

# Rassegna iberistica

Vol. 47 – Num. 122

Dicembre 2024

e-ISSN 2037-6588



**Edizioni**  
Ca' Foscari



e-ISSN 2037-6588

# Rassegna iberistica

Direttore  
Eric Bou

**Edizioni Ca' Foscari** - Venice University Press  
Fondazione Università Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia  
<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/>

# Rassegna iberistica

## Rivista semestrale

**Fondatori** Franco Meregalli; Giuseppe Bellini †

**Direzione scientifica** Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Denmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcellona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

**Comitato di redazione** Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alice Favaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Università degli Studi di Milano, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Coordinatrice delle recensioni e scambi** Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Coordinatrice della redazione** Margherita Cannavacciolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Direttore responsabile** Giuseppe Sofo

**Direzione e redazione** Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | [rassegna.iberistica@unive.it](mailto:rassegna.iberistica@unive.it)

**Editore** Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

© 2024 Università Ca' Foscari Venezia

© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



**Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari:** tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

**Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari:** all articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

## Sommario

### ARTICOLI

**Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final  
de *El castigo sin venganza***

Sònia Boadas 271

**Leopoldo María Panero: una irrupción *ante litteram*  
del lenguaje médico en poesía**

Maria Maffei 293

**Carlos Gamarro y su crítica del movimiento guerrillero**

Malva Filer 311

### NOTE

***Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica  
en la narrativa española del siglo XXI* de Ruben Venzon**

Una indagación sobre las relaciones entre palabras e imágenes  
Antonio Candeloro 325

**Escribir vidas: una lectura biopoética de la obra  
de María Teresa León**

Francesca Mannino 331

### RECENSIONI

**Domingo Ródenas de Moya**

***El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges***

Simone Cattaneo 343



<b>José Teruel y Santiago López-Ríos (eds)</b> <b><i>El valor de las cartas en el tiempo</i></b> Margarita García Candeira	347
<b>Juan Mayorga</b> <b><i>Ellissi. Saggi 1990-2022</i></b> Renata Londero	351
<b>Alberto Gerchunoff</b> <b><i>Una sinagoga nella pampa</i></b> Susanna Regazzoni	355
<b>Pubblicazioni ricevute</b>	359

## **Articoli**





# Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*

Sònia Boadas  
Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya

**Abstract** This article presents the result of analysing with spectral photography the autograph manuscript of Lope de Vega's *El castigo sin venganza*. The images reveal that Pedro de Vargas Machuca intervened directly in the changes that Lope de Vega made in the final part of the play. The contribution provides information about the authorship and the order of these interventions, while also proposing new hypothesis about the purpose of those changes.

**Keywords** Lope de Vega. Pedro de Vargas Machuca. El castigo sin venganza. Manuscript. Spectral photography.



## Peer review

Submitted 2024-06-26  
Accepted 2024-10-01  
Published 2024-12-09

## Open access

© 2024 Boadas | 4.0



**Citation** Boadas, S. (2024). "Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*". *Rassegna iberistica*, 47(122), 271-292.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/001

271

En un romance escrito en honor a la beatificación de San Isidro encumbraba Lope de Vega la figura de un poeta insigne:

Pedro de Vargas Machuca,  
alta la blanca visera,  
mostró en la fisonomía  
gravedad y sutileza.  
Como machucaba moros  
su ascendiente por la Vega  
de Granada, nuestro Vargas  
machuca también poetas. (Vega Carpio 1620, 128r)

Conocido como uno de los censores de comedias más activos durante el siglo XVII, en estos versos el Fénix comparaba el rigor y la severidad literaria de Pedro de Vargas Machuca con la que tuvo su antepasado a la hora de luchar contra el enemigo.<sup>1</sup> Aunque algunos investigadores creyeron que en este fragmento Lope aludía a la labor que hacía Vargas Machuca como censor de comedias (La Barrera 1860, 417), quizá es más probable que Lope reseñara la fama que había adquirido como buen poeta, lo que le había proporcionado alzarse con el máximo galardón en varios certámenes literarios.<sup>2</sup>

El presente trabajo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto *CREATEXT: La creación del texto teatral en el Siglo de Oro* financiado por las Becas Leonardo de la Fundación BBVA (2022), del proyecto *HEURESIS: The Creation of the Literary Text: Authors, Manuscripts and New Technologies* (2021 SGR 00191) financiado por la Generalitat de Catalunya y del proyecto *La Integral Dramática de Lope de Vega textos, métodos, problemas y proyección* (PID2021-124734NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

**1** El fragmento recuerda la leyenda del caballero Diego Pérez de Vargas, que luchando contra los enemigos rompió la espada y la sustituyó por un tronco de encina, con el cual machacó a tantos adversarios que, a partir de entonces, a él y a sus descendientes les llamaron Vargas y Machuca. Cervantes también recuerda el pasaje en el *Quijote*: «Yo me acuerdo haber leído que un caballero español, llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre Machuca; y así, él como sus descendientes, se llamaron desde aquel día en adelante Vargas y Machuca» (*DQ*, I, 8). Lope vuelve a mencionar este episodio en la silva VIII de *El laurel de Apolo* (Vega Carpio 2007, 414-15, vv. 509-24): «Pedro de Vargas, apellido noble | de aquel Machuca, ilustre caballero | que, roto en partes el sangriento acero, | quitando el brazo a un roble, | hizo en los moros tan cruel estrago, | que el Betis fue por él sangriento lago; | con la pluma valiente | no dejará laurel que no derribe | en envidiosa frente: | tan circunspecto y erudito escribe. | Ni ha pretendido premio en competencia, | que no tuviese en su favor sentencia, | pues cuando a su valor faltaran ellos | no pudiera faltar el merecellos, | siendo en esta porfía | suyo el laurel y la esperanza mía».

**2** Si se tiene en cuenta que su actividad como censor de comedias se ha documentado a partir de 1621, lo más probable es que Lope se refiera a su habilidad en ‘machucar’, es decir, ganar a poetas en justas literarias. Lope publica este romance en la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro* (Vega Carpio 1620). El éxito que obtuvo en estos concursos también fue recordado por Pérez de Montalbán en su *Para todos*: «Escribe excelentes versos y comedias

No tenemos mucha información de sus primeros años de vida, más allá de que nació en el seno de una ilustre familia madrileña hacia 1580. Y es precisamente su participación en justas poéticas la que nos permite indagar en su trayectoria vital y literaria. La primera evidencia de la que disponemos es su intervención en la justa poética al Santísimo Sacramento, que se celebró en Toledo el 25 de junio de 1608.<sup>3</sup> Allí presentó una glosa («No vi justa como aquesta») y un romance dedicado a san Juan Bautista («Por vos, divino Baptista»). Unos años después, en 1616, concurrió al certamen poético con motivo de la traslación de la imagen de la Virgen del Sagrario a la capilla que había erigido el cardenal arzobispo de Toledo, Bernardo de Sandoval y Rojas. En esa ocasión, Vargas Machuca intervino en el evento con una canción («Rosa de Jericó, virgen hermosa») y una glosa («Si en espíritu divino | y con misteriosa traza»).<sup>4</sup> En la década de los veinte, participó en las dos justas poéticas que se celebraron en Madrid en honor a la beatificación y posterior canonización de San Isidro. En la primera, compuso una canción («Si de mi baja lira»), mientras que en 1622 concursó con un romance («Aquel gigante de Siria»).<sup>5</sup> Algunos años después, en 1629, también participó en el certamen dedicado a la Virgen del Pilar en Zaragoza, cuyas poesías compendió Juan Bautista Felices de Cáceres.<sup>6</sup> En esa ocasión publicó varias composiciones, entre las que se encontraban una glosa («Augusta ciudad por quien | gozó España de aquel bien»), una canción («En su mayor silencio, no pasada»),<sup>7</sup> un romance («Relámpagos españoles, | hijos en la luz de aquel»), un soneto («Salve, columna de Hércules, que tuvo») y la letra de un jeroglífico («Faltó a España, que desmaya»).

---

y ha llevado siempre en todos los certámenes de fuera y dentro desta corte los primeros premios sin que se lo negocien más que sus propios méritos, que son las diligencias que siempre hace» (Profeti 1982, 568). Algunos de los datos aquí presentados se han extraído de La Barrera 1860, 417.

**3** Los textos de la justa fueron recopilados por Alonso García (1609).

**4** Las composiciones se publicaron en el volumen *Descripción de la capilla de nuestra señora del Sagrario* (1617).

**5** Las composiciones que se presentaron al concurso por la beatificación del santo fueron recopiladas por Lope de Vega (1620), mientras que las que se hicieron dos años después se imprimieron con el epígrafe *Relación de las fiestas de la insigne villa de Madrid* (Vega Carpio 1622). Esta segunda publicación ha sido editada recientemente por Sánchez Jiménez y López Lorenzo (2022).

**6** *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar* (1629).

**7** La sentencia a las canciones que se presentaron al concurso dedicaba unos versos a elogiar el talento e ingenio de Pedro de Vargas: «Nuestro bolsillo oloroso | de oro y mates bordado, | Vargas Machuca ha ganado | por diestro y por ingenioso, | pues al más dificultoso | asunto, hubo apenas quien | pudiese escribir tan bien, | distancias del tiempo largas | sustenten, hágalo Vargas, | para que se entienda en bien» (*Justa poética* 1629).

Además de estos encuentros poéticos, también se publicaron piezas literarias de Vargas Machuca en el *Tratado de consideraciones católicas* de Juan Suárez de Gamboa (Madrid, Alonso Martín, 1624), donde escribió uno de los sonetos preliminares («¿Vuelve de la Pasión -¿qué es esto?- el día?»), y en la relación de la pompa fúnebre con la que la Universidad de Salamanca celebró las honras de Felipe III, para la cual escribió una glosa («Hijos de mi fiel amor | padres de mi autoridad»)<sup>8</sup>.

Son casi una quincena de poemas que ofrecen una somera idea de la calidad de sus versos. Como hemos visto, su ingenio y calidad literaria recibieron elogios del Fénix de los Ingenios, que en varias ocasiones encumbró su pluma, y también de Juan Pérez de Montalbán.<sup>9</sup> Sin embargo, y más allá de sus dotes poéticas, Vargas Machuca se fraguó un nombre de relevancia en el panorama teatral áureo como secretario de teatro o fiscal de comedias, es decir, como encargado de proceder con la censura civil de las obras que se representaban.<sup>10</sup> Con ese apelativo lo recordaba Montalbán en el «Índice de los ingenios de Madrid» publicado en su *Para todos* (Profeti 1981, 568): «El secretario Pedro de Vargas Machuca, registrador y examinador de cuantas comedias se representan».<sup>11</sup>

Por los datos de los que disponemos, podemos afirmar que dedicó más de una década a esta labor censoria.<sup>12</sup> Este marco temporal se inicia el 4 de agosto de 1621, momento en el que firma la licencia de representación de *Carlos V en Francia*. La Barrera (1860, 418) deduce que debió de morir entre 1632 y 1635, ya que no encontró noticias

**8** Gracias a esta publicación, sabemos que en 1621 Vargas Machuca residía en Madrid, en casa del presidente del consejo de Castilla, Juan González de Acevedo, y que ejercía de ayo de sus sobrinos: «Tuvo el tercer lugar, aunque con muchos votos del primero, la glosa de Pedro de Vargas Machuca, poeta conocido y laureado y en quien la menor parte es la poesía, que, desde Madrid, donde reside, en casa del señor Presidente de Castilla (ayo de sus sobrinos), honró el cartel con glosar su redondilla» (*Exequias, túmulo y pompa fúnebre* 1621, 166).

**9** Además del romance de la justa poética de San Isidro y *El laurel de Apolo*, Lope lo mencionó en unos versos dirigidos a Juan de Arguijo y publicados en *La Filomena* («Y que Pedro de Vargas la sonora | lira templaba, que su nombre hacía | claro a los cercos de la blanca aurora», vv. 190-2). Por su parte, Montalbán lo elogió en su poema *Orfeo en lengua castellana* («Si de Pedro de Vargas dilatara | versos de tanta gracia y hermosura», Montalbán 1948, 140, vv. 19-20), un texto cuya autoría ha sido puesta en duda e, incluso, en ocasiones se ha atribuido a Lope de Vega (Laplana Gil 1996).

**10** Para una descripción de los pasos que seguía un manuscrito hasta que conseguía licencia de representación, véase Florit 2017, 30-1. A pesar de que Florit defiende que el Juez Protector de comedias remitía las obras a dos censores, uno eclesiástico y otro civil, hay investigadores que defienden la idea de que la obra solo se remitía a la censura eclesiástica si podía resultar conflictiva o era de tema religioso (Sánchez Mariana 1993).

**11** La solicitud de aprobación del manuscrito lopesco *Del monte sale* también presenta esta denominación: «Vea esta comedia el secretario Pedro de Vargas Machuca».

**12** Es muy posible que Vargas Machuca censuraras muchos más manuscritos que no han llegado a nuestros días.

de Vargas Machuca posteriores a las que ofreció Montalbán en su *Para todos* de 1632 y no apareció ningún poema suyo en las composiciones literarias por la muerte de Lope. Sin embargo, justamente las licencias de representación permiten acotar la fecha de su fallecimiento, ya que el autógrafo lopesco de *La corona de Hungría* tiene una aprobación de Vargas Machuca firmada el 1 de enero de 1634.

Durante estos años, aprobó una treintena de comedias y, de estas, más de la mitad fueron obras de Lope de Vega, tal y como se puede comprobar en la tabla 1 que se ofrece a continuación.<sup>13</sup> Este dato, sumado a los que se han aportado hasta ahora, invitan a suponer que hubo una buena relación entre el Fénix y Pedro de Vargas Machuca.<sup>14</sup>

**Tabla 1** Comedias aprobadas por Pedro de Vargas Machuca

Título	Autor	Fecha de la aprobación
<i>Carlos V en Francia</i> Philadelphia, UPenn Library, Ms. Codex. 63	Lope de Vega	Madrid, 4 de agosto de 1621
<i>La despreciada querida</i> Madrid, BNE, Ms. 15025	Juan Bautista Villegas	Madrid, 27 de septiembre de 1621
<i>La casa del tahúr</i> Madrid, BNE, Res. 118	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 3 de diciembre de 1621
<i>Amor, pleito y desafío</i> Madrid, BNE, Res. 134	Lope de Vega	Madrid, 14 de enero de 1622
<i>La Melisendra</i> <sup>15</sup> Madrid, BNE, Res. 88.1	Lope de Vega	Madrid, 3 de agosto de 1622
<i>Nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba</i> Madrid, BNE, Res. 84	Lope de Vega	Madrid, 21 de octubre de 1622
<i>La infelice Dorotea</i> Madrid, BNE, Ms. 1341	Andrés de Claramonte	Madrid, 12 de noviembre de 1622
<i>La cristianísima lis</i> Barcelona, Institut del Teatre, Vit. 177	Luis Vélez de Guevara	Madrid, 20 de diciembre de 1622
<i>El poder en el discreto</i> Madrid, BNE, Res. 90	Lope de Vega	Madrid, 18 de enero de 1624

**13** Para la elaboración de la tabla, se han consultado los datos de Presotto (2000, 53-6) y de las bases de datos CLEMIT y AUTESO.

**14** Hay que matizar que seguramente Vargas Machuca aprobó muchos manuscritos de autores menos conocidos que no han llegado a nuestros días o que no he podido documentar. De haberse conservado, seguramente la proporción de textos de Lope censurados por Machuca no sería la misma que la que se ha expuesto aquí.

**15** Según Sánchez Mariana (2011, s.n.), la firma y las licencias de Machuca y Dantisco son falsificaciones.

<i>El marqués de las Navas</i> Dorchester, Melbury House, Tom. 1	Lope de Vega	Madrid, 4 de mayo de 1624
<i>El sastre del Campillo</i> Madrid, BNE, Ms. Res. 115	Luis Belmonte Bermúdez	Madrid, 6 de septiembre de 1624
<i>Los Silvas y Ayalas</i> Madrid, BNE, Res. 95	Blas Fernández de Mesa	Madrid, 1 de octubre de 1624
<i>La adversa fortuna de don</i> <i>Álvaro de Luna</i> Barcelona, Institut del Teatre, Vit. 168	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 17 de octubre de 1624
<i>La niñez del padre Rojas</i> Madrid, BNE, Res. 248	Lope de Vega	Madrid, 2 de febrero de 1625
<i>El rey en su imaginación</i> Madrid, BNE, Ms. Vitr. 7.9	Luis Vélez de Guevara	Madrid, 20 de agosto de 1625
<i>El Brasil restituído</i> New York, NYPL, Ms. P2 B, R 14	Lope de Vega	Madrid, 29 de octubre de 1625
<i>El ejemplo mayor de la</i> <i>desdicha</i> Madrid, BNE, Res. 112	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 19 de diciembre de 1625
<i>Celos, con celos se curan</i> Madrid, BNE, Ms. 16809	Tirso de Molina	Madrid, 20 de diciembre de 1625
<i>¡Ay, verdades, que en amor...!</i> London, British Library, Egerton 548	Lope de Vega	Madrid, 4 de febrero de 1626
<i>Sin secreto no hay amor</i> Londres, British Library, Egerton 548	Lope de Vega	Madrid, 11 agosto de 1626
<i>El piadoso aragonés</i> Madrid, BNE, Res. 106	Lope de Vega	Madrid, 15 de septiembre de 1626
<i>Amor con vista</i> Madrid, BNE, Res. 85	Lope de Vega	Madrid, 11 diciembre de 1627
<i>Del monte sale</i> Madrid, BNE, Res. 94	Lope de Vega	Madrid, 19 de mayo de 1628
<i>No hay dicha ni desdicha hasta</i> <i>la muerte</i> Madrid, BNE, Res. 76	Antonio Mira de Amescua	Madrid, 17 de abril de 1629
<i>Nunca el bien hacer se pierde o</i> <i>El ingrato por amor</i> Madrid, BNE, Mss. 15035	Guillén de Castro y Juan Felices de Cáceres	Madrid, 6 de abril de 1630
<i>El castigo sin venganza</i> Boston, Boston Public Library, D. 174.19	Lope de Vega	Madrid, 9 de mayo de 1632
<i>Venganzas hay si hay injurias</i> Madrid, BNE, Res. 127	Alonso de Batres	Madrid, 13 julio de 1632

<i>La corona de Hungría</i> Londres, British Library, Zweig Ms. 192	Lope de Vega	Madrid, 1 de enero de 1634
<i>El príncipe constante</i>	Pedro Calderón de la Barca <sup>16</sup>	

Sería necesario un estudio pormenorizado de todas estas comedias para calibrar mejor la labor censoria de Vargas Machuca.<sup>17</sup> En el caso de Lope, Presotto (2019, 17) especifica que, en general, las modificaciones censorias «no exigen la reescritura de secuencias enteras y se concentran en eliminar palabras, imágenes o referencias que consideran no oportunas en el momento concreto de la evaluación de la obra para la puesta en escena». El mismo investigador indica la tipología de cambios que suelen advertirse: modificación de topónimos y antropónimos, cambios de registro y cuestiones relativas a la *actio* y la indumentaria, es decir, cuestiones concretas que *a priori* no influyen en el argumento o trama de la obra. Asimismo, el propio Vargas Machuca afirmaba que pocas intervenciones eran necesarias en las obras del Fénix: «Pocas veces tienen las comedias de Lope de Vega Carpio qué advertir, porque lo es él tanto en sus escritos que no deja en qué reparar, y en esta del *Amor, pleito y desafío*, ha mostrado su ingenio y atención» (10).

Este breve recorrido por la vida y ocupaciones de Pedro de Vargas Machuca nos ofrece una visión panorámica de sus relaciones personales, de sus habilidades poéticas y de sus quehaceres profesionales. La labor censoria cultivada durante lustros, junto a sus dotes literarias, lo convertían en un sagaz y avisado evaluador de comedias. Estas destrezas conducen a pensar que, tal y como afirmó Montalbán («Escribe excelentes versos y comedias», Profeti 1981, 568), bien pudo emplear su pluma en esbozar alguna comedia que no se ha conservado o que todavía forma parte del elenco de manuscritos que siguen sin autor conocido. Así pues, tampoco sería extraño imaginar que, como secretario teatral, hubiera ofrecido consejos para mejorar textos ajenos o incluso que hubiera intentado

<sup>16</sup> No se ha conservado el manuscrito autógrafo de Calderón, pero sí un *Memorial* del padre Hortensio Paravicino donde se menciona que Pedro de Vargas Machuca fue el censor de la obra. Para más información, véase Hernando Morata 2017-18 y la ficha de la comedia en la base de datos CLEMIT.

<sup>17</sup> Otro manuscrito que supuestamente aprobó Pedro de Vargas Machuca es el del entremés de *Los sordos* (New York, Hispanic Society of America, Ms. B.2269), que se ha atribuido a Lope de Vega. Sin embargo, en este caso, no lo incluyo en la tabla ya que se trataría de una falsificación. Conuerdo con las observaciones que hizo al respecto Sánchez Mariana (2011, 37), que indicaba que la censura y la firma de Machuca están calçadas de las del manuscrito autógrafo de *El piadoso aragonés*. Por otra parte, la invocación religiosa final, la fecha y la firma de Lope se han calcado del manuscrito de *Lo que pasa en una tarde*.

mejorarlos personalmente.<sup>18</sup> Y esto es justamente lo que parece que pasó en uno de los últimos textos lopescos que se encargó de aprobar, *El castigo sin venganza*.

Ya sea porque se trata de una de sus mejores tragedias, por ser una reivindicación de su teatro frente a los ‘pájaros nuevos’, por las cuantiosas correcciones del manuscrito autógrafo o por su compleja transmisión textual, *El castigo sin venganza* ha sido objeto de rigurosos análisis por parte de los investigadores. Los últimos folios del autógrafo, que contienen numerosas enmiendas, reescrituras y anotaciones, también han recibido la atención de la crítica, que ha intentado desentrañar la compleja redacción del desenlace de la pieza.<sup>19</sup> Allí se encuentran como mínimo dos versiones del final, tachaduras y añadidos, así como la presencia de grafías y métodos de corrección ajenos a la mano del Fénix. Esta amalgama de enmiendas y tintas no hace más que aumentar la confusión y convertir la composición del final de *El castigo sin venganza* en algo poco habitual y misterioso.

Para intentar arrojar algo de luz a esta cuestión, me dispongo, a continuación, a realizar una descripción del contenido los dos folios finales (acto III, ff. 16rv; 17r), con especial atención a las enmiendas que allí se efectuaron.<sup>20</sup>

El folio 16r [fig. 1] es una página que apenas tiene correcciones. Destacan las tres líneas horizontales con las que se eliminan los últimos versos («En el tribunal de Dios, | traidor, te dirán la causa. | Aurora, ¿cuál quieres más», vv. 2998-3000).<sup>21</sup> Se trata de unos versos que coinciden con el inicio del segundo final autógrafo que aparece, más adelante, en el folio 17r.

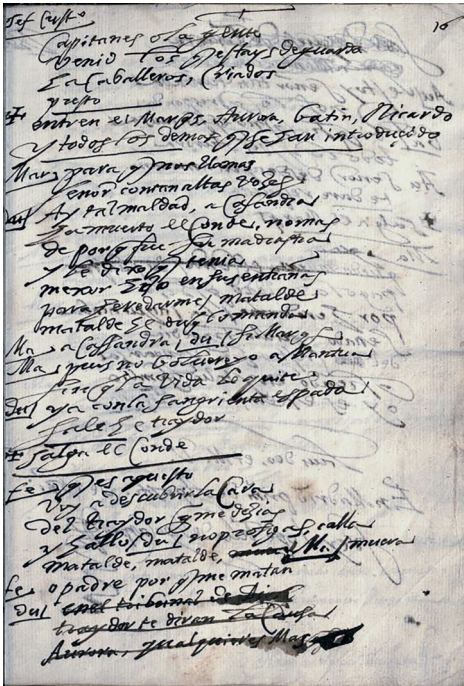
**18** Para aportar datos a esta última cuestión, convendría analizar con detenimiento los manuscritos aprobados por Vargas Machuca. De entre todos ellos, llama la atención el manuscrito parcialmente autógrafo de Mira de Amescua titulado *La casa de Tahúr*, transcrito por distintas manos. A falta de un estudio más pormenorizado, parece que varios folios del códice no salieron de la pluma de Mira de Amescua, sino que la caligrafía parece presentar algunas similitudes con la de Pedro de Vargas Machuca, que firmó la aprobación de la obra en Madrid, a 3 de diciembre de 1621. Sin embargo, Williamsen (Mira de Amescua 2002, 130) ya indicó que Mira solía trabajar con uno o más copistas para dictar, a partir de su borrador, el texto que iba preparando, y que, cuando estaba listo, el dramaturgo repasaba el trabajo de los otros para corregir los errores.

