» (Tesche y Sancho, 2012: 102).

De la misma manera, la enfermedad y la muerte reciben un tratamiento binario, porque son experiencias familiares y naturales para todo organismo vivo y, a la vez, devienen acontecimientos temibles y traumáticos, imposibles de narrar, siempre producen incertidumbre y tratan de esconderse y evitarse en la medida de lo posible (Tesche y Sancho, 2012: 103). Por consiguiente, un cuerpo asolado por la enfermedad queda excluido al terreno de lo abyecto, que es definido por Julia Kristeva como algo repugnante y, al mismo tiempo, atractivo, es «extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina de sumergirnos» (2006: 11). La abyección perturba la identidad racionalizada por el orden del sistema, porque no posee límites ni reglas; en este entorno emerge el monstruo, un ente híbrido, cuyas fronteras se difuminan y dan cabida a todo aquello impropio del discurso hegemónico. Este ser exiliado ofrece una alternativa a las pretensiones del poder, que lo ficcionaliza como un enemigo contrario al bienestar de toda la humanidad, que pone en peligro la estabilidad de la vida en sociedad y que, por esta razón, debe ser extirpado del orden público y corregido acorde a la norma (Negri, 2007: 109).

En opinión de Michel Foucault, el biopoder es el poder ejercido por el sistema sobre la vida de los individuos, mediante mecanismos como la incitación, el reforzamiento, el control, la vigilancia y la organización de las fuerzas, de manera que se trata de producirlas, hacerlas crecer y ordenarlas, en lugar de doblegarlas o destruirlas (2007: 165). Este poder puede ser ejercido mediante dos formas: por un lado, sobre el cuerpo «propio» de cada individuo, que debe ser educado en la utilidad y la docilidad (anatomopolítica del cuerpo humano) y, por otro, sobre el cuerpo-especie, vigilando los nacimientos, la mortalidad y la salud (biopolítica de la población). Así, se establece como función más alta del poder invadir la vida enteramente y no tanto ejercer la violencia (Foucault,



2007: 169). Este control no se produce a través de discursos especulativos abstractos, sino a través de la acción de los distintos aparatos de Estado, que se encargan de crear y hacer cumplir la norma. El biopoder pretende distribuir a los individuos en torno a dicha norma, en la que un cuerpo enfermo pertenece a la zona de la anormalidad, lo que, en términos de Judith Butler, implica que su vida se hace precaria e indigna de duelo (2010: 32).

El cuerpo posee una dimensión orgánica innegable y, a la vez, se erige como una construcción social, condición que lo habilita a pensarse dentro de los esquemas reguladores del sistema, convirtiéndolo así en un sujeto que se ajusta a las normas (Butler, 2002: 14). Estas determinan lo que es el sujeto de una manera excluyente, es decir, para existir debe oponerse a una esfera de no-sujetos, que se encuentra habitada por seres abyectos y monstruosos y deviene, en consecuencia, el exterior constitutivo de lo humano. Así pues, los cuerpos que materializan la norma son los que alcanzan la categoría de cuerpos que importan, estilos de vida que se consideran «vida», vidas que vale la pena proteger, salvar, y que merecen que se llore su pérdida (Butler, 2002: 39). Por el contrario, la enfermedad remite al carácter más biológico del cuerpo, mientras que las prácticas sociales lo condenan al silencio y a la represión, y, en consecuencia, el cuerpo enfermo se convierte en un monstruo inclasificable. De esta forma, a pesar de que se rodea de imágenes y metáforas construidas por la sociedad, es imposible experimentar el dolor ajeno: «la relación íntima con el dolor no pone frente a frente una cultura y una lesión, sino que sumerge en una situación dolorosa particular a un sujeto cuya historia es única» (León, 2016: 72).

Si bien es cierto que cada individuo experimenta el dolor de una forma particular, es necesario asimilar que la enfermedad y la muerte son naturales a toda vida orgánica. Mientras la resistencia contra la enfermedad se concibe como una lucha atroz, en el interior del individuo «lo que crece no es vida, sino enfermedad y muerte» (Tesche y Sancho, 2012: 110), porque, según las palabras del propio Millán, «el cadáver es un monstruo que todos / llevamos dentro» (2007: 46). No obstante, cabe apuntar también que la enfermedad sí modifica la rutina cotidiana del individuo, porque causa un desorden en su naturaleza, y, por ello, «el sujeto escribe como una manera de sobrevivir, como un mecanismo de adaptación. Este mecanismo es la escritura. El lenguaje es, para la voz poética, una forma de recuperar el control sobre el cuerpo» (Tesche y Sancho, 2012: 110), que la patología le había arrebatado.



La inminencia de la muerte, por su parte, obliga al sujeto a cuestionar las significaciones de la realidad que lo circunda, otorgándole una forma nueva de ver el entorno a través de «un lente huérfano con una armadura metálica, un pote de botella con un marco de alambre» (Millán, 2007: 49), que lo hace concentrarse en «enumerar la menudencia, por detallar un pormenor, por describir lo nimio» (2007: 114), ya que hasta lo más familiar se vuelve diferente e importante. De este modo, en *Veneno de escorpión azul*, Gonzalo Millán logra pervivir dentro del propio texto, cuando su dimensión física se va deteriorando, «es por ello que el sujeto corporal se convierte en el sujeto textual, como una posibilidad de vivir a través de las propias palabras» (Tesché y Sancho, 2012: 112). En definitiva, la escritura permite bordear la zona muda de la enfermedad y la muerte, indagando en sus significaciones más íntimas y, al mismo tiempo, las más universales. El acto de escribir deviene así un *pharmakon*, porque, citando a Roberto Bolaño, «escribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está gravemente enfermo, puede ser un suplicio. [...] Pero también puede ser un acto liberador» (2005: 136).

2. *El veneno del escorpión azul* como la metáfora patológica de la escritura

«La noticia del cáncer lo cambia todo» (Millán, 2007: 9), una vez diagnosticada la enfermedad, el individuo queda «encadenado a los remedios, condenado a cumplir sus horarios. Mi frigobar es la farmacia, tengo en el hospital mi taberna, sus instrucciones y horarios» (Millán, 2007: 43). De este modo, «la enfermedad concede / una nueva identidad» (Millán, 2007: 62), transformando incluso la casa del enfermo en una clínica. Así pues, la patología adscribe necesariamente al sujeto a la categoría de *paciente*, ligado a un *médico*, que decide sus dietas y rutinas y debe examinarlo, medirlo y observarlo con su lente de experto en cuerpos humanos, con el fin de corregir ese organismo que se ha desviado de la norma y determinar cómo será su vida desde el momento del diagnóstico.

El ser enfermo no solo necesita de la atención de su médico, sino que también requiere de los cuidados de todos aquellos que lo rodean, ya que estos, a su vez, sufren otra condena: ocuparse de cuidar y vigilar el cuerpo enfermo, familiar y amado, porque la patología conlleva la «indefensión extrema» de un individuo (Millán, 2007: 15). La voz poética, además, siente un profundo

pavor ante la visión de la sangre, porque se convierte en una evidencia de que está enferma: «con la aparición de la sangre pareciera que el fin se apresura» (Millán, 2007: 145-146). Así, el miedo deviene uno de los grandes protagonistas de una enfermedad: Millán se dice a sí mismo «hoy eres el miedo mismo» (2007: 140), ese temor que uno siente hacia su cuerpo perverso, pero también el temor de los demás al contagio, aun cuando este es imposible, por lo que el contacto con el cuerpo contagioso se vuelve tabú, el enfermo se convierte en una «herida dolorosa» para los que lo quieren (Millán, 2007: 136). La soledad y el olvido son dos de los peores miedos del poeta, ya que «la soledad total es la muerte inconcebible» (Millán, 2007: 76), porque conlleva consigo misma el olvido, implicando la aniquilación total de una existencia. Sin embargo, aunque teme la soledad, la necesita «como la necesidad de la sal» (Millán, 2007: 130), que perjudica más que favorece.

Ante el avance imparable del cáncer, el poeta recurre a un remedio tradicional que, según la creencia popular, posee la capacidad de aliviar y curar el cáncer: el veneno de escorpión azul. Este se convierte en la única esperanza del autor, quien se niega a someterse a la quimio o radioterapia. La toxina del escorpión también es una suerte de *pharmakon*, una medicina que puede curar y matar al mismo tiempo. A su vez, es el *ouroboros* que se muerde su propia cola (Millán, 2007: 40), la serpiente mitológica que encarna una visión desengañada de la enfermedad: por más que el paciente luche, el círculo acabará cerrándose de la única manera posible. Millán no pierde la esperanza, a pesar de su actitud cambiante, y en algunos momentos intenta mejorar su estilo de vida, mientras que en otros se abandona a los vicios y se rinde al cáncer. Se obsesiona con el tabaco, que le produce un gran daño en los pulmones, pero tampoco tiene la fuerza necesaria para dejarlo, es un «cobarde masoca» (Millán, 2007: 124) que sigue fumando, a pesar de que lo aterra la muerte y la tos que lo desangra por dentro: «fumo para dejar de fumar», porque «en un proceso de recaídas consiste el abandono de una adicción» (Millán, 2007: 126).

La voz poética siente un gran desinterés por todo lo que le rodea, «abulia, inercia, indiferencia» (Millán, 2007: 15), en la misma línea, Bolaño narra la imagen de un artista enfermo que se muestra tranquilo y sereno en su última *performance* antes de morir: «yo no diría que está en paz con su destino ni que se dispone a luchar a brazo partido con su destino, sino más bien diría que



se trata de un hombre a quien su destino deja completamente indiferente» (2003: 153). Esta apatía, para Millán, es «la renuncia serena a la vida», porque no quiere «sobrevivir a toda costa» (2007: 164), por esta razón, no se doblega en un acto desesperado al cáncer, pero tampoco a la medicina. Al comienzo del diario poético, la voz es mucho más pesimista, concibe que «el cáncer es el adversario» (Millán, 2007: 16) no solo del cuerpo propio del autor, sino de la sociedad entera, porque es un invasor externo que hay que erradicar. El cuerpo que lo alberga se convierte, por contagio, también en un enemigo público condenado a ser vigilado y encerrado, así «el hospital es la puerta de la cárcel, de la muerte» (Millán, 2007: 17). La cárcel y el hospital son dos de los aparatos más importantes de vigilancia y dominación del cuerpo y de las subjetividades, de acuerdo con Foucault, porque son lugares en los que el sujeto es medido, vigilado, clasificado y castigado, es convertido en un sujeto forzoso de la institución codificada racionalmente (2002: 244).

Asimismo, el enfermo no solo se convierte en el responsable de su propia dolencia, sino que, además, posee la responsabilidad de curarse (Sontag, 2011: 32), con lo que la voz poética del diario coincide: «¿Hacer cáncer? El enfermo como responsable» (Millán, 2007: 18). Así, la patología, adquiriendo un significado moral, deviene un castigo por haber llevado una vida alocada, lo que causa que la voz poética «se odia por haberse enfermado» (Millán, 2007: 109) y no abandonar el hábito de consumir tabaco, acto que le daña los pulmones. Cargando con esa doble responsabilidad, el individuo enfermo debe cambiar su estilo de vida y adaptarse a las indicaciones médicas: «no durarás mucho más con esas botas puestas y tus malas costumbres», se dice a sí mismo Millán (2007: 19). Sin embargo, se da cuenta de que es demasiado tarde para hacerlo, «es mala hora para ponerte a amar el cuerpo maltrecho» (Millán, 2007: 108). Al final, pues, solo queda asumir las consecuencias de la vida pasada: «la verdad es que no corregí nunca el curso cuando pude hacerlo, seguí adelante llamando con grandes voces por el último desastre» (Millán, 2007: 118).

El poeta busca sus propios culpables: «culpo a los miasmas, al smog, a la codicia, al tabaco de hacer enloquecer mis células. Culpo a los miasmas, el miasma familiar, el miasma capital, el miasma laboral, el miasma sentimental» (Millán, 2007: 134), deviniendo el aire tóxico el culpable de sus males, pero no solo el que emana del tabaco, sino también del capitalismo, la institución



familiar y el amor, los cuales terminan por intoxicar y asfixiar al sujeto. De esta manera, la sociedad padece una enfermedad simbólica que contagia al individuo, causada por factores de carácter social, como «los miasmas, la atmósfera mefítica, las mentiras desorientaron mis células. El hedor de la historia reciente. [...] Será por algo, el dolor tendrá un sentido esotérico inexpresable» (Millán, 2007: 135). En suma, el dolor que experimenta el individuo se convierte en metáfora de la enfermedad que asola al macro-cuerpo de la sociedad, como afirma Sontag, «se proyecta sobre la enfermedad lo que uno piensa sobre el mal. Y se proyecta a su vez la enfermedad (así enriquecida en su significado) sobre el mundo» (2011: 33). Así pues, a medida que avanza el diario, el poeta se va reconciliando con su enfermedad y consigo mismo, asumiendo que está enfermo, pero que no es el culpable de su dolencia: «compadécete de ti mismo. No te odies por estar enfermo, no te castigues ni acrecientes tus dolores. No te culpes de nada. Perdónate. Date por perdonado» (Millán, 2007: 174).

En las últimas páginas del libro, la enfermedad y la muerte pierden su carga metafórica siniestra y terrible y se conciben como una metamorfosis necesaria, un viaje solo de ida, hacia el límite de la existencia humana. Sin embargo, aunque la idea de la culpa remita en ocasiones, vuelve a aparecer con mayor rencor: «te castigas y culpas por estar enfermo, te odias y te insultas, te desprecias por tu debilidad» (Millán, 2007: 243). Pero, al mismo tiempo, la muerte es un fracaso de la medicina y del biopoder, porque se esfuerzan por alargar la vida de los individuos al máximo, bajo el lema de la salud por encima de todo lo demás, sin importar el coste o la deshumanización necesarias para conseguirlo. Por otra parte, la muerte simboliza el límite de la comprensión humana, porque la ciencia no alcanza a superar la frontera que impone, «nada, poco sabemos de la vida, y de la muerte menos» (Millán, 2007: 227). En consecuencia, «morir no es fácil, no basta / con rendirse y darse por muerto» (Millán, 2007: 20), porque el cuerpo se resiste a dejarse morir, y, por ello, la duda invade al individuo y es la misma a lo largo de todo el diario: luchar por vivir o acelerar el final, «estoy entre la tentación de perdurar y la tentación de apurar el fin» (Millán, 2007: 57).

El diagnóstico del cáncer es la condena que enfrenta al individuo a la posibilidad y la inminencia de la muerte, pero «entre la sentencia y la ejecución hay una tierra de nadie» (Millán, 2007: 127), donde el poeta encuentra un refugio para cultivar sus versos: «a medida que el tiempo se acorta, / vivo



cada vez más en la lengua» (Millán, 2007: 146). De esta manera, la voz pervive en el texto, convirtiendo la escritura en una vía de escapar del olvido de la muerte: al final, aunque la palabra se hace insuficiente y queda vacía de significado para su autor, persiste para los lectores. El dolor es una experiencia personal y única para cada individuo, que, aunque otras personas puedan compartir la misma circunstancia vital y el entorno sociocultural, nunca es compartida íntegramente con los demás, por lo cual enfrenta al ser contra el límite del lenguaje. La lengua en esa esfera de lo innombrable es el llanto y el grito, porque las palabras ya no alcanzan a significar nada, de esta manera, «la ciencia sabe más de risas que de llantos. [...] Lloramos cuando ya no somos capaces de articular las palabras» (Millán, 2007: 23).

El lenguaje es fundamental, «en un buen relato [...] es otro personaje más, a veces el único protagonista» (2007: 153), por lo cual es esencial cuidarlo. Sin embargo, en el diario, Millán se precipita en corrientes de términos encadenados que se van acumulando, como: «el fracaso. El descalabro. La ruina. La quiebra. La bancarrota, el cáncer. Los naipes. La morfina. El vino» (Millán, 2007: 103), a pesar de que ya no hay tiempo para elegir las palabras adecuadas, es necesario seguir escribiendo. El poeta experimenta un profundo afecto por la lengua y, en consecuencia, siente abandonarla, «abro el diccionario y me despido» (Millán, 2007: 103). El lenguaje es la única manera que tiene el ser humano de relacionarse con el mundo circundante, posee incluso la capacidad de alterar la realidad que designa, porque «identificar algo lo enciende. El nombre y el número lo consumen, las letras y las voces desvían lo que reconocen como propio» (Millán, 2007: 117). Por todo ello, se vuelve un peligro a causa de su poder de insuflar identidad a aquello que nombra, de modo que «lo innombrable debe nombrarse lo menos posible. El tumor ("tu"), el temor, el cáncer, el cancro, el cangrejo es un nombre contagioso y siniestro» (Millán, 2007: 168).

Por otra parte, la poesía como exploración en los límites de la lengua y del ser, de acuerdo con Millán, no puede separarse de otros lenguajes artísticos, para él dibujo y poesía son lo mismo, porque tratan de dar una respuesta a aquellas preguntas que nadie ha hecho nunca. Por ello, en el diario juega con la palabra, el espacio, los signos ortográficos y la tipografía: «dejo un blanco: una justificada laguna, una sangría inicial y final como una ofrenda» (Millán, 2007: 176). Además de los recursos visuales, el texto de Millán está plagado



de un humor negro y una ironía corrosiva, que deviene una forma de afrontar el dolor, porque «el humor negro, como el yodo, desinfecta las heridas. La ironía pone a dieta, aligera la gravedad del drama» (Millán, 2007: 233), así bromea con su propia incineración: «no sé qué dice aquí: ¿cenizas o cerezas? Cacho que me está cambiando la letra» (Millán, 2007: 225) o «averiguando por teléfono celular los precios de una incineración sin río Ganges» (Millán, 2007: 41).

Finalmente, el diario se enfrenta a una paradoja, porque se convierte en una suerte de epitafio, un texto que el poeta no tiene tiempo para corregir, de modo que lo ofrece con variantes de términos marcadas con una coma o con una barra, como si pidiera al lector que termine de construir su obra por él. Así, «el diario de un moribundo siempre quedará trunco. Un texto sobre el fin sin un final. Un libro supuestamente por fuerza póstumo. Un libro póstumo publicado en vida» (Millán, 2007: 168). A medida que el lector avanza en el libro, este va cambiando acorde con el pensamiento del poeta moribundo: las frases se vuelven breves y arbitrarias, puro pensamiento y juego con el lenguaje y la voz narrativa no se mantiene fija, transita entre la primera, la segunda y la tercera persona a lo largo de todo el diario.

A partir del 25 de julio, el yo poético se vuelve más apático y comienza a sentirse verdaderamente enfermo, aparece un dolor nuevo en el costado derecho, que se asemeja a un «lanzazo en el costillar derecho» (Millán, 2007: 137), una herida de la que procede la sangre que expulsa con la tos. Los nuevos síntomas aterran al poeta, por lo que decide abandonar su intento de dejar de fumar, aunque el tabaco le dañe aún más los pulmones y le cause más tos y, por consiguiente, más sangre. La escritura se vuelve más cruda y trágica, la voz poética adquiere una imagen mucho más patética de sí misma: «el enfermo es un esperpento para sí mismo / y para los otros. Desfigurado por el dolor / se esconde para defender el rostro golpeado / a mansalva» (Millán, 2007: 246), como reflejo del mayor sufrimiento real del poeta. Aunque el autor acepta su muerte y quiere afrontarla sin temor, le resulta imposible, porque esta se metaforiza como el enemigo eterno de la vida, se presenta como un terreno desconocido y terrible, que debe evitarse por cualquier medio, pero es una batalla perdida *a priori*: «Me estoy muriendo es una afirmación aterradora. / La respiración me ha cambiado y se me ha caído el pelo. / La guerra está en el musgo contra la roca» (Millán, 2007: 137).



Gonzalo Millán incluso se plantea dejar de escribir, «optar por la inactividad y el silencio. Me libero de mis duendes y obligaciones literarias. Borrar lo escrito y firmar en blanco para siempre» (2007: 231), pero la escritura resulta la única forma de sobrevivir a la enfermedad y de resistir al olvido de la muerte: «someter lo horroroso a lo poético, el tumor del mundo a los ojos del rayo» (Millán, 2007: 231). De este modo, el diario se convierte en «la bitácora de una travesía milagrosa, una expedición salvadora, saludable, protectora» (Millán, 2007: 255). La poesía, finalmente, es un refugio que, si bien no puede curar el cáncer, sí alivia el sufrimiento causado por la enfermedad.

3. Conclusiones

En definitiva, el diario de vida/muerte de Gonzalo Millán es una obra personal y sincera, escrita en esa «tierra de nadie» que se encuentra entre el diagnóstico y la muerte. No solo incorpora las ideas sontagianas en torno al enfermo como un ser marginal, que tiene la obligación de curarse y cuya enfermedad está estrechamente vinculada con el mal que impregna el mundo, sino que se apropia de ellas y las hace suyas, para convertirlas en poesía, que trata de resistir contra la clasificación vacía de las metáforas patológicas y el olvido causado por la muerte. Además, la escritura protege al autor, otorgándole un refugio donde trata de encontrar una nueva vida en el cuerpo textual, ya que el suyo propio ha decidido volverse contra sí mismo y ya no le pertenece. La enfermedad domina toda su vida, desde la rutina diaria y el placer, hasta su pensamiento y escritura, afectando a todo su entorno. El enfermo se convierte en una constante herida sangrante para aquellos que lo ven perecer ante sus ojos, mientras requiere de sus cuidados, para huir de la soledad, y a su vez quiere estar solo, porque siente una gran incompreensión.

Asimismo, la enfermedad conlleva un estigma social, ya que representa el enemigo público contra el que toda la sociedad ha de levantarse en armas, pero, en realidad, es un fenómeno individual, por lo cual se culpabiliza al enfermo de haberse contagiado, lo que comporta un aislamiento social de este por miedo al contagio. De esta forma, adquiere una doble responsabilidad: no solo es el culpable de su patología, sino que también debe curarse de la manera que sea necesaria, por muy violenta o deshumanizadora que sea. Por otra parte, la infección deviene simbólica, es decir, la patología encarna todas las ideas



del «mal» existentes en una sociedad, por ello, el contacto con el cuerpo enfermo se convierte en un tabú siniestro. Así pues, este se pone en manos de los mecanismos de vigilancia y control del poder, en concreto, del sistema médico, lo que implica que debe alterar su rutina, someterse a tratamientos mediante fármacos/venenos, realizarse exámenes de radio/quimioterapia, cambiar la dieta y el ritmo de vida, entre otros requisitos invasivos. Sin embargo, a través de la escritura se abre la posibilidad de explorar ese límite del entendimiento que es la enfermedad y la muerte; si bien la lengua del poder no alcanza a describir el dolor y el trauma, la literatura —y el arte en general— emerge como un lenguaje alternativo que sí permite ir más allá de las fronteras de la razón y abrir una puerta para la deconstrucción del estigma del enfermo.

Por otra parte, la pregunta que atormenta a Millán desde las primeras páginas de su diario es si debe luchar por la vida o dejarse morir, sin embargo, ninguna de las opciones es viable, ya que el poeta intenta resistir a la enfermedad, cambiando sus malos hábitos, como el tabaco o el vino, pero cuando el dolor se vuelve más agudo, pierde toda esperanza de sobrevivir, por lo que decide reconciliarse con el cáncer e intenta asumir su final de la forma más serena posible, lo que logra a través del humor negro y la ironía punzante. Como un reflejo de la actitud de Millán, el texto es cambiante y dinámico, oscila entre las distintas voces narrativas y formas poéticas, juega con la tipografía y con los espacios, acumula sucesiones de términos encadenados, etc., configurando así una obra necesariamente póstuma y fragmentada.

Referencias bibliográficas

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, *Poetas chilenos de la década de 1960. Memoria Chilena*. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3657.html>. [Consulta 27/11/2021].

BOLAÑO, Roberto (2005), *El gaucho insufrible*, Buenos Aires, Anagrama.

BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Alcira Bixio (trad.), Buenos Aires, Paidós.

BUTLER, Judith (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Bernardo Moreno Carrillo (trad.), México, Paidós.



- FOUCAULT, Michel (2002), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (2007), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Ulises Guiñazú (trad.), México, Siglo XXI.
- FOXLEY, Carmen (1994), «Lo móvil, efímero y abierto: *La ciudad* de Gonzalo Millán», en Gonzalo Millán, *La ciudad*, Santiago de Chile, Cuarto propio, págs. 129-144.
- GARRIDO, Rolando (2015), «El gabinete como diálogo interartístico. Gonzalo Millán coleccionista, curador y postproductor de visualidad escrita», *Universum*, 30, 2, págs. 75-89.
- GUERRERO, Javier y Bouzaglo, Nathalie (2009), «Fiebres del texto - ficciones del cuerpo», en Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (eds.), *Excesos del cuerpo : Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna cadencia, págs. 9-54.
- KRISTEVA, Julia (2006), *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, México, Siglo XXI.
- LEÓN, Denise (2012), «El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad», *Telar*, 10, págs. 53-74.
- MILLÁN, Gonzalo (2007), *Veneno de escorpión azul. Diario de vida y de muerte*. María Inés Zaldívar y Andrés Braithwaite (eds.), Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- NEGRI, Antonio (2007), «Monstruo político. Vida desnuda y potencia», en Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez (eds.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Javier Ferreira y Gabriel Giorgi (trads.), Buenos Aires, Paidós, págs. 93-141.
- SONTAG, Susan (2011), *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Mario Muchnik Clemans (trad.), Barcelona, Debolsillo.
- TESCHE, Paula y Sancho, Noemí (2012), «Cuerpos agónicos: representaciones de la muerte en tres poetas chilenos», *Literatura y Lingüística*, 26, págs. 101-113.



Heterotopía y desacralización en *La Regenta*. Posibilidades de transfiguración espacial

ANA BUSTELO VEGA
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Es una característica común a gran parte de las obras del realismo decimonónico español el registrar numerosas deformaciones espaciales. El avance del Liberalismo, el auge de la burguesía y el surgimiento de nuevas formas de ocio promueven la transfiguración de los espacios, ajustándolos a sus nuevas funciones. Por tanto, este artículo pretende constituir una propuesta de trabajo, un adentramiento en las posibilidades de análisis de *La Regenta* a la luz de un estudio heterotopológico, descubriendo dicha tendencia a complejizar la legibilidad de las localizaciones, a la subversión de los espacios, especialmente en forma de heterotopías, sacralizaciones y desacralizaciones.

Palabras clave: Heterotopía; desacralización; sacralización; *La Regenta*; giro espacial.

Heterotopia and desacralisation in *La Regenta*. Possibilities of spatial transfiguration

Abstract: A common feature of many of the works of Spanish nineteenth-century realism is that they contain numerous spatial deformations. The spread of Liberalism, the rise of the bourgeoisie and the emergence of new forms of leisure promoted the transfiguration of spaces, adjusting them to their new functions. Therefore, this article aims to construct a working proposal, an insight into the possibilities of analysing *La Regenta* in the light of a heterotopological study, discovering this tendency to complexify the legibility of locations, to the subversion of spaces, especially in the form of heterotopias, sacralisations and desacralisations.

Keywords: Heterotopia; desacralisation; sacralisation; *La Regenta*; spatial turn.



A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, numerosos autores publican bajo la tradición del realismo o realismo-naturalismo español una serie de composiciones que toman el espacio como elemento de prominente relevancia a la hora de construir sus respectivas ficciones. Leopoldo Alas publica la primera parte de *La Regenta* en 1884 y la segunda en 1885, y se convierte esta obra en referente y modelo para literatos y estudiosos sobre el espacio¹. *Vetusta, trasunto del Oviedo* de la época, se erige como protagonista indiscutible sobre la figura reseñada desde el propio paratexto, Ana Ozores, la Regenta. La levítica ciudad supone, además, una detallada muestra de la sociedad del siglo XIX en la medida en que «se constituye [...] a través de los personajes que lo habitan y por las relaciones que los unen y separan» (Oleza, 2019: 80). Los espacios en *La Regenta* nunca son accesorios, interpretando un papel vital tanto en la acción como en la definición de los personajes, y son estos últimos los que jugarán con los límites y definiciones de los espacios, descubriendo heterotopías y posibilidades de deformación y transformación.

La extensión y la complejidad de la obra permiten la inclusión de una serie de estrategias de modificación espacial que incurren en el enriquecimiento de la trama y juegan con los procesos de percepción lectora. Se parte de la hipótesis de que es posible registrar una serie amplia de casos de transfiguraciones del carácter del espacio en esta ficción, mayoritariamente asociadas a procesos de sacralización y desacralización o de constitución de espacios heterotópicos y, en numerosas ocasiones, a la asociación de ambos fenómenos. Por tanto, este artículo toma como objetivo último el descubrir, a través de una serie de ejemplos, la verificación de una tendencia en *La Regenta* a la subversión de los espacios en forma de heterotopías y/o sacralizaciones y desacralizaciones, a complejizar la *legibilidad* de las localizaciones presentes en la obra. Para afrontar esta tarea, que debido al formato no persigue alcanzar un elevado nivel de minuciosidad, sino que pretende constituir en cierta medida una propuesta de trabajo, se analizarán muestras en las que se representan un espacio público, un espacio privado e íntimo, un espacio sacro, y una serie de espacios que han sido apropiados y redefinidos por la clase burguesa. Por último, se debe señalar que se parte principalmente

¹ Véanse, por proponer ejemplos, los artículos «El espacio literario en «La Regenta»» o «Los espacios novelescos en *La Regenta*», de María del Carmen Bobes Naves, o el capítulo «Semiótica del espacio en la novela: el capítulo XIII de *La Regenta*», de José María Pozuelo Yvancos.



de la noción de heterotopía, de Michel Foucault, descrita principalmente en dos conferencias: *Las heterotopías*, pronunciada en diciembre de 1966, y *Los espacios otros*, de 1967, que modifica en cierta medida las consideraciones de la anterior.

Resulta imprescindible comenzar señalando someramente una serie de precisiones que atiendan a las particularidades del concepto recién señalado, sobre el que se estructurará el grueso del análisis. Foucault define las *heterotopías* en 1967 como

espacios delineados por la sociedad misma, y que son una especie de contra-espacios, una especie de utopías efectivamente verificadas donde todos los demás espacios reales que pueden hallarse en el seno de una cultura están a un tiempo representados, impugnados e invertidos [...] (Foucault, 2010b: 69-70).

Por tanto, se trata de una yuxtaposición o coexistencia de distintas narrativas, producto de relaciones sociales dinámicas, que implican ruptura, crisis, que abren posibilidades de existencia, de exploración y de construcción de nuevos espacios; en suma, un contra-espacio, un espacio localizable en el que se relacionan elementos difícilmente vinculados en otro ámbito, y cuya significación se traduce directamente en la apertura de lo ordinario o lo cotidiano en nuevas posibilidades. Se debe señalar que las heterotopías constituyen siempre un sistema de apertura y cierre que, al tiempo, las aísla y las hace penetrables. Es decir, el acceso a una heterotopía está limitado al sometimiento a una orden, un rito o purificaciones.