**19** A este respecto, véanse los trabajos de Couderc 2006b; Valdés 2015; 2021; Presotto 2019, 20-1; Urzáiz Tortajada 2023, 46-58 y la edición crítica al cargo de García-Reidy y Valdés: Vega Carpio 2022a.

**20** Para una transcripción de los finales de la obra, así como de sus posibles interpretaciones, véanse los apéndices a la edición crítica de García-Reidy y Valdés (Vega Carpio 2022b). La digitalización completa del manuscrito autógrafo puede consultarse en el siguiente enlace: <https://archive.org/details/elcastigosinvega/page/n12>.

**21** Cito por la edición de García-Reidy y Valdés (Vega Carpio 2022a).

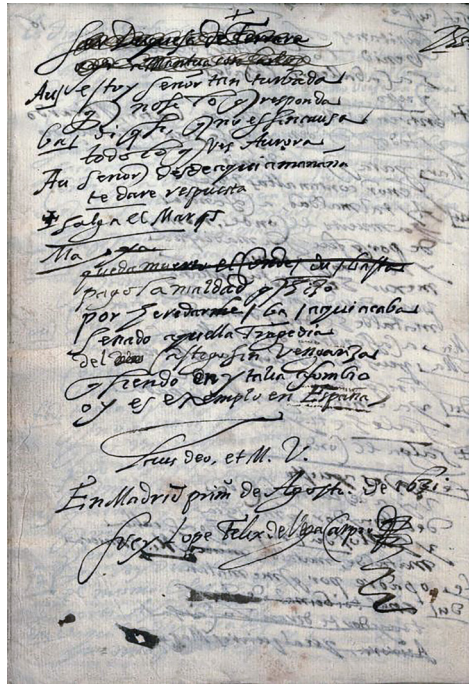




**Figura 1** Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 16r. Boston Public Library

El folio siguiente, 16v [fig. 2], empieza con una enmienda. Los dos primeros versos, que contienen la proposición de boda del duque a su sobrina Aurora («ser Duquesa de Ferrara | o ir a Mantua con Carlos?», vv. 3001-2), están tachados con los círculos entrelazados que utilizaba frecuentemente Lope. Más adelante, hacia la mitad del folio, hay un verso y parte de otro que se han eliminado con una línea horizontal. El fragmento se corresponde con una intervención del Marqués y con una, parcial, del Duque («MAR. ¡Ya | queda muerto el conde! DUQ. Basta», vv. 3008-9). Al final de la hoja, y después de transcribir unos versos más, Lope de Vega dio por finalizada la comedia. Como era habitual, añadió una invocación religiosa («Laus deo et Matri Virgini»), el lugar y la fecha («En Madrid, primero de agosto de 1631») y su firma y rúbrica final.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Para las características de los autógrafos lopescos, véase Boadas 2021, y más específicamente para la evolución de su firma, véase Cuenca 2019.



**Figura 2** Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 16v. Boston Public Library

En un momento posterior a la finalización de la comedia, se utilizó el folio 17r para escribir otro final de la obra [fig. 3]. El hecho de que esta hoja carezca de numeración corrobora que el texto que contiene se incorporó en un momento posterior.<sup>23</sup> En esta página, Lope transcribió

**23** En el momento de la copia a limpio, si Lope precisaba más hojas de las 16 habituales para la transcripción de un acto, siempre numeraba todos los folios. Sin embargo, si decidía ampliar el texto en un momento posterior, después de haber dado por concluida la pieza, no solía numerar las hojas, posiblemente porque en ese momento se centraba en el texto que tenía que añadir y descuidaba los elementos estéticos característicos de la confección del autógrafo. Así ocurre, por ejemplo, con el folio 16 del tercer acto de *El Brasil restituído* (New York, New York Public Library, Ms. P2 B R14), que no está numerado, o también con el último folio del segundo acto de *El castigo sin venganza*. Otro elemento característico de los autógrafos que no aparece en este folio es la invocación religiosa. Al igual que la numeración, Lope se olvidó de incorporarla cuando retomó la pluma para redactar el segundo final. Las invocaciones aparecen en la parte interna de los folios, de manera que en la parte superior derecha de las hojas vueltas se incluye el inicio de la invocación («Jesus María»), y en la parte superior izquierda de los folios rectos se incorpora el final («José Custodio»). En el folio 16v la invocación reza («Jesus María»), como era habitual en las hojas vueltas, pero en el folio 17r, Lope olvidó de incluir la segunda parte. Por otra parte, tampoco era extraño que Lope terminara un acto en un folio vuelto y que la invocación quedara inacabada. Así lo encontramos, por ejemplo, en los finales del primer y del segundo acto de *Del monte sale* (Madrid, BNE, Res. 94), el final del primer acto de *La corona de Hungría* (London, British Library, Zweig Ms. 192), el final del primer, el



era habitual en los autógrafos lopescos, es decir, por 16 folios, tal y como el mismo Lope había descrito en el *Arte nuevo* («Tenga cada acto cuatro pliegos solos», v. 338). Estos cuatro pliegos en cuarto estaban conjugados con un quinto pliego, es decir, que los 16 folios que contenían el texto estaban precedidos por dos hojas de guarda al principio y dos hojas al final. Los dos primeros folios contenían la portada o portadilla y las *dramatis personae*, mientras que los dos folios del final solían quedar en blanco, aunque, si la transcripción de la comedia excedía los 16 folios previstos, se utilizaban para incluir el texto que faltaba. En el caso de *El castigo sin venganza*, la pieza terminó en el folio 16v, quedando los dos últimos folios en blanco. Cuando fue oportuno, se utilizó el primero de ellos, que ya formaba parte del cuadernillo, para redactar el segundo final y la aprobación.<sup>25</sup>

La descripción del contenido de los folios finales suscita no pocas dudas acerca de la redacción del desenlace de la pieza: ¿cuántas manos intervinieron en los últimos folios?, ¿por qué decidió Lope escribir un segundo final?, ¿por qué no tachó el primer final, como hacía siempre que sustituía un fragmento por otro?, ¿de quién es la mano que añade versos en el folio 17r?, ¿tachó Lope gran parte del segundo final?, ¿qué se representó ante el público del siglo XVII?

Para intentar esclarecer algunos de estos aspectos, se ha analizado el manuscrito autógrafo de la obra, que se conserva en la sección de Rare Books and Manuscripts de la Boston Public Library (MS D. 174.19), con fotografía espectral. Se trata de una técnica que no es destructiva ni intrusiva, que permite la recuperación visual de textos ilegibles y que ofrece información adicional que es imperceptible al ojo humano. El procesamiento de imágenes espectrales consiste en capturar la imagen en una determinada banda del espectro electromagnético. El equipo que se utilizó permite capturar el espectro que va desde los 365 nanómetros (ultravioleta) hasta los 950 nanómetros (infrarrojo cercano).<sup>26</sup> Este procedimiento resulta relevante para el análisis de manuscritos en los que han intervenido distintas manos y tintas ya que, en función de su composición, estas reaccionan

---

con la primera versión del final», quizá a partir de la lectura de Valdés (2015, 209), «se pone en el nuevo folio final del autógrafo».

**25** La composición material de los tres cuadernillos de *El castigo sin venganza* es perfecta y no presenta ninguna alteración. No hay marcas ni evidencias de pérdida o sustitución de folios, como ocurre en otros manuscritos (Boadas 2023, 51-5). Así, el medio pliego que ocupa el folio 17 del tercer acto es el mismo que el de las *dramatis personae*. Véase Boadas 2021, 34-5.

**26** Para la captura de las imágenes se ha utilizado una cámara Nikon 5600 modificada, con unos filtros específicos y distintas fuentes de luz (UV-RGB-IR). Las imágenes que se muestran se tomaron con un filtro de paso largo infrarrojo y una luz infrarroja de 850 nanómetros. Para un análisis completo, se utilizaron diferentes técnicas de iluminación monocromática, las cuales permitieron incrementar el contraste entre las tintas e, incluso, entre estas y el papel.



por la concentración de tinta utilizada. De hecho, la tinta con la que escribió el Fénix presenta un comportamiento constante a lo largo de todo el manuscrito, lo que permite deducir que debió de utilizar siempre la misma tinta o una tinta con unas características muy similares. Se trata de un pigmento que absorbe la luz y, por lo tanto, no se vuelve transparente. Esta propiedad de la tinta impide que podamos leer con más facilidad el texto que Lope decidió tachar, como ocurre, por ejemplo, en la imagen 6, donde el dramaturgo decidió reemplazar unos versos por otros en el margen derecho.

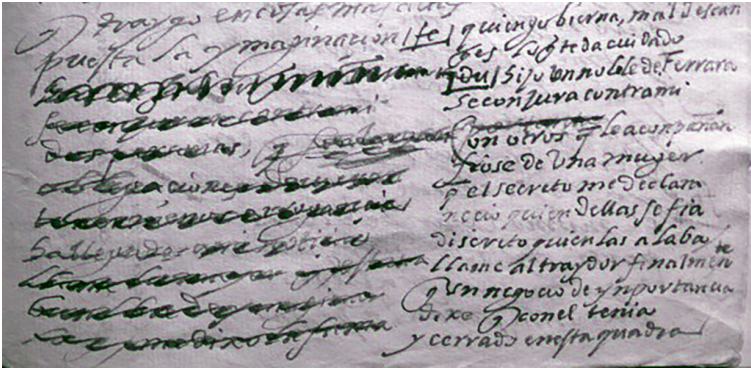
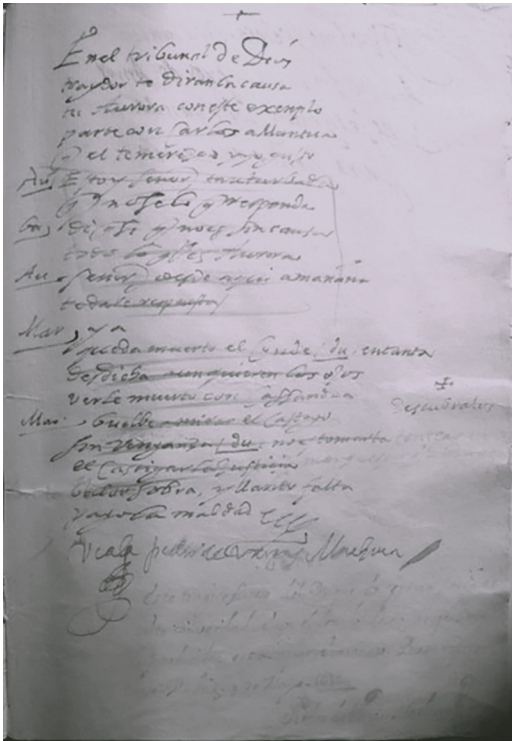


Figura 6 Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 15r (fragmento). Boston Public Library

Es precisamente este rasgo de la tinta que utilizó Lope el que aporta información para analizar las tachaduras del folio 16r [fig. 4]. En este caso, la imagen espectral muestra que se empleó una tinta de características diferentes en la parte inferior, ya que no responde igual a la exposición de la luz infrarroja. La tachadura de los tres últimos versos desaparece en la franja de los 850 nanómetros, lo que indica que para realizarla se utilizó una tinta diferente a la del resto del folio. Lo mismo ocurre en la enmienda del inicio del folio 16v [fig. 5]. A pesar de que el procedimiento de corrección es diferente –en un caso se emplea una línea horizontal y en otro unas espirales en forma de tirabuzón–, la reacción de ambas tintas a la exposición lumínica es idéntica: dejan pasar la luz infrarroja y se convierten en transparentes, permitiendo la lectura de los versos eliminados.

El análisis del folio 17r con luz infrarroja también revela aspectos interesantes [fig. 7]. En primer lugar, podemos ver cómo la tinta con la que se tacharon los versos que escribió Lope también deja pasar la luz. En esa franja del espectro, las rayas casi son imperceptibles, y los fragmentos eliminados se pueden leer con facilidad. Por otra parte, sorprende también la reacción muy similar que ofrece la tinta de los añadidos en el margen derecho con la de la aprobación

que firmó Pedro de Vargas Machuca al final del folio. En ambos casos, la tinta se convierte en transparente y el fragmento de texto desaparece casi por completo.<sup>28</sup> Sin embargo, no reacciona igual la tinta de quien escribió la nota de remisión al censor, probablemente Gregorio López de Madera, tal y como defiende Urzáiz Tortajada (2023, 53), cuyo texto absorbe la luz y continúa siendo legible en la franja de los 850 nanómetros.



**Figura 7** Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Manuscrito D. 174.19, acto III, f. 17r. Boston Public Library

A la luz de los datos que aporta la fotografía espectral, una de las primeras conjeturas que podríamos aducir es que las correcciones del folio 17r las realizó la misma persona que firmó la aprobación de la obra, es decir, Pedro de Vargas Machuca. El análisis espectral reforzaría la hipótesis que planteó Valdés (2015, 212; 2021, 1057-8) y que ratificó Urzáiz Tortajada (2023, 54), que se basaban en el color de la tinta y en la similitud de las grafías de la aprobación y las

<sup>28</sup> En la franja de los 950 nanómetros, la tinta desaparece totalmente.

correcciones marginales.<sup>29</sup> Todo apuntaría, pues, a que fue Vargas Machuca quien modificó el segundo final de Lope.<sup>30</sup>

Más allá de sumar nuevos argumentos a esa teoría, un aspecto que llama la atención es que las tintas de las correcciones de los folios 16r y 16v tengan un comportamiento extremadamente similar a la que utilizó Vargas Machuca en el folio 17r: todas ellas dejan pasar la luz infrarroja y se vuelven prácticamente invisibles, lo que nos invita a pensar que salieron de la misma pluma. Así pues, el análisis espectral parece apuntar a que fue Vargas Machuca quien suprimió con círculos entrelazados los dos versos del folio 16v («ser Duquesa de Ferrara | o ir a Mantua con Carlos», vv. 3001-2), un procedimiento de tachado que no le era ajeno y que había utilizado en otras ocasiones, como en *La niñez del padre Rojas* (Boadas 2020, 526-9).<sup>31</sup>

Es verdad que, desde nuestro punto de vista, el hecho de que el Duque de Ferrara pidiera matrimonio a su sobrina Aurora justo después de haber mandado asesinar a su esposa Casandra y a su hijo Federico podría parecer una propuesta ilógica e incluso inaceptable,<sup>32</sup> pero no lo fue para Lope, que, como era habitual, debía de haber escrito y reescrito varias veces esta escena en sus borradores.<sup>33</sup> Y la dio por buena. ¿Había realmente una incorrección en esos versos?

**29** Urzáiz Tortajada (2023, 54), refiriéndose a las tachaduras del folio 17r, afirmó: «Es sin duda la letra de Vargas Machuca [...] y tiene todo el sentido que este censor [...] terciara en esta reelaboración del final de *El castigo sin venganza*, bien fuera para limar sus asperezas morales (es decir, en su papel de censor), bien para pulir su mecanismo teatral de algún error de guion (o sea, como poeta dramático)».

**30** El análisis del manuscrito también revela que Lope vaciló a la hora de concluir el final del acto II y que posiblemente allí también intervino Pedro de Vargas Machuca. Lope dio por finalizado el acto en el folio 16v, después del verso 2025 «yo no porque ya voy muerto» donde, además de incluir una línea horizontal simple, incorporó un «Laus deo» en el margen derecho. En algún momento posterior, decidió añadir una quintilla más a la escena, suprimió el «Laus deo» y, en el folio 17r, trazó la invocación religiosa en la parte izquierda, la cruz en la central e incorporó un último parlamento entre Casandra y Federico (vv. 2026-30), que sentenció con la fórmula habitual: un trazo decorativo, el «Laus deo et M.V.», el epígrafe «Fin de la 2ª jornada» y su rúbrica. Sin embargo, estos cinco versos fueron tachados por una tinta diferente. De acuerdo con el procedimiento de tachado y con la reacción de la tinta a la luz infrarroja, es muy probable que Pedro de Vargas Machuca fuera el autor de la corrección. Para los motivos de la supresión, véase Valdés 2021, 1062-4.

**31** Urzáiz Tortajada (2023, 53) había relacionado hipotéticamente esta corrección con la censura: «Sería posible sostener desde el punto de vista estrictamente ecdótico la posibilidad de un cambio obligado por la censura sobre “tan desaprensiva propuesta de matrimonio del Duque a Aurora inmediatamente después de haber hecho matar a su esposa y su hijo” [Valdés 2015, 206]. Dichos cambios explicarían, por vía de la reescritura de este final, la tardanza en concederse la licencia».

**32** Así lo defienden Valdés (2015, 206-7) y Urzáiz Tortajada (2023, 53).

**33** De hecho, la escena presenta similitudes con la que escribió poco después Calderón en *El médico de su honra*. Don Gutierre pide matrimonio a una antigua amada, Leonor, después de haber matado fría y cruelmente a su esposa, doña Mencía. Leonor, a sabiendas de lo que acaba de hacer Gutierre, acepta sin asomo de duda.



Quizá, la supresión de Vargas Machuca no pretendía subsanar un desatino del dramaturgo sino aumentar el dramatismo de la escena final. Si el Duque le proponía matrimonio a Aurora y esta aceptaba, el protagonista salvaba su honra y la continuidad de su linaje, ya que con el enlace se abrían nuevas posibilidades de perpetuar la dinastía y el ducado de Ferrara. Sin embargo, si no había proposición y Aurora se iba a Mantua con el Marqués, el final de la obra era distinto: el Duque de Ferrara, un hombre de avanzada edad, se quedaba solo. Había renunciado absolutamente a todo, al hijo, a la mujer y al ducado por salvar su honra. Era realmente un final más impactante, en el que se transmitía con imperiosa claridad la vital importancia de la honra para la sociedad barroca.<sup>34</sup> Si esta fuera la finalidad, la intervención de Vargas Machuca tendría un objetivo puramente estético o literario, con la voluntad de aumentar la fuerza del desenlace y enfatizar la relevancia del tema principal de la obra.

Independientemente de la motivación, después de esta enmienda, la obra quedaba con un parlamento truncado y, con probabilidad, Vargas Machuca le pidió a Lope que revisara el desenlace. No sabemos qué indicaciones le pudo dar, si simplemente le comentó que eliminara el pasaje, si le propuso algún cambio de más calado, si le sugirió que añadiera más dramatismo a la última escena... Lo que parece evidente a la luz del análisis espectral y del procedimiento de tachado, es que la eliminación de ese fragmento y la necesidad de rehacer los últimos versos de la comedia fueron la causa de la redacción del segundo final autógrafo. Los indicios aquí señalados revelarían que Lope escribió el desenlace del folio 17r por indicación de Pedro de Vargas Machuca. Esto explicaría también por qué no decidió suprimir el primer final tachando por completo los versos, como hacía siempre que sustituía un fragmento por otro. Lope no eliminó un final y lo reemplazó por otro, sino que planteó una alternativa, otra posible conclusión que pretendía satisfacer las indicaciones de Vargas Machuca. Y la propuesta no convenció.

Las intervenciones que hizo Vargas Machuca sobre el segundo final autógrafo son confusas. Todo parece indicar que se realizaron con la misma tinta, de manera que el análisis espectral no ofrece pistas sobre el orden en que se ejecutaron.<sup>35</sup> Una posibilidad sería pensar que se realizaron en dos momentos distintos. Quizá, de buenas a primeras, Vargas Machuca aceptó la propuesta de Lope

**34** Muy sugerente es la interpretación que hace Couderc (2006a, 42) en este sentido, donde defiende que el matrimonio era un pacto político relacionado con el interés dinástico del Duque de Ferrara.

**35** Sin embargo, sí que parece revelar que todas ellas se habrían realizado con la misma tinta. A pesar de que García-Reidy y Valdés (Vega Carpio 2022b, apéndice 47) conjeturan que podría tratarse de unas correcciones que procederían del autor de comedias, el resultado del análisis espectral no parece apuntar en esa dirección.

pero con algunos cambios menores, como la sustitución de tres versos, que se tacharon y se reemplazaron en el margen derecho («Tente, aguarda, | Marqués, porque para verle | llanto sobra y valor falta»). También cobrarían sentido las líneas horizontales que tacharon versos en los folios 16r («En el tribunal de Dios», v. 2998) y 16v («¡Ya | queda muerto el conde!», vv. 3008-9). Son unas indicaciones que, según el análisis espectral, salieron de la pluma de Machuca, pero que no tienen la misma finalidad que los círculos entrelazados con los que quiso suprimir la propuesta de matrimonio del Duque. Este procedimiento de enmienda, más rápido y que no imposibilitaba completamente la lectura, seguramente se utilizó para indicar dónde empezaba y terminaba el final alternativo, y advertir al destinatario del manuscrito, a quien tenía que ponerlo en escena, que el texto había sido modificado.<sup>36</sup> Sin embargo, parece que, en algún momento posterior, Vargas Machuca reconsideró su posición y decidió prescindir de todo el fragmento, tachando casi por completo la segunda redacción lopesca con líneas horizontales.<sup>37</sup>

Sea como fuere, el 9 de mayo de 1632, Pedro de Vargas Machuca firmó la aprobación de la obra, que rezaba: «Este trágico suceso del Duque de Ferrara está escrito con verdad y con el debido decoro a su persona y las introducidas. Es ejemplar y raro caso. Puede representarse» (Vega Carpio 2022a, 1010). Podría sorprender que en este breve texto se mencionara justamente el decoro que la obra mantiene con la figura del Duque, lo que quizá podría relacionarse con las modificaciones del final, aunque, en realidad, se trata de una referencia habitual de Machuca cuando aprueba alguna pieza protagonizada por reyes o nobles.<sup>38</sup>

No hay indicios materiales ni textuales que apunten a que Lope volviera sobre el texto después de las últimas correcciones de Machuca. Por lo tanto, parece que el Fénix dejó en manos del secretario el final -o, mejor dicho, la representación del final- de una de sus mejores tragedias.<sup>39</sup> *A priori*, esta afirmación podría parecer sorprendente, pero quizá no lo sea tanto si concebimos la práctica teatral

**36** Si se tachan los tres últimos versos del folio 16r hay que girar necesariamente la hoja para saber cómo sigue el fragmento, de manera que el lector visualiza la hoja 17r con el final alternativo.

**37** Para la interpretación y la implicación que tuvieron estos cambios en la trama de la obra, véase Valdés 2021, 1057-8; Vega Carpio 2022b.

**38** Según la base de datos AUTESO, así ocurre por ejemplo en las aprobaciones que firma Vargas Machuca de *La adversa fortuna de don Álvaro de Luna*, *La corona de Hungría*, *El marqués de las Navas*, *El poder en el discreto* o en *Del monte sale*.

**39** Si bien Lope no decidió el final de la obra en su manuscrito autógrafo y, por lo tanto, el texto que con probabilidad se representó, lo que sin duda controló el Fénix fue la impresión de la obra (o alguna de ellas). Véase Profeti 2014; Valdés 2021; García-Reidy, Valdés, Vega García-Luengos 2021.

como una actividad que precisaba de cierta colaboración entre todos los agentes implicados, desde dramaturgos a actores, pasando por censores y autores de comedias. Todos tenían el mismo objetivo: que la obra tuviera éxito y una manifiesta aceptación entre el público, hecho que les reportaría un importante rendimiento económico.