Los conceptos de *sacralización* y *desacralización*, por otro lado, también se inscriben en el imaginario de las teorías foucaultianas sobre espacio y poder, y consisten en procesos de adición de rasgos constitutivos relacionados con el poder a la definición y delimitación de un espacio. En otras palabras, se trata de procesos de adquisición semiótica que contraponen el elemento sobre el que actúan (en este caso, el espacio) a la uniformidad de lo cotidiano. Esta somera definición surge principalmente de la observación del uso que el filósofo francés realiza de palabras como *sacro*, *sacralizar*, *sacralización*, *desacralizar* o *desacralización*², más centrado en su asociación a prácticas y catego-

² Véanse, por ejemplo (las cursivas son nuestras): «Si la locura, en el siglo XVII, es como *desacralizada*, ello ocurre, en primer lugar, porque la miseria ha sufrido esta especie de decadencia que le hace aparecer

rias relacionadas con el poder que en tratar la especificidad de *lo religioso*. En este sentido, probablemente la aplicación que ha resultado más decisiva sea la apuntada en *Los espacios otros*, con respecto al espacio real contemporáneo, que

no está acaso todavía totalmente *desacralizado* — a diferencia sin duda del tiempo que, por su parte, fue desacralizado en el siglo XIX—. Por cierto, realmente existió cierta *desacralización* teórica del espacio (aquella a la cual la obra de Galileo³ dio la señal), pero tal vez todavía no hemos accedido a una *desacralización* práctica del espacio. Y es posible que nuestra vida esté todavía gobernada por cierta cantidad de oposiciones que no se pueden tocar, que la institución y la práctica no se atrevieron a afectar, oposiciones que admitimos como dadas: por ejemplo, entre el espacio privado y el espacio público, entre el espacio de la familia y el espacio social, entre el espacio cultural y el espacio útil, entre el espacio de distracciones y el espacio de trabajo; todas están animadas todavía por una sorda *sacralización* (Foucault, 2010b: 67, la cursiva es mía).

Es preciso volver a subrayar, antes de dar comienzo al análisis, que heterotopías y sacralizaciones y desacralizaciones no son compartimentos estancos, sino que en numerosas ocasiones una conlleva otra, hibridan y se complementan.

Como primera muestra del objeto de estudio se debe mencionar la procesión en la que Ana Ozores desfila por el pueblo, «guapísima, pálida, como la Virgen a cuyos pies caminaba» (Alas, 2019b: 496). Por un lado, resulta esencial señalar una de las subversiones más evidentes, la modificación temporal en la funcionalidad de las calles de Vetusta, que pasan de actuar como vía de comunicación y escaparate social a ser el marco de un evento de carácter sacro. Frente a las heterotopías ligadas a la acumulación del tiempo, este espacio se transforma en una heterotopía crónica, ligada al tiempo en

ahora en el único horizonte de la moral» (2015: 103); «El amor queda *desacralizado* por el contrato [...] Ya no es el amor lo *sagrado*, sino sólo el matrimonio» (2015: 146); «Manteniendo al lenguaje en la irrupción de su ser y preguntándole por lo que respecta a su secreto, el comentario se detiene ante el escarpe del texto anterior y se propone la tarea imposible, siempre renovada, de repetir el nacimiento en sí: lo *sacraliza*. [...] todos los lenguajes críticos, desde el siglo XIX, están cargados de exégesis» (1968: 86).

³ Foucault lleva a cabo un breve viaje por la diacronía del espacio, que comienza en la Edad Media, definida como un «conjunto jerarquizado de lugares», que no contempla apertura hasta Galileo, que erige con su descubrimiento «un espacio infinito, e infinitamente abierto», sustituyendo la extensión a la localización anterior.



su sentido efímero. Por otro lado, es imprescindible descubrir en un segundo plano el proceso de desacralización que consciente o inconscientemente ponen en funcionamiento los habitantes de la ciudad, pues «Cristo tendido en su lecho, bajo cristales, [...] no merecían la atención del pueblo devoto; se esperaba a la Regenta, se la devoraba con los ojos» (Alas, 2019b: 496-497). Por tanto, en consonancia con las problemáticas de la obra, se vuelve a contraponer lo espiritual y lo carnal, superando el último al primero, y un evento que presumiblemente incurriría en una sacralización se subvierte en lo contrario.

Al final de *La Regenta*, Ana decide rendirse a la pasión carnal, la sublimación de la victoria de lo terrenal. Permite a don Álvaro acceder a su dormitorio de perfecta casada, su lugar íntimo, y esa admisión tanto al cuarto como a su cuerpo incurren en uno de los mayores procesos de desacralización de la obra. La imagen de mujer perfecta se derrumba, y al descubrirse el idilio, la idealizada figura de Ana⁴ es objeto de desacralización, y con esta se derruye así mismo la imagen del dormitorio, antes de mujer virgen, santa, perfecta casada, ahora de adúltera, en un desdoblamiento en espacio heterotópico, subvirtiendo los papeles del espacio *cuarto*. Foucault señalaba la necesidad de un rito de acceso que permita el paso al espacio heterotópico. En contrapunto con la anterior heterotopía, que permite el acceso a todo ciudadano de Vetusta en tanto que asistiera al evento sacro, la apertura se produce aquí por la acción de abrir el balcón, permitiendo el paso a Mesía, transformando su dormitorio de perfecta casada en la localización principal del adulterio. Ana se mostraba reticente a «recibir en su alcoba a un hombre a quien se había entregado ella por completo» (Alas, 2019b: 608), un espacio que hasta ese momento había constituido su lugar íntimo, donde a lo largo de toda la obra se había debatido entre el amor carnal y el espiritual.

Otros ejemplos que permiten ilustrar la estrecha vinculación en esta obra de procesos de sacralización y desacralización con la apertura de espacios heterotópicos corresponden, concretamente, con el espacio sacro último de la ficción, la catedral. Desde el inicio de la composición se señala que «acontecía allí lo que es ley general de los corrillos» (Alas, 2019a: 225). La murmuración rige en numerosas ocasiones la ocupación del espacio sacro y del

⁴ Más allá de los halagos, es particularmente notoria y significativa la presencia en esta obra de sintagmas como «fortaleza inexpugnable» o «una santa» (repetido este último hasta nueve veces) aplicados a Ana Ozores por diferentes habitantes de Vetusta.

tiempo de ocio de los clérigos al terminar los servicios, reuniéndose junto al altar con objeto de cotillear y conspirar, sin dejar «hueso sano»(Alas, 2019a: 225). Podría considerarse, por tanto, la finalización del oficio y la pertenencia al cuerpo eclesiástico como los procesos y estados necesarios para la apertura y el acceso al espacio heterotópico. Como en el caso anterior, que trataba el dormitorio de la Regenta, el espacio sufre una desacralización debido a los actos de agentes que en sí mismos lo definen por estar inexorablemente asociados o ligados a él.

De todas formas, el espacio de la catedral sufre procesos de desacralización al subvertir su funcionalidad en ocasiones que se alejan de las consideraciones anteriores. Cuando en el primer capítulo don Saturno y doña Obdulia se proponen enseñar la catedral a los señores de Palomares, el carácter sacro del espacio se desafía a través de los coqueteos de la viuda con Bermúdez y el señor de Palomares, y el espacio heterotópico se configura a partir de la intencionalidad de la excursión, el turismo. Con respecto a este ejemplo, se podría hablar de la necesidad de recibir una invitación personal a la excursión como proceso que permita el acceso al espacio heterotópico. Sin embargo, no son estas las únicas muestras en la obra de una subversión del papel de la catedral de Vetusta, sino que en el último episodio de la obra, tras desmayarse Ana en dicho lugar,

Celedonio, el acólito afeminado, alto y escuálido, con la sotana corta y sucia [...] sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia: y por gozar de un placer extraño, o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios. (Alas, 2019b: 699)

Estas desacralizaciones del espacio son diferentes a las anteriores, en la medida en que son las mismas normas que rigen el enclave las que censuran este tipo de comportamientos movidos por «un deseo miserable», por la «lascivia», en sus límites, y sin embargo, un acólito infringe las reglas, desmoronando la imagen del espacio a ojos del espectador.

Por otro lado, numerosos procesos que pone en funcionamiento la clase burguesa incurren en un desdoblamiento del espacio en un mundo de posibilidad y funcionalidad puramente social. De esta forma, otro ejemplo fundamental que resulta interesante comentar, y que permite un mayor acercamiento y definición del carácter del «hombre del siglo XIX» (Alvar, Mainer y



Navarro, 2005: 522), el hombre burgués o aburguesado, es la transformación de todos los espacios en escaparates sociales que permitan a los vetustenses lucirse y relacionarse. El avance del Liberalismo se traduce en el auge de la clase burguesa, y ambos derivan en una evolución y privatización de los medios de ocio en herramientas de ratificación del estatus. Así, se considera prioritario, una necesidad, el asistir a una serie de espacios, como el teatro, pues «las *personas decentes* de palcos principales y plateas, [...] no iban al teatro a ver la función, sino a mirarse y despellejarse de lejos» (Alas, 2019b: 98). Este tipo de subversión, que deriva en un espacio que impugna la funcionalidad primaria del enclave en el que se desdobra, no se limita a este ejemplo o a esta obra, sino que se atestigua en numerosos espacios de prácticamente cualquier ficción decimonónica de esta tradición que ponga su foco en la clase burguesa.

En este sentido, se pueden señalar numerosos ejemplos de transformación de un espacio en cuarto de juegos de agentes como don Álvaro o, como ya se ha señalado, Obdulia. El más evidente es, sin duda, la casa de los marqueses de Vegallana, pues se dice que en ella don Álvaro

tenía el teatro de sus mejores triunfos; cada mueble le contaba una historia en íntimo secreto; en la seriedad de las sillas panzudas y de los sillones solemnes [...] encontraba una garantía del eterno silencio que les recomendaba (Alas, 2019a: 452).

Esta «Arcadia casera» (Alas, 2019a: 452) se desarrolla consentidamente ante los ojos de la marquesa de Vegallana, y constituye indudablemente uno de los desdoblamientos y subversiones más singulares de la obra. No existe una fuerza de oposición activa, sino que los personajes ignoran o, más bien, deciden ignorar, sin intención de frenar o enfrentar, las acciones transversales ajenas que allí se producen. Sin embargo, aunque los agentes se limiten a encogerse «los hombros» (Alas, 2019a: 450), esta funcionalidad del espacio desafía en silencio las regulaciones sociales de la época, que castigaban la lujuria y el adulterio.

Foucault señalaba la existencia de una heterotopía fundamentada en aquellos lugares «que la sociedad acondiciona en sus márgenes» (Foucault, 2010a: 23), o heterotopía de desviación, que permite, en el caso que se va a comentar a continuación, el alejamiento de las normas y de la rigidez de la ciudad pro-

vinciana, la distensión. En el Vivero, quinta de los marqueses de Vegallana, se describe una situación bucólica, que permite una vía de escape del escrutinio constante de los ciudadanos vetustenses. Cuando don Fermín entra en el Vivero, descubre

a la Regenta metida en el pozo [...] y a su lado a don Álvaro que se defendía y la defendía de los ataques de Obdulia, Visita, Edelmira, Paco, Joaquín y don Víctor que arrojaban sobre ellos todo el heno que podían robar a puñados de una vara de yerba [...] Obdulia, Visita, Ana, Edelmira y la niña del Barón, corrían solas por el bosque. Se las oía gritar, [...] llamaban con aquellas carcajadas y chillidos a los hombres (Alas, 2019b: 546-547).

Al adentrarse en este espacio, los agentes modifican su comportamiento, se relajan y se permiten actuar más allá de las normas. De esta forma, en estas últimas muestras se ha revisado como las acciones de «lo mejor de Vetusta» (Alas, 2019a: 324) incurren en un desdoblamiento de la funcionalidad de sus reuniones, ya sea para resolver sus deseos o como forma de distensión, yuxtaponiendo en un lugar «varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles» (Foucault, 2010a: 23).

Por último, resulta interesante atender, pues ocupa un papel fundamental en la idea de *heterotopía*, además de ser eje de numerosas teorías de Foucault, a la subversión de poderes en la casa del Magistral. Doña Paula, madre de Fermín de Pas, gobierna a su hijo y cuando su posición de poder peligra, clama:

yo no quiero palabras, quiero que sigas creyéndome a mí; yo sé lo que hago. Tú predicas, tú alucinas al mundo con tus buenas palabras y buenas formas... yo sigo mi juego. Fermo, si siempre ha sido así, ¿por qué te me tuerces? ¿Por qué te me escapas? (Alas, 2019a: 738).

Esta jerarquía afecta al espacio que comparten. Es doña Paula la que administra la casa y ante la que responde la criada en última instancia. El juego de poder está claramente dirigido por ella, es la cabeza de la familia y la que controla las situaciones, frente a los esquemas previsibles dictados por las normas sociales. De Pas, hombre adulto, no es quien toma decisiones, sino que es su madre quien hace y deshace a conveniencia. Esto repercute incluso en la disposición material del espacio, pues fue doña Paula quien situó la habitación de la criada Teresina «cerca del despacho y de la alcoba del seño-



rito», ya que no «consentía que su hijo, su pobre Fermín, [...] durmiese lejos de toda criatura cristiana» (Alas, 2019a: 566).

Habiendo finalizado el análisis que ocupaba tema central en este artículo, parece interesante proponer una sencilla categorización de las posibilidades de redefinición o modificación de la funcionalidad de un enclave en esta obra, fruto de la observación y el análisis realizado. Por un lado, existen (1) las variaciones que operan sobre un plano físico, como «aquella escalera disimulada» que don Álvaro preparó para facilitar la tarea de saltar la tapia y entrar en el dormitorio de Ana

removiendo piedras y quitando cal, dos o tres estribos muy *disimulados en el muro*, hacia la esquina; hizo también con disimulo fingidas grietas o *resquicios que le permitieron* apoyarse y ayudar la ascensión [...] Un tonel viejo arrimado al descuido a la pared, y los restos de una espaldera, fueron escalones suficientes [...] (Alas, 2019b: 607-608, la cursiva es mía).

Se describe por tanto una deturpación física en el espacio llevada a cabo por uno de los personajes.

Por otro lado, han resultado especialmente interesantes en este análisis (2) las modificaciones que no operan sobre el plano físico, oponiéndose a las anteriores, y que pueden dividirse en dos planos que se ha resuelto denominar (2.1) distorsiones y (2.2) subversiones. Atendiendo al primer nivel (2.1), es imprescindible señalar que habitan en un plano mental individual, dependiendo su activación de la subjetividad del individuo, y redefinen el espacio a partir de apropiaciones conflictivas individuales, a través de los pensamientos y percepciones de aquel que mira. Si bien el lugar no varía, y no se trastoca su funcionalidad primaria, actuando en un nivel de estructura textual, a través de recursos como el perspectivismo, estilo indirecto libre o monólogo interior, el narrador tiñe de subjetividad los rasgos propios de un enclave, contaminando el proceso hermenéutico y de percepción del lector⁵. Un ejemplo claro en la obra que ocupa se inscribe en el primer capítulo, en el que se describe Vetusta a través de los ojos ávidos de don Fermín, que la

⁵ No se debe confundir con la existencia del espacio mental o interior psicológico, que no necesariamente mantienen relación o proyectan sobre un enclave físico. Por ejemplo, ciertas reflexiones de Ana Ozores, aunque pueda resultar de interés que se produzcan en un enclave íntimo como es su habitación, no guardan relación con esta ni con otro rincón de Vetusta, en el sentido de que sus pensamientos no se proyectan sobre una realidad espacial específica, modificándola de alguna manera.

contempla como «su pasión y su presa» (Alas, 2019:177), proyectando su fantasía. La perspectiva de pájaro, desgranando la fantápolis desde la torre de la catedral, va acompañada de los juicios del narrador, mordaz personaje, aunque nunca agente, que proyecta sus pensamientos y emite corrosivas valoraciones. La percepción del lector se ve, por tanto, enturbiada. En segundo lugar (2.2), las subversiones afectan a la funcionalidad y definición del espacio, se activan a través de actos performativos y pueden ser socialmente consensuadas, en función del número de agentes que entren en el juego. En *La Regenta* se manifiestan principalmente a través de los elementos ya analizados, la creación de heterotopías y los procesos de sacralización y desacralización.

Queda demostrado que el espacio, fuerza activa y variable, encuentra en *La Regenta* un campo de juegos en el que desplegar una serie de procesos de representación que no se conforman con el estatismo, sino que adoptan numerosas formas y se deslizan por sus posibilidades. De la observación de las muestras se desprenden las razones que han motivado su selección, el carácter variado que ha permitido atender en este artículo, por un lado (1) a un espacio público «de lisa y llana apertura» (Foucault, 2010a: 28), la calle, (2) a un espacio privado e íntimo, el dormitorio, (3) a un espacio inmanentemente sacro, la catedral, y, por último, (4) a una serie de espacios de acceso restringido propios y pertenecientes a la clase burguesa o transformados por ella con el fin de escapar de las rígidas normas sociales vetustenses, ya sea (4.1) con fines esencialmente amorosos o (4.2) lúdicos.

Por tanto, diseccionando brevemente las particularidades de cada caso, se ha descrito, en primer lugar, (1) una heterotopía crónica, la procesión, de carácter social y en cuyo seno se produce la desacralización de un evento. Por otro lado, (2) el dormitorio de Ana Ozores, cuyas acciones producen una subversión identitaria (de perfecta casada a adúltera) y la desacralización de su figura, lo que conlleva la desacralización del espacio y la apertura del espacio heterotópico. En tercer lugar se ha revisado la formación de heterotopías y desacralizaciones del enclave sacro último de la obra, (3) la catedral, debido a las acciones de los agentes que lo definen (esto es, (3.1) los curas y sus corrillos) o el incumplimiento de las reglas de dicho espacio ((3.2) Obdulia coqueteando o (3.3) Celedonio abusando de la Regenta). También con respecto a la catedral, es pertinente retomar el ejemplo del (3.2) equipo de guías

turísticos que conforman Obdulia y Saturnino, que presentaban la catedral como punto turístico de Vetusta, mostrándola en una excursión. Los últimos ejemplos analizados han sido, como se ha señalado, (4) propios de la clase burguesa, véanse (4.1.1) el teatro y (4.1.2) la casa de los Vegallana, dos de los grandes escenarios en los juegos amorosos de la burguesía vetustense, y (4.2) el Vivero, donde se goza de la libertad necesaria para que «rebrinquen los señoritos» (Alas, 2019b: 546), sin preocuparse por el escrutinio provinciano.

Por tanto, a lo largo de este artículo se han destacado una serie de muestras inscritas en la obra objeto de análisis que permiten ratificar la hipótesis de partida, esto es, que *La Regenta* efectivamente contiene numerosos casos de discontinuidades, de deformaciones del carácter del espacio de muy variada naturaleza, que permitirían sin duda un análisis profundo que parta de la analítica del espacio propuesta por Foucault, la heterotopología⁶. Así mismo, se ha enunciado una posible categorización del espacio que sirva como marco de trabajo de un ensayo más profundo, y se han descubierto las razones derivadas de los procesos históricos, el caldo de cultivo en el que surgen estos fenómenos. Lo que motiva la potencialización de los procesos de desacralización espacial en relación con las etapas históricas precedentes, son, por un lado, los posos del pensamiento ilustrado, el positivismo y el racionalismo, y por otro, el avance del Liberalismo, que como ya se ha señalado, motiva el auge de la burguesía y el surgimiento de nuevas formas de ocio, que repercuten y transforman las formas del tiempo y del espacio.

Así, estas reconsideraciones en los estatutos presumibles del espacio no resultan del todo imprevisibles, pues dimanar de una serie de circunstancias que efectivamente derivan en la activación del espacio, hasta ese momento fuerza pasiva. A pesar de que las ficciones realistas y realista-naturalistas solo alcancen a plasmar una ilusión de *lo real*, a través de esta refracción se consigue crear un marco considerablemente exacto y representativo, recreando la realidad de la España de finales del siglo XIX. *La Regenta*, como una de las obras más logradas de este periodo, supone una muestra sobresaliente de la complejidad en las representaciones espaciales, y Vetusta, «heroica ciudad» (Alas, 2019a: 157), merece, por tanto, ser sometida a un estudio exhaustivo.

⁶ Me gustaría comentar que es muy posible someter la obra a la luz de otras consideraciones presentes en los estudios sobre espacio y poder de Foucault. Se me ocurre, por ejemplo, una relación entre la idea de «cuerpo utópico» y la figura de Ana Ozores.

Referencias bibliográficas

- ALAS, Leopoldo [1884] (2019), *La Regenta I*, editado por Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 22^o edición.
- [1885] (2019), *La Regenta II*, editado por Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 21^o edición.
- ALVAR, Carlos, Mainer, José Carlos y Navarro Durán, Rosa (2005), *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial.
- ALVARADO, Sara Victoria y Martínez Posada, Jorge Eliécer (2010), «Hacia una genealogía de la noción de espacio público: la sacralización práctica del espacio», en *Hologramatica*, 7, 12, págs. 17-38 (en línea) <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/alianza-cinde-umz/20130515072304/articulo-SaraV.hologramatica_n12vol4pp17_37.pdf> [Última consulta: 11 de marzo de 2022]
- BOBES NAVES, María del Carmen (1983), «El espacio literario en «La Regenta»», en *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 33, págs. 117-130.
- (1984), «Los espacios novelescos en *La Regenta*», en *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 23, págs. 51-57.
- CARMAN, María, Girola, María Florencia y Lacarrieu, Mónica (2009), «Miradas antropológicas de la ciudad: desafíos y nuevos problemas», en *Cuadernos de Antropología Social*, 30, págs. 7-16 (en línea) <<https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913916001.pdf>> [Última consulta: 11 de marzo de 2022]
- FINCH, Jason (2016), «Modern Urban Theory and the Study of Literature», en Jeremy Tambling (ed.), *The Palgrave Handbook of Literature and the City*, London, Macmillan Publishers, págs. 27-44.
- FOUCAULT, Michel (1968), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción de Elsa Cecilia Frost, Argentina, Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- (2010a), «Las heterotopías», en Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, págs. 19-32.



- (2010b), «Espacios diferentes», en Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, págs. 63-81.
 - (2015), *Historia de la locura en la época clásica I*, Ciudad de México, FCE - Fondo de Cultura Económica, 3ª edición.
- GULLÓN, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, editor.
- OLEZA, Joan (2019), «Introducción» a Leopoldo Alas, *La Regenta I*, editado por Juan Oleza, Madrid, Cátedra, 22ª edición, págs. 9-153.
- YVANCOS, José María Pozuelo (2007), «Semiótica del espacio en la novela: el capítulo XIII de *La Regenta*», en Miguel Angel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (coords.) *Teoría/crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto de la Lengua Española, págs. 401-412.

Poética de la imagen creacionista en Gerardo Diego: genética del poema y morfología de su lenguaje lírico

PAU CONDE ARROYO
Universidad de Barcelona

Resumen: Este artículo plantea una aproximación teórica a la poética creacionista de Gerardo Diego con el objetivo de clarificar y precisar el papel que juegan la metáfora y la imagen en ella. Se plantea que la distinción entre ambas fundamenta la deriva creacionista de Diego, de modo que se examina su prosa crítica confrontándola con otros textos críticos sobre poética de algunos de sus coetáneos, como José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges y Juan Larrea. Así, se atienden los planteamientos programáticos y taxonómicos que abordan matizadamente la distinción entre metáfora e imagen en el seno de la producción lírica para dar cuenta de la controversia en torno al significado poemático.

Palabras claves: creacionismo, poética, metáfora, imagen.

Poetics of the creationist image in Gerardo Diego: genetics of the poem and morphology of its lyrical language

Abstract: This article proposes a theoretical approach to the creationist poetics of Gerardo Diego with the aim of clarifying and specifying the role played by the metaphor and the image in it. It is argued that the distinction between the two is fundamental to Diego's creationist drift, so his critical prose is examined by comparing it with other critical texts on poetics by some of his contemporaries, such as José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges and Juan Larrea. Thus, the programmatic and taxonomic approaches that nuancedly address the distinction between metaphor and image within lyrical production are addressed to account for the controversy surrounding poetic meaning.

Keywords: creationism, poetics, metaphor, image.



1. Las oscilaciones de Gerardo Diego entre la tradición y la ruptura. Consideraciones preliminares

Gerardo Diego fue esencialmente un poeta dual y ambivalente: cultivó por igual tanto poesía de vanguardia como poesía clasicista. De él se ha dicho que fue el más vanguardista de los clásicos y el más clásico de los vanguardistas. Fue uno de los introductores en España, junto con Juan Larrea, de las tendencias poéticas vanguardistas en el periodo de entreguerras; pero también fue catedrático de literatura y miembro de la Real Academia Española desde 1947 (Geist, 1980; Díez de Revenga, 1987; Bernal, 1993). Estas dos facetas, de explorador y catedrático, que no abandonaría nunca, dan cuenta de la complejidad de un intelectual escindido entre la necesidad de la tradición y el anhelo de la ruptura. Omitir cualquiera de estas dos facetas crearía un perfil falso y parcial de Diego.

Sin embargo, el presente trabajo reconoce parcialidad en su enfoque, y no esconde su predilección por la faceta creacionista de Diego, cuyo estudio será abordado en las siguientes páginas. La dualidad definitoria del quehacer poético de Diego es justificada por él mismo en reiteradas ocasiones, como en la siguiente declaración jocosa incluida en un artículo de la revista *Grecia* el 15 de julio de 1920: «el mismo artista puede simultanear el arte nuevo y el antiguo [...], y hasta tal vez le convenga. Siempre se pudo escribir en verso y en prosa. Hablar directamente y por teléfono. Beber y fumar» (Diego, 2000: 172; *vid.* Diego *apud* Díaz de Guereño, 1999: 133).

Se trata, pues, de una simultaneidad¹ de tendencias heterocrónicas: lo viejo y lo nuevo; barroquismo y clasicismo expresivos junto al ultraísmo y el creacionismo, o, como distinguiría Diego posteriormente, poesía relativa y poesía absoluta² (Diego *apud* Rozas, 1986: 283). En un breve artículo del año 1926 (2000: 181), Diego definía su poética mediante la famosa metáfora arquitectónica que distingue entre la *azotea* y la *bodega*, es decir, «poesía pura o creada y creadora» (poesía absoluta o de creación) y «poesía impura, interpretativa e interpretable, literaria» (poesía relativa o de expresión). Diego intenta superar la dicotomía cuando añade en su breve manifiesto que «el plano del edificio

¹ *Simultaneidad* porque en Diego no existen etapas sucesivas, sino facetas o modalidades permanentes.

² Definiéndose la primera como apoyada directamente en la realidad, mientras que la segunda se define por su tendencia al absoluto y su apoyo en sí misma de forma autónoma.



es el mismo. Sólo varía el horizonte y la luz. Pero, una y otra, han de ser humanas y poéticas. Calor de vida, no frialdad de estatua. El hombre debe hacer el poema a su imagen y semejanza» (2000: 181). A pesar de la jerarquía que implica la altura, Diego intenta nivelar ambas categorías poéticas uniéndolas a partir del nexo que supone “lo humano”, el creador y lo creado, común a ambas. Es significativa esta distinción no sólo por su valor programático, sino también porque Diego utilizará esta metáfora (y otras semejantes relacionadas con el ámbito de la arquitectura y la construcción) en algunos de sus poemas, concediéndoles así una dimensión metapoética. El poeta es, pues, para Diego, siguiendo los postulados creacionistas, el arquitecto del poema, entendido este como una creación lingüística puramente imaginativa que configura una realidad autónoma, no referencial ni figurativa.

Este artículo tiene un propósito doble: en primer lugar, esbozar la genética del poema creacionista a partir de la morfología compositiva de su lenguaje lírico, y, en segundo lugar, plantear la concepción del mismo partiendo de los escritos teóricos de Gerardo Diego en relación con la crítica coetánea. Así, se ofrece una aproximación al lenguaje lírico postulado por el creacionismo y a la poesía de creación de Diego, de modo que, se consideran cuestiones relativas a la poética creacionista y a la teoría de la lírica en general. La exposición consta de dos partes: en la primera se plantea la distinción entre metáfora e imagen en términos generales a propósito de la innovación característica del creacionismo, y, en la segunda, se confrontan los escritos de Diego, Ortega y Gasset, Borges y Larrea sobre poética que abordan esta distinción.

2. Metáfora e imagen: la desaparición del significado

La radical renovación poética que supone el creacionismo se fundamenta en la morfología compositiva del poema: éste se disecciona en fragmentarias células de sentido que, unidas, integran la unidad semántica del texto. Dichas células significantes son denominadas por la crítica como metáforas o imágenes; y he aquí el primer escollo. La falta de unanimidad por parte de la crítica especializada (y, a menudo, también por parte de los mismos poetas) en cuanto al uso de terminología precisa, ha generado múltiples ambigüedades en la comprensión de las poéticas y de los fenómenos artísticos. En este caso, la distinción entre los términos *metáfora* e *imagen* es lo que sustenta la

revolución del lenguaje poético creacionista, pues entre un tropo y otro no hay sólo la distancia que separa una figura retórica de otra similar, sino que la diferencia implica una forma radicalmente distinta de entender la concepción de la poesía. Confundirlos dificulta enormemente el estudio de la poética del creacionismo.

Las imágenes creacionistas no son metáforas ni poseen valor metafórico; aunque puedan ser alusivas, no hay (o apenas) referencialidad en ellas. Si bien la crítica filológica y los poetas vanguardistas en general han sido poco rigurosos con la terminología retórica al hablar de su propia obra (Diego es un caso paradigmático), es necesario distinguir la metáfora de la imagen. Y la diferencia no es de grado, como pudiera serlo, por ejemplo, en el caso de la metáfora gongorina respecto a la tradicional: en la poesía de Góngora el código y los mecanismos que operan en la metáfora son idénticos a los de las metáforas anteriores, no obstante, se extreman todos los dispositivos, pero sin llegar a subvertirlos. En la metáfora gongorina el término real se halla muy lejano del término imaginado, por ello, el mecanismo de lectura y de desciframiento del poema se plantea en términos de enigma; el lector deviene una suerte de detective que recorre el difícil sendero en busca de la referencia de cada término, ocultada por la acumulación ingente de metáforas. No es este el caso ni otro análogo el que opera en la imagen que florece en la lírica contemporánea a partir del creacionismo.