Además, como hemos visto, el trato que a principios de los años treinta debían de tener Pedro de Vargas Machuca y Lope de Vega seguramente iba más allá de una mera relación profesional. Sabemos que ambos se conocían, como mínimo, desde 1608, cuando coincidieron en la justa poética al Santísimo Sacramento, que se celebró en Toledo. En 1620 y 1622 compartieron certámenes literarios para conmemorar las respectivas beatificación y canonización de San Isidro. Lope lo elogió en más de una ocasión como excelso poeta y Vargas Machuca llevaba desde 1621, es decir, más de diez años, siendo el censor civil de sus comedias. Así las cosas, no es descabellado pensar que entre ellos había respeto profesional, un trato cercano y cierta familiaridad.<sup>40</sup> En este caso, además del papel de secretario teatral o de censor civil, Vargas Machuca estaba actuando como consejero literario, y la relación personal que mantenía con Lope debió de ser un acicate para que el Fénix entregara el desenlace de *El castigo sin venganza* a una persona de confianza.<sup>41</sup>

Se trata de un ejemplo que muestra cómo la creación del texto teatral en el Siglo de Oro fue un proceso a veces poliédrico, con aristas, y más complejo de lo que tradicionalmente se ha creído. El dramaturgo era, sin duda, una figura fundamental, pero a veces sus obras no eran el producto exclusivo de su pluma. Los poetas debían ‘acomodarse al gusto’ no solo de representantes, como había criticado Cervantes (*DQ*, I, 48), sino también del público y de otros agentes del sistema teatral. A veces, el manuscrito autógrafo pasaba por manos ajenas, como las de autores de comedias o censores, y volvía de nuevo al dramaturgo, que modificaba en mayor o menor medida su texto original; mientras que otras, como se ha puesto de manifiesto en este artículo, parece que fue el propio secretario de teatros quien decidió cómo debía finalizar una representación. Sea como fuera, el resultado acababa siendo un producto de consenso, ideado para tener éxito entre el público y obtener el máximo rendimiento económico. No olvidemos que todos ellos –Lope el primero– vivían por, para y, sobre todo, del teatro.

<sup>40</sup> Algunos investigadores hablan abiertamente de amistad entre ellos, aunque no he podido recabar indicios fiables de que su relación fuera tan estrecha. Véase CLEMIT; Urzáiz Tortajada 2014, 63; 2023, 54; Florit 2017, 32-3; Presotto 2019, 10; Valdés 2021, 1058-62.

<sup>41</sup> Urzáiz Tortajada (2023, 55) defiende esta misma idea y añade algunos ejemplos de otros censores de la época que hicieron indicaciones de carácter estético-literario, como Juan Navarro de Espinosa, que hizo recomendaciones estilísticas a *El negro Serafín* de Vélez de Guevara, Pedro Lanini Sagredo, que completó una redondilla incompleta en *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla, o Juan de Rueda y Cuevas, que limó algunas cuestiones poéticas en *El José de las mujeres* de Calderón.

## Bibliografía

- AUTESO, *Autógrafos teatrales del Siglo de Oro*. Dir. por S. Boadas y M. Presotto.  
<https://theatregor-fe.netseven.it/>
- Boadas, S. (2020). «Techniques and Instruments for Studying the Autograph Manuscripts of Lope de Vega». *Hipogrifo*, 8(2), 509-31.  
<https://doi.org/10.13035/H.2020.08.02.30>
- Boadas, S. (2021). «Las bizarrías de Belisa: un borrador autógrafo de Lope de Vega». *Criticón*, 142, 27-46.  
<https://doi.org/10.4000/criticon.19907>
- Boadas, S. (2023). «Enmendar las faltas: Lope de Vega y la revisión de las comedias autógrafas». *Anuario Lope de Vega*, 29, 38-70.  
<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.493>
- CLEMIT, *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*. Dir. por H. Urzáiz Tortajada.  
<http://www.clemit.es/>
- Couderc, C. (2006a). «El casamiento de Aurora: sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega». *Criticón*, 97-8, 31-44.
- Couderc, C. (2006b). «Guardando respecto a Aristóteles: en torno a los versos tachados por Lope al final de *El castigo sin venganza*». Gorsse, O.; Serralta, F. (eds), *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Université de Toulouse, 227-34.
- Cuenca, P. (2019). «Lope de Vega en sus firmas». *Anuario Lope de Vega*, 25, 231-56.  
<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.299>
- Descripción de la capilla de nuestra señora del Sagrario* (1617). Madrid: Luis Sánchez.
- Exequias, túmulo y pompa fúnebre que la Universidad de Salamanca hizo en las honras del Rey Nuestro Señor don Felipe III* (1621). Salamanca: Antonio Vázquez.
- Florit, F. (2017). «Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro». Garau, J. (ed.), *Pensamiento y literatura en los inicios de la Modernidad*. Nueva York: IDEA, 21-46.
- García, A. (1609). *Al Santísimo Sacramento, en su fiesta, justa poética*. Toledo: Pedro Rodríguez.
- García-Reidy, A.; Valdés, R.; Vega García-Luengos, G. (2021). «Una nueva edición (¿principes?) de *El castigo sin venganza*». *Anuario Lope de Vega*, 27, 270-329.  
<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.414>
- Hernando Morata, I. (2017-18). «El Memorial de Paravicino contra Calderón y el Pacer del Cardenal de Trejo: edición y comentario». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-IV, 93-130.  
<https://doi.org/10.55422/bbmp.561>
- Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar. Celebración de su Insigne Cofradía* (1629). Zaragoza: Diego de la Torre.
- La Barrera, C.A. de (1860). *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Laplana Gil, J.E. (1996). «Lope y los Sucesos y prodigios de amor de J. Pérez de Montalbán, con una nota al Orfeo en lengua castellana». *Anuario Lope de Vega*, 2, 87-101.
- Pérez de Montalbán, J. (1948). *Orfeo en lengua castellana*. Ed. por P. Cabañas. Madrid: CSIC.
- Presotto, M. (2019). «El teatro de Lope y la censura (siglo XVII)». *Talía. Revista de estudios teatrales*, 1, 9-25.  
<https://doi.org/10.5209/TRET.63214>
- Presotto, M. (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.

- Profeti, M.G. (2014). «*El castigo sin venganza*: del manuscrito autógrafo a la edición de Pedro Lacavallería». Jurado Santos, A. (ed.), *Lo trágico y lo cómico mezclado*. Kassel: Reichenberger, 80-99.
- Profeti, M.G. (ed.) (1981). «J. Pérez de Montalbán. Índice de los ingenios de Madrid». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 18, 535-89.
- Sánchez Jiménez, A.; López Lorenzo, C. (2022). *Lope de Vega y la canonización de san Isidro: Madrid, 1622*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Sánchez Mariana, M. (1993). «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro». Lorente, A.; Romera, J.N.; Freire, A.M. (eds), *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, vol. 1. Madrid: UNED, 441-52.
- Sánchez Mariana, M. (2011). «Los autógrafos de Lope de Vega». *Manuscr. Cao*, 10.
- Urzáiz Tortajada, H. (2014). «Más daño hizo Lope: notas sobre la censura en *El castigo sin venganza*». Villarino, M.; Fiadino, G.; Ortiz, M. (eds), *Lecturas críticas sobre el Siglo de Oro: hacia Lope de Vega*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar, 59-82.
- Urzáiz Tortajada, H. (2023). *La censura teatral en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Urzáiz Tortajada, H. et al. (s.f.). «El castigo sin venganza». CLEMIT, 1-14.
- Valdés, R. (2015). «Sobre el manuscrito y los finales de *El castigo sin venganza*». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *El último Lope (1618-1635) y la escena*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 179-220.
- Valdés, R. (2021). «Variantes, rastros, hitos e instancias autoriales entre borradores, manuscritos e impresos de *El castigo sin venganza* y la labor del editor». *Hipogriфо*, 9(2), 1041-98.  
<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.69>
- Vega Carpio, L. de (1620). *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro*. Madrid: viuda de Alonso Martín.
- Vega Carpio, L. (1622). *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*. Madrid: viuda de Alonso Martín.
- Vega Carpio, L. de (1989). *Obras poéticas*. Ed. por J.M. Blecua. Barcelona: Planeta.
- Vega Carpio, L. de (2007). *El laurel de Apolo*. Ed. por A. Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega Carpio, L. de (2022a). «El castigo sin venganza». García-Reidy, A.; Valdés, R. (eds), *Comedias. Parte XXI*. Coord por. G. Pontón y R. Valdés. Madrid: Gredos, vol. 1, 787-1016.
- Vega Carpio, L. de (2022b). *El castigo sin venganza: apéndices*. Ed. por A. García-Reidy y R. Valdés. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mira de Amescua, A. (2002) «La casa del tahúr». Williamsen, V.G. (ed.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 127-242.



# Leopoldo María Panero: una irrupción *ante litteram* del lenguaje médico en poesía

Maria Maffei

Università degli Studi di Bergamo, Italia

**Abstract** This article explores how the poetic work of Leopoldo María Panero witnesses a gradual incursion into poetry of language belonging to the sphere of madness and medicine *ante litteram* with respect to its definitive irruption in 21st-century poetry. In his poems, recovering the topic of the separation between soul and body, the author claims his lack of identification with the condition of madness that society attaches to him. In this trajectory, an implicit denunciation of the dichotomous sieve by which human beings are measured, i.e. madness or sanity, takes shape. The effects are visible not only in the system of psychiatry, which he witnesses first-hand, but also in society's way of interpreting the human being.

**Keywords** Transmediality. Denounce. Madness. Society. Contemporary poetry.

**Índice** 1 Introducción y metodología: paradigmas paralelos. – 2 El sujeto de Panero: un alma-yo más allá del cuerpo-membrete. – 3 Conclusiones.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-08-07  
Accepted 2024-10-01  
Published 2024-12-09

## Open access

© 2024 Maffei | 4.0



**Citation** Maffei, M. (2024). "Leopoldo María Panero: una irrupción *ante litteram* del lenguaje médico en poesía". *Rassegna iberistica*, 47(122), 293-310.

## 1 Introducción y metodología: paradigmas paralelos

Este artículo forma parte de una investigación más amplia destinada al estudio de la irrupción del lenguaje médico y de la enfermedad, tanto física como mental, en el texto poético. Dicho fenómeno se vuelve más visible sobre todo a partir del nuevo milenio, cuando los dos cambios de paradigma –literario hacia la transmedialidad,<sup>1</sup> y médico-terapéutico hacia la antipsiquiatría-<sup>2</sup> que se desarrollan paralelos en las últimas décadas del siglo XX, confluyen en un mismo cauce caracterizado por la copresencia dialógica de distintos medios de expresión. A la hora de considerar la producción artística en perspectiva inter o transmedial, la crítica se ha enfocado en ejemplos donde se aprecia la convergencia entre medios que se consideran ontológicamente distintos.<sup>3</sup> Ya a partir de la definición de *Transmedia storytelling* que brinda Henri Jenkins (2006, 46), centrada en la manera de significar de aquellas «stories told across multiple media»,<sup>4</sup> se intuye que, al enfocar la cuestión adoptando una perspectiva semiótica como propone Scolari (2009, 586) en su ensayo, si consideramos que en el legado semiótico nos referimos al ‘texto’ para indicar cualquier producción de significado, el horizonte se amplía enormemente. Si bien Sánchez-Mesa y Baetens (2017, 10) al referirse a aquellas obras que «son producidas más o menos simultáneamente en varios medios, ninguno de los cuales resulta ser en realidad la ‘fuente’ de los otros» consideran ejemplos que se valen de los que Rajewsky (2018,

---

Esta publicación se inserta en el marco del proyecto PRIN 2022 *Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022) / Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)*, ID 2022JML3N9, Ministero dell’Università e della Ricerca y Unión Europea-Next Generation EU.

**1** Con el término ‘transmedialidad’, que profundizamos a continuación, nos referimos a los estudios que observan la convergencia entre lenguajes y medios distintos en el sin fin de formas en que se puede declinar, cf. Kinder 1991; Hartmann 2000; Jenkins 2003; 2006; 2014; 2018; Dena 2009; Scolari 2009; Davidson 2010; Sánchez Mesa, Baetens 2017; Gil González, Pardo 2018.

**2** Nos referimos a la antipsiquiatría con referencia al movimiento que, a partir de los años sesenta, en el marco del espíritu de lucha y revolución que caracteriza la temporada, «cuestionaba los fundamentos, [las] prácticas [y las] implicancias de la psiquiatría institucional. Su esencia era la crítica del saber psiquiátrico en tanto institución de verdad y mecanismo de poder, su voluntad de cambio apuntaba a construir nuevas formas de pensar y abordar las diferencias subjetivas» (Cea-Madrid, Castillo-Parada 2016, 170), por lo tanto, con referencia a su perspectiva tanto clínica como social. Véase el estudio citado para un panorama histórico del movimiento.

**3** Baste pensar en la ya asentada trayectoria de los *Adaptation studies*.

**4** ‘Historias relatadas a través de distintos medios’. Las traducciones de las citas, salvo que se indique lo contrario, son a cargo de la Autora.



8)<sup>5</sup> definiría «media convencionalmente percepiti come distinti»,<sup>6</sup> a la hora de hablar de ‘medios’ diferentes, en perspectiva semiótica, no tienen necesariamente que pertenecer a ámbitos radicalmente distintos. Aparte de medios cuya diferencia ontológica, por basarse en soportes distintos, es evidente (ej. fotografía, música, arte visual), se abarcan también otros que, pese al hecho de basarse en la palabra, constituyen cauces de significación distintos que entran en diálogo con y en el texto poético.

Si se mide el horizonte poético con este enfoque, se nota que la transmedialidad no caracteriza solo aquellos dinamismos donde haya una resemantización de contenido que migra entre medios basados en la palabra y otros fundamentados en ejes significantes radicalmente distintos, como la música o la imagen. Un amplio abanico de textos que se cimientan exclusivamente en la palabra, nótese, son intrínsecamente transmediales: no es el caso solo de la intertextualidad, cuya vocación transmedial ha dejado clara Marina Bianchi (2019, 79) al subrayar que de ella depende el acceso a una comprensión rotunda del texto en cuestión, sino también de la traducción, reveladora en el caso del texto poético, ya que no puede prescindir en ningún momento del *testo a fronte*, parte integrante del conjunto significante. Los textos caracterizados por una transmedialidad de este tipo, donde, como en el enfoque del artículo, el lenguaje poético y el lenguaje médico encuentran en la palabra poética –que, como es sabido, en su esencia trasciende la palabra en su sentido comunicativo– un cauce donde fusionarse y significar conjuntamente, volviendo las lindes que los separan en la comunicación diaria borrosas y resbaladizas, hacia un ‘translenguaje’ capaz de matizar la nueva complejidad de una realidad en desarrollo.

Es posible perfilar, pues, una trayectoria que deslinda un antes y un después en la manera de abordar la enfermedad en poesía, tanto física como mental a lo largo del siglo XX, desde la reticencia total que caracteriza los textos hasta los años ochenta, hasta la irrupción definitiva, visible con más pormenor en los autores que escriben en el nuevo milenio. Se forja así un intersticio donde dialogan legados y saberes otros, capaz de concretar una redefinición radical de la dimensión poética que, al integrar más medios de significación hacia un único ‘translenguaje’, se ensancha enormemente brindando obras poliédricas y proteiformes. Hasta hace tiempos relativamente recientes, como testimonia el estudio de Susan Sontag (1984, 8) al subrayar que «el cáncer sigue siendo un tema raro y escandaloso en la poesía», así

5 Rajewsky (2018, 8, nota 15) además aclara, al respecto, que emplea la locución «senza alcuna intenzione di tracciare un’eventuale idea di ‘purezza mediale’ o ‘monomedialità’»: en este artículo se emplea la locución en la misma perspectiva.

6 ‘Medios generalmente percibidos como distintos’.

como el hecho de que «hasta el siglo XIX a los diferentes padeceres del alma se los había agrupado bajo el marbete de *melancolía*» (Ferri Coll 2009, 54), el lenguaje médico se ha mantenido totalmente ajeno a los textos literarios. Sin embargo, al cambiar los paradigmas y la sensibilidad, se asiste a un gradual abandono de la reticencia con que se acompañaba, en el texto poético, no solo la representación de enfermedad mental sino también la de tipo físico. A medida que la sociedad absorbe el cambio en ámbito médico y psiquiátrico, el lenguaje sectorial típico de estos, poco a poco, irrumpe en poesía convirtiéndola, en diferentes medidas y matizaciones, la anfitriona de un legado semántico hasta entonces totalmente ajeno, ya que como señalaba Susan Sontag (1984, 8) con referencia al cáncer, era «inimaginable estetizar esta enfermedad» hasta finales de los años setenta. Dichos lenguajes se integran en el texto poético en un nuevo cauce expresivo transmedial, hasta entrar definitivamente en el siglo XXI. El estudio de Sergio Fernández Martínez (2023, 203) sobre la poesía actual, basado en un *corpus* que abarca poesía desde 2001 hasta 2020, de hecho, subraya con acierto «la relevancia del uso poético de los tecnicismos propios de la medicina, de los instrumentos quirúrgicos y del material sanitario, que, junto a la sintomatología [...] forma un grupo léxico tradicionalmente muy alejado del discurso poético», aún ampliamente inexplorado en perspectiva transmedial.

En paralelo, hacia el final de los setenta se manifiestan los efectos del segundo cambio de paradigma adelantado que, si bien en un principio parece mostrar escasas conexiones con el ámbito artístico, en realidad, guarda con él una estrecha relación, es decir la revolución psiquiátrica abanderada en Italia por Franco Basaglia, cuyo rol pionero en el panorama internacional juega un rol candente más allá del cierre de los manicomios, hito por el cual se le conoce mayormente.<sup>7</sup> La crítica, tanto desde la perspectiva médico-clínica de Basaglia (Basaglia, Basaglia Ongaro 1971) como desde la filosófico-literaria de Michel Foucault (1964; 1975) entre otros, en el último tramo del siglo XX pone de manifiesto la práctica violenta y represiva que comparten el sistema de la justicia penal y el desarrollo de la psiquiatría. En primer lugar la pareja Basaglia se pregunta «in che modo si può presumere di curare chi esce dalla norma, se la nostra principale preoccupazione è il nostro adattamento alla norma e il mantenimento dei suoi confini?» (Basaglia, Basaglia Ongaro 1971 1971, 32),<sup>8</sup> iluminando la impelente necesidad de replantear el entendimiento de la enfermedad

<sup>7</sup> Para una profundización sobre el desarrollo de la psiquiatría y la antipsiquiatría en España, véase el estudio de Huertas et al. 2017.

<sup>8</sup> «¿De qué manera podemos presumir de curar a quien se sale de la norma, si nuestra preocupación principal es nuestra capacidad de adaptarnos a la norma y el mantenimiento de sus lindes?».

mental y del sujeto afectado por ella. Sobre estas bases se desarrolla la antipsiquiatría, es decir el «legado histórico de un movimiento que tiene plena vigencia en su posicionamiento contra la psiquiatría establecida [...] que ha ido posibilitándose y legitimándose en la realidad social no sólo como denuncia u oposición, sino también como espacio de liberación y creación, lugar de alternativa y resistencia» (Cea-Madrid, Castillo-Parada 2016, 171), destacado por su vigencia tanto clínica como social, que la convierte en una referencia imprescindible.

Si, considerado esto, en la perspectiva literaria cabe integrar los saberes de distintas disciplinas para una interpretación del texto lo más completa posible y, así, «possiamo avere accesso ad un nuovo modo di leggere, di tradurre, d'intendere tutto quello che non sappiamo d'intendere, ma che comunque agisce» (Meschonnic 2000, 28),<sup>9</sup> en la clínica y médica esto implica la necesidad de integrar el saber científico con la aportación humanística, sistemáticamente ignorada e infravalorada. Sobre todo por lo que se refiere a la psicología y a la psiquiatría, donde el arte cobra relieve especial al ser «like every other human activity proceeding from psychic motives, is [...] a proper object for psychology» (Jung 1923, 213),<sup>10</sup> dicha integración es impelente, ya que una perspectiva exclusivamente biológica, no logra abarcar todos los matices: «antes [de] que la psicología analítica pueda hacer justicia a la obra de arte, tiene que librarse del prejuicio médico, ya que la obra de arte no es una patología y requiere, pues, una perspectiva distinta de la médica» (219).<sup>11</sup> Sus implicaciones afectan directamente tanto la literatura como la ciencia, que revelan su cercanía mucho más que su alejamiento: ya Carl Gustav Jung (214) subraya que poesía y ciencia se suponen mutuamente hasta en los más elementales estados del desarrollo, y de manera parecida observa José Ángel Valente (2002, 20-1) que:

Poesía y ciencia se encuentran de nuevo como dos grandes sistemas de símbolos que operan de modo complementario sobre la realidad. [...] Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible [...]. Pero la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad, en su compleja síntesis (conocimiento poético). Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legislable, es decir, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz.

<sup>9</sup> 'Tener acceso a una nueva manera [...] de entender todo lo que no sabemos de entender, pero que igualmente actúa'.

<sup>10</sup> 'Como cualquier actividad humana procedente de movimientos psíquicos, es [...] un enfoque oportuno para la psicología'.

<sup>11</sup> Original: «Before analytical psychology can do justice to the work of art, it must entirely rid itself of medical prejudice, for the artwork is not a morbidity, and demands, therefore, a wholly different orientation from the medical».

La experiencia de la enfermedad en literatura abre nuevas sendas sobre cuestiones existenciales ya asentadas: esta influye modificando radicalmente la perspectiva y la representación de la realidad, que aparece irremediabilmente como otra, ajena. Margarita Saona (2023, 8) destaca que «hay un distanciamiento del cuerpo, [...] al percibirse sensaciones, síntomas o efectos secundarios», «un distanciamiento cognitivo o existencial al tener que redefinirnos a partir de un diagnóstico» y «un extrañamiento léxico, la alienación de un lenguaje que se distancia del que utilizamos para comunicarnos cotidianamente». De manera parecida Sergio Fernández Martínez (2023, 196) señala que «el cuerpo habitual se disocia [...] ante la aparición de la patología: este desplazamiento corporal permite que el cuerpo habitual pueda resignificar su situación y convertirse en un nuevo lugar de la experiencia»; la literatura, y de especial modo la poesía, en esta perspectiva representan aquel intersticio donde el sujeto encuentra y dialoga con su misma condición. Dicho intercambio, a medida que la mención de la enfermedad se despoja del tabú que la envuelve, se fundamenta precisamente en la coexistencia de la tradición poética y la tradición médica, cada una prestándose mutuamente recursos, imágenes y saberes, forjando un nuevo lenguaje híbrido y transmedial en donde una faceta es indisoluble de la otra..

En este marco, a continuación, analizamos algunos de los aportes más destacados de la obra de Leopoldo María Panero.<sup>12</sup> Con la introducción gradual del lenguaje médico y de la locura en su obra poética no solo nos brinda textos cuya vocación transmedial merece la pena profundizar, sino que también perfila, a la vez, una trayectoria dentro de la trayectoria del fenómeno esbozado. Acogiendo el léxico médico y psiquiátrico en su poesía, de hecho, el poeta lleva a cabo una crítica hacia el sistema, su injusticia y su hipocresía que testimonia en primera persona, adelantando la transmedialidad que caracteriza el nuevo milenio a través de ese contundente ‘translenguaje’ hasta entonces desconocido. El estudio encuentra sus raíces a partir de un detenido análisis de la obra del autor, en la que se ha adoptado una perspectiva que se cimienta por un lado en las ponderaciones que brindan Franco Basaglia y Franca Basaglia Ongaro en *La maggioranza deviante. L'ideologia del controllo sociale totale* (1971) sobre la necesidad de volcar el sistema psiquiátrico desde su propio interior; por otro lado, en los cimientos del discurso también se halla

**12** El artículo se centra en la trayectoria del autor desde 1970 hasta 2000 dedicando un enfoque especial a los ejemplos derivados de *Poemas del manicomio de Mondragón* (Panero 1987). Queda excluida la última etapa creativa, recogida en el volumen editado por Túa Blesa (Panero 2013), que merece un enfoque específico. Los textos en que nos centramos representan una selección de aquellos ejemplos que muestran, a partir de la disociación entre cuerpo y alma, la falta de identificación del sujeto poético con el marbete que le pega la sociedad.

la matriz filosófica que plantea Michel Foucault tanto en *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), como en *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique* (1964). Asimismo, han resultado de gran ayuda los avances más recientes de la crítica sobre la enfermedad en literatura: si bien la atención de ésta se centra más en la enfermedad física y sus consecuencias, su aportación resulta de gran interés también en nuestro análisis. Entre ellos cabe destacar el agudo panorama que traza Sergio Fernández Martínez (2023), que desgrana la relación entre la enfermedad física y el dolor en el lenguaje poético, así como el estudio de Fernando Jaén Águila (2022), que se centra en el intersticio donde poesía y medicina dialogan, ofreciendo una excelente muestra del 'translenguaje' poético-médico en su cuajar más reciente en relación con la enfermedad física. El estudio de José María Ferri Coll (2009), por su parte, facilita una clara muestra de la reticencia que caracteriza las letras desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, representando un punto de partida irrenunciable para entender el desarrollo de la trayectoria en la temporada en que nos centramos. Para hilvanar el papel de los elementos retóricos, los estudios de Susan Sontag (1984) y de Margarita Saona (2023) han sido de importancia capital, pese al hecho de enfocarse sobre enfermedades físicas.