La diferencia entre metáfora e imagen no es meramente una distinción entre tipos de asociaciones³, sino que, fundamentalmente, radica en una cuestión de referencialidad: la metáfora crea una identificación entre dos elementos, mientras que la imagen tan sólo los asocia. La primera insta un proceso de sustitución, de escamoteo, y la segunda asienta un proceso de conexiones, de vinculaciones, de enriquecimiento semántico de los elementos asociándolos con otros. Sustitución metafórica, pues, frente a libre asociación de imágenes. «La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas (...) Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades

³ Aunque así lo cree Carlos Bousoño, quien marca el punto de inflexión en la presencia o no de objetividad, es decir, para él la metáfora (a la que él denomina *imagen tradicional*) establece una asociación objetiva y racional entre dos términos, mientras que la imagen (a la que él denomina *imagen visionaria*) establece una relación subjetiva y emocional (1968: 153-155; 1970). No obstante, Bousoño contempla siempre la preexistencia de un referente real que origina el tropo.



aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética», afirma Pierre Reverdy (*apud* Torre, 2000: 464). En la lírica creacionista, las asociaciones entre imágenes establecen una vinculación (irracional las más de las veces, si bien no siempre) entre dos términos o planos que, en el momento en que son asociados, se sitúan al mismo nivel, de modo que poseen idéntico carácter de realidad (esto es, que ambos planos son irreales por igual, igualmente imaginarios). Si la metáfora persigue la realidad, la imagen la esquivo e impulsa al lenguaje lírico a sumergirse en la irrealidad. Así pues, las imágenes creacionistas conforman el poema como constructo aporético.

El énfasis de la transición de la metáfora tradicional a la imagen⁴ reside en la búsqueda epistémica del arte: la metáfora cifra la búsqueda del significado a través de la palabra, la búsqueda de las correspondencias (como señala el famoso soneto de Baudelaire así titulado) entre ideas y naturaleza, o entre los mismos elementos componentes de la naturaleza. No obstante, la imagen reconoce su impotencia, su intrascendencia y su vacuidad, todas ellas cualidades inherentes al lenguaje mismo: la imagen carece de significado, porque en su negación afirma la existencia de la nada significativa. Transcurridas ya las dos primeras décadas del siglo XX, el poeta creacionista se recluye en sí mismo al constatar la entelequia constitutiva del lenguaje, que, dotado de omnipotencia hasta los albores del siglo, había alcanzado su máximo apogeo con el realismo decimonónico, momento en el que el lenguaje y su construcción discursiva tenían la voluntad de ser una copia perfecta de la realidad; porque los narradores realistas instauraban la realidad verdadera al nombrarla, «the fictionality of fiction pretending to be non fiction» (Gilman, 1981).

Por todo ello, en el siglo XX, el arte ya no puede tener un significado que trascienda al objeto artístico mismo. La poesía deviene, significativamente, intrascendente, porque ya no puede seguir habitando la impostura de la “verdad” que se le había concedido siempre. La objetividad con la que se erguía la metáfora se evapora, y deja paso a la subjetividad y a la incertidumbre, al ámbito de lo relativo y dudoso de la imagen. La palabra ha perdido su valor universal de clave con la que el poeta descifra la realidad para convertirse

⁴ Aquí empleo el término *imagen* en el sentido genérico antes referido, que engloba las siguientes tres categorías de la taxonomía de Bousoño (1970): imagen visionaria continuada, imagen visionaria simple y visión.

en un mero juego solipsista, autoconsciente de sus carencias, limitaciones e imposibilidades. En este sentido, afirma Gerardo Diego (paradójicamente con una metáfora):

El arte antiguo era un arquero que apuntaba y cobraba la pieza. El arte moderno se contentaba con disparar sin importarle el blanco; los más avanzados en vez de flecha acerada colocaban una vara ingenua y hacían del deporte un simulacro. Nosotros no llegamos a disparar; nos contentamos con la intención, con el ademán. Porque toda la estética del arquero está en el gesto. (2000: 172-173)

Así, la poesía deviene un objeto estético autónomo de la realidad, a la que no alude ni imita; pierde toda su capacidad mimética y su poder referencial. Pero, lejos de ser arreferencial, se convierte en referencia de sí misma: poesía de impulso autorreferencial, por tanto. Dado que la poesía pierde todo sentido extraestético, sólo se tiene a sí como apoyo y fundamento de su existencia. La pérdida de referencialidad, de realidad y de trascendencia, abandona a la poesía a la intemperie y la obliga a refugiarse en su propia materialidad verbal. De este modo, la palabra lírica creada y creadora se robustece en su materia tangible: vuelve la mirada a los sentidos y eclosiona toda su sensorialidad acústica y plástica, casi palpable. Nota musical y brochazo colorido.

No por casualidad, el creacionismo parte conceptualmente del cubismo pictórico, y algunos creacionistas (entre ellos, Gerardo Diego, musicólogo además de poeta) lo asimilaban a la música como exponente del arte deshumanizado, autorreferencial y puramente estético. Diego define la imagen creacionista (a la que él designa como *imagen múltiple*) como análoga formal y funcionalmente a la música:

No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la Poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La Música no quiere decir nada. (A veces parece que *quiere*; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el *porque*). Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples. (*ibíd.*: 169-170)



La multiplicidad aludida busca una unidad poemática de orden superior construida a partir de la agrupación de significantes dispersos (análogos a las notas musicales de una composición), que, al vincularse arbitrariamente, crean sentidos imaginarios nuevos, crean imágenes. Cada fragmento no puede desprenderse de su conjunto, pues la parcela, por serlo, carece de semántica particular; de modo que es en la totalidad múltiple donde reside el valor semántico y estético de la obra. Ahora bien, el reproche de Anthony Leo Geist a Diego por la ingenua voluntad de crear una poesía musical (en tanto que reducción del lenguaje poético a mera musicalidad, a significantes agrupados y desposeídos de sus significados correspondientes, en conjunto y por separado) parece, pues, justificado: «En el ejemplo que Diego aduce, la analogía de la música con la poesía es inexacta, pues las notas e incluso las progresiones musicales no tienen denotación semántica. [...] Diego no repara en un hecho fundamental: el divorcio del significado y el significante lleva a la arbitrariedad absoluta, al absurdo total» (1980: 65-66).

Letra imprecisa la de la música, afirma Diego, pero esta vaguedad porosa a la transitoriedad emocional del receptor no halla traducción lingüística fiel en la poesía creacionista. Cuando Diego menciona el valor impreciso de la música como cualidad compartida con la imagen múltiple de la nueva poesía, pudiera evocar el estilo inconcreto propio del impresionismo, puramente cromático. Pero el creacionismo es precisamente lo contrario: es el trasunto poético del cubismo pictórico, no del impresionismo musical; y, si éste se caracteriza por un sentimentalismo hiperestésico, el valor adjetivo y expresivo que recaen sobre el sujeto (el impresionismo es, en definitiva, subjetivo), aquel es vigoroso, sustantivo, transitivo, *objetivo* (en la medida que concede supremacía al valor de irrealidad del objeto externo al sujeto, pero carece de anhelo epistemológico, como ya se ha dicho). El impresionismo es color informe, percepción y autopercepción efusiva, sensibilidad incontenible; mientras que el cubismo es forma delimitada y delimitable, objetividad, fragmentariedad y simultaneidad, tanto de planos temporales como espaciales. En las sucesivas líneas se desbroza el sentido de cada uno de estos tres conceptos.

A propósito de la objetividad característica del cubismo y del creacionismo, Geist menciona que la lírica vanguardista se depura en aras de una “exteriorización”, «de una orientación hacia el objeto. Las emociones del poeta se dirigen al exterior, hacia los objetos relativamente lejanos del poeta y de

la vida sentimental. [...] [Los poetas nuevos] proyectan su visión interior hacia un objeto exterior, transformándolo y creándolo, nuevamente, desrealizándolo. Según Torre, es el yo “objetificado”, proyectado sobre las cosas» (*ibíd.*: 62). Pudiera parecer contradictorio con la mentada idea de la reclusión de la poesía en sí misma, pero cabe puntualizar que dicha *objetificación* de la mirada del sujeto creador no indaga el conocimiento de la realidad a través de la observación del exterior, sino que aspira a una “estética de lo exterior”, esto es, a la creación de objetos despojados de sentimiento, *deshumanizados* (al decir de Ortega), con el fin de que esos objetos parezcan más objetos de lo que ya son. La motivación estética es lograr que en el poema todo objeto sea (y aparente ser) disímil a sí mismo. La encadenación de imágenes favorece la generación de este extrañamiento desrealizador de los objetos, por ejemplo:

Que yo pueda orientarme
en el seno del nido giratorio
volar buscando mi placenta
sin saber que hay afueras y adentros
y gotas siempre colgando
que nunca acaban de llorarse (Diego, 2004: 292)

En el plástico mundo de irrealidad de la lírica creacionista se produce un deslizamiento y un trasvase entre el hombre y los objetos: mientras éstos se humanizan, lo humano se cosifica, de modo que, el sujeto (no sólo su mirada) se fracciona y se *objetifica*. La transferencia asociativa entre cualidades o propiedades humanas a los objetos es frecuente, pero, con ello, no se trata tanto de personificar a la naturaleza, como de deshumanizar las cualidades intrínsecamente humanas.

Los otros dos rasgos fundamentales heredados de la estética cubista que cultivará profusamente el creacionismo son la fragmentariedad y la simultaneidad. La primera conlleva una relación distinta del sujeto con el espacio en el que habita; el caos y el desorden imperan por doquier desde que el hombre ha conquistado una visión del mundo que prescinde de dios. El caos implica la ausencia de centro o la simultaneidad de diversos centros que ordenan la realidad circundante de forma centrífuga⁵, pero, en cualquier

⁵ Según Guillermo de Torre, «La imagen situada allende los terrenos de la realidad mediata: La imagen desprendida del lastre episódico: Centrífuga y polarizada por cómo amplía su radio inicial en ondas sugerentes» (2000: 463).



caso, será siempre un orden desjerarquizado y disperso. Un mundo fragmentado y fragmentario es inabarcable por la mirada, de ahí la tendencia a la disposición caligramática de los textos: las palabras devienen fragmentos desgajados, descolocados, que se buscan entre sí y establecen nexos inusitados en busca de un nuevo orden que las dote de sentido. «De aquí también la supresión absoluta de los nexos gráficos, ya que las imágenes encierran en sí todos los magnetismos atractivos que les permiten relacionarse múltiplemente según los cuerpos simples de que constan» (Diego, 2014: 80). El poeta las une buscando una nueva ordenación del mundo, pero, lejos de cualquier pretensión ambiciosamente revolucionaria, la iconoclastia del caligrama y de la recién descubierta condición material del poema en tanto que objeto visual, supone una reordenación de la propia mirada. Se busca una nueva mirada que, despojada de los prejuicios de las antiguas asociaciones, permita una aproximación al mundo más genuina. La trampa reside en que esa mirada no observa los objetos del mundo, sino sus ideas, las palabras que sobre él instauramos como rúbrica de verdad. La tan aclamada inocencia creadora de los creacionistas se sustenta sobre una contradicción flagrante: si, en palabras de su fundador, Vicente Huidobro (2009), deseaban crear como dioses un nuevo mundo desde el lenguaje, ¿cómo podían pretender mirarlo (al mundo por ellos creado) con la prístina pureza de un niño? Poder e inocencia parecen chocar en una tesis irresoluble.

La fragmentariedad del texto implica, pues, una determinada concepción del espacio que abole su concepción tradicional. El espacio deviene fragmentario, en parte, porque no hay una continuidad temporal que lo cohesione y dote de sentido a sus distintas parcelas espaciales. Y esto conduce al otro rasgo, la simultaneidad, que implica un cambio en la relación del sujeto con el tiempo, como sostiene Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1987). Lo que antaño era sucesivo, y, a menudo, también lento y lineal, en los albores del siglo XX deviene simultáneo, veloz, yuxtapuesto, caótico; «De aquí la representación de lo sucesivo como simultáneo en grandes frescos murales en lo que nada empieza ni acaba porque todo es perfecto en sí mismo y asume en su esencia todas las virtualidades categóricas» (Diego, 2014: 80). La confluencia de diversos tiempos en uno solo, durativo y múltiple, fenomenológico y simultáneo, promueve la dispersión y la fragmentación de la mirada. Los efectos pueden preceder a sus causas en esta nueva ordenación del mundo, porque aunque todo aparece como más íntimamente conectado, nada es origen ni



fin, sino presente: fugacidad y permanencia, duración y simultaneidad. «[En la época moderna] Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es *fusión*: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora»⁶ (Paz, 1987: 23). El desplazamiento semántico del tiempo y del espacio poemáticos confluye hacia una fusión de ambos en la que el mundo aparece fragmentado en múltiples imágenes conjugadas simultáneamente; «el poema completo ha de ser como una compleja y única imagen realizada fragmentariamente en cada uno de sus gérmenes» afirma Diego (2014: 81). Este mundo atomizado se articula en torno a una imagen nuclear (o varias), a la que se subordinan los demás elementos. Cada poema está regido por una jerarquía organizativa de las imágenes que produce una red de asociaciones sugestivas⁷, puesto que «[la imagen múltiple] no describe, construye; no evoca, sugiere» (Diego, 2000: 169). La integridad orgánica de la composición poética carecería de su valor estético originario si se redujera a sus elementos constitutivos, contemplados separadamente. De hecho, la multiplicidad enfatizada en la categoría acuñada por Diego (*imagen múltiple*) señala la naturaleza esencialmente asociativa y conectiva de la nueva imagen.

Asociación lúdica, objetivada, fragmentaria y simultánea, por tanto, en la nueva lírica: un puzzle imaginativo construido sobre un tejido geométrico de imágenes. Tras sufrir la palabra poética la pérdida de trascendencia, la figura adánica del poeta-creador empieza a explorar la realidad circundante abriéndose paso a través del juego. La virtualidad infinita de la palabra poética se cimenta en la insumisión a lo real, de la que nace la consecuente libertad absoluta del poeta, cuyo lenguaje posee así una productividad ilimitada para la creación lúdica de realidad poética.

Los poetas creacionistas reivindican una poesía autorreferencial, autónoma de lo real, lúdica e intrascendente. No poesía como conocimiento, ni como comunicación, sino como pura creación de sí misma en tanto que mundo imaginario y lenguaje (in)significante. El triunfo poético de la imagen sobre la metáfora en la incipiente lírica creacionista es síntoma de la reivindicación de la plena arbitrariedad lúdica a que aspira la nueva palabra poética. Si la

⁶ La cursiva es mía.

⁷ Muchos de los nexos asociativos entre las distintas imágenes tienen raíz sinestésica, de fusión y confusión de distintas esferas perceptivas y cognitivas.



poesía pura de Paul Valéry o Juan Ramón Jiménez⁸ aspira a la purificación del lenguaje para la plena conquista de la trascendencia, la pureza lingüística del creacionismo persigue una depuración similar de sentido inverso: depuración del lenguaje para la realización del juego intrascendente. Lo sagrado y lo profano, el rito y el juego. Si bien diferentes, poesía pura y poesía creacionista son dos expresiones de una misma pulsión de fuga respecto a lo real: raptó de la palabra de su cotidianeidad para consagrarla en creadora de sí y de su propia realidad. La palabra poética huye del mundo en busca de un nuevo significado que la fecunde de vida. Así, es la palabra inmotivada, carente de referente, la que asume la plena identidad de la modernidad. Fiel a su verdad, la palabra se transforma en mundo lingüístico, emancipado ya del mundo referencial del que naciera como su copia y su posterior representación embellecida mediante metáforas. Alcanza la libertad y pierde su poder descriptivo e, incluso, interpretativo, para ser verbo intransitivo.