## 2 El sujeto de Panero: un alma-yo más allá del cuerpo-membrete

Leopoldo María Panero en este horizonte representa un caso de estudio destacado: se considera parte del grupo de los Novísimos y es uno de los primeros autores en donde el ámbito de la locura entra en el poema sin reticencias.<sup>13</sup> Dejando de lado el debate sobre su condición mental de Panero -cuyo cuestionamiento no nos compete y además ha de matizarse debido a la falta de homogeneidad en los diagnósticos- cabe otorgarle un indudable rol precursor ya que acoge en sus versos el lenguaje del universo médico-psiquiátrico antes de su definitiva irrupción en el nuevo milenio. Sus textos, al hacerlo, no abarcan solo una transmedialidad *ante litteram*, sino también una crítica consciente al sistema de sanidad anterior al cierre de los manicomios, cada vez más agrietado e insostenible, del que es testimonio directo.<sup>14</sup> Según se lee en la entrevista hecha por Eneko Fraile al

<sup>13</sup> Para la obra completa del autor hágase referencia a los dos tomos publicados por la editorial Visor: Panero 2001; 2013.

<sup>14</sup> Para un estudio completo de la vida de Leopoldo María Panero véase Fernández 2023. Testimonios destacados acerca de su biografía son también la aportación de la madre, Felicidad Blanc (1977), y las películas *El desencanto* (1976) dirigida por Jaime Chávarri, y *Después de tantos años* (1994) dirigida por Ricardo Franco. Para profundizar

poeta mientras estaba ingresado en el sanatorio de Mondragón, publicada por la revista *Quimera* en el número de octubre 1989 y rescatada por el periódico *El Confidencial*,<sup>15</sup> si por un lado el poeta destaca que «en la cárcel [se] lo pas[ó] bien. No había crímenes mentales ni nada. [...] lo que empiez[a] a descubrir en la cárcel es la sociedad humana» (Panero 1989, 26), reconociendo cierto valor que es, a su manera, enriquecedor en la experiencia, por otro lado, también comenta cómo el encierro en el sanatorio sí lo afectó de manera distinta a raíz de la falta de una posibilidad de entendimiento:

ya llevo dos años en este manicomio y si no he perdido la razón, sí el poder de hablar, porque eso es una práctica, y con los locos que hay no puedo hablar más que de cucarachas. [...] aquí no voy a pasar toda mi vida descubriendo el inconsciente. (26)

La afirmación es de importancia primordial a la hora de considerar cómo su perspectiva personal influencia la de su sujeto poético, de corte visiblemente autobiográfico pero que, al mismo tiempo, abarca una visión más arquetípica. En su poesía, de manera parecida a los ejemplos que se concretan en el nuevo milenio, «la enfermedad marcada por el dolor funciona como una herramienta que ilumina, a través de la patología, zonas políticas y sociales tradicionalmente indiscutidas» (Fernández Martínez 2023, 218), convirtiendo su obra en una larga, perturbadora, consciente meditación y crítica hacia el sistema de los manicomios como institución en la misma línea denunciada por Foucault (1964; 1975).

La denuncia de Panero se inserta en un recorrido creativo personal donde desde una inicial reticencia, heredada tanto del legado literario como del estigma social acerca de la locura, se llega a una incursión directa y sin tamices del lenguaje médico relacionado a patologías mentales, pasando por varios puntos de inflexión. A lo largo de esta trayectoria destaca un sagaz empleo de la dicotomía cuerpo y alma, ya que Panero recupera el legado que postula su separación y lo inscribe en el marco de denuncia que traza. A través de este tópico, de hecho, el autor dándole la palabra a un yo que, según señala Alessandro Mistrorigo (2009, 335), «se vuelve esquizofrénico» subraya el daño intrínseco de la estigmatización del sujeto que sufre enfermedades mentales. El sujeto no se reconoce y al mismo tiempo no logra desasirse del marbete de 'loco' o

---

la obra poética a partir de distintas perspectivas críticas, entre otros, háganse referencia a los estudios de Túa Blesa (1995; 2019), así como los estudios recopilados por Clara Isabel Martínez Cantón, Sergio Santiago Romero, Javier Domingo Martín (2019).

**15** En el marco que ve la colaboración de las dos revistas en la divulgación, en diversas entregas, de entrevistas que la primera hizo en los años ochenta a escritores destacados.

de la condición de ‘locura’ que la sociedad le ha apegado: ensayando una «escritura del esquizofrénico en su desterritorialización del significativo» (Antúnez Arce 2022, 68) tras la cual parapeta la mencionada disolución de su sujeto, Panero fragmenta el discurso de la sociedad que critica, basado en una tajante división entre cuerdo y loco. Se representan como dos entidades como inconciliables hasta el punto de despersonalizar este último aislándolo de la categoría humana entera, sin considerar que «nuestros enfermos no nos comunican cosa distinta de lo que pudiéramos descubrir en los sanos» (Freud 2010, 3) o, en sus mismas palabras, «como decía Otto Rank, el neurótico es una creación artística, una obra de arte, un nuevo tipo de hombre salido y construido de todos los errores del primero» (Panero 1989, 11). Dicho extrañamiento encaja con las constancias que destaca Margarita Saona (2023, 10) en su propuesta para una estética de la enfermedad, cuando subraya que esta «tiende a crear una especie de disociación en la que la conciencia observa al cuerpo [...] como separadas y adversas a un ‘yo’ que ve su identidad cuestionada por lo que le ocurre al cuerpo»; similmente, Panero no se reconoce en el marbete de ‘loco’ al que va pegado y, a través del tópic mencionado, lleva a cabo su crítica desdoblado por un lado el ‘alma-yo’, símbolo de la esencia más allá del marbete ‘locura’, y por otro un ‘cuerpo-marbete’, símbolo de la misma etiqueta en que no se reconoce, del estigma y de la otredad que abarca. En la perspectiva de la sociedad, son dos caras de la misma moneda que se definen mutuamente, sin embargo, en la perspectiva del sujeto poético, dicha unión no es tan automática, ya que el ‘alma-yo’ no sigue el mismo recorrido del ‘cuerpo-marbete’, es decir, la etiqueta no define al yo en su ser en ningún momento.

Si al principio prevalece la muerte del alma-yo en favor de la supervivencia del cuerpo-otro, pues, del marbete y el estigma derivado, a medida que se vuelve más explícita la denuncia, el alma-yo reivindica su dignidad rescatando su propia centralidad. El poema se convierte así en una realidad autónoma donde el sujeto tiene el objetivo no solo de conocer, sino también de reconocerse en un esquema ajeno al de la realidad en que ha vivido, funcionando en cierta medida como herramienta terapéutica: el doctor Rafael Ingot, cercano al poeta en sus últimos años, subraya en este propósito que «la literatura lo humanizaba y lo llevaba en la dirección contraria de la desestructuración y el aniquilamiento al que su enfermedad lo podía llevar» (Fernández 2023, 12).

Entre los primeros indicios que señalan una falta de coincidencia entre cuerpo-marbete y alma-yo, llama la atención el poema «Los pasos en el callejón sin salida», del libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979):

El suplicio de la realidad y el suplicio del sueño  
 y mi cuerpo en el potro exhibiendo su tortura  
 como una vanidad -ved ahora un potro en medio  
 del escenario -o mi yo disponiéndose  
 a recorrer una vez más los pocos pasos  
 que caben en el callejón sin salida  
 al que nuestro  
 como una vanidad. (Panero 2001, 156)

En la realidad perfilada el cuerpo-marbete, el cuerpo «en el potro exhibiendo su tortura» humillado y ridiculizado por la sociedad, no sigue en la misma senda del alma-yo, «disponiéndose | a recorrer [...] el callejón sin salida» de su condena: ambas condiciones, nótese, se muestran «como una vanidad», es decir, no se ocultan ni se niegan, precisamente porque prima, por encima de todo, la conciencia de injusticia sobre que se construye esta separación forzada. En este sentido el cuerpo, que «se formula como un palimpsesto» (Fernández Martínez 2019, 83), se encuentra sometido a repetidas resignificaciones por parte del ojo que lo mira y juzga, representando al mismo tiempo la jaula del ser y, por lo tanto, la necesidad de encontrar otro espacio habitable, posible solo en aquella «palabra-cuerpo que mezcla y es mezcla en sí misma» (Pimenta Soto 2019, 112) capaz de reunir todas las contradicciones.

De manera parecida, en el poema «Ma mère», uno de los muchos ejemplos donde la madre juega un rol candente, en este caso del libro *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979), asistimos a una muerte interior que cuaja tras un yo que contempla, disociándose, «[su] cerebro para siempre aplastado» (Panero 2001, 157), «los despojos | de [su] alma aún calientes» (157), «[su] cerebro en el suelo licuándose» (157) o bien «[su] espíritu como un teatro vacío | donde en vano alentaba inútil, [su] conciencia, cosa oscura o | aliento de monstruo presentido en la caverna» (157). El yo sigue contemplando sus alrededores y su condición, esta vez viéndose «en una esquina desolada de | alguna ciudad invernal, mendigando | a los transeúntes una palabra que dijera | algo de [él], un nombre con que vestir[se]» (158): esta alusión final remata con aún más fuerza la falta de identificación con el cuerpo-marbete y la necesidad de encontrar su propio cauce en donde reconocerse y sentirse a gusto, «un nombre con que vestirse». Según comenta el propio Panero (Fraile 1989, 24), en dicho poema se propone ir más allá del tratamiento de la locura en conformidad con los postulados de la psiquiatría tradicional: «lo que reivindico es un derecho a la locura esencial, un derecho a otra vida, a una vida alternativa, que el capitalismo -o la sociedad occidental, llámese como se quiera- no tolera». Esto no solo confirma la reivindicación que yace en el trasfondo de la obra paneriana, sino también la explícita voluntad de devolver una dignidad humana al marbete de loco.



En este horizonte, el libro *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987), que brinda los poemas que Panero escribió durante la permanencia en el homónimo sanatorio, donde «en la soledad de su cuarto del pabellón de crónicos, en la noche [...], las ideas se le cuelan por todas las rendijas y consigue aplacarse ante el folio en blanco» (Fernández 2023, 355), acoge el legado de la trayectoria esbozada y lo concreta abandonando cualquier reticencia. El autor, al abrir el poemario, alude a libros y palabras cayéndole sobre el rostro, que «ech[ó] todos a la hoguera para que el fuego deshiciera las palabras» (Panero 1987, 9): si bien en un primer momento parezca un acto de negación, en realidad, no está rechazando sus versos, sino que, al contrario, los está encauzando en un marco capaz de dignificarlos, que no puede ser otro que el de la locura. En una entrevista, a propósito del hecho de quemar sus libros, afirma que «si es un acto de purificación, un homenaje al fuego original como decía Heráclito, pues sí, quizá» (Fernández 1988-89, 33) lo haría, por lo tanto, el trasfondo de la alusión cobra tintes totalmente distintos: «que ardan, pues, los libros en los jardines y en los albañales y que se quemen mis versos sin salir de mis labios» (Panero 1987, 9) para que puedan, así, dar la cabida necesaria a la locura. De las múltiples facetas que aborda en este marco, nos interesa destacar, desgranando una selección de poemas del libro, la denuncia hacia una sociedad que traza una línea de demarcación (in)visible entre hombre y loco, que fortalece la imposibilidad de conciliar las dos entidades, empeorando en silencio y cada vez más las condiciones. Es particularmente indicativo al respecto «El loco mirando desde la puerta del jardín»:

Hombre normal que por un momento  
 cruzas tu vida con la del esperpento  
 has de saber que no fue por matar al pelícano  
 sino por nada por lo que yazgo aquí entre otros sepulcros  
 y que a nada sino al azar y a ninguna voluntad sagrada  
 de demonio o de dios debo mi ruina. (Panero 2001, 356)

Es evidente en este fragmento el flechazo hacia la barbaridad de la psiquiatría durante la temporada franquista y al sinsentido que subyace a los encierros: si «la Segunda República aumentó los dispositivos asistenciales, erigiendo en cada frente una unidad y hospital psiquiátrico, en los que, [...] se procuraba la reincorporación del soldado a su unidad militar mediante la práctica de juegos, deportes de competición [...]» (Valiño Vázquez 2024, 157), los especialistas de la militancia franquista transformaron «la psiquiatría en un instrumento de legitimización del poder del nuevo régimen y de la labor represiva que llevaba a cabo» (158). En este sentido, la obra de Panero destaca por ser una aportación coherente no solo a nivel teórico sino también testimonial: si bien no se conforme con los postulados de la

antipsiquiatría, acerca de la cual comenta que «lo que opina del loco es una negación simbólica. O sea, que esquizofrénico, paranoico, etc. llegan a decir que no eres» (Fernández 1988-89, 31), su crítica es paralela y complementar a la que lleva a cabo la escuela mencionada, ya que cuestiona el objetivo de la psiquiatría tradicional de «establecer en el campo de lo mental una diferencia biológica entre salud y enfermedad» (Cea-Madrid, Castillo-Parada 2016, 171) y sus implicaciones a nivel individual, social y político. Asimismo, sus palabras representan también un válido testimonio en línea con aquellos movimientos de expacientes que, tras experimentar la opresión de la psiquiatría hasta finales de los setenta, llevan a cabo una reivindicación para que a los pacientes psiquiátricos se les devuelva dignidad como ciudadanos, como subrayan Cea-Madrid y Castillo-Parada (176), sino también y, sobre todo, como seres humanos. Entre los documentos fundamentales que corroboran dicha afirmación, en este marco, cabe mencionar *Globo rojo. Antología de la locura*, recopilación hecha por Panero (1989, 9-12) que, aparte de una reflexión sobre locura, lenguaje y psiquiatría reúne poemas, dibujos y representaciones hechas por los ingresados del sanatorio de Mondragón,<sup>16</sup> y nos transmite la perspectiva de un Panero cronista que, mientras recopila las manifestaciones artísticas de los enfermos mentales con que compartía el encierro, da muestra de una cada vez más lúcida conciencia acerca de la relatividad del concepto mismo de locura, fundamental para enmarcar la razón y la matriz de los encierros en la temporada mencionada:

cada cultura tiene su idea de realidad, siendo ésta nada más que un modelo de orden entre otros modelos de orden [...] un hombre puede estar loco en París y cuerdo en Guinea, o razonable en Reully Diderot para Mercedes y loco de remate para el barrendero del Metro Louvre, que le ve hablando solo con Mercedes. (10)

Asimismo, los puntos que el poeta hilvana en el «Manifiesto del (II) colectivo de psiquiatrizados en lucha» (Panero 1980), dan fe de una clara militancia en esta dirección, evidente de especial modo cuando escribe que «no luchamos solo contra la psiquiatría, sino contra el régimen de ignorancia y superstición popular que ella sustenta» (73), para luego equiparar la psiquiatría a la religión cristiana, ambas en su visión «la racionalización de un sistema de creencias, las que sin embargo no vuelve [...] explícitas, sino que se funda tácitamente en ellas» (73), vaciándolas de cualquier fundamento.

Sobre estas bases, valiéndose del mismo lenguaje de la sociedad, es decir, la oposición entre 'hombre normal' y 'esperpento', el sujeto

<sup>16</sup> Los textos que se incluyen se habían publicado en la revista, llamada *Globo rojo*, que se publicaba en el contexto del manicomio.

de Panero introduce en sus textos la reivindicación de la injusticia que padece, ya que es «por nada por lo que yazgo aquí». Nótese cómo se perfila el ambiente del manicomio como un lugar de muerte, ya que el sujeto yace «aquí entre otros sepulcros»: la perspectiva no es nueva, ya que también fuera del lenguaje poético, a propósito de la vida en los sanatorios, señala que a quién termine allí, «las duchas de agua fría, la falta total de asistencia, los castigos corporales, acabarán con su existencia en menos de una semana» (73). El refuerzo de esta visión conduce a una completa despersonalización del 'loco' que, así, se ve como entidad distinta y apartada con respecto al 'hombre normal', irremediablemente anclado al estigma que lo acompaña, hasta que sus rasgos humanos se diluyen ya en el poema que abre *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987):

En el obscuro jardín del manicomio  
 los locos maldicen a los hombres  
 las ratas afloran a la Cloaca Superior  
 buscando el beso de los Dementes. (Panero 2001, 355)

Tras colocarnos en el contexto del sanatorio, el sujeto perfila la situación desde el exterior, como un ojo ajeno: se subraya la falta de mutua comprensión entre hombre y loco, destacada por la maldición y, en paralelo, dicha empatía aflora en el encuentro entre ratas y Dementes que, hermanados por la misma marginación social y menosprecio, logran establecer un plano de inteligibilidad emotiva y compasión. En esto el loco sigue apartado y «canta humillado en una esquina | sus canciones hablan de ángeles y cosas | que cuestan la vida al ojo humano» (355), perfilando así su miseria, que alcanza la cumbre en la ciega indiferencia de los hombres no solo hacia su condición sino hacia su propia vida: «Mañana morirá otro loco: | de la sangre de sus ojos nadie sabe sino la tumba | sabrá mañana nada» (355). Otra vez, como subraya Antúnez Arce (2022, 57), «estamos ante una alienación social generada por el apartamiento del sistema lógico vertebrador de la sociedad, ante una palabra que es no-lugar situado en la afuera del vacío en espera de su disolución»: no hay otro remedio sino la disolución del cuerpo y de la palabra en la nada colectiva.

En la indiferencia colectiva, solo el lugar donde descansará para siempre, la tumba, llega a tener conciencia de su muerte y del sufrimiento que ha atestiguado y vivido, representado por la imagen de la «sangre de sus ojos», en la barbaridad del sistema. Para rematar el discurso, en el intento de derribar la linde que aparta el loco de la humanidad entera, construye un puente con ella, en primer lugar, a través de la figura del loquero que cierra el poema. Este, figura liminal que conoce y experimenta ambas realidades directa e indirectamente a través de su empleo, «prueba que el destino de las ratas es semejante al destino de los hombres» (Panero 2001, 355): introduce,

pues, la posibilidad de que la muralla de separación y estigmatización entre locura y cordura tal vez no sea tan inquebrantable. De hecho, el sujeto en «El loco al que llaman el rey», siempre de *Poemas del manicomio de Mondragón*, lo expresa de manera definitiva:

Ven hermano, estamos los dos en el suelo  
hocico contra hocico, hurgando en la basura  
cuyo calor alimenta el fin de nuestras vidas  
que no saben cómo terminar, atadas  
las dos a esta condena que al nacer se nos impuso  
peor que el olvido y la muerte  
y que rasga la puerta última cerrada  
con un sonido que hace correr a los niños  
y gritar en el límite a los sapos. (357-8)

En este fragmento Panero establece de entrada la necesaria identificación y el estrecho vínculo que conecta el loco con el hombre, no solo llamando a este último 'hermano', sino también reforzando el concepto con la elección de «hocico contra hocico», que remata la imagen anclándola a una insoslayable isotopía animal que nos permite vislumbrar la idea al fondo. Sus vidas, por mucho que la sociedad se esfuerce mantener separadas, permanecen de la misma manera «atadas | las dos a esta condena que al nacer se nos impuso», es decir, el destino compartido de muerte, olvido y miseria del cual ni el hombre ni el loco, pese a los esfuerzos, pueden eludir. En la estela de esta trayectoria se acoge la única y última posibilidad:

Brindemos con champagne sobre la nada  
salto de un saltimbanqui en el acero escrito  
donde la flor se desnuda y habita entre los hombres  
que de ella se ríen y apartan la mirada  
sin saber oh ilusión que es también a la nada  
adonde ellos la vuelven y que a cada jugada  
se tiende la Muerte ante el jugador desnuda  
y enanos juegan con cabezas humanas. (361)

Como aclara Panero (Fraile 1989, 24) mismo, el significado último de su poesía es «de darle sentido a la locura, ponerla sobre el papel»: pese a la oscuridad escandalosa que caracteriza sus versos, en esta perspectiva, la palabra poética se carga de un rol intrínsecamente rehumanizador con respecto al estado periférico y marginal de los individuos que la pueblan. El loco, ya no despojo apartado de la sociedad, sino «nuevo tipo de hombre salido y construido de todos los errores del primero» (Panero 1989, 11), no se distingue más del cuerdo ante la perspectiva de la nada que los hermana irremediabilmente. Abandonada la reticencia que ha marcado las letras y

la comunicación humana durante décadas, llevada a cabo la denuncia hacia un sistema que mide con un rasero dicotómico qué acoger y qué excluir, puesta en tela de juicio la longeva línea que separa el hombre y el loco que, al fin y al cabo, se hermanan delante al destino de muerte que comparten, no queda otra opción sino brindar sobre la nada que se proyecta ante todo ser humano. Si es verdad que «l'enfer, c'est les autres» (Sartre 1947, 92), es igualmente indudable que «es también a la nada | adonde ellos la vuelven», la mirada que apartan. En esta perspectiva cualquier estigma, marbete, prejuicio y visión binaria se derrumba, dejando solo la posibilidad de ser humanos.

### 3 Conclusiones

Para concluir, el enfoque profundizado en este ensayo nos permite observar cómo la aportación de Panero, pese a su adversión a la antipsiquiatría, es fundamental en la reivindicación de la locura como posibilidad en el individuo y en la sociedad, formando así parte integrante del legado de la primera antipsiquiatría en España no solo a nivel teórico (antipsiquiatría clásica) sino también como testigo de los movimientos de expacientes.

Con el abandono de la reticencia, el poeta lleva la locura al poema y el poema a la locura para que se den cabida el uno con el otro: como nos indica él mismo, «poesía de la locura quiere decir poesía opaca, dura, impermeable al signo, a la razón [...] la obra en negro, la locura como creación de un alma» (Panero 1989, 11) que late con ímpetu creciente a cada verso. En este marco, evidencia Alessandro Mistrorigo (2009, 336) que «Panero elige la locura como un lenguaje posible, una máscara de que servirse» dándole finalmente voz al individuo loco, cuyas palabras y vivencias son sospechadas y censuradas por la sociedad (Fernández 1988-89, 30), así que en la poesía pueda forjar su propio espacio habitable de (in)inteligibilidad. A través de la palabra, forja su propia estrategia de resistencia para llevar a cabo una crítica rotunda hacia la opresión del sistema que testimonia directamente, lo cual nos permite entender «su poética como la creación de una palabra-cuerpo que mezcla y es mezcla en sí misma» (Pimenta Soto 2019, 112). Lo confirma él mismo cuando dice que a raíz de la posición del loco en la sociedad, silenciado y desentendido, la respuesta ha sido «meterse en un texto poético, en un texto metafórico que puede descifrarse y puede reconducir de nuevo a otra salud mental» (Fernández 1988-89, 31), es decir, una salud capaz de abarcar la locura en vez de rechazarla.

Entre los muchos ejes a los cuales solo hemos hecho amago, quedan por analizar un gran número de elementos, que nos proponemos profundizar en un contexto más amplio y específicamente dedicado. Entre ellos, en primer lugar, cabe una amplia reflexión sobre cómo

se desarrolla paso a paso la constante evolución del sujeto paneriano en su manera de abordar la locura y su entorno, tanto antes, donde cuaja poco a poco el abandono de la reticencia, como después de *Poemas del manicomio de Mondragón* (1987) y *Globo rojo* (1989), sobre todo a partir del nuevo milenio cuando, como nos recuerda Sergio Fernández Martínez (2019, 81), las referencias al cuerpo se cargan de matices que remiten al sadismo, alterando las dinámicas involucradas. que en este sentido representan un punto de llegada, pero también un punto de partida en el ‘translenguaje’ que caracteriza la poesía de Panero. Similmente, retomando las palabras citadas del doctor Rafael Ingot, que afirma que «la literatura lo humanizaba y lo llevaba en la dirección contraria de la desestructuración y el aniquilamiento al que su enfermedad lo podía llevar» (Fernández 2023, 12), se abre un eje de investigación de gran actualidad y, aparte de transmedial, sumamente interdisciplinar, es decir, la compaginación entre texto poético y humanidades medicas. Allí cabría investigar no solo cómo la obra interviene e influye como dispositivo terapéutico, sino también cómo la obra, en su proceso creativo, se altera y desarrolla características peculiares y contextuales, registrando cambios en el rol y funcionamiento no solo del contenido sino también de los recursos estilístico-retóricos que la fundamentan.

## Bibliografía

- Antúnez Arce, R. (2022). «Locura y pensamiento periférico en la poesía de Leopoldo María Panero. Una lectura desde Foucault». *Anuario de estudios filológicos*, 45, 51-69.  
<https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.51>
- Basaglia, F.; Basaglia Ongaro, F. (1971). *La maggioranza deviante. L'ideologia del controllo sociale totale*. Torino: Einaudi.
- Bianchi, M. (2019). «De la intertextualidad al compromiso: *Personal & Político* de Aurora Luque». *Cultura Latinoamericana*, 30(2), 76-94.  
<http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2019.30.2.4>
- Blanc, F. (1977). *Espejo de sombras*. Barcelona: Argos Vergara.
- Blesa, T. (1995). *Leopoldo María Panero, el último poeta*. Madrid: Valdemar.
- Blesa, T. (2019). *Leopoldo María Panero, poeta póstumo*. Madrid: Visor.
- Cea-Madrid, J.C.; Castillo-Parada, T. (2016). «Materiales para una historia de la antipsiquiatría: balance y perspectivas». *Teoría y Crítica de la Psicología*, 8, 169-92.  
<https://www.teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/159/143>
- Chávarri, J. (1976). *El desencanto* [documental]. Concorde Pictures.
- Davidson, D. (2010). *Cross-Media Communications*. Pittsburgh: ET.
- Dena, C. (2009). *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World Across Distinct Media and Environments* [PhD Dissertation]. Sydney: University of Sydney.  
[http://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio\\_pdf/Christy\\_DeanTransm.pdf](http://ciret-transdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Christy_DeanTransm.pdf)
- Fernández, J.B. (1988-89). «Leopoldo María Panero, seguro de haber muerto» (entrevista a Leopoldo María Panero). *Los cuadernos del norte*, 52, diciembre-enero, 30-3.

- Fernández, J.B. (2023). *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. 2a ed. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Martínez, S. (2019). «Atad a un cadáver con hermosas correas»: un acercamiento al sadismo corporal en la poesía reciente de Leopoldo María Panero». Martínez Cantón, C.I.; Santiago Romero, S.; Domingo Martín, J. (eds), *Leopoldo María Panero: los límites de la palabra poética*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 75-102.
- Fernández Martínez, S. (2023). «El cuerpo enfermo en la poesía española del siglo XXI: la renovación de un motivo literario». *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, 195-294. <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.195-224>
- Ferri Coll, J.M. (2009). «Musa enferma: La melancolía en la poesía española de fin de siglo». *FRENIA*, 9(1), 53-70. <https://www.revistaaen.es/index.php/frenia/article/view/16468/16313>
- Foucault, M. (1964). *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon. Trad. esp.: *Historia de la locura en la época clásica*. México: FCE, 1967.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. Trad. esp.: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- Fraille, E. (1989). «El poeta solo» (entrevista a Leopoldo María Panero). *Quimera*, 93, 22-9. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2024-08-21/leopoldo-panero-entrevista-quimera-locura\\_3940248/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2024-08-21/leopoldo-panero-entrevista-quimera-locura_3940248/)
- Franco, R. (1994). *Después de tantos años* [documental]. Aiete Films; Ariane films.
- Freud, S. (2010). «El poeta y los sueños diurnos». *Biblioteca Virtual Universal*, 1-8. <https://biblioteca.org.ar/libros/211753.pdf>
- Gil González, A.; Pardo, P.J. (eds) (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Sevilla: Orbis Tertius.
- Hartmann, F. (2000). *Medienphilosophie*. Wien: WUV.
- Huertas, R. et al. (2017). *Psiquiatría y antipsiquiatría en el segundo franquismo y la Transición*. Madrid: Catarata.
- Jaén Águila, F. (2022). «Poesía y medicina. Los sonidos de la enfermedad». *Academia de Ciencias Médicas de Bilbao*, 119(3), 189-93. <https://www.gacetamedicabilbao.eus/index.php/gacetamedicabilbao/article/view/911>
- Jenkins, H. (2003). «Transmedia Storytelling. Moving Characters from Books to Films to Video Games Can Make Them Stronger and More Compelling». *MIT Technology Review*. <https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2014). «The Reign of the “Mothership”: Transmedia’s Past, Present, and Possible Futures». Mann, D. (ed.), *Wired TV: Laboring over an Interactive Future*. New Brunswick: Rutgers University Press, 244-68. <https://doi.org/10.36019/9780813564555-013>
- Jenkins, H. (2018). «Foreword». Freeman, M.; Gambarato, R.R. (eds), *The Routledge Companion to Transmedia Studies*. New York: Routledge, XXVI-IX.
- Jung, C.G. (1923). «On The Relation Of Analytical Psychology To Poetic Art». *British Journal of Medical Psychology*, 3(3), 213-31.
- Kinder, M. (1991). *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.
- Martínez Cantón, C.I.; Rivero Machina, A.; Suárez Martínez, L.M. (eds) (2019). *Leopoldo María Panero: los límites de la palabra poética*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Meschonnic, H. (2000). «Se la teoría del ritmo cambia tutta la teoría del linguaggio cambia». Trad. di F. Scotto. *Studi di estetica*, 21, 11-30. Original italiano inedito.

- Mistrorigo, A. (2009). «No hay nada, nada más que la boca que dice»: horizonte poético de Leopoldo María Panero». Bou, E.; Pittarello, E. (ed.), *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Madrid; Fráncfort del Meno: Iberoamericana Vervuert, 327-47.
- Panero, L.M. (1979). «Narciso en el acorde último de las flautas». *Poesía completa (1970-2000)*. Ed. por T. Blesa. Madrid: Visor, 137-203.
- Panero, L.M. (1980). «Manifiesto del (II) colectivo de psiquiatrizados en lucha». *El viejo topo*, 40, 72-3.
- Panero, L.M. (1987). *Poemas del manicomio de Mondragón*. Madrid: Hiperión.
- Panero, L.M. (ed.) (1989). *Globo rojo. Antología de la locura*. Madrid: Hiperión.
- Panero, L.M. (2001). *Poesía completa (1970-2000)*. Ed. por T. Blesa. Madrid: Visor.
- Panero, L.M. (2013). *Poesía completa (2000-2010)*. Ed. por T. Blesa. Madrid: Visor.
- Pimenta Soto, G. (2019). «La escritura y la marranda. Palabra explotada y cuerpo horadado en el lenguaje escindido del loco». Martínez Cantón, C.I.; Santiago Romero, S.; Domingo Martín, J. (eds), *Leopoldo María Panero: los límites de la palabra poética*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 103-13.
- Rajewsky, I. (2018). «Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate». *Between*, 16(8), 1-30.
- Sánchez-Mesa, D.; Baetens, J. (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los new media studies». *Tropelías: Revista de teoría d la literatura y literatura comparada*, 27, 6-27.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5790815>
- Saona, M. (2023). «Signos vitales: una estética de la poesía de la enfermedad». *Espínola. Revista de literatura*, 11, 6-13.  
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espínola/article/view/27772>
- Sartre, J.P. (1947). *Huis clos, suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard.
- Scolari, C.A. (2009). «Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production». *International Journal of Communication*, 3, 586-606.  
<https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/477>
- Sontag, S. (1984). *La enfermedad y sus metáforas* Trad. de M. Muchnik. Barcelona: Muchnik. Trad. de: *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Valente, J.Á. (2002). «Conocimiento y comunicación». *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets, 19-25.
- Valiño Vázquez, N. (2024). «La psiquiatría del primer franquismo: una historia del olvido de la salud mental». *Cultura de los Cuidados*, 68, 153-64.  
<https://doi.org/10.14198/cuid.26355>



# Carlos Gamarro y su crítica del movimiento guerrillero

Malva Filer

The City University of New York (CUNY), USA

**Abstract** This article focuses on the recreation of the guerrilla experience in two novels by Carlos Gamarro, *La aventura de los bustos de Eva* (2004) and *Un yankee en la columna del Che Guevara* (2011). These two works offer a critique of revolutionary movements that sought to introduce social change through armed struggle. Gamarro belongs to a small group of novelists who communicates his critical vision in adventure novels, with improbable adventures, absurd episodes and ironic portrait of his characters. Despite this, the true drama of violence and fanaticism filters and emerges in the text.

**Keywords** Montoneros. Guerrilla. Criticism. Parody. Humor. Adventure.



Edizioni  
Ca' Foscari

## Peer review

Submitted 2024-02-16  
Accepted 2024-10-05  
Published 2024-12-09

## Open access

© 2024 Filer | 4.0



**Citation** Filer, M. (2024). "Carlos Gamarro y su crítica del movimiento guerrillero". *Rassegna iberística*, 47(122), 311-322.

Este trabajo enfoca la recreación de la experiencia guerrillera en *La aventura de los bustos de Eva* (2004) y *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011), dos novelas de Carlos Gamero que representan, con visión crítica, los acontecimientos que marcaron el reciente pasado argentino. Junto con *Las Islas* (1998), ellas constituyen una trilogía que abarca desde la caída del primer peronismo hasta los efectos de la derrota en la guerra de las Malvinas.<sup>1</sup> Gamero ha ficcionalizado la experiencia de los movimientos revolucionarios que se proponían cambios sociales radicales mediante la lucha armada. La crítica de estos movimientos manifiesta en su obra concuerda con la que, años después, harían en novelas testimoniales Laura Alcoba en *Los pasajeros del Anna C.* (2012)<sup>2</sup> y María Rosa Lojo en *Todos éramos hijos* (2014).<sup>3</sup> La crónica exhaustiva de Daniel Alcoba, padre de la novelista, en *Final de la etapa guevarista o de la imitación del Quijote* (2019) provee, por su parte, una amplia documentación de los hechos narrados por ella.

La revisión crítica del movimiento guerrillero se inició, tempranamente, con la publicación de la revista *Controversia*, editada en México entre 1979 y 1981, que reunió varias de las primeras autocríticas de exmilitantes exiliados. Escribieron allí, entre otros, figuras conocidas como Juan Carlos Portantiero y Oscar Tetésm. En la revista se impugna el autoritarismo, el mesianismo, la impericia y la interpretación equivocada del momento histórico. Sin embargo, al término de la dictadura (1983), la crítica del movimiento quedó silenciada porque, como observa Elsa Drucaroff (2011) en *Los prisioneros de la torre*, la imagen de héroes y mártires de los caídos en la lucha armada, incluido el mítico Che Guevara, inhibió el examen abierto de su lucha.<sup>4</sup> La autocrítica de exmilitantes como Oscar del Barco (2004) con su carta conocida por el título «No matarás», dirigida a amigos

---

**1** Al escribir *Las Islas*, Gamero se ubica al final de este proceso, marcado por el derribo del régimen militar en 1983 después de la derrota (1982) y la desmentida, aunque aún perdura obsesiva, de su versión patrioter de la guerra. Desde ese punto de partida, la narración retrocede cronológicamente en las dos novelas posteriores con la memoria de la militancia guerrillera.

**2** La novela de Alcoba da voz, a través de una hija de militantes, a la historia de un grupo de jóvenes que, inspirados por el Che Guevara, viajaron a Cuba a entrenarse como revolucionarios. Su idealismo choca con una realidad de conductas condenables y de mezquinas luchas de poder. Después de la muerte del Che Guevara, el grupo vuelve desilusionado a Buenos Aires en el crucero Anna C.

**3** María Rosa Lojo recuerda, con visión crítica, la influencia de la Teología de la Liberación en la escuela religiosa a la que asistió, donde fue testigo del adoctrinamiento de estudiantes para participar en la lucha armada.

**4** El libro de Drucaroff es un estudio de la Nueva Narrativa Argentina, donde señala la dificultad con la que los escritores de la postdictadura se han relacionado con el pasado representado por la generación de la militancia. Si bien derrotada, esta se impuso en los jóvenes, en un tabú de enfrentamiento con los héroes y sobrevivientes de los 70.

y excamaradas,<sup>5</sup> pero sobre todo a Juan Gelman,<sup>6</sup> y Pilar Calveiro (2005),<sup>7</sup> con *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, abrió un nuevo debate sobre la militancia de aquellos años. Del Barco asumió responsabilidad por los crímenes de la guerrilla y exigió lo mismo de sus excamaradas. Calveiro, por su parte, ofreció un análisis que puntualizó los errores de los Montoneros, en particular su «comprensión insuficiente y esquemática tanto de Perón como del movimiento peronista [...] [que] llevó a esperar del gobierno un desempeño revolucionario» (2005, 146). Ellos acabaron con el tabú que había existido sobre el tema. Entre los posteriores estudiosos destaca el de Claudia Hilb (2013), quien, en el ensayo «La responsabilidad como legado», incluido en su libro *Usos del pasado*, analiza la violencia racionalizada del ERP y Montoneros, y su responsabilidad en el advenimiento del terror de los años setenta. En años recientes se han publicado muchos más estudios sobre el tema, pero una enumeración inclusiva de ellos rebasa el propósito de este trabajo.

Fernando Reati (2013, 83), refiriéndose a la evolución que se ha producido en la representación de ese período de historia argentina, describe las siguientes etapas:

primero, los desaparecidos como víctimas inocentes; luego, como héroes intachables o en su reverso traidores; después, como seres complejos -ni héroes ni traidores- junto a una lectura de las minicomplicidades de la Iglesia, los partidos políticos y otros sectores civiles con la represión; finalmente, en la última etapa, humor, ironía, sarcasmo y la crítica de los hijos hacia la generación militante de sus padres por el abandono sufrido.

La obra de Carlos Gamerro es ilustrativa de esta última etapa en su empleo de humor, parodia e ironía, particularmente en *Las islas*, con su tratamiento antiheroico y picaresco de la guerra de las Malvinas, su crítica de la militancia guerrillera en las dos novelas aquí analizadas, y la complicidad de la sociedad civil, especialmente en *El secreto y las voces* (2011). La crítica de su visión histórica parte de lo documentado y de lo que perdura en la memoria colectiva, pero se

**5** La carta, como la polémica que suscitó, puede consultarse en la red o leerse impresa en *No matar. Sobre la responsabilidad*, Córdoba, Del Cíclope y Universidad Nacional de Córdoba, 2007.

**6** Juan Gelman (1930-2014), poeta y activista argentino. Militó en el Movimiento Peronista Montonero por dos años.

**7** Pilar Calveiro (1953), politóloga argentina, residente en México donde se exilió después de ser secuestrada y detenida en la ESMA (Escuela Mecánica de la Armada) durante la dictadura. Fue militante en FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y luego en Montoneros.

comunica en novelas de aventuras con peripecias inverosímiles, episodios absurdos y el retrato irónico de sus personajes. Su empleo de estos recursos en *Las islas* tiene el precedente de *Los pichiciegos* de Rodolfo Fogwill, publicada en 1983, una versión farsesca de la guerra de las Malvinas. Su modo de narrar los hechos del 1982 inspiró gran parte de las ficciones posteriores sobre los mismos. Las siguientes novelas de la trilogía de Gamerro son, como la primera, formas tragicómicas de narrar la historia. A pesar de pertenecer a la generación posterior a la de los militantes, el autor, nacido en 1962, ha elegido representar la experiencia de aquella, y no la de los hijos. De este modo, las obras analizadas asumen el punto de vista de una autocrítica en la voz de su personaje Ernesto Marrone.

Gamerro pertenece a un grupo reducido de novelistas que han elegido ofrecer una crítica de los Montoneros con obras de ficción. La ficción ha ido a la zaga de la producción ensayística en la representación crítica de la izquierda revolucionaria. Entre las pocas novelas que tratan el tema está la ya mencionada *Todos éramos hijos* de María Rosa Lojo, un testimonio generacional en el que la autora revive su maduración personal e intelectual como estudiante del colegio del Sagrado Corazón y miembro de la clase graduada en 1971. La novela capta, con visión crítica, la identificación de la Teología de la Liberación, por parte de condiscípulos y maestros, con un peronismo de ideales revolucionarios. El idealismo que los lleva a la militancia política y a la guerrilla los hace víctimas de la represión militar.

Las dos novelas de Gamerro que tratan el tema concuerdan con la crítica ensayística en su presentación de las ideas y acciones de los que militaron en la guerrilla. Lo que distingue a estas obras de las ya mencionadas, con excepción de la de Fogwill, es su empleo de la parodia, el ridículo y la burla como recursos en su aproximación crítica. En ambos casos, la trama se inicia con la decisión del protagonista, Ernesto Marrone, de transmitir a su hijo Tommy lo que fue la experiencia de militar en la guerrilla para los jóvenes como él que, inspirados por el idealizado Che Guevara, arriesgaron y sacrificaron sus vidas y las de otros con su dogmatismo fanático, sus contradicciones y sus errores. Lo que genera este regreso de Ernesto al pasado, como explica el narrador en los respectivos prólogos, es ver que Tommy, un típico adolescente, había colgado en su cuarto un póster del Che Guevara, como si fuera una rockstar u otra celebridad popular, sin idea de lo que el comandante representó en la vida de su padre y en la de muchos de su generación. La retrospectiva de Ernesto va a revivir su accidental militancia de guerrillero en una narración que relata los hechos cronológicamente a partir de la primera de las dos novelas hasta finalizar en la segunda. Así como Ernesto reconstruye su propia experiencia, el autor está reconstruyendo, a su vez, el pasado vivido por la generación de sus padres. Su texto ofrece una versión desmitificadora de hechos y personajes que comunica,

implícitamente, una actitud crítica hacia los mismos. De este modo, la narración se distancia de la identificación subjetiva de lo que podría considerarse una posmemoria, ya que, si aceptamos la posición de Beatriz Sarlo (2005) sobre la posmemoria, solo esta identificación justificaría un limitado empleo de tal neologismo.

*La aventura de los bustos de Eva* narra las peripecias por las que pasa Ernesto Marrone, quien es jefe de compras de la empresa inmobiliaria del magnate Fausto Tamerlán, al ser encargado de rescatar a Tamerlán, que ha sido secuestrado por los Montoneros. Tamerlán y Ernesto son personajes estereotípicos mediante los cuales el autor ofrece, provocativamente, un recuento satírico y paródico de un período histórico que, por lo general, no ha sido abordado humorísticamente. Este tratamiento irreverente de la historia que ya está presente en *Las islas*, propone una aproximación que desarma el poder obsesivo del pasado. Soledad Quereilhac (2004), en su reseña de la novela, dice:

*La aventura de los bustos de Eva*, en su vivisección de mitos operantes y en su desacralización de figuras hiperbólicamente canonizadas o denostadas, propone un efectivo lenguaje literario que se le anima, al menos, a dos fantasmas que todavía se entrometen en la lectura de esos años: la culpa y el mensaje, acaso involuntario, del miedo.

Tamerlán es un personaje que aparece en las tres novelas de la trilogía. Su nombre es significativo ya que corresponde al del gran emperador mongol del siglo XIV, conquistador de Persia, Iraq, Mesopotamia, Rusia e India. Este personaje, que la historia recuerda por sus victorias, pero también por sus atrocidades en la guerra, es el héroe de dos tragedias de Christopher Marlowe (1564-93), ha inspirado un poema de Borges («El oro de los tigres» *OC* II, 529-30) y un cuento de Marco Denevi («El gran Tamerlán de Persia», *Parque de diversiones*, 1970). Gamero se incorpora a esta tradición literaria con su personaje, tan poderoso y cruel como el de Marlowe. Tamerlán es un exnazi, de conducta entre inmoral y criminal, que es dueño de una gran fortuna y de influencia política. Se concentran en él todas las características del abuso del poder, desde lo sexual hasta lo económico y político. La escena inicial, en la que Tamerlán veja sexualmente a Ernesto, ilustra su perfil moral, así también como el dominio que ejerce sobre sus empleados.

Ernesto, por su parte, es descrito como un típico ejecutivo de los años noventa, educado en el colegio privado San Andrés, entrenado en Estados Unidos, que vive en una *country* al nivel de los de su clase. Su libro de cabecera es *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas* (1936) de Dale Carnegie. Esta y otras lecturas ficticias como la de *El samurai corporativo*, *The art of competition* de Dwight D.

Connolly y *Don Quijote, el ejecutivo andante* de Michael Eggplant, son su principal guía para lograr éxito en la vida. A pesar de tener un alto puesto en la empresa, Ernesto es un hombre inseguro, dominado en el trabajo y en casa, y está acomplejado por su tez oscura y su condición de hijo adoptado. Rescatar a su jefe le ofrece una oportunidad de hacer algo que lo vuelva importante para sus superiores. Si tuviera éxito, piensa, tal vez lograría ocupar el puesto de gerente de marketing y ventas que ambiciona.

Los Montoneros exigen dinero y agregan, también, la extravagante condición de que se ponga un busto de Eva Perón en cada oficina de las 92 de la empresa. Ernesto lleva el dinero, pero lo pierde cuando es atacado por oficiales de la dictadura y es rescatado por los Montoneros. Una vez curado de sus heridas, emprende la difícilísima tarea de conseguir los bustos en una Argentina en la que los militares han hecho desaparecer la figura de Eva Perón. Después de negociar con éxito la producción de bustos con la Yasería Sansimón, se encuentra cautivo en la fábrica tomada por los trabajadores e infiltrada por los Montoneros. Fiel a su propósito y sin comprender la situación en que se encuentra, Ernesto emplea las técnicas empresariales aprendidas de sus libros para lograr que los huelguistas fabriquen los bustos. Aunque fracasa en sus intentos de introducir innovaciones en los hábitos de trabajo, tiene éxito en hacer que los obreros realicen juegos y dramatizaciones con las que representan sus demandas y consiguen volverse los dueños de la fábrica. En este punto, la situación se vuelve inverosímil y absurda. Ernesto se transforma inesperadamente en jefe, obedecido y admirado hasta por Paddy, un excompañero del San Andrés, ahora militante montonero, que lo había conocido como un joven más bien débil, incapaz de hacerse respetar. El reencuentro de Ernesto con Paddy marca el comienzo de su adoctrinamiento como militante mediante la lectura que aquél le proporciona, de «Evita montonera», una fotonovela de la vida de Eva Perón. «Evita montonera» es una reescritura de *La razón de mi vida*<sup>8</sup> en la que Evita aparece como «una de las grandes revolucionarias de la historia americana» (171).