En la imagen creacionista, emancipada de su madre, la metáfora, reside el germen de la modernidad vanguardista; la negación del sentido es lo que confiere auténtico sentido al poema creacionista. «Desatado el poeta de todo vínculo que lo una a la naturaleza, crea sin sujetarse a limitación alguna; crea por el placer primitivo de crear. [...] Condena toda otra intención que no sea la estética. No tiene argumento, tiene tesis» (Diego, 2014: 81). No hay un significado detrás de cada palabra, más allá de ellas, porque el significado es palabra misma, su significante, su materialidad acústica y visible, su sutil corporeidad. Tras liberarse de los lastres descriptivos engendrados por el afán de realidad, la palabra se desnuda y alcanza la conquista plena de sí. La desnudez del lenguaje es el gran hallazgo del creacionismo: adanismo y palabra auroral, balbuceante y juguetona por su condición de recién nacida de la matriz poética.

3. Álgebra y aritmética. Poesía matemática e irracionalidad geométrica

Ortega acuña en *La deshumanización del arte* una fórmula que ya ha devenido célebre: «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas» (1994: 36). Definición exacta y concisa que establece una analogía entre la operación intelectual actuante en la metáfora y la operación matemática del álgebra,

⁸ Aunque, en sentido estricto, en Juan Ramón Jiménez cabe hablar más bien de poesía desnuda, y no tanto de poesía pura (cfr. Sotelo Vázquez, 1991).



esto es, a la sustitución de unos elementos por otros equivalentes. Poesía algebraica o álgebra poética, pues, como sustitución de un plano real (A) por un plano imaginario o evocado (B) o, lo que es lo mismo, como carga referencial de un elemento B que contiene implícitamente A⁹. Ortega atribuye este mecanismo sustitutivo al idealismo, que induce a la fuga de la realidad y su posterior enmascaramiento mediante el tabú (que deviene, así, metafórico).

Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actitud mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla. La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades. (1994: 37)

Asimismo, en «Las dos grandes metáforas» Ortega relaciona de nuevo el tropo con la doctrina idealista, en tanto que la poesía metafórica aprovecha la parcialidad de dos elementos para «afirmar –falsamente– su identidad total» (2004: 510). Razona Ortega que la conciencia sobre las cosas es nuestra única certeza, por lo que la metáfora es el mecanismo natural para dar cauce a las *cogitationes* del sujeto sobre el mundo. Mientras Ortega señala el tabú como posible causa originaria de la metáfora, Borges (2013: 63-4) sugiere como posible origen la insuficiencia conceptual del lenguaje, que conduciría a la vinculación metafórica de dos o más términos inmanentes para nombrar una abstracción, carente de designación propia, e innombrable, por tanto, fuera de la alusión metafórica.

Sin embargo, disiente Gerardo Diego de la concepción orteguiana de la metáfora: en la poética preliminar a su selección de versos de la antología *Poesía española* de 1932, apostilla glosando a Ortega que «La Poesía no es álgebra. Es aritmética, aritmética pura. El álgebra es la Filosofía. La Literatura es todo lo más aritmética aplicada, aritmética mercantil, contabilidad» (2012: 306). En un artículo posterior, publicado en *ABC* en 1966, titulado precisamente «Álgebra y poesía», Diego reitera: «Y cuando todo esté estructuralizado [...] la poesía seguirá siendo esencialmente lo contrario que la engañosa metáfora, seguirá siendo la inocencia de la imagen, no álgebra precisamente, sino más bien aritmética, número puro, casi tan puro como el de la música» (2000: 328). Diego opone los tropos de metáfora e imagen en función de la

⁹ Para esta esquematización conceptual me baso en la propuesta de Bousoño (1968; 1970).



capacidad asociativa de cada uno de ellos; de modo que, si la metáfora es algebraica porque sustituye el referente por un término que lo alude, la imagen es aritmética porque acumula analógicamente múltiples elementos, que no se anulan semánticamente entre sí, sino que se enriquecen mutuamente. No obstante, el propio Diego ensayó una suerte de *poesía algebraica*, aunque sólo fuera nominal, patente en el título de su poema *Fábula de Equis y Zeda: ¿X y Z* como letras sustitutas de sus respectivos referentes, al modo de las ecuaciones matemáticas¹⁰? ¿Se trata sólo de una broma sobre la marcada estética cubista y geométrica del propio poema, o es, acaso, una concesión a Ortega? En cualquier caso, Diego enfatiza la negación del carácter metafórico-algebraico de la imagen.

En dos artículos fundacionales de su ideario estético, «Posibilidades creacionistas» y «Devoción y meditación de Juan Gris», Gerardo Diego sistematiza, por un lado, la tipología de imágenes y, por otro lado, el grado de referencialidad del lenguaje poético. Ambas taxonomías se complementan eficazmente, ya que, abordando distintos aspectos de poética, las dos redundan en la idea de que a menor referencialidad de la poesía, mayor es su capacidad expresiva; es decir, la autonomía del lenguaje respecto a la realidad condiciona proporcionalmente la libertad imaginativa de las imágenes que componen el poema. En «Posibilidades creacionistas» (2000: 167-170), Diego distingue cinco categorías de *imágenes*¹¹: imagen directa, imagen refleja (o simple), imagen doble, imagen triple (o cuádruple) e imagen múltiple. La primera categoría engloba únicamente el valor de la palabra como significante, la segunda se identifica con la metáfora tradicional, y las tres categorías restantes se corresponden con la imagen creacionista; si bien Diego distingue distintos niveles posibles al alcance de la nueva imagen, la diferencia es cuantitativa, no cualitativa; por tanto, la imagen doble y la triple también son imágenes múltiples, aunque su número de asociaciones sea limitado, la capacidad asociativa es la misma, pero en distintas fases de desarrollo y

¹⁰ En consonancia con esta idea, Guillermo de Torre habla de la «ecuación poemática creacionista» (2000: 463).

¹¹ Diego emplea siempre en sus escritos teóricos el término *imagen*, pero con él designa igualmente tanto lo que este ensayo ha denominado *metáforas* como *imágenes*. Es decir, aunque sí hay una distinción conceptual entre ambos tropos, la terminología de Diego difiere en parte de la empleada en este artículo: lo que Diego denomina *imagen refleja*, *simple* o *tradicional* se corresponde con el uso que aquí hacemos de *metáfora*, y lo que Diego denomina *imagen múltiple* (ya sea en cualquiera de sus variantes *imagen doble*, *triple* o *cuádruple*) se corresponde con nuestro uso del término *imagen*.

plasticidad. Cuantos más elementos compongan una imagen mayor será su potencia imaginativa y su consecuente autorreferencialidad, por ello, sostiene Diego, es aritmética la operatividad de la imagen múltiple: suma, resta, multiplica o divide asociaciones, pero sin sustituir unos elementos por otros, de modo que ninguno de ellos propenda a la realidad de la que el otro se aleja. El álgebra de la metáfora jerarquiza sus elementos en virtud de su carácter de realidad: (A)B (plano real y plano evocado); en cambio, la aritmética de la imagen nivela sus componentes y les otorga el mismo nivel de irrealidad, que aumenta proporcionalmente cuanto mayor sea el número de sus partes constitutivas: B + B + B +B (sería un ejemplo de imagen cuádruple).

Por otra parte, en «Devoción y meditación de Juan Gris» (1997), Diego clasifica los distintos grados de referencialidad de las *imágenes* (en el sentido que él da al término, esto es, según su categoría inclusiva de metáforas e imágenes) en su paulatina emancipación de la realidad. Así pues, distingue cuatro categorías en orden ascendente: copia, imitación, interpretación y representación. Las dos primeras configuran la retórica tradicional: la mimesis de la realidad a partir de su fiel descripción (*copia*) o de su copia embellecida mediante metáforas (*imitación*). Las dos últimas, en cambio, configuran la funcionalidad poética de las imágenes, si bien con una diferencia entre ambas: en las imágenes dobles, triples o cuádruples, limitadas por su número de elementos integrantes, predomina la racionalidad calculada (*interpretación*), mientras que la imagen múltiple desborda irracionalidad emocional (*representación*¹²). Cuanto menor sea la voluntad referencial, mayor es la posibilidad de creación de realidad poética.

La emotividad irracional es otro de los rasgos definitorios de la nueva imagen que, lejos de la irracionalidad automática del surrealismo, aspira a una lógica poética puramente estética. Tanto Gerardo Diego como Juan Larrea la reivindican como piedra angular del poema creacionista; a este propósito, ensayó Larrea una taxonomía del objeto poético en una carta dirigida a Diego, fechada el 12 de noviembre de 1919, en respuesta al artículo de Diego ya citado, «Posibilidades creacionistas», publicado un mes antes. Distingue Larrea tres categorías de poemas en función de las dos coordenadas concebidas por Diego (analogía y referencialidad), pero Larrea otorga preeminencia a otro parámetro: la presencia o la ausencia de racionalidad.

¹² Ahora bien, *representación* no como imitación, sino como elaboración arbitraria del lenguaje poético.



dad en el lenguaje poemático. Diego menciona sucintamente el factor de la emoción a propósito de la imagen múltiple, pero el acento de Larrea en este aspecto es mayor. Las tres categorías de la poética larreana son: poema descriptivo, poema cúbico y poema puro o *in*. El primero es mimético; los otros dos, sin embargo, pertenecen al ámbito de autorreferencialidad de la imagen múltiple. La diferencia entre ambos es, pues, análoga a la que separa *interpretación* de *representación* en la segunda taxonomía de Diego. El poema cúbico (al nivel de referencialidad de la *interpretación*) tiene como aglutinante el componente *cerebral* (en palabras de Larrea, o *intelectual*, en palabras de Diego), mientras que «el poema *puro*, perfectamente creado, música, imagen múltiple como decías tú muy bien, asociación de imágenes activas, delirio cordial [...] y cuanto signifique cerebralismo es un parche poroso, disonante y molesto. [...] Lo llamo *poema in* (infinito, impreciso, ilimitado, etc. etc.) [...] el poema *in* radica en el corazón» (1986: 110-111). La tentación de relegar el poema al ámbito de la racionalidad, limita su expresividad, porque «desde el momento en que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción» (Diego, 2000: 169).

En definitiva, la ecuación creacionista es un cóctel poético que combina la aritmética de las imágenes (sus partículas), la estética de la geometría cubista de su estructura y la irracionalidad milimetrada de su lenguaje para crear un mundo de realidad poética autosuficiente. Como bien resume Guillermo de Torre: «La imagen es el protoplasma primordial, la sustancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada: Es el reactivo colorante de los precipitados químico-líricos. Y, en ocasiones, como en la ecuación poemática creacionista, es el coeficiente fijo» (2000: 463). Así pues, el itinerario que ha seguido este artículo ha tratado de clarificar la terminología relativa a los tropos de la metáfora y la imagen, así como de exponer los vasos comunicantes entre distintos textos teóricos al respecto. Como se ha visto a lo largo de esta exposición, la tensión entre estos tropos pone de manifiesto no sólo la particular poética creacionista, sino también las discusiones en torno al significado en relación con la estética, cuestión nuclear en el desarrollo de las vanguardias poéticas.

Referencias bibliográficas

- BERNAL, José Luis (ed.) (1993), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- BORGES, Jorge Luis (2013), «Examen de metáforas» en *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Barcelona, Debolsillo, pp. 63-72.
- BOUSOÑO, Carlos (1968), *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
- (1970), *Teoría de la expresión poética 1*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (1999), *Poetas creacionistas españoles*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- DIEGO, Gerardo (1996), *Obras completas. Poesía tomo I*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara.
- (1997), «Devoción y meditación de Juan Gris» en *Obras completas. Prosa tomo V. Memoria de un poeta (volumen 2)*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara.
- (2000), *Obras completas. Prosa tomo VI. Prosa literaria (volumen 1)*, ed. José Luis Bernal, Madrid, Alfaguara.
- (2004), *Biografía incompleta. Biografía continuada*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra.
- (ed.) (2012), *Poesía española [Antologías]*, ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.
- (2014), *La poesía nueva. La conferencia y la polémica, 1919*, ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu, Madrid, Fundación Gerardo Diego & Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1987), «Gerardo Diego» en *Panorama de la generación del 27*, Madrid, Castalia, pp. 113-125.
- GEIST, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama.
- GILMAN, Stephen (1981), *Galdós and the Art of European Novel: 1867-1887*, New Jersey, Princeton University Press.



- HUIDOBRO, Vicente (2009), *Manifiestos*, Santiago de Chile, Editorial Mago.
- LARREA, Juan (1986), *Cartas a Gerardo Diego (1916-1980)*, ed. Juan Manuel Díaz de Guereñu, San Sebastián, Mundaiz.
- ORTEGA Y GASSET, José (1994), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza.
- (2004), «Las dos grandes metáforas» en *Obras completas II (1916)*, Madrid, Taurus, pp. 505-517.
- PAZ, Octavio (1987), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- ROZAS, Juan Manuel (ed.) (1986), *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1991), «Poesía desnuda y sucesiva (Nuevas notas sobre la influencia de Miguel de Unamuno en Juan Ramón Jiménez)», en *Anales de Literatura Española*, 7, Universidad de Alicante, pp. 183-194.
- TORRE, Guillermo de (2000), «La imagen y la metáfora en la novísima lírica», en Domingo Ródenas (ed.), *Prosa del 27. Antología*, Madrid, Espasa-Calpe.

Philobiblion

RESEÑAS



LARRAZ, FERNANDO Y SANTOS SÁNCHEZ, DIEGO (eds), *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2021, 326 págs.

DAVID GÓMEZ PÉREZ

Universidad Autónoma de Madrid

Fernando Larraz y Diego Santos, los editores del volumen que nos disponemos a reseñar, son reputados especialistas de la literatura española contemporánea. En el caso de Larraz, hay que destacar que su línea de investigación gira en torno a la narrativa. En el de Santos, sus principales investigaciones se centran en el teatro. No obstante, ambos comparten un notable interés por la práctica de la censura, sobre todo, la que tuvo lugar durante el periodo franquista. Así lo demuestran libros como *Letricidio español: censura y novela durante el franquismo*, del primer investigador, y *Un teatro anómalo: ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, editado por el segundo crítico.

Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo pretende hacer una re-evaluación del período franquista, fundamentalmente, empleando una metodología que considera «la literatura más allá de su nivel meramente textual para abordar también los entramados culturales de su difusión, su recepción y su crítica»

(22). Es decir, el análisis se inserta dentro de los estudios culturales. El libro reúne a doce especialistas en el objeto de estudio, con una sólida bibliografía, para mostrar el alcance del franquismo, llegando, incluso, a comentar la repercusión significativa del régimen dictatorial en la actualidad.

El capítulo introductorio, escrito por los editores, se centra tanto en la justificación de la expresión «literatura bajo el franquismo», la preposición otorga una connotación de yugo, de dominación; como en la condición de anomalía que sufre el país durante el régimen franquista. La fórmula es adecuada, y los editores del libro la sustentan de manera precisa al presentar una serie de postulados «que los estudios críticos e historiográficos sobre la literatura del período deberían asumir» (13). Entre estos postulados, se comenta la desaparición de «uno de los periodos más fértiles y diversos de la historia literaria española» (13), en alusión a la herencia de la Generación del 27 y las vanguardias; la



dicotomía interior-exilio, pues los escritores que tuvieron que abandonar el país quedaron relegados al olvido; la represión a través de la censura, que no solo afectó a los escritores, sino que influyó a todos los agentes literarios, editores incluidos; y la proyección de todos los postulados condicionó a la sociedad española durante el régimen totalitario de Francisco Franco, llegando a tener incidencia en la sociedad actual. Asimismo, los editores proponen recuperar e incorporar al canon textos heterodoxos con la moral franquista, en aras de una mayor comprensión del pasado. La condición anómala de la sociedad española franquista tiene como lugar de enunciación el alcance del franquismo, por tanto, habría que tener en cuenta la literatura del exilio y la literatura de las antiguas colonias, como la filipina, pues están condicionadas, de alguna manera, por el régimen franquista.