Hacer que Ernesto Marrone actúe en el papel de un militante montonero que le han asignado por error, sin haberlo elegido ni comprender las consecuencias, tiene el efecto de desacralizar, por lo ridículo, la figura del militante. Se muestra, también, como absurdo su intento de proletarizarse. Para ello debía renunciar no sólo a los privilegios de clase, sino también a la alta cultura no politizada y a los

---

**8** *La razón de mi vida* es una autobiografía de Eva Perón que abarca desde 1946 hasta poco antes de su muerte en 1952. Publicada en 1951, es una compilación de sus discursos, donde ella comunica sus ideas sobre el feminismo, el papel de la mujer en la política, los derechos laborales, la pobreza y el peronismo.

refinamientos estéticos. El requisito ideológico de leer solo a autores revolucionarios aparece en las dos novelas, con obvia intención crítica. Se encuentra en la segunda, durante una conversación sobre literatura entre Ernesto y la militante María Eva, en la que mencionan su interés por autores como Proust, Sartre, Borges y muchos más que no son ideológicamente aceptables. Frente a la desaprobación doctrinaria de sus lecturas, por parte de Miguel, su jefe y amante, ella escribe una parodia de las autocríticas de izquierda en la que confiesa sus «debilidades ideológicas» y se compromete, en el futuro, a «frecuentar únicamente a esos autores cuyo compromiso político-revolucionario sea indudable y explícito» (159).

Si bien las dos novelas exhiben situaciones caracterizadas por lo absurdo y ridiculizan al montonero en la figura del protagonista militante, el verdadero drama de la violencia y el fanatismo se filtra y emerge en el texto. Como Martín Kohan (2022) ha señalado a propósito de *Las Islas*, hay aquí también, a la vez, un drama y una farsa que se entrecruzan e impregnan mutuamente en esta versión satírica del pasado. Y en las respectivas tramas es fácil reconocer los paralelismos con lo históricamente acontecido.

Ernesto y Paddy ejemplifican el hecho histórico de que el movimiento guerrillero fue, en la Argentina, producto de la radicalización de las clases altas, en conflicto con el tradicional sindicalismo peronista. En el caso de Ernesto, sin embargo, la impostura y la ambigüedad ponen en cuestión esta radicalización. Ernesto se identifica con la 'Evita montonera' creada por los militantes. Piensa escribir su propia biografía de Eva libre de ideología que muestre «la fibra, la garra, el espíritu, la voluntad de autosuperación, la capacidad de liderazgo» (183) de esta mujer. Los bustos tienen ahora otro significado para él. Confunde, sin embargo, lo que admira en Eva Perón con la ortodoxia marxista y con sus medios violentos para cambiar la sociedad, que él acepta pasivamente sin entender lo que ello implica.

Paddy sospecha que Ernesto es un militante encubierto porque, para su modo de pensar, solo eso podría explicar su transformación. Sin embargo, detecta una falla ideológica en su actuación cuando el supuesto militante ayuda a los obreros a volverse dueños de la fábrica, Paddy objeta que lo que su compañero ha logrado es hacer de los obreros felices pequeños burgueses. El objetivo de Paddy es, en cambio, realizar la Revolución y el camino para ésta es la proletarianización. Su jefe, Miguel, aun más rígido y crítico, afirma que «al convertir a los obreros en propietarios de la empresa los está desproletarianizando [...] haciendo que le tomen el gusto al capitalismo» (243). Paddy es también advertido por su jefe de que ha estado demasiado tiempo en el frente sindical y ha perdido de vista «los objetivos estratégicos de la Organización» (243).

Miguel ordena que lleguen más militantes dispuestos a pelear contra la policía. Decide, además, el asesinato de Babirusa, el jefe

sindical al que tilda de traidor a la causa de los trabajadores porque hace arreglos con las patronales. Se burla de los escrúpulos de Paddy, acusándolo de burguesito. «Lo único que falta es que me salgas con el valor sagrado de la vida humana... Por si no te enteraste, nuestro objetivo no es salir campeones morales, sino hacer la Revolución» (246). Este crimen corresponde al hecho histórico del asesinato de José Ignacio Rucci, dirigente laboral y secretario general de la CGT, en 1973. Rucci, cercano al presidente Juan Perón, representaba, igual que Babirusa, la burocracia sindical que los Montoneros veían como enemiga de su movimiento revolucionario. Este asesinato fue luego reconocido como un gran error que le costó a los Montoneros la pérdida del apoyo obrero.

Ernesto, orgulloso de su inesperado papel de líder, deja que Miguel lo crea espía enviado por los Montoneros y se pliega a los planes de lucha armada de éste, sin conciencia de que el juego se va a transformar en una violenta confrontación entre los guerrilleros y la policía. Pronto comprende su error cuando comienzan los disparos. El fingido militante, toma un arma y se siente valiente por primera vez en su vida. Pero su experiencia de héroe dura poco. Ve, impotente, cómo matan a Paddy, y escapa con el único compañero sobreviviente en cuya casa se refugia.

La acción se traslada a una de las villas, que la novela describe como «pequeñas repúblicas en miniatura» y como «un vasto mercado negro» (299), similar a los paraísos fiscales caribeños. Ernesto descubre, con sorpresa, que los villeros hacen negocios y reciben donaciones de la empresa de Tamerlán al mismo tiempo que le proponen a él, a quien consideran representante de los Montoneros, unirse a la guerrilla. La novela muestra con esto que el beneficio económico y no los principios ideológicos conducen la conducta de los dos bandos.

Refugiado en un mundo que desconocía, Ernesto fantasea sobre un pasado alternativo, en el que vivió una infancia peronista y visitó con su madre a Eva, quien proveyó los recursos para que se casara con su padre y tuvieran una vivienda. Esa infancia modesta, pero feliz, hubiera sido suya si no lo hubieran dado en adopción a una pareja de clase alta incapaz de amarlo. Ernesto imagina un pasado peronista idealizado y transmitido por la memoria colectiva, en el que cree haber recuperado sus raíces. No entiende, sin embargo, que su idea de llevar «el espíritu de Eva» a la empresa, «así el capital y el trabajo irían de la mano» (320), no concuerda con la ideología de los Montoneros con los que se ha dejado involucrar.

La imagen de Eva se le aparece a Ernesto en visiones fantásticas como una figura espectral, en una colección de bustos que la representan de múltiples formas y en las Evas de un prostíbulo al que lo dirige un obrero que malentende su búsqueda de bustos. Ernesto descubre que entre los clientes del prostíbulo está Aldo Cáceres Grey, su rival en la empresa de Tamerlán, y que el sitio presta servicios a



gente de la clase alta. Perdido en este ambiente corrupto, Ernesto se encuentra de pronto ante una hermosa estatua de Eva, frente a la cual se arrodilla y le confiesa su desorientación. La estatua le responde con el nombre del escultor: Rogelio García. Ernesto conoce a Rogelio en la ciudad de Eva,<sup>9</sup> y a través de éste a Rodolfo, quien tiene una colección de Evas salvadas por peronistas devotos.

Ernesto logra robarle a Rodolfo los bustos que necesita y llega con ellos a la empresa, desafiando obstáculos y peligros. Pero llega tarde para salvar a Fausto Tamerlán, quien ya había sido asesinado por los Montoneros. Vuelve a su vida de ejecutivo, con sus problemas de siempre, pero libre de ser perseguido porque en su actividad subversiva había usado otro nombre y porque su jefe prefiere creerle cuando explica que todo lo que hizo fue para salvar a Tamerlán. El final de la novela anuncia que la acción de los personajes continuará en *Un yuppie en la columna del Che Guevara*, donde nos enteramos de que Tamerlán no está muerto y sigue prisionero de los Montoneros. En efecto, esta novela comienza con la descripción de los funerales del supuesto asesinado.

Ernesto y la viuda de Tamerlán fingen creer la versión de la policía de que el magnate está muerto. Según ella, la policía o los servicios de inteligencia «habían montado todo el operativo del falso rescate para quedarse con el dinero» (2011, 33). Los Montoneros, por su parte, quieren que Ernesto, a quien creen uno de ellos, sea el que lleve nuevamente el dinero para liberar a Tamerlán. Ezcurra, el enviado de los militantes, responde a los sentimientos de culpabilidad de Ernesto por el robo de los bustos, afirmando que «lo que importa no es qué hacés, sino por quién lo hacés. [...] Un robo en nombre del pueblo, no es un robo. [...] Un crimen en nombre del pueblo no es un crimen, es justicia» (72). Como en la novela anterior, los militantes declaran que el fin justifica los medios, convicción que luego vemos concretarse en la predisposición de Miguel a fusilar al compañero Universo por su debilidad y 'degradación moral', y por lo que presumía, sin pruebas, que eran intentos de fuga (202).<sup>10</sup>

Ernesto, contrariamente a sus planes, se encuentra marcado como subversivo cuando, después de ser atacado por agentes del régimen, es otra vez rescatado por los Montoneros. En una ambigua mezcla de necesidad y convicción, vuelve a ocupar el puesto de militante que los

**9** La Ciudad Evita, fundada en 1947 por el presidente Perón para la clase trabajadora en honor a su esposa, es un suburbio de Buenos Aires a unos 20 kilómetros del centro de la capital.

**10** Este episodio alude al hecho real, descrito en una entrevista a Héctor Jovet en *La Intemperie* de cómo dos jóvenes militantes revolucionarios fueron ajusticiados por sus propios compañeros. El exguerrillero Jovet relata el asesinato de Adolfo Rotblat (al que llamaban Pupi) y de Bernardo Groswald durante su participación en una aventura revolucionaria del Ejército Guerrillero del Pueblo. La entrevista fue publicada en el periódico *La nación de Buenos Aires*, el 10 de junio de 2020.

Montoneros le habían asignado. La novela describe la experiencia de Ernesto durante el curso de capacitación para la lucha y como combatiente en la columna bautizada con el nombre del Che Guevara. Al mismo tiempo, Ernesto actúa en el papel del Che junto con María Eva en la fotonovela que retrata la vida del comandante. Para los militantes, coleccionar imágenes para esa fotonovela propagandística es tan importante como la lucha misma. La imagen del Che es el modelo del 'hombre nuevo' al que quieren parecerse. Ser quien personifica al Che en la fotografía se vuelve un privilegio y objeto de envidia. Con esto, la novela muestra que, más que un ideal colectivo, lo que prevalece es la idealización extrema de un individuo. El relato pone en evidencia, además, la total falta de realismo del plan con el que, basándose en el modelo chino del camino de Ho-Chi-Minh, los militantes anticipan «bajar la revolución desde el norte como una inundación, arrastrando todo a su paso» (169). La ilusión de que iban a producir una primera generación de 'hombres nuevos' en sus descendientes acompaña un plan de lucha sin perspectivas de éxito, como lo demuestran las muertes, delaciones y desertiones detalladas en la novela que terminan con el grupo. El propio Tamerlán, todavía prisionero, entiende mejor que los militantes, que ellos son una vanguardia que no tiene apoyo popular, ni de los campesinos, como ocurrió con el Che, ni de los obreros. Les dice que «la masa no es boluda: se para al costado del camino y aplaude a los que van al sacrificio, o sea ustedes. ¡Que les garúe finito, vanguardia!» (319). Tamerlán menciona los errores cometidos por el Che Guevara en quien se inspiraban, con las trágicas consecuencias para él y, presumiblemente, para ellos. La proletarización es, también, objeto de su burla, porque «lo único que los pobres quieren es ser como nosotros» (322). Irónicamente, es en la voz del infame Tamerlán, el personaje más odioso de Gamerro, como el texto comunica explícitamente una crítica y una burla de la ideología montonera.

Los pocos sobrevivientes ingresan en la guerrilla urbana, provistos de una pastilla de cianuro por si son capturados. Ernesto arriesga su vida escapando por las calles y estaciones de subterráneo en una Buenos Aires custodiada por la policía del régimen. Mientras tanto, Tamerlán ha sido juzgado y condenado a muerte. Ernesto está encargado de ejecutarlo, pero cuando le apunta y dispara, el arma no funciona porque no estaba cargada. La supuesta ejecución resulta ser una farsa, como toda la actuación del personaje, que había tomado en serio su fingido papel en un drama heroico. En una vuelta de tuerca de la trama, los supuestos dirigentes montoneros revelan ser agentes encubiertos del régimen militar. Tamerlán es rescatado y Ernesto, en una nueva ironía, es salvado por intervención de la empresa. Su presencia entre los militantes es declarada involuntaria, mientras los militantes capturados son torturados a muerte. Angustiado por la posibilidad de que se descubra la verdad, termina por tranquilizarse cuando nadie lo acusa, y vuelve a su vida anterior de ejecutivo. Sin embargo, se ve

forzado, por temor, a colaborar con el régimen. Ha actuado en el papel de un héroe y la comedia ha terminado, pero no sin consecuencias. La intimidación y el miedo lo convierten en un cómplice delator de sus antiguos camaradas. Este desenlace es significativo porque termina de destruir la imagen, ya desvalorizada, del militante actor. Su conducta, guiada por el instinto de preservación, es representativa de una sociedad acobardada por la intimidación y el miedo. En esto, el relato señala una verdad del pasado, oculta bajo capas de aparente normalidad, como lo hace también en *El secreto y las voces*.

En las dos novelas analizadas, el protagonista ha dejado atrás su experiencia de guerrillero y su culto del Che Guevara, cuando fue un hombre que casi no reconoce y preferiría olvidar. Se obliga a recordarlo para que su hijo, que representa la generación siguiente, tenga una mejor comprensión de lo que vivieron su padre y muchos como él. La visión crítica de esta reconstrucción del pasado inmediato a través de obras de ficción que emplean la parodia y la sátira, son formas catárticas de asimilar y reevaluar la historia heredada.

## Bibliografía

- Alcoba, D. (2019). *Final de la etapa guevarista o de la imitación del Quijote*. Madrid: Difundia Editores.
- Alcoba, L. (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Buenos Aires: Edhasa
- Calveiro, P. (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Del Barco, O. (2004). «No matarás». Carta a Sergio Schmucler. *La intemperie*, diciembre. Transcrita en la revista *El Interpretador*, 15, 2005.  
<https://tinyurl.com/tv6knyj5>
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- Gamerro, C. (2011). *Un yuppie en la columna del Che Guevara*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gamerro, C. (2012). *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Edhasa.
- Hilb, C. (2013). *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Kaufman, A. (2017). «Izquierda, violencia y memoria en la Argentina reciente». Sánchez Lopera, A.; Nielsen, C. (eds), *Por otras políticas de la verdad en América Latina*. Pittsburgh: ILLI, 47-73.
- Kohan, M. (2022). «El fin de una épica». Bompadre, R.J. (ed.), *Volver a Las Islas*. Buenos Aires: Edhasa, 37-48.
- Lojo, M.R. (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ediciones Peuser.
- Quereilhac, S. (2004). «El pasado y su sátira total». *La nación*, 28 de noviembre.  
<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-pasado-y-su-satira-total-nid657941/>
- Reati, F. (2013). «Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente». Vivanco, L. de (ed.), *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones UAH, 81-106.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.



## Note



# ***Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI* de Ruben Venzon**

## **Una indagación sobre las relaciones entre palabras e imágenes**

Antonio Candeloro  
Universidad Católica San Antonio de Murcia, España

**Abstract** What is a photograph? What is a family album? How does our way of reading narrative texts with autobiographical roots change when the author decides to introduce visual testimonies from his family past? These are some of the questions raised by reading *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*, by Ruben Venzon, a very in-depth study of the relationships between words and images.

**Keywords** Family album. Photextuality. Iconotexts. Spanish narrative. Photography.



Submitted 2024-09-25  
Published 2024-12-09

**Open access**

© 2024 Candeloro | 4.0



**Citation** Candeloro, A. (2024). "Ruben Venzon, *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI* de Ruben Venzon". *Rassegna iberistica*, 47(122), 325-330.

**DOI** 10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/005

¿Qué es una fotografía? ¿Qué es un álbum familiar? ¿Cómo cambia nuestra manera de leer textos narrativos de raigambre autobiográfico cuando el autor decide introducir testimonios visuales de su pasado familiar?

Son estas algunas de las preguntas que suscita la lectura de *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI* de Ruben Venzon. El libro se divide en dos partes: en la Parte I, «Fototextualidad, autobiografismo y álbum familiar», Venzon explica los dos conceptos fundamentales que le permiten armar estructura, enfoque y objetivos de su investigación, como son el concepto de ‘fototexto’ y el de ‘fototextualidad’, junto con el de ‘autobiografía’ y de ‘autoficción’. En la Parte II, «Presencia y usos intermediales del álbum familiar», el autor nos va ilustrando la solvencia de los conceptos citados a la hora de afrontar el análisis pormenorizado de sendos ejemplos de narrativa fototextual. El autor despliega un abanico variado, heterógeno y múltiple de las diferentes modalidades a través de las cuales determinados autores del canon hispánico contemporáneo han creado sus ‘fototextos autobiográficos’. En esta sección de la monografía, el estudio se centra, en particular, en tres ejes centrales: 1) el uso de las fotografías para elaborar un duelo (como es el caso de Luis Mateo Díez en *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos*; de Rosa Montero en *La ridícula idea de no volver a verte*; de Manuel Vilas en *Ordesa*); 2) el acto de dar testimonio del pasado para evocar la propia infancia (como es el caso de Paloma Díaz-Mas en *Como un libro cerrado*; de Manuel Rivas en *As voces baixas [Las voces bajas]*; de Rodrigo Muñoz Avia en *La casa de los pintores*); 3) el intento de rescatar el pasado para permitir una reconstrucción inédita de la memoria tanto íntima como colectiva e histórica de un país (como es el caso de Cristina Fallarás en *Honrarás a tu padre y a tu madre* y de Xesús Fraga en *Virtudes (e misterios) [Virtudes (y misterios)]*); 4) el intento de reconstruir e, incluso, de recrear a través de la imaginación vidas ajenas (como es el caso muy peculiar de Paco Gómez García tanto en *Los Modlin* como en *Wattebled o el rastro de las cosas*).

Se trata, como queda patente, de un estudio articulado y amplio sobre diferentes modalidades de insertar imágenes pertenecientes a álbumes familiares (tanto propios como ajenos) dentro de textos narrativos en los que la búsqueda de sentido arranca a través de un ‘yo’ que se involucra emotivamente y arranca el acto de escritura precisamente para darle sentido a esas imágenes perdidas en un pasado que no se conoce o que se ignora.

Lo que une las obras mencionadas es propiamente su carácter iconotextual. En todos los casos arriba mencionados, el texto narrativo se ve interrumpido por documentos visuales, esto es, fotografías que el lector tiene que saber interpretar o que está invitado a relacionar con lo que se cuenta sobre ellas. De aquí surge la hermenéutica bifronte a la que obliga el ‘iconotexto’:



La naturaleza dialógica o dialéctica del iconotexto implica el manejo por parte del lector de dos sistemas semióticos distintos, lo cual genera una recepción bimedial que, convirtiéndolo al mismo tiempo en espectador, oscila entre lo verbal y lo visual, y corta-circuita la linealidad del proceso de lectura tradicionalmente entendido. (Venzon 2024, 22)

Es precisamente esa oscilación entre 'lo verbal' y 'lo visual' lo que nos permite entender la lectura como un acto bifronte, además de dialógico y dialéctico: textos a interpretar son también las fotografías, los cuadros, las películas, que se pueden introducir dentro de la trama narrativa. Cabe preguntarse si es precisamente esa oscilación la causa principal de la fascinación que transmiten los fototextos, esto es, aquellas obras que explotan la 'fototextualidad' entendida no en cuanto género concreto y autónomo, sino en cuanto «una práctica intermedial que ampara un amplio abanico de aplicaciones y manifestaciones, a su vez materializadas en *fototextos* o productos *fototextuales*» (29).

Es fácil deducir, entonces, el alto potencial narrativo que guardan las fotos de los álbumes familiares, piezas de puzles con las que cualquiera de nosotros puede toparse por azar en «sobres, cajas de zapatos o de lata» (62) y que, de forma muchas veces misteriosa, guardan partes o fragmentos de una historia que desconocemos. El álbum familiar se solía guardar para dejar testimonio visual de los miembros de la familia de pertenencia. Sin embargo, también se puede elaborar para conmemorar a los que ya no están. En este caso concreto, la fotografía puede convertirse en objeto catártico que permite empezar lo que Sigmund Freud (2016, 93) definió en su día como «elaboración del duelo», esto es, «uno de aquellos fenómenos que uno no explica en sí mismos, pero a los cuales reconduce otras cosas oscuras». Es lo que vemos en la foto de Sonia, la sobrina de Luis Mateo Díez, quien se suicida tras una enfermedad mental que minó su psique y le impidió seguir utilizando la fotografía como forma de arte. Venzon nos muestra una foto que es casi una *mise en abyme* del acto de mirar y del acto de leer(se): Sonia aparece con una cámara fotográfica entre las manos delante de un espejo. Se fotografía a sí misma en un intento de captar su retrato ideal. Sin embargo, es el testimonio íntimo del autor de *Azul serenidad* lo que contribuye a que, en cuanto lectores, percibamos esta última imagen del libro como homenaje póstumo y elegía visual a quien ya no pisa la tierra.

De 'elaboración del duelo' podemos hablar también en relación con *La ridícula idea de no volver a verte*: tras explicar el origen del libro, Venzon cita algunas de las fotos más emblemáticas de la obra, un texto híbrido en el que Rosa Montero, al evocar la vida de Marie Curie y el trauma que esta sufrió tras la pérdida de su marido, va evocando paralelamente el luto por la muerte de su pareja. Como nota

acertadamente Venzon, la única foto de Pablo que aparece en el libro es la de cuando era niño, en una excursión en barco con amigos y familiares, una imagen que encarna un pasado en el que Pablo todavía no conocía a su mujer. Rosa Montero subraya el abismo espacial y temporal que lo separa de su marido-niño, poniendo de relieve lo que las fotos pueden conseguir: llevarnos a añorar incluso el pasado de quien quisimos y ya no está (Barthes 1980, 24).

Un mecanismo parecido es el que adopta Manuel Vilas en *Ordesa*, un libro sobre la memoria familiar, la presencia del padre muerto en el presente del escritor vivo y la importancia de ciertas fotos rescatadas del álbum familiar donde es posible llevar a cabo una especie de pesquisa o investigación sobre los fantasmas que marcan nuestra vida de adultos. Es emblemática, en este sentido, la foto en la que solo vemos a Manuel Vilas de niño, sonriente, que va de la mano de un adulto cuyo cuerpo queda fuera del encuadre. Como subraya con clarividencia Venzon (2024, 147): «Paradójicamente, de la instantánea importa lo que no se ve, lo que sobresale de los límites del encuadre», siendo el 'fuera de campo' el espacio invisible que le da sentido a lo que vemos, igual que en el lenguaje cinematográfico (Montani 1993).

Las fotos pueden encarnar incluso 'mensajes lanzados al futuro': es lo que comprobamos en la foto donde Rodrigo Muñoz Avia nos muestra su 'yo' de niño parcialmente tapado por la mano de su padre en el acto de pintar uno de sus cuadros en su propio laboratorio artístico. Se trata de una imagen fundamental de *La casa de los pintores* porque nos ayuda a entender la relación paterno-filial, el vínculo afectivo del espectador del presente frente a su identidad del pasado y cómo cambia nuestra manera de 'leer' los cuadros cuando estos aparecen enmarcados dentro de una fotografía. La foto congela el movimiento del artista que está pintando algo cuya imagen todavía no queda fijada en la tela, lo cual dispara las hipótesis interpretativas del lector y espectador, igual que ocurre con *Las Meninas* de Velázquez.

En este sentido, resulta todavía más llamativo el uso de las fotos en *Los Modlin* y en *Wattebled o el rastro de las cosas*: en ambos casos, el fotógrafo profesional Paco Gómez García se hace escritor (o se convierte en alguien que cuenta una historia) precisamente gracias al encuentro azaroso con álbumes familiares ajenos. Es lo que ocurre con las muchas fotos de los Modlin que rescata de un cubo de la basura en el 2003 en la Calle del Pez, ahí donde vivieron los tres miembros de la familia americana que dará lugar a la pesquisa de un pasado olvidado; y es lo que ocurre con las placas de un maestro francés aficionado al arte fotográfico y que Gómez encuentra en el Rastro un domingo por la mañana sin saber que de ese hallazgo llegará a entrar en contacto con los herederos del mismo fotógrafo *amateur* convertido en sujeto objeto de una investigación policíaca y existencial a la vez. Como afirma Venzon (2024, 244): «Gómez crea así relatos aparentemente biográficos, pero en realidad arraigados

en lo personal, acerca del descubrimiento de vidas de extraños en los que siempre existe algún resquicio para que la verdad del yo pueda asomar, aunque tímida y esporádicamente, a través del otro».

En conclusión, en *Revelaciones* Venzon nos permite enfocar algunas obras clave de la contemporaneidad a partir del concepto de iconotexto y de fototextualidad, llegando a demostrar rotundamente cómo «el gran protagonista tanto del relato como de la imagen suele ser un pasado más o menos lejano evocado desde el presente de la escritura en busca de algo perdido» (80). Quizás sea este uno de los motivos más acuciantes que podrán impulsar a los escritores del futuro a escribir fototextos autobiográficos en busca de las presencias ausentes (o de las ausencias presentes) de quienes ya no están y con quienes, no obstante, mantenemos ese vínculo que una foto de un álbum familiar puede certificar y testimoniar *in aeternum*.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (2016). *De guerra y muerte. Temas de actualidad y otros textos*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Montani, P. (1993). *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*. Urbino: Quattroventi.
- Venzon, R. (2024). *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.



# Escribir vidas: una lectura biopoética de la obra de María Teresa León

Francesca Mannino

Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Italia

**Abstract** This article proposes a biopoetical analysis of a selected number of texts written by María Teresa León (1903-1988), especially during her Argentinian (1940-63) and Roman exile (1963-77). It becomes apparent that the majority of her literary production is dedicated to the writing or re-writing, always mixing fact with fiction, of several biographies of the protagonists of the Spanish cultural background and mythology, including her own autobiography, *Memoria de la melancolía* (1970). According to this corpus, the study will focus on two main aspects: the implications and influences of biology – in its meaning of science of life – in the field of narratology – as the science of narration – and the use of narration as a therapy against individual and collective trauma.

**Keywords** Biopoetical studies. María Teresa León. Biography. Exile. Trauma.

**Índice** 1 Vita ajenas. – 2 Entre bios y ficción: la perspectiva biopoética. – 3 Escribir para sanar.



Edizioni  
Ca'Foscari

Submitted 2024-08-12

Published 2024-12-09

**Open access**

© 2024 Mannino | 4.0



**Citation** Mannino, F. (2024). "Escribir vidas: una lectura biopoética de la obra de María Teresa León". *Rassegna iberistica*, 47(122), 331-340.

## 1 Vita ajenas

De la variada producción de la escritora burgalesa María Teresa León (Logroño, 1903-Madrid, 1988), la parte que suscita más interés, tanto cualitativa como cuantitativamente, parece ser la que concierne a las escrituras de la vida.

De hecho, como es notorio, a partir de los años porteños queda patente la atención minuciosa que María Teresa León presta a las vidas de hombres y mujeres ilustres de la cultura española, incluso personajes mitológicos, sobre todo si necesitan una reconstrucción tanto parcial como, a veces, total. Una atención, esta, que resulta preponderante, por no decir absoluta, en los años romanos (1963-77). Es de 1946 su primera 'biografía novelada' publicada por Losada, *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer. Una vida pobre y apasionada*. Sucesivamente se publican *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador* (León 1954), y *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960). Entre 1944 y 1953, también se emite, en la radio argentina, el guión radiofónico *La madre infatigable*, en el que la escritora reconstruye -inventándola casi del todo- la vida de la madre de Miguel de Cervantes, Leonor de Cortinas, para llevar a cabo una reflexión sobre el papel de las madres en la definición-construcción de la personalidad de los hijos. Ya en Roma se publican *Menesteos, marinero de abril* (León 1965), el drama radiofónico de 14 episodios para la RAI italiana *Sueño y verdad de Francisco de Goya* (1969), inédito hasta 2003 (Aznar Soler 2003), y *Cervantes. El soldado que nos enseñó a hablar*, publicada por primera vez en 1967, en Berlín (Greco 2023, 27) y finalmente en Madrid por Altalena en 1978 (con ilustraciones de Carlos Alonso y Oscar Mara).

Todas estas escrituras (o reescrituras) llevan un rasgo en común: la cancelación de la frontera entre *fact* y *fiction*, lo real y lo inventado, lo vivido y lo imaginado, ya que en ellas María Teresa León consigue entrelazar magistralmente los datos procedentes de documentos históricos reales con su libre creación literaria. Además, entre 1967 y 1970, antes de perder la memoria a causa del Alzheimer, la escritora pone en el centro de su última reconstrucción biográfica su propia vida y se dedica a recuperar los fragmentos de sus vivencias, para reconstruir su pasado junto con el de una entera generación de españoles republicanos exiliados: *Memoria de la melancolía* (León 1970).

El objetivo de este breve artículo es intentar llevar a cabo una lectura biopoética de estas obras. El estudio se centrará más detenidamente en dos puntos:

1. En las dinámicas interseccionales entre las ciencias de la narración y la ciencia de la vida (Cometa 2017) que parecen gobernar estos textos;
2. En el papel de la narración como cura del trauma (Cometa 2017; Balaev 2018).

## 2 Entre bios y ficción: la perspectiva biopoética

En los textos analizados, la presencia del *bios* se hace patente ya en el mismo género literario: la biografía. Sin embargo, en estos casos no se trata simplemente, como siempre se ha dicho, de biografías noveladas, sino más propiamente de bioficciones (Buisine 1991; Castellana 2019; Alberca 2021): es decir, de biografías de personajes reales (como Cervantes, Goya) o ficticios, (como es el caso de Menesteos) que se mueven entre lo factual y lo ficcional (Castellana 2019). Si bien es cierto que este último es un género postmoderno, he podido individuar unos específicos dinamismos ‘biofccionales’ en los textos arriba citados de María Teresa León.

En la reconstrucción de la vida de estos personajes, la biógrafa no se conforma con la simple secuencia cronológica de los acontecimientos – históricos e intrahistóricos– sino que se adentra en una dimensión más profunda, más íntima, del *bíos*, la que concierne la manera de vivir, en la acepción griega del término, que Michel Foucault (2020, 36) –en su curso del Collège de France, *Subjetividad y verdad* (1981)– identifica como

la posibilidad de modificar la vida propia, de modificarla de manera racional y en función de los principios del arte de vivir.

El interés que León manifiesta hacia la manera de vivir, la actitud del individuo frente a los sucesos de la vida, es el principal motor de selección de los protagonistas de sus escrituras biográficas y es propio del género bioficción. De hecho, como sostiene Manuel Alberca (2021, 240) en su ensayo *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*,

La bioficción no trata de hacer la enésima biografía de un personaje o escritor ya reconocido y canonizado, sino más bien interrogarse por el interés que el personaje despierta en el presente y sobre todo en la subjetividad del biógrafo.

Es evidente que la biógrafa –en nuestro caso– establece una conexión personal con sus biografiados, con los que comparte las experiencias del *bíos*, vivencias, ideales y sentimientos (para citar algún ejemplo, la militancia política con Goya, el destierro con el Cid, la lejanía de sus hijos con la madre de Cervantes y la nostalgia de una España lejana con el escritor alcalaíno, la vida resiliente a la sombra del marido con Doña Jimena). Tampoco es casual, entonces, la hábil mezcla de realidad y ficción, de vida y de sueño, de documento histórico y de creación poética que permite a León tejer sus tramas biográficas. El resultado es un tejido narrativo en el que podemos ver, a contraluz, en el revés de la tela, la silueta de la propia María Teresa León. Por lo tanto, no se trata de una mera reconstrucción, sino de

una investigación en lo hondo de la persona, [...] introspectiva, [...] un *transfert* psicológico con el que un yo se pone en lugar de otro yo, 'inventando la verdad'. (Perugini 2013, 55)

Y como subraya Alberca (2021, 243):

El autor de bioficciones se busca a sí mismo en la vida y en la personalidad de su biografiado. Su vida se intercala con la de su personaje. La figura del otro le facilita –en nuestro caso, a la biógrafa MTL –expresar sus pulsiones, deseos y frustraciones, que, habitando en él, no encontraban la manera de salir fuera [...].

Aquí se encuentra la función primaria del género bioficción, una función psicológica antes que narrativa: «las vidas ajenas como atajo del yo propio» (243).

En la hibridación entre lo real y lo ficcional, he podido escudriñar y estudiar un marcador de la pura ficción literaria en esas escrituras del *bíos*, que además de corroborar la idea del *transfert* la lleva a una condición más física aún, la del *embodiment* (Lakoff, Johnson 1999): la colonización de la mente de los personajes por parte de la escritora. Cada uno de sus protagonistas tiene, de hecho, una «transparent mind», a la que León tiene libre acceso sin ningún tipo de límite (Cohn 1978). Los pensamientos de los biografiados se mezclan, en todos los casos, con los de la biógrafa, no solo para colmar los vacíos de la documentación histórica, sino también –y diría sobre todo– para crear una sugestiva y enigmática máscara literaria (Alberca 2017). La mente de León se encarna en la de sus personajes a través de diferentes técnicas narrativas como el discurso indirecto libre y el monólogo interior.

Por ejemplo, en *Doña Jimena* hay secuencias como

Jimena, [...] luego de mirar un instante, se sienta con sus pensamientos [...]. ¿Qué ocurre? [...] Jimena no se mueve de su sitio. ¿Orden de su tío el rey Alfonso? Ya comprende. Ya comprende. (León 1960, 52-3)

En la bioficción del mítico fundador del Puerto de Santa María, *Menesteos*, se lee:

Se dijo que nada le importaba ya si era o no la niña de las dunas. [...] Quería decirla: ¿No ves que soy un héroe de alta talla? [...] El corazón de Menesteos suplicaba: Niña, vuelve. (León 1965, 54-5)

También en el caso de Cervantes, el lector puede leer sus pensamientos:

No me quiero morir aquí, pensaba mientras oía cantar una muchacha [...], no me quiero morir aquí. ¡Oh, España, España! (León 1978, 52)



El lector se encuentra ante una clara –y enigmática al mismo tiempo, ya que es muy difícil distinguir los eventos reales de los imaginados– intersección entre la escritura/narración puramente verbal de la vida y la vida misma. Prosiguiendo con la metáfora textil, podríamos afirmar que María Teresa León, durante su ‘hacer poético’, trabaja materialmente sobre el tejido, la trama de estas vidas, novelando algunos episodios a través de la construcción verbal (narración), que confiere al conjunto el efecto de realidad (Barthes 1969); en suma, como sugiere Loretta Frattale (2024, 97),

È il trattamento romanzesco ciò che rende possibile una più compiuta concretizzazione (embodiment) dell’ordito vitale. [...] È così che [...] l’immaginato, una volta pensato e reso scrivibile e poi anche leggibile dalla mente umana, genera nuovo ‘tessuto’, nuova ‘stoffa’. Fuor di metafora, ‘nuovo vissuto’.

Hay dos elementos concretos que entrelazan firmemente la vida de María Teresa con la de estos protagonistas de la cultura española. En cada una de las bioficciones, el eje central es sin duda el binomio guerra-destierro, que representa el conjunto de experiencias más traumáticas vividas por León. En el caso del exilio –ya que la guerra es, lógicamente, uno de los eventos universalmente reconocidos como traumáticos–, su propio trauma procede de distintos factores: no solo es un destierro largo (1939-77) sino también reiterado, doble – de España a Argentina, pasando por Francia y de Argentina a Italia– y hasta podríamos decir triple, incluyendo ese otro destierro, el de sí misma, provocado por el Alzheimer.

Hay algo más: en todos los casos León se encuentra ante vidas ‘fragmentadas’, no solo porque de algunas solo se conocen episodios y detalles, que la biógrafa procede a recolectar y colocar en una línea temporal que no siempre corresponde con la auténtica –los casos más emblemáticos son el de Doña Jimena y el de Cervantes– sino porque se trata de individuos desterrados, arrancados a la fuerza de su tierra, de sus raíces y también de sus marcas identitarias. Esta laceración, interior y exterior a la vez, es la misma que León experimenta físicamente, que se ha quedado grabada en su cuerpo-vida (López Cabrales 2003).

La etapa final de su labor creativa será la más dolorosa: ella empieza a redactar su última obra, *Memoria de la melancolía* –un texto difícil de etiquetar, que se mueve entre la autobiografía, el libro de memorias, la novela testimonial y la ‘novela testamento’ (Rima 2015)–, cuando los primeros síntomas del Alzheimer se asoman a su cotidianidad. El desgaste progresivo, pero inevitable, de la materia orgánica de su cerebro constituye un aliciente para activar este proceso creador. Aquí el fragmento se presenta tanto desde un punto de vista estructural (no hay capítulos, sino partes de dimensiones variadas, sin orden cronológico) como desde el punto de vista narrativo.

### 3 Escribir para sanar

En nuestro ejemplo, el proceso creativo se apoya en tres elementos fundamentales, indisolublemente entrelazados, que constituyen las herramientas para un análisis biopoético: la triada trauma-memoria-identidad. Los estudios recientes sobre la presencia del trauma en literatura (*Literary Trauma Theory*, cuyo ensayo ‘fundador’ es *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*, Caruth 1996) han subrayado no solo la indisoluble conexión entre el trauma individual y el histórico-colectivo (11), sino también los patrones literarios repetidos con los que se cuenta el trauma, considerados como:

representations of an extreme experience and its effects upon identity and memory. The concept of trauma, itself a source of critique, is generally understood as a severely disruptive experience that profoundly impacts the self’s emotional organization and perception of the external world. [...] A traumatic experience challenges the limits of language, fragments the psyche [...]. (Balaev 2018, 360)

En su peculiar autobiografía, el flujo de la memoria individual de María Teresa se mezcla con una memoria colectiva, en una línea de tensiones caracterizada por vacíos y continuas rupturas, donde se habla ininterrumpidamente de pérdida, de luto, de lejanía y del miedo a la muerte en tierra extranjera.

Llegados a este punto, parece evidente que el fragmento –en todas sus múltiples definiciones– es un claro y concreto síntoma del trauma: un trauma colectivo-generacional que se encarna en un solo sujeto, y que condicionará para siempre su manera de vivir, su *bíos*. La autora, en su delicada condición existencial de exiliada, es un individuo «dramáticamente roto» (Guillén 1998, 63), que necesita sanar esas múltiples fracturas para volver a tener una identidad. María Teresa León se busca a sí misma en la vida de sus biografiados, y en sus propias vivencias, en los recuerdos que brotan de su «memoria descascarillada» (Greco 2023, 133) que intenta retener con urgencia. En pocas palabras, su manera de intentar curar las heridas del trauma es la narración.

Pasamos ahora a la segunda parte del estudio. Según las principales directrices de la investigación –y según la misma escritora, aunque con matices diferentes, claro está– la actividad de narrar es una capacidad casi primordial del ser humano, profundamente arraigada en la construcción del sí. Las bases teóricas residen en los estudios de Scalise Sugiyama (2001), Boyd (2009), Dutton (2009), Cometa (2017), Frattale (2021), que defienden los conceptos de narración y *storytelling* –procedentes de la psicología evolucionista– como mecanismos biológicos espontáneos de supervivencia y de desarrollo cognitivo-identitario del *Homo sapiens*.

En todo acto de narrar, la memoria desempeña un papel fundamental, ya que constituye el contenedor en el que el sujeto almacena sus experiencias y del que coge información a la hora de contar una historia (Cometa 2018, 199). Con estas premisas sería posible afirmar que, en las narraciones bioficciones de León, la fantasía creadora que se entrelaza con los datos auténticos no es completamente libre, ya que está gobernada por la memoria de la escritora, está anclada a un vivido concreto, real, una dimensión biológica entonces, que tiene su peso específico. La recomposición de las vivencias de personajes que, como ella y antes que ella, han experimentado el dolor del desarraigo, en las que la escritora puede ver su propio reflejo, representa entonces una de las etapas del comportamiento narrativo (Cometa 2021) que la burgalesa repite para llegar hacia la verbalización salvífica de un pasado traumático. En todos estos textos, el dolor del desarraigo, el sufrimiento causado por la lejanía, la extrañeza y la desorientación brotan de la pluma de León con una prosa delicada, lírica, poética.

Finalmente, la conciencia del trauma y su plena concretización lingüística se revelan a contraluz entre los enredos que componen su propio lienzo biológico, su auto-bió-grafía. La práctica autobiográfica no es solamente una forma más del arte de escribir vidas, sino que constituye el instrumento más poderoso de la construcción/deconstrucción/reconstrucción de la identidad personal (Coglitore 2016, 157). De esta manera, la escritora puede volver a encontrarse a sí misma, reapropiarse de su identidad y legitimarse como no solo como mujer, madre y esposa, sino también -y diría en primer lugar- como española, republicana, y sobre todo desterrada, en una fase delicada de su existencia, la de la lucha contra el olvido y la fuerza devastadora del Alzheimer.

Escribiendo vida(s), María Teresa León encarna además el sentido último del arte de narrar, es decir «donar información» (Scalise Sugiyama 2016, 4), dejar testimonio a la posteridad de un pasado colectivo, de la historia de intelectuales, artistas y pensadores que sufrieron, a lo largo de los siglos, las secuelas del destierro, una experiencia «repetida, reiniciada un sinnúmero de veces, interminable» (Guillén 1998, 29) y entre los cuales aparece su nombre también.

Para María Teresa León, contar las historias (ajenas y personales) es una verdadera terapia que la ayuda a sobrevivir, manteniendo viva la esperanza de conseguir suturar la última herida abierta: volver a reunirse con su «tierra lejana y triste» (León 1978, 43): España.

## Bibliografía

- Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Málaga: Pálido Fuego.
- Alberca, M. (2021). *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*. Málaga: Pálido Fuego.
- Aznar Soler, M. (ed.) (2003). «Introducción». León 2003a, 67-71.
- Balaev, M. (2018). «Trauma Studies». Ritcher, D. (ed.), *A Companion to Literary Theory*. Hoboken: John Wiley and Sons, 360-71.  
[https://lo.unisa.edu.au/pluginfile.php/2655680/mod\\_resource/content/1/Balaev%202018.pdf](https://lo.unisa.edu.au/pluginfile.php/2655680/mod_resource/content/1/Balaev%202018.pdf)
- Barthes, R. (1969). *L'analisi del racconto*. Milano: Bonpiani.
- Boyd, B. (2009). *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Buisine, A. (1991). «Biofictions». *Revue des Sciences Humaines: Le Biographique*, 224, 7-13.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, History*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Castellana, R. (2019). *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*. Roma: Carocci editore.
- Coglitore, R. (2016). «Biopolitica e biopoetica nella pratica autobiografica contemporanea». Maltese, P.; Mariscalco, D. (a cura di), *Vita, politica, rappresentazione. A partire dell'Italian Theory*. Verona: Ombre corte, 153-72.  
<https://iris.unipa.it/handle/10447/179797>
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Cometa, M. (2011). «La letteratura necessaria. Sul confine tra letterature ed evoluzione». *Between*, 1, 1-27.  
<http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/166>
- Cometa, M. (2017). *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Cometa, M. (2018). *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*. Roma: Carocci Editore.
- Cometa, M. (2021). «Per una genealogia della biopoetica. Da Aristotele a Todorov». Casadei, A. et al. (a cura di), *Letteratura e scienze = Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)* (Pisa, 12-14 settembre 2019). Roma: ADI editore.  
<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
- Dutton, D. (2009). *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*. New York; Berlin; London: Bloomsbury Press.
- Foucault, M. (2020). *Subjetividad y verdad. Curso del Collège de France*. Madrid: Akal editorial.
- Frattale, L. (2021). «Autorretrato sin mí de Fernando Aramburu en su estética fractal». *RILCE*, 37(3), 1113-27.
- Frattale, L. (2024). «“We Are Such Stuff / As Dreams Are Made on and our Little Life / Is Rounded with a Sleep”: il sogno-sonno di Alonso Quijano». Continisio, T.; Marino, E.; Sebellin, R. (eds), *Thought is Free. Scritti in onore di Daniela Guardamagna*. Milano: Ledizioni, 94-118.
- Greco, B. (2023). *La amistad, patria de los sin patria. Rafael Alberti, Max Aub, María Teresa León. Epistolario inédito*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Guillén, C. (1998). «El sol de los desterrados. Literatura y exilio». *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editors, 29-67.

- Lakoff, G.; Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. New York: Hachette Basic Books.
- León, M.T. (1946). *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer. Una vida pobre y apasionada*. Buenos Aires: Losada.
- León, M.T. (1954). *Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador*. Buenos Aires: Peuser.
- León, M.T. (1960). *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes*. Buenos Aires: Losada.
- León, M.T. (1965). *Menesteos, marinero de abril*. Ciudad de México: ERA.
- León, M.T. (1970). *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada.
- León, M.T. (1978). *Cervantes. El soldado que nos enseñó a hablar*. Madrid: Altalena.
- León, M.T. (2003a). *Teatro (La libertad en el tejado. Sueño y verdad de Francisco de Goya)*. Ed. por M. Aznar Soler. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- León, M.T. (2003b). *La madre infatigable*, en *Obras dramáticas y escritos sobre el teatro*. Ed. por G. Torres Nebrera. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- López Cabrales, M. (2003). «Pasión y participación: María Teresa León. La estrategia de una voz de mujer en la Generación del 27». Jiménez Tomé, J.; Gallego Rodríguez, I. (eds), *Españolas del siglo XX promotoras de la cultura*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 177-97.
- Perugini, C. (2013). «Una biografía novelada de María Teresa León: Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar». *Hipogrifo*, 1(2), 51-8.  
<http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.06>
- Rima, M. (2015). *Il romanzo testamento*. Verona: Scripta Edizioni.
- Ryan, M.L. (2019). «Truth of Fiction versus Truth in Tiction». *Between*, 9(18), 1-17.  
<https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/129>
- Scalise Sugiyama, M. (2001). «Narrative Theory and Function: Why Evolution matters». *Philosophy and Literature*, 25(2), 233-50.
- Scalise Sugiyama, M. (2016). «Narrative». Shackelford, T.K.; Weekes-Shackelford, V.A. (eds), *Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science*. Berlin: Springer, 1-6.



## **Recensioni**





# Domingo Ródenas de Moya *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*

Simone Cattaneo

Università degli Studi di Milano, Italia

**Reseña de** Ródenas de Moya, D. (2023). *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Anagrama, 577 pp.

Lo que de inmediato llama la atención del eruditísimo ensayo de Domingo Ródenas de Moya, además de su solidez y amplitud de mirada, es el intento por desvincularse de una escritura excesivamente académica, optando por entremezclar la rigurosa perspectiva del investigador con la del novelista resabiado, consciente de que los personajes que maneja se labran a golpes de luces y sombras. Para que la figura de Guillermo de Torre –y la de Jorge Luis Borges– descuelle iluminada por los avatares exteriores que sufrió en unas épocas convulsas y por unos tormentos interiores que nunca le abandonarían, el autor elige aprovechar dos líneas temporales que siguen caminos opuestos, ya que alterna unos capítulos centrados en los años finales de la vida de Torre con otros en que se respeta la cronología habitual de las biografías. De esta manera, siguiendo a Kierkegaard (11), el presente sirve para dar sentido a un pasado en que el modelo anhelado de uno mismo todavía era una incógnita.

Semejante impostación no solo ameniza la obra, sino que le permite a quien lee comulgar con una atmósfera elegíaca elaborada por la



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2024-06-24

Published 2024-12-09

#### Open access

© 2024 Cattaneo | © 4.0



**Citation** Cattaneo, S. (2024). Review of *El orden del azar. Guillermo de Torre entre los Borges*, by Ródenas de Moya, D. *Rassegna iberistica*, 47(122), 343-346.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/007

343

lanzadera de una memoria que teje el tapiz de una existencia formada por múltiples fibras, colores y desgarraduras. Precisamente en esta pluralidad de hilos de los que tirar estriba una de las principales cualidades de *El orden del azar*, puesto que es casi un borgeano libro de libros que despliega un sinfín de senderos que se bifurcan. Uno de dichos caminos podría ser el de un precoz Guillermo de Torre, sumido en un torbellino de experimentación marcado por excitantes intuiciones -el ultraísmo-, tanteos o chascos inesperados -*Hélices* (1923), editado espléndidamente por el mismo Ródenas de Moya en Cátedra en 2021- y de febriles intercambios epistolares con destacados miembros internacionales de las vanguardias que le consentirían adquirir una amplísima cultura sobre los movimientos literarios de su tiempo que en 1925 cuajaría en el volumen *Literaturas europeas de vanguardia*.