En «Ceguera estética e historiografía literaria», el capítulo escrito por Valeria De Marco, se propone una revisión de las historias de la literatura, pues están condicionadas por el relato de los alcistas. La autora ilustra cómo, desde Marcelino Menéndez Pelayo, se construye el proyecto filológico, caracterizado por orientarse hacia el pasado español imperialista, el del Siglo de

Oro. Además, muestra con ejemplos cómo las ideas de Menéndez Pelayo van conformando el canon. La investigadora también menciona que hay una serie de creaciones literarias que reniegan de la filología española, tal como la comprendía Menéndez Pelayo, como es la obra teatral *Los filólogos*, de José Bergamín. En la línea de los editores, De Marco propone una revisión del concepto «generación», pues en la mayoría de los casos no se cumplen las condiciones para el nombramiento.

El escrito de Hidalgo Nácher se centra en la teoría literaria, especialmente, en la estilística, que considera católica, por la influencia del régimen político nacional-católico. La anomalía que proponen los editores puede observarse en esa variante de la estilística, guiada por unas sensaciones espirituales, por una intuición, como diría Damaso Alonso. En este sentido, el alcance del franquismo también llegó a otras teorías literarias como la semiótica, e incluso, retrasó la llegada a España de tendencias posteriores, como «la del postestructuralismo, el anti-humanismo y la deconstrucción» (75).

«Nostalgia del imperio: literatura filipina y franquismo» es un capítulo innovador por su objeto de estudio, pues desde la filología hispánica no

se ha investigado apenas dicha literatura, a pesar de haber tenido una vinculación colonial con España hasta el año 1898. Rocío Ortuño Casanova menciona la importancia de este tipo de literatura colonialista, de tintes exóticos, en el período dictatorial, sobre todo, en los primeros años del régimen, cuando la Falange todavía estaba en las esferas de poder y los filipinos buscaban ayuda para combatir, aunque sea de manera intelectual, al estadounidense.

El capítulo dedicado al teatro ilustra, de manera notable, las condiciones y la arbitrariedad de la censura. Berta Muñoz Cáliz analiza cómo el teatro se vio fuertemente condicionado por la censura y cómo los dramaturgos tuvieron que autocensurarse, es decir, cómo adoptaron estrategias teatrales para evitar la prohibición y poder representar sus obras en los escenarios. Además, se realiza un breve estado de la cuestión sobre la censura teatral, con cada vez más investigadores implicados en esta labor.

Sobre los relatos de viaje bajo el franquismo trata el capítulo elaborado por Geneviève Champeau. La autora comenta varias de las posibilidades de categorización, establecidas, fundamentalmente, a través de categorías binarias. En este sentido

se cita a Jorge Carrión que distingue entre «viajes proespaciales, conformes a una concepción franquista del espacio, y contraespaciales, los que la cuestionan» (136). Asimismo, Champeau nos muestra cómo evolucionó el subgénero de los relatos de viajes durante el franquismo, que pasó de legitimar la dictadura en un primer momento a terminar estableciendo una conciencia clara sobre lo que estaba pasando en España, con una clara influencia del realismo social.

En cuanto al capítulo de Juan José Lanz sobre «El canon y el campo literario en la poesía española bajo el franquismo», el especialista comienza discrepando de Harold Bloom y aquellos críticos que consideran que el canon se rige por criterios meramente estéticos. Lanz señala que las teorías sociológicas, como la postulada por Pierre Bourdieu, son más adecuadas para entender la canonización de las obras literarias, pues la génesis de dichos productos se ve condicionada por las circunstancias sociales, políticas, etcétera. En este sentido, se menciona la existencia de elementos de canonización literaria, como las antologías, que pueden clasificarse en programáticas o panorámicas. Además, se pone en duda la operatividad del concepto «generación», presente en la historiografía literaria española del siglo XX



«1959: triunfos, discordias y paradojas en el canon de la poesía del medio siglo» tiene como punto de partida el homenaje a Antonio Machado en Collioure, a los veinte años de fallecer. Este encuentro sirvió de unión entre poetas del interior y escritores del exilio. También se mencionan los distintos núcleos poéticos y su relación con el mercado editorial, vinculados, fundamentalmente, a través de revistas. En este sentido, se alude a los núcleos, no tan conocidos, de Cádiz, Málaga y Sevilla. No obstante, la mayor parte del artículo se centra en la polémica generada por las propuestas poéticas del Círculo de Velintonia, de Madrid, y la Escuela de Barcelona, representantes de la ciudad condal.

Bénédicte Vauthier, en su capítulo, se encarga de realizar un recorrido por la crítica literaria de la década de los 50 y de los primeros años de los 60, a través de la perspectiva de Guillermo de Torre y de Josep María Castellet. Además, en dicho capítulo expone un par de cartas inéditas entre los críticos mencionados. Dichas misivas se enviaron en un lapso de «seis años decisivos (corre de noviembre de 1957 a diciembre de 1963) en la historia de las ideas estéticas y políticas de las dos Españas, la del interior y la transterrada, y refleja algunas expectativas y algunas

frustraciones de los comunicantes» (233). Las epístolas se encuentran archivadas en la Biblioteca Nacional de España. La autora francesa incide también en la importancia notoria del crítico catalán, arguyendo que el pensamiento de Castellet, casi siempre, se ha estudiado desde una perspectiva sincrónica, y no desde una mirada diacrónica, es decir, no se suele observar la evolución de su pensamiento.

El capítulo de Fernando Larraz sobre la recepción del exilio recoge las tensiones que se produjeron durante el franquismo en la España del interior, pues mientras el sector más católico renegaba del grupo exiliado, los intelectuales de la Falange, bajo «una máscara de liberalismo» (255), intentaron recuperar los vínculos con los transterrados. Además, durante todo el capítulo está presente la metáfora del puente, como un elemento de enlace entre «ambas orillas del Atlántico y que permitiera la trasferencia de autores, obras e ideas» (254). No obstante, esta metáfora no fue bien recibida por todos los exiliados, pues un escritor como Ramón J. Sender manifestó su rechazo en un artículo de 1953, «El puente imposible».

Domingo Ródenas de Moya elabora un capítulo sobre la novela expe-



rimental, de ahí, el título, «Questo libro non é per te», en alusión a la escasa atracción que suscita este tipo de literatura en las clases populares. En su texto, el autor, señala una serie de rasgos que acogen de la tradición que les precede, como la rebeldía heredada de las revoluciones de 1968, en la que hay que incluir «las drogas, el sexo desinhibido, la música rock y las filosofías orientales como formas de ampliación de la experiencia» (280); las técnicas narrativas de los grandes renovadores de la novela de principios del siglo XX, como Thomas Mann, James Joyce y Marcel Proust; y la hibridación entre la alta cultura y la cultura pop, entre otros.

El capítulo redactado por Suárez Toledano estudia la recepción de la literatura hispanoamericana en España durante el periodo que comprende la dictadura franquista. En este sentido, además de la mención, a modo de listín telefónico, de la

gran cantidad de obras significativas de autores de la otra orilla del Atlántico, se comenta el origen y sentido del *boom* de la literatura hispanoamericana, siempre vinculado con estrategias de promoción editorial.

A modo de conclusión, cabría señalar que *Poéticas y cánones literarios bajo el franquismo* vuelve la mirada sobre la literatura que se escribió bajo el período del régimen totalitario, teniendo en cuenta que alcanzaba, incluso, a algunas de las antiguas colonias españolas, como Filipinas. En la misma trayectoria, la revisión que se realiza en el libro abarca los principales subgéneros literarios; el relato de viajes, caracterizado por la hibridez entre ficción o historia fáctica; la recepción de las obras literarias, tanto del exilio como de la literatura hispanoamericana; y la historiografía literaria, marcada, sobre todo, por el carácter nacional-católico del régimen dictatorial.

JIMÉNEZ SUREDA, Montserrat. *Amb el cor al paper. Història i teoria de les cartes d'amor*, Cerdanyola del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020, 525 pàgs.

ÁLVARO SOTO HERNÁNDEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

Amb el cor al paper. Història i teoria de les cartes d'amor es una obra ambiciosa, ante todo, que enlaza con el monumental proyecto en desarrollo *Epícat*. Sin duda, el título del libro no hace justicia a los contenidos que en él se abordan: el ensayo de la autora trasciende notablemente lo que cabría esperar de un tratado epistolar amoroso en Occidente, convergiendo en este elementos de epistemología y metafísica: desde la carta como una abstracción de la realidad del individuo y el traspaso de la sustancia del ser al papel, hasta la idealización de aquel que es amado, junto al planteamiento de no pocas tribulaciones existenciales que abre la carta de amor. El libro abarca numerosos ejemplos por donde se puede escudriñar una rica combinación de disciplinas sociales que son prueba de la exhaustividad del estudio de la autora. Ejemplo de estas son la antropología (la carta como ritual social para iniciar, mantener, demostrar, romper o dominar una relación

amorosa), la literatura (el género epistolar *per se*), la psicología (teorías de dominancia como las de Bordieu o elementos que satisfacen las necesidades del cuerpo concupiscible o el alma), la lingüística (metalingüística propiamente, pero también historia de la lengua y dialectos, entre otros) estética, género (motivos, tópicos y realidades sociales que presentan las cartas de hombres y mujeres) y, finalmente, historia; pero no solo de la epistolografía amorosa, sino también de la epistolografía en mayúsculas, en su desarrollo histórico. La necesaria perspectiva de género que cruza las páginas de este libro, omnipresente toda ella, es el puntal argumental del libro, haciendo de la obra un conjunto de unas quinientas páginas donde las inferencias de la autora se combinan con lo que el más reconocido de todos los epistológrafos de la historia, Plinio el Joven (61 - c.112), consideraba el mejor de todos los maestros: la práctica¹.

¹ *Usus, magister egregius* (Plinio el Joven: *Epistolae*, I, 20). Del joven Plinio se pueden sacar muchas lecciones. Él es, junto a Tácito (c. 55-120) y Suetonio (c. 70 - *post* 122), uno de los historiadores coetáneos de los emperadores Flavios, y él, en solitario, de Nerva (30 -98) y Trajano (55-117). Sus numerosas cartas no

La maleabilidad y el intimismo del formato epistolar permite descubrir la biografía y la abstracción que los redactores de las cartas hacían del mundo que los contenía; es pues un testimonio de primer orden que profundiza allí dónde las fuentes documentales son yermas. Esta concepción, la de hacer historia por uso de los epistolarios masculinos y femeninos, preguntándose a la par por la menospreciada perspectiva de los niños (un paradigma que la autora apoda con el término de «adultismo») permite comprender este libro como una reclamación o manifiesto, una reivindicación si se prefiere, para considerar los tres puntos anteriores en la investigación². En las últimas décadas se ha popularizado en la academia lo que se conoce como «historia de las emociones»³, que no sin razón se pregunta primero por la dinámica y naturaleza de las anteriores en diferentes períodos cronológicos, así como las pasiones que, cabe apun-

tar, son los elementos motrices de los seres humanos que han hecho, de los tiempos, historia. La historia de las emociones pues complementa relatos y crónicas oficiales, por norma general, más benevolentes con los sujetos analizados⁴. El papel de las cartas de amor en este contexto es fundamental. Explicitado por la autora, «son una necesidad social y emocional». La escritura ordena y codifica los sentimientos, los hace existir, y esto es ardua tarea cuando emociones tan poderosas como el amor se le plantean al individuo, y este intenta descubrir qué es el amor para él⁵. Por otro lado, también se puede considerar la carta de amor como una válvula de escape de una realidad constringente hacia una ficción personal más laxa. Estas concepciones son ilustradas con amplias exposiciones de cartas de diferentes sectores sociales (desde monarcas o grandes personalidades hasta soldados rasos de infantería). De aquí que la historiadora sentencie

solo contienen información histórica: son el relato de espacios, costumbres y personalidades del momento. La carta a Tácito, por ejemplo, sobre la muerte de su tío el naturalista Plinio el Viejo (23-79), es prueba de la primera descripción volcánica de la historia: la de Pompeya y Herculano en el año 79.

² No tan presente en la obra como los casos expuestos, el libro también introduce cuestiones de entendimiento amoroso hacia las mascotas.

³ Aunque los orígenes de esta disciplina histórica resulten difíciles de rastrear, se encuentran precedentes en la antropología y sociología de Marcel Mauss (1872-1950) y Norbert Elias (1887-1990). Los historiadores más destacados de este campo son probablemente Peter Stearns (1936), Barbara H. Rosenwein (1945) o William M. Reddy (1947).

⁴ Rousseau (1712-1778), Freud (1856-1939) o Einstein (1879-1955), por citar algunos de los muchos casos contenidos en la obra.

⁵ La autora insiste en que su estudio que este se fundamenta en el *eros*, que define como «el amor entre dos personas no conseguirías» (p. 38).



«es momento que la historiografía se ocupe de los sentimientos y las emociones» (p. 40).

El objetivo final del libro no es otro que entender el tratamiento amoroso occidental por carta en el decurso histórico, desde la antigüedad clásica hasta la actualidad. Esta finalidad se ejecuta con mérito con innumerales meditaciones y consideraciones relativas sobre grandes tratadistas como Ovidio (43 a.C. - c. 17 d.C.), san Agustín (354-430), santo Tomás de Aquino (1225-1274) o Ficino (1433-1499), que plasman el constructo masculino de modelo de mujer idealizada y virtuosa para cada época. Son estos algunos de los puntos sobre los que orbita esta obra, tratados todos ellos en detalle, dando la falsa sensación de cierta repetición en los mismos cuando, en verdad, en cada opúsculo, si bien la sustancia es la misma, el prisma conceptual no: a veces la óptica es de tratamiento his-

tórico, otras el enfoque es sociológico, psicológico, etc.

La lectura del libro invita a cavilar sobre cómo y dónde se puede producir la creación de estructuras amorosas. Aunque no resulta innovador por parte de la autora el hecho de analizar el amor en el máximo de sus contextos posibles (la obra analiza cartas de amor en tiempos de guerra, entre padres e hijos, parejas homosexuales⁶, entre extranjeros, postales, adulterios, cartas entre amigos, cartas de «locos»⁷, cartas lanzadas al mar en botellas, cartas en películas y novelas, de origen popular o acomodadas, cartas pedagógicas o el impacto social de las cartas de amor en revistas de gran tirada o consultorios), no muchas obras actuales pueden presumir, bajo una misma portada, de contemplar el amor epistolar bajo el gran espectro de casos que ofrece la publicación, con un fondo bibliográfico espléndido.

⁶ Llama la atención que la mayoría de los ejemplos contenidos son del mundo anglosajón, desde monarcas con una casi segura homosexualidad como Guillermo II o Eduardo III hasta autores como Oscar Wilde.

⁷ La locura, como apunta la autora a lo largo de la historia, no sería el equivalente a un trastorno diagnosticado por la psicología actual. Antaño era un arma para desacreditar y neutralizar al enemigo, no pocas veces mujer, a la vez que para menospreciar a aquellas personas que sobresalían. Era pues un arma hipócrita, aunque este aspecto no se contenga tanto en el libro: las biografías de grandes genios quedan sesgadas por trastornos variados, especialmente el bipolar, siendo uno de los casos paradigmáticos el del de Isaac Newton, pero también otros como Allan Poe, da Vinci, Michelangelo o el exacerbado asperger y misoginia de Cavendish. Cuando un hombre sobresale no se acusa tanto la crítica, y los detalles «más criticables» de su psique, resplandecen muchas veces por uso de su correspondencia. Son estos menos conocidos hasta el punto de ser omitidos con voluntad. Como explica el libro, la locura, ante todo, es un elemento que rompe unos parámetros sociales y culturales establecidos. De ahí que sirva como arma de censura.



El libro no solo acusa epístolas preteritas, también se pregunta sobre si la carta de amor continuará existiendo en un futuro, añadiendo al estudio el cómo se escribe de amor en nuestros días. El correo electrónico y el servicio de mensajería telefónica *WhatsApp* son los instrumentos mediante los cuales las generaciones más jóvenes intercambian mensajes amorosos: la historiadora admite en esto una economía de palabras y expresiones permutadas, en parte, por los emoticonos que «simplifican y serializan el amor», sin importar la sintaxis, claro está. Esta manera de transmitir el amor digitalmente es la hegemónica actualmente, con un argot propio que está en constante formación y cambio. Pese a la dominancia telemática, la historiadora alberga esperanzas fundamentadas en que la carta de amor está lejos de desaparecer por causa de la sustitución de los mensajes digitales que, en última instancia, responden a una realidad clara del capitalismo: la instantaneidad gracias a las nuevas tecnologías. Enlazando el capitalismo con el amor, la profesora expone algunas ideas de Zygmunt Bauer que matizan una idiosincrasia fugaz, rápida y directa en lo referente al amor de nuestros días. Estas relaciones que abre el estudio contenido en el libro sin duda superan a la intención de

la obra, pero el lector podrá en ellas reflexionar sobre cómo son las relaciones amorosas en nuestra época y entender si estas distan en su forma de las de antaño: ¿se ha conseguido una mayor liberación de las convenciones sociales del pasado? Resulta evidente que sí. Por otro lado, y referente al dicho amor de las nuevas generaciones, la historiadora no matiza otros aspectos que pueden influir en la fisionomía de estas nuevas relaciones tan fugaces y directas, desde el ateísmo en muchas sociedades occidentales al poco halagüeño futuro laboral de los jóvenes que, ante esta situación, basculan hacia una actitud de *carpe diem*. No es de extrañar que el tópico horaciano quede tan explicitado en la publicidad que a ellos se dirige en las redes sociales, series o casi cualquier otro tipo de escenario que se pueda plantear en el reino digital.

Es buena muestra de la trascendencia del libro (considerando solo el título) y de la vocación de su escritora (esgrimiéndose conocimientos de lingüística y psicología), que la obra en cuestión aporte conclusiones del estudio social que la historiadora practicó con niños de sexto de primaria a los cuales pidió la redacción de cartas amorosas. Aunque el fin original era comparar, en caso genérico, las cartas de amor infantiles del An-



tiguo Régimen con las actuales, en dicho estudio sobresalen elementos jerárquicos familiares más laxos en comparación a los de otrora, a la vez que un mayor grado de introspección de los niños. Por estas misivas, y de acuerdo con Freud, la autora reflexiona sobre la modificación de la inteligencia emocional conforme se alcanza la adultez (p. 331)⁸. El factor de la enculturación, no férreamente incrustado todavía en los niños, causa en ellos un «estilo directo y sincero» (p. 327) mientras relucen ya los primeros esfuerzos y dificultades que supone, para los pequeños, plasmar la complejidad sentimental en el mundo verbal. Avanzado el estudio de las cartas infantiles, su pérdida es un hecho hartamente presente en la historia. Las consideraciones sobre la tipología documental prevalecieron y prevalecen sobre las sentimentales, con la subsiguiente destrucción de no pocos testimonios epigráficos infantiles y de relaciones amorosas (fracasadas o comprometidas). Por ello, y como sintetiza la autora, el hecho de contar con un epistolario completo de un individuo resulta, en sí mismo, una gran suerte, puesto que permite observar la evolución psicológica temporal del redactor.

La publicación se reserva un importante número de páginas al desarrollo de la novela epistolar, especialmente la de los siglos XVIII y XIX⁹. No se puede, en efecto, ignorar cómo en el Siglo de las Luces se produce un gran crecimiento en relevancia y cantidad del género de la novela epistolar en los estratos populares. La obra evidentemente se alarga con la inserción de amplísimos ejemplos de los dos siglos, pero también con sendos casos actuales: las conocidas como novelas «emiliares», así como publicaciones en blogs. Puede parecer que la larga exposición llega hasta el punto de ser redundante e innecesaria en tanto que sus elementos son reiterativos, pero la hermenéutica del estudio creo que no apela tanto a los argumentos que se detallan de cada obra, sino hacia intentar despertar el *sapere aude* del lector por la novela epistolar.

Además, este tratamiento detallado del género literario desentraña las antípodas de la toma de conciencia femenina, tanto como lo hacen las cartas de amor femeninas, siendo este, a veces, un espacio de libertad de expresión sentimental¹⁰. Aunque se ha otorgado mucha relevancia a

⁸ Aunque en su sustrato, en la psicología actual se ha avanzado bastante más allá sobre las consideraciones emocionales de Freud.

⁹ «En el siglo XVIII, la forma epistolar se adueñó de las letras» (p. 346).

¹⁰ En este punto y en el desarrollo de la obra, el planteamiento de Ludwig Wittgenstein está muy pre-



factores como la alfabetización desde la historia de género, hecho que, sin duda alguna, permitió a las mujeres el acceso a la lectura, la autora es certera en destacar quizás más el papel de la mujer idealizada de las novelas románticas del siglo XIX para este propósito. No es ingenuo tampoco que la obra presente casos de *épistolaires*, muchas de las cuales, se lamenta la profesora, no han estado aún catalogadas ni editadas (pp. 296-9). Por último, no todo son novelas epistolares... En un siglo tan crucial como el de la Ilustración, el nacimiento de nuevas disciplinas y ciencias actuales va de la mano con la trasmisión de conocimientos que los artífices de las anteriores hacían por carta. Me es grato pensar, pues, que no se trata «solamente» de entender la historia de los sentimientos, emociones o cultura, puesto que los historiadores de la ciencia, inclu-

so los mismos científicos, se han visto obligados a recurrir directamente o indirectamente a las cartas de los padres de las disciplinas científicas o grandes personalidades de las mismas¹¹. Se desprende así, una vez más, la idea que las cartas pueden amoldarse a prácticamente cualesquiera de las situaciones comunicativas.

El libro recoge algunas cartas preteritas que se adicionan al texto, reforzando la disertación, como en el caso del opúsculo de las cartas infantiles, transcritas algunas de ellas de forma literal, sin ninguna corrección. El análisis formal aplicado en dicho estudio no presenta *a priori* ninguna falla en su metodología y técnica: se contempla el léxico, la caligrafía¹², la metalingüística, los tópicos, la semiótica, el soporte de escritura utilizado, el contexto o situación comunicativa, el uso de colores y perfumes,

sente, hasta el punto de repetirse en no pocas ocasiones la idea que reza la máxima wittgenstiana: «El límite de mis palabras también lo es de mi mundo».

¹¹ Por aportar simplemente un ejemplo que me resulta fascinante: el caso del genial matemático Évariste Galois (1811-1832). Este joven rebelde halló con veinte años la muerte en un duelo amoroso, contra un rival que sabía que no podía vencer. Pese a ser conocedor de su funesta situación de antemano, el honor lo impulsó en esta dirección. La noche antes del encuentro escribió una larga carta de despedida para sus seres queridos donde también revelaba sus descubrimientos matemáticos, que hoy en día se conocen bajo el nombre de la Teoría de Grupos de Galois (una parte del álgebra que permite, entre otras aplicaciones, explicar por qué una ecuación de quinto grado o mayor es irresoluble por medio de radicales: el conocido como teorema Abel-Ruffini). Aquella carta, que combina tristeza y amor es, por sí sola, uno de los documentos más relevantes de la ciencia matemática. Por lo que respecta a Galois, murió de un tiro en el estómago el 31 de mayo de 1832. (Pickover Alan, Clifford. *El libro de las matemáticas: de Pitágoras a la 57ª dimensión*. 250 hitos de la historia de las matemáticas. Trad. Serrano Larraz, Miguel; Saura Martínez, Sonia y Loste Ramos, Joaquín. (Kerkdiel: Libro, 2011), 228-229.

¹² Pese a que no se especifica en el libro, existe la posibilidad de que la autora haya empleado o introducido conceptos de grafología, considerada por numerosos expertos como una pseudociencia. Tampoco sería justo desterrar la disciplina por la carga semántica del sustantivo anterior...



el posible lenguaje no verbal (por la háptica, cinésica y cronémica), el sensorial, etc. Pese a la existencia de los elementos anteriores, no todos se pueden encontrar *in situ* en el texto, en tanto que se funden con el estudio (de no ser así, las páginas de este libro crecerían exponencialmente), a la vez que estas se reducen al propio universo epistolar, sin poder escapar de las limitaciones inherentes al mismo. Este análisis no es posible sin una actitud correcta en el momento de aproximar las conclusiones de aquellos que son leídos, evitando elementos excesivamente juiciosos como la moral y considerando el entorno sociocultural de cada caso. El libro, sin llegar a ser un manual al uso, aconseja e indica sobre cómo leer e interpretar correctamente las cartas del pasado sin pasar en exceso por el tamiz personalista. La holística integrada en las páginas es tangible desde el comienzo de la obra, mientras que se establecen símiles que, en principio, pudieran parecer demasiado lejanos, pero que albergan aspectos en común (las cartas de emigrantes y de los niños de padres divorciados, por ejemplo, cuya primera realidad suele ser el abandono de su lugar de origen).

La publicación dispone de otras características muy particulares, como son el lenguaje empleado y la edi-

ción. Del primero basta decir que es sumamente personal (la postdata del libro reza: «[esto es] un texto personal, absolutamente mío» (p. 487). En lo referente al estilo y formato, el vocabulario es evidentemente de registro académico, como cabría esperar y, por lo tanto, no merecería esta mención en la presente reseña. Sin embargo, el léxico salpicado de motes catalanes propios del Ampurdán, y la manifiesta inserción de expresiones coloquiales, hacen del registro del texto un ente peculiar, con la combinación de cultismos y de voces populares, con no pocas dosis de humor que amenizan la lectura. Las constantes anécdotas vitales que la profesora incorpora, junto a su ya nítido estilo directo y sin grandes circunvalaciones, permiten un entendimiento poco tortuoso, sin renunciar a apalearse intermitentemente a la reflexión y espíritu crítico del lector. En suma, la consecuencia final no es otra que observar cómo, principalmente por el lenguaje y tratamiento, *Amb el cor al paper. Història de les cartes d'amor* es una obra categóricamente personal. Tal es el grado de asociación entre la escritora y su lengua natal que, antes que intentar buscar proyección internacional escribiendo en un idioma como pudiera ser el inglés (así lo admite la historiadora), sus esfuerzos quedan reproducidos en su catalán



nativo al resumir «tenía necesidad de escribir». Necesidades que, como en las cartas, surgen porque el espíritu así lo demanda. El remate final a esta idea se deduce al contemplar la estructura del libro, dividido en una introducción, un cuerpo y una despedida, junto a una posdata: la obra pues no deja de imitar la anatomía de una carta que surge por la necesidad de escribir. Los títulos de cada capítulo bien merecen ser anotados: estos son un recopilatorio de versos, nombres o partes de canciones, aforismos, dichos populares, refranes, etc. que guardan relación con el contenido de los opúsculos.

Es complicado en una reseña como esta dar alcance de la envergadura del tratamiento epistolar que la profesora realiza a lo largo de la obra. De esta forma, las cartas pueden ser la primera causa del entendimiento de factores históricos también, puesto que muchas de estas son capaces de narrar situaciones familiares (extensas o nucleares) que, en última instancia, permiten una renovada óptica de dinámicas socioculturales históricas¹³. Además de lo ya explicitado en este texto, no me puedo abstenecer de recordar una vez más la omnipresente y necesaria pers-

pectiva de género de la publicación, tanto como la evidente intención divulgativa de su escritora, intuyendo cómo las palabras (y su escritura, en este caso por cartas), mantenían y mantienen una realidad sociocultural determinada, pues no son otra cosa que el reflejo de las sociedades que las han engendrado; mientras que sus redactores, con origen de coordenadas en la realidad que los rodea, trasladan esta, por uso de las palabras, a su mundo abstracto y de vuelta al papel. Con un elevadísimo caudal de cartas de la edad moderna y contemporánea, especialmente, es preciso sin duda recuperar y editar este basto océano de patrimonio histórico y cultural (con una mayor colaboración institucional que, en ciertos espacios geográficos, brilla por su ausencia) que no es valioso solamente para la disciplina histórica; también es elemental para otros campos de las humanidades que, por fuerza, se ven involucrados en su estudio, como asevera este libro.

Las cartas son la principal vía hacia la misma intimidad del sujeto, destacado este o no en el espacio histórico. Son el principal instrumento para intentar comprender los motivos sentimentales que desvelan parcialmente

¹³ Para ilustrar este hecho con un ejemplo, la autora destaca que la jerarquía familiar del Antiguo Régimen es susceptible de ser entendida como un sistema de tipo vasallático, tan característico de la Europa bajomedieval, o al menos desde el siglo X (p. 479).



las acciones humanas; sirven para acreditar o desmentir las biografías construidas... Y lo que resulta más seductor para los historiadores: deconstruir e interpretar de tantas maneras posibles el pasado¹⁴.

Me aventuraría a considerar hasta lo axiomático que el hacer historia sin incluir las emociones, las cuales no hay que menospreciar bajo la etiqueta de la irracionalidad¹⁵ (siguiendo el paradigma del racionalismo), es hacer una historia incompleta.

¹⁴ Hay ejemplos de períodos históricos que han sido estudiados por uso de las cartas, como el caso del archivo de Tell Amarna, que contiene las relaciones políticas, personales y notariales del «comercio de las reciprocidades» de los soberanos y estados del bronce final en Próximo Oriente y Egipto: por los recursos de los regalos u obsequios, los palacios del bronce realizaban en realidad un intercambio comercial en toda regla. También hay cartas que han cambiado la historia: Augusto tergiversó las cartas de Marco Antonio para tornar al pueblo romano en contra de aquel, eventualmente destruyendo a su rival, inaugurando la época imperial romana. Las cartas de Kennedy y Kruschew van más allá del retrato oficial de la crisis de los misiles en Cuba. Al respecto, se puede recomendar la lectura del libro: Sebag Montefiore, Simon. *Written in History: Letters that Changed the World*, Londres, W&N, 2018.

¹⁵ «Sentimientos, emociones y racionalidad no son divergentes» (p. 42).



ESTADÍSTICAS

A fecha 30 de junio de 2022, *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas* ha recibido catorce artículos y dos reseñas durante el último periodo. Los artículos han sido sometidos a evaluación mediante doble par ciego por evaluadores externos y revisados por el Consejo de Redacción. De estos artículos, seis han sido rechazados, dos se encuentran actualmente en revisión, uno está aceptado (y será publicado en el siguiente volumen) y cinco han sido publicados en este volumen, junto con las dos reseñas.

Recibidos (01/01/2022-30/06/2022)	14
Rechazados	6
En revisión	2
Aceptados (sin publicar)	1
Publicados en junio 2022 (Total)	5
Publicados en junio 2022 (UAM)	0
Publicados en junio 2022 (Externos nacionales)	4
Publicados en junio 2022 (Extranjeros)	1
Reseñas recibidas	2
Reseñas publicadas	2