Otra senda al alcance del lector sería la de las publicaciones periódicas de aquel entonces, porque casi no hubo revista en que ese joven verborreico e insolente no intentara o consiguiera escribir, amén de las que procuró fundar. Un ulterior itinerario, en un juego de espejos entre Europa y América Latina, lo ofrecerían el ambiente intelectual argentino y el florecimiento de una industria editorial de los que Torre fue una pieza cabal en tanto que catalizador de talentos y saberes. Por no hablar de la compleja relación artístico-familiar entre él y Borges, caras de una misma moneda en cuyo anverso habría un crítico literario agudo y extrovertido, mientras que en su reverso campearía un escritor colosal, pero hosco e inseguro. No por nada, con el transcurrir del tiempo, sus lazos juveniles se aflojarán y se verán unidos solo por la delicadeza luminosa de Norah, en cuyos óleos se reflejan tanto su sensibilidad pictórica como el profundo amor que sentía por el marido, enésima narración que recorre en filigrana las más de quinientas apabullantes páginas de *El orden del azar*.

Sin embargo, el verdadero meridiano que atraviesa de norte a sur el texto que nos ocupa es el modelo de crítico literario encarnado por Guillermo de Torre porque él se convierte en un ejemplo a seguir con su inteligente curiosidad que rechaza cualquier cerrazón sectaria -tan atávica en las letras peninsulares- para tender puentes entre ambas orillas del océano Atlántico, sin renunciar nunca a unos principios que ya había fijado en sus pinitos de poeta abocado al fracaso -«no traicionar el mandato del momento histórico» y «evitar las connivencias con las pulsiones antihumanistas del mundo moderno» (29)- y de los que no renegará ni siquiera en los momentos de mayor crispación política -reivindicando el compromiso personal pero rehusando la sumisión del arte a cualquier dogma- ni durante su plenitud de intelectual consciente de que las responsabilidades respecto al medio en que vive y a quienes va dirigido su discurso le obligan a dos deberes insoslayables: «ubicar la obra en su contexto [...] y aquilatar, con argumentos, su valor estético (399)». Unas enseñanzas que Ródenas de Moya ha asimilado con creces y que en su

imprescindible ensayo aplica a rajatabla -y sin descuidar la vertiente ética- a la hora de sustraer de la amenaza del olvido a una de las personalidades más emblemáticas de la literatura hispánica del siglo XX para volver a ponerla en el centro de esa renovación de las artes y del pensamiento que se dio en tierras europeas e ibéricas antes del estallido de la Guerra Civil y que, tras cuatro décadas de subsistencia guadianesca, pudo ser retomada como impulso de una Modernidad que había quedado pendiente.



# José Teruel y Santiago López-Ríos (eds) *El valor de las cartas en el tiempo*

Margarita García Candeira

Universidade de Santiago de Compostela, España

**Reseña de** Teruel, J.; López-Ríos, S. (eds) (2023). *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 388 pp.

Editado por José Teruel y Santiago López-Ríos, académicos con enviable bagaje en epistolografía, este volumen estudia la correspondencia inédita de diversas figuras capitales de las letras españolas a partir de 1936. Sus quince capítulos constituyen calas que rastrean zonas nebulosas del territorio minado de la posguerra y de las décadas subsiguientes, a partir del examen minucioso de unas misivas que, en cuanto vehículos de ideas, afectos y empresas, conforman el interlineado intrahistórico de la época. En una significativa introducción, los editores procuran un equilibrio, nada sencillo, entre el valor epistemológico y documental de la carta y la prevención ante el riesgo implícito en la ineludible dimensión de secreto revelado que cobra cualquier intromisión en esta modalidad particularmente íntima de *escritura del yo*, y que confían que conjure el debido paso del tiempo.

La diversidad –y complementariedad– de enfoques está puesta al servicio de la reconstrucción de vínculos personales y trayectorias profesionales, idearios estéticos y posturas (e imposturas) ideológicas. Un resultado de este buceo es la constatación de una sociabilidad



Edizioni  
Ca'Foscari

Submitted 2024-10-01  
Published 2024-12-09

**Open access**

© 2024 García Candeira | ©© 4.0



**Citation** García Candeira, M. (2024). Review of *El valor de las cartas en el tiempo*, ed. by Teruel, J.; López-Ríos, S. *Rassegna iberistica*, 47(122), 347-350.

magmática que problematiza no solo divisiones tajantes de la historia oficial sino, también, imperativos como el de la sinceridad, a menudo atribuidos al género. Es el caso de la carta autoexculpatoria que Martínez Sierra y su pareja envían, en julio de 1938, a su familia, sobre la que planea la conciencia de un segundo destinatario de control disciplinar o, en un orden diferente, de las estrategias autoriales desplegadas por Ángela Figuera en su correspondencia con Guillermo de Torre con el objeto de mover y promover sus libros. El papel nodal de quien fue director de Losada y uno de los principales gestores literarios de la época se hace evidente en su nutridísimo epistolario, testimonio privilegiado del entramado colaborativo del exilio, pero en el que se hallan también interlocutores de la España peninsular. Los vínculos entre Leopoldo Panero y expatriados insignes como Madariaga, Jiménez Fraud y Cernuda son solo algunas de las aristas de las dos estancias en Reino Unido del astorgano, que revelan facetas no muy conocidas como sus proyectos -a menudo incompletos- de traducción o sus colaboraciones con hispanistas como Parker o Peers. El contacto epistolar que Dámaso Alonso mantuvo con León Felipe y Emilio Prados supone otra pieza de esta complicada cartografía que permea las rígidas fronteras de la política formal.

Però el estudio de las cartas también tiene la virtud de desvelar fortunas y avatares de carreras literarias y empresas colectivas singulares. Las que se mandaron Consuelo Berges y Eloína Ruiz, luego Justina Ruiz, así como las que Néstor Almendros envía a Pilar de Madariaga, informan sobre biografías inflexionadas por revoluciones e involuciones. La correspondencia entre Ayala y los argentinos Mallea y Romero, aun no estrictamente inédita, da fe de la amistad sostenida del granadino con los integrantes de *Sur* al margen de la influencia de Berges. La que, al frente de *Papeles de Son Armadans*, mantiene Cela con Bousño, Goytisolo o Concha Lagos muestra la privilegiada posición que el gallego otorgó a la poesía, también dentro de su propia producción.

Resulta especialmente sugestiva la función de la carta a la hora de estimular y expresar la reflexión sobre las ideas literarias y creativas. El epistolario de Guillén con Luce López-Baralt destaca por mostrar el carácter entusiasta del poeta, pero también su desenfadada reacción ante los trabajos de Baralt, inspirados por Américo Castro, que desafiaban el monolitismo identitario proponiendo otras filiaciones para San Juan o Santa Teresa. No es casual que sea el intercambio mantenido con Castro, a partir de un encuentro con él en 1967, así como la amistad continuada con Jiménez Lozano, la fuerza inspiradora inconsciente que eclosiona en *El hereje*, la novela que Delibes publica en 1998. En una línea similar actúan los emails que Chirbes recibe con las impresiones y críticas de Blanco Aguinaga a propósito de sus obras, y que imprime religiosamente, o los debates mantenidos por Ullán y Zambrano en torno a cuestiones poéticas y sociales.

De cariz distinto, mucho más volcadas hacia la intimidad, resultan las misivas de Martín Gaité, en las que, aparte de su colaboración en *El Interlocutor Exprés*, resuenan los silencios y los duelos ausentes de su escritura literaria.

En la introducción, Teruel y López-Ríos lamentan el «rumbo incierto» de los epistolarios de posguerra. El esfuerzo documental y hermenéutico del volumen sin duda contribuye, parafraseando a Lacan, a que lleguen a un destino que les haga justicia histórica y literaria.





# Juan Mayorga *Ellissi. Saggi 1990-2022*

Renata Londero

Università degli Studi di Udine, Italia

**Recensione di** Mayorga, J. (2023). *Ellissi. Saggi 1990-2022*. A cura di E. Di Pastena. Imola: Cue Press, 293 pp.

L'arte è luogo di verità: così parlava Walter Benjamin, nume tutelare di Juan Mayorga. *Ellissi*, con i suoi oltre ottanta contributi critici, elaborati nell'arco di un trentennio (1990-2022), contiene molte grandi verità. Innanzitutto sul teatro, cui «il più quotato drammaturgo spagnolo della contemporaneità» (11) rende un intenso tributo, come sostiene nella stimolante introduzione («Un drammaturgo filosofo per uno spettatore critico», 10-19), Enrico Di Pastena, sensibile traduttore e attento curatore di questa edizione italiana integrale del libro, arricchita di otto scritti rispetto all'originale, uscito in Spagna nel 2016 (Segovia: La uÑa RoTa). Fra le righe di saggi, conferenze, discorsi e recensioni, trapelano pure le verità che Mayorga svela su ambiti diversi ma complementari al teatro, e per lui altrettanto importanti: la riflessione filosofica, la militanza civile dell'arte, l'inscindibile legame tra presente e passato, il confronto con gli altri.

Proprio sulla dialettica costruttiva s'impennano il titolo e la sostanza dell'opera, che trae felice spunto dalla figura geometrica dell'ellisse, dai punti che la costellano e dalle rette che la sfiorano e solcano. Nella «Premessa» (20-1), infatti, l'autore afferma: «un autentico dialogo altro non è se non un'ellisse, e questa è l'immagine



**Edizioni**  
Ca'Foscari

Submitted 2024-06-30

Published 2024-12-09

#### Open access

© 2024 Londero | © 4.0



**Citation** Londero, R. (2024). Review of *Ellissi. Saggi 1990-2022*, by Mayorga, J. *Rassegna iberistica*, 47(122), 351-354.

che prediligo per una filosofia e un teatro la cui forma essenziale è il duello» (21). Del resto, nelle osservazioni inaugurali de «Le ellissi di Benjamin» (2010, 23-4), Mayorga punta su un pensiero e una drammaturgia sempre interconnessi, poiché entrambi rinviano alla duplicità, allo scontro/incontro tra posizioni equidistanti da quanto si analizza. A una sintesi complessa e composita, insomma, da cui scaturiscano nuove vie ermeneutiche da mostrare a un pubblico vigile e pronto a interrogarsi.

Pertanto, i nomi stessi delle sei sezioni in cui si articola la raccolta richiamano l'ellisse: i «Fuochi» (22-84) riguardano i muri maestri dell'estetica di Mayorga (*Muro de carga* avrebbe dovuto chiamarsi in principio la silloge); gli «Assi» (86-146) ne attraversano concetti portanti della visione di vita e arte; le «Intersezioni» (148-209) ricordano gli incontri umani e letterari che hanno impresso in lui tracce durature; le «Tangenti» (210-72) toccano sia ricordi di persone ed eventi sia le sue riscritture dei classici, ispanici e non. Il libro si chiude con «Duo» (275-82), un'intervista del critico letterario Ignacio Echevarría al drammaturgo, approntata per *Elipses* nel 2016; e, *dulcis in fundo*, con due incursioni sul versante creativo mayorghiano, dove il lettore trova la quadratura del cerchio sul piano pratico. Mi riferisco alle pièce *581 mappe* (2009) e *Tre anelli* (2004), costruite su un serrato interscambio di opinioni e letture dei fatti, a tre e a due personaggi: non a caso il titolo sotto cui si radunano è «Ellisse di ellissi» (284-93).

Procediamo per ordine, però, e riprendiamo il filo dai «Fuochi». I sedici interventi che compongono questa prima parte, disposti per nessi contenutistici più che per successione cronologica, ruotano attorno a fulcri della poetica mayorghiana: il valore didattico della scena, il dovere della memoria, il conflitto cultura/barbarie, l'imperativo categorico di ristrutturare la realtà post-Auschwitz sulla base dell'impegno attivo, della capacità di ascolto e dell'apertura al dissenso. Citando scrittori e critici coerenti e audaci come Cervantes, Bulgakov, Primo Levi, Samuel Beckett, Reyes Mate, in saggi di rara lucidità - «Cultura globale e barbarie globale» (1999, 26-9), «L'Europa grigia: variazioni su un tema di Primo Levi» (2007, 35-42), «Violenza e oblio» (2001, 58-9) -, l'autore indica come vie di salvezza dall'inciviltà e dal grigiore imperanti, ieri come oggi, il rifiuto del consenso supino al male, il rispetto delle vittime, la lotta contro l'ipocrisia e l'indifferenza, per non assuefarsi alle trame oscure della violenza. Per resistere, non celando le proprie convinzioni, anche con un silenzio tenace ed eloquente. Un silenzio che allude a «solitudine» (67) e «sofferenza indicibile» (69), ma anche alla cura per i propri simili, e a cui Mayorga ha dedicato lo splendido discorso di ingresso alla Real Academia Española («Silencio», 19 maggio 2019; 61-76), riproposto qui nella versione di Di Pastena, *ex novo* rispetto a *Elipses*.

Quanto ai ventuno articoli di «Assi», il messaggio centrale che se ne ricava è che, per Mayorga, «il teatro è l'arte dell'incontro

e dell'immaginazione» (87), un'arte «politica» secondo l'etimo greco, poiché «si fa in assemblea» («La ragione del teatro», 2016, 87-99; 91). E ancora, sulla linea che parte da Alfonso Sastre e José Sanchis Sinisterra, per percorrere la produzione di drammaturghi e drammaturghe coetanei di Mayorga o più giovani (Laila Ripoll, José Ramón Fernández, Gracia Morales, Alberto Conejero), l'opera teatrale pone domande senza fornire risposte e «schiudendo il passato, schiude il presente» («Il drammaturgo come storico», 1999-2007, 122-8; 128), affinché l'orrore della Shoah non si ripeta («La rappresentazione teatrale dell'Olocausto», 2007, 129-33) e i tanti caduti senza volto di tutte le guerre trovino la requie dignitosa che meritano («Morti senza tomba», 2010, 134-5).

Nelle diciannove «Intersezioni», invece, lo scrittore passa in rassegna autori e autrici di cui si sente erede e portavoce, all'insegna di una letteratura resiliente. Inizia con Calderón e prosegue con Brecht, Adorno, Pasolini, Kantor, Tabori, Pinter, Pardo Bazán, Sarah Kane, Gigi Dall'Aglio, per approdare a due stelle polari per lui: Josep Maria Benet i Jornet («Prima notizia di Benet», 2000, 191; «La città del mio amico», 2010, 191-2) e il Sanchis Sinisterra del limite, dello spettatore/interprete, della storia e della memoria («Rompere l'orizzonte: la missione di José Sanchis Sinisterra», 2002, 184-7; «Lo spettatore come autore», 2001, 187-8; «Sanchis e la memoria comune», 2004, 188-90).

Se, dunque, le prime tre sezioni di *Ellissi* preparano il terreno, con i ben ventinove testi di «Tangenti» Mayorga entra nel vivo della propria fulgida traiettoria bio-bibliografica, mettendo a nudo ricordi personali, come quando rivela che il padre gli ha infuso la passione per i libri e la lettura («Mio padre legge a voce alta», 2008, 211-12), ma soprattutto illustrando la genesi e la ragion d'essere di varie opere sue, da *El traductor de Blumenberg* (1993) a *La lengua en pedazos* (2013), da *El jardín quemado* (1996) a *El chico de la última fila* (2006), da *Cartas de amor a Stalin* (1999) a *El cartógrafo* (2010). Pagine di pari rilievo riserva l'autore a una tendenza consueta nel panorama teatrale ispanico degli ultimi cinquant'anni: la riformulazione dei classici, narrativi e drammatici, autoctoni e foranei, dove l'oggi combacia con lo ieri. Ecco allora che lo scrittore fa sfilare impressioni e commenti sugli adattamenti che ha scritto de *La dama boba* e di *Fuenteovejuna* (2003, 241-8; 2005, 249-50), de *El monstruo de los jardines* (2001, 251-2), di *King Lear* (2008, 256), spaziando, infine, dalle sue riproposte di *Woyzeck* (2011, 260), *Platonov* (2009, 262) e *Divinas palabras* (2006, 266-7) a *Wstawac* (2008, 270), un mosaico di testi poetici e testimoniali di Primo Levi.

Non stupisce, quindi, che nella «Conversazione con Ignacio Echevarría», Mayorga evidenzi di nuovo i tratti precipui del suo modo di fare teatro: l'invito a dire, ad ascoltare e a stare all'erta entro la «dimensione collettiva» del palcoscenico (279). Quel medesimo slancio verso il doppio e il contrario, la molteplicità e la corallità, che

nutre le creazioni dell'autore, come si evince dalle due *pièces*, contrappuntate e ironiche, poste in coda e a suggello di *Ellissi*, a compendiare una teoria e una prassi drammatiche votate alla libertà dell'intelligenza e dell'espressione umana.

# Alberto Gerchunoff

## *Una sinagoga nella pampa*

Susanna Regazzoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Recensione di** Gerchunoff, A. (2024). *Una sinagoga nella pampa*. A cura di C. Cattarulla. Roma: Nova Delphi, 175 pp.

Camilla Cattarulla è professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università degli Studi di Roma Tre. Per Nova Delphi, oltre al volume considerato, ha curato i *Racconti fatali* di Leopoldo Lugones e *Cucina eclettica* di Juana Manuela Gorrit; dirige, inoltre, la collana «Viento del Sur». *Una sinagoga nella pampa* – titolo italiano di *Los gauchos judios*, un classico del genere gauchesco –, che appare in Italia per la prima volta, è introdotto con cura dalla stessa Cattarulla.

Il *gaucho*, una sorta di mandriano argentino, la cui importanza risalente alla fine del XVIII secolo, aumenta con lo sfruttamento del bestiame dimostrando abilità nel lavoro, è al centro del racconto. Sempre sorretto da ideali di coraggio e di libertà, egli partecipa alle guerre d'indipendenza dell'Argentina e dell'Uruguay, e successivamente alle varie guerre civili o contro i nativi della regione. La sua rilevante figura d'uomo indipendente, situato tra la civiltà del bianco e la barbarie degli 'indios', diminuisce con l'avanzare della modernità. Già alla fine del XIX secolo, egli scompare nella realtà sociale per sopravvivere con sempre maggior successo nella letteratura gauchesca, in prevalenza di genere poetico, specialmente dopo la pubblicazione del *Martín Fierro* di José Hernández (1872, 1879), considerato



Edizioni  
Ca' Foscari

Submitted 2024-09-20

Published 2024-12-09

### Open access

© 2024 Regazzoni | © 4.0



**Citation** Regazzoni, S. (2024). Review of *Una sinagoga nella pampa*, by Gerchunoff, A. *Rassegna iberistica*, 47(122), 355-358.

il testo simbolo della nazione. Inizialmente il successo della *gauchescia* si deve alla funzione anti-immigrante – soprattutto italiano –, proprio per innalzare un simbolo autoctono, emblema del paese, di fronte all'invasione di stranieri che poco avevano da spartire con la cultura rurale, allora preminente.

A partire dall'inizio del XX secolo il genere offre importanti esempi anche in prosa e fra questi il testo che qui si presenta. Come scrive la curatrice

*Los gauchos judios* (1910), [...] è considerata dalla critica la prima grande espressione letteraria dell'utopia rurale americana degli ebrei fuggiti dall'oppressione zarista, nonché l'opera che inaugura la letteratura latinoamericana sulla migrazione ebraica. (7)

L'autore è lo scrittore argentino di origine ebraico-lituana Alberto Gerchunoff (1883-1950), considerato il padre della letteratura ebraica latinoamericana.

L'opera, che raccoglie immagini e storie di immigrazione ispirate ai ricordi dell'infanzia e dell'adolescenza dell'autore e che fa parte del movimento letterario regionalista, è un omaggio all'integrazione degli immigrati ebrei nella cultura argentina. *L'Enciclopedia Giudaica* afferma che si tratta della prima opera latinoamericana in cui viene spiegata l'emigrazione nel Nuovo Mondo, nonché del primo testo di valore letterario scritto in spagnolo da un ebreo in tempi moderni. Appare al numero 35 del *Canone ebraico*, ovvero l'elenco delle 100 migliori opere della letteratura ebraica moderna, stabilito dal National Yiddish Book Center degli Stati Uniti.

Le prime otto famiglie ebraiche arrivano in Argentina nell'ottobre 1888, mentre nell'agosto 1889, si verifica l'inizio vero e proprio dell'immigrazione attraverso l'Associazione di colonizzazione ebraica del barone Mauricio de Hirsch. L'acquisto di terre favorisce l'accoglienza di migliaia di ebrei provenienti dalla Podolia e dalla Bessarabia, nella Russia imperiale, dalla Romania e da altri luoghi dell'Europa orientale in fuga dal pogrom del Weser. All'inizio del XX secolo, la provincia di Entre Ríos conta circa 170 famiglie che iniziano a vivere, a lavorare, soprattutto nell'industria lattiero-casearia, nell'allevamento di bestiame e nelle colture agricole. Una delle prime colonie ebraiche è Moïseville nella provincia di Santa Fe, dove si sviluppano cooperative agricole, che danno un grande impulso alle comunità ebraiche, anticipando denaro ai coloni, fornendo loro sementi e attrezzi a prezzi convenienti. Con i proventi dei loro profitti essi sorreggono ospedali, biblioteche, cimiteri e centri culturali sia per la loro comunità che per l'intera popolazione.

Alberto Gerchunoff arriva in Argentina come immigrato nel 1889, all'età di cinque anni. Appartenente ad una famiglia ebraica colpita dalle persecuzioni antisemite nella Russia zarista, fin da giovanissimo,

egli sente parlare dal padre, ebreo di tradizione rabbinica, di quella nuova terra promessa. Nel 1895 si trasferisce a Buenos Aires, dove pochi anni dopo inizia la sua attività di giornalista, che esercita fino alla morte, soprattutto nel quotidiano di Buenos Aires *La Nación*.

A testimonianza della tensione tra i nativi e i nuovi abitanti è opportuno ricordare che il padre dell'autore fu assassinato da un *matre-ro* gaucho come si legge in uno dei capitoli del libro. Il testo presenta 26 racconti e può essere considerato sia un romanzo, sia una serie di racconti correlati.

Nell'opera si descrive la visione dell'utopia agraria dei coloni che considerano la pampa come la Terra Promessa. Grazie a questo libro, gli ebrei - a Buenos Aires c'è la più grande comunità americana dopo quella di New York - acquisiscono cittadinanza argentina, rivendicando la loro appartenenza all'epoca ispanica prima della Conquista. Il libro è caratterizzato da un tono ottimista in cui predominano situazioni costruttive e di progresso, sorvolando su conflitti e processi discriminatori. Tale atteggiamento verrà modificato dallo scrittore nel 1930, quando i movimenti antisemiti in Argentina prendono il sopravvento.





## Publicazioni ricevute

### Riviste

*Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 33.1-2 número especial  
Homenaje a Dante Liano  
*Cuadernos Hispanoamericanos*, MAEC-AECID, 889 (2024), 890(2024)

### Libri

- Bou, E. (2023). *Saber y sabor: escritura y comida. Acerca de los paisajes alimentarios (foodscapes) ibéricos*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, pp. 305. La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España.
- Bou, E. (2024). *Cartographies of Disappearance. Vestiges of the Everyday in Literature*. Toronto: The University of Toronto Press, pp. 334. Toronto Iberic.
- Cannavacciuolo, M.; Zava, A. (a cura di) (2013). *Scritture plurali e viaggi temporali*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 156. Diaspore. Quaderni di ricerca.
- Domínguez Gutiérrez, C. (2022). *El exilio de José Bergamín en América Latina (1939-1954)*. Madrid: Visor Libros, pp. 382. Biblioteca Filológica Hispana.
- Foix, J.V. (2024). *Gertudis – KRTU*. Prólogo y edición de E. Bou; trad. de A. Jiménez Millán. Madrid: Editorial Cátedra, pp. 312.

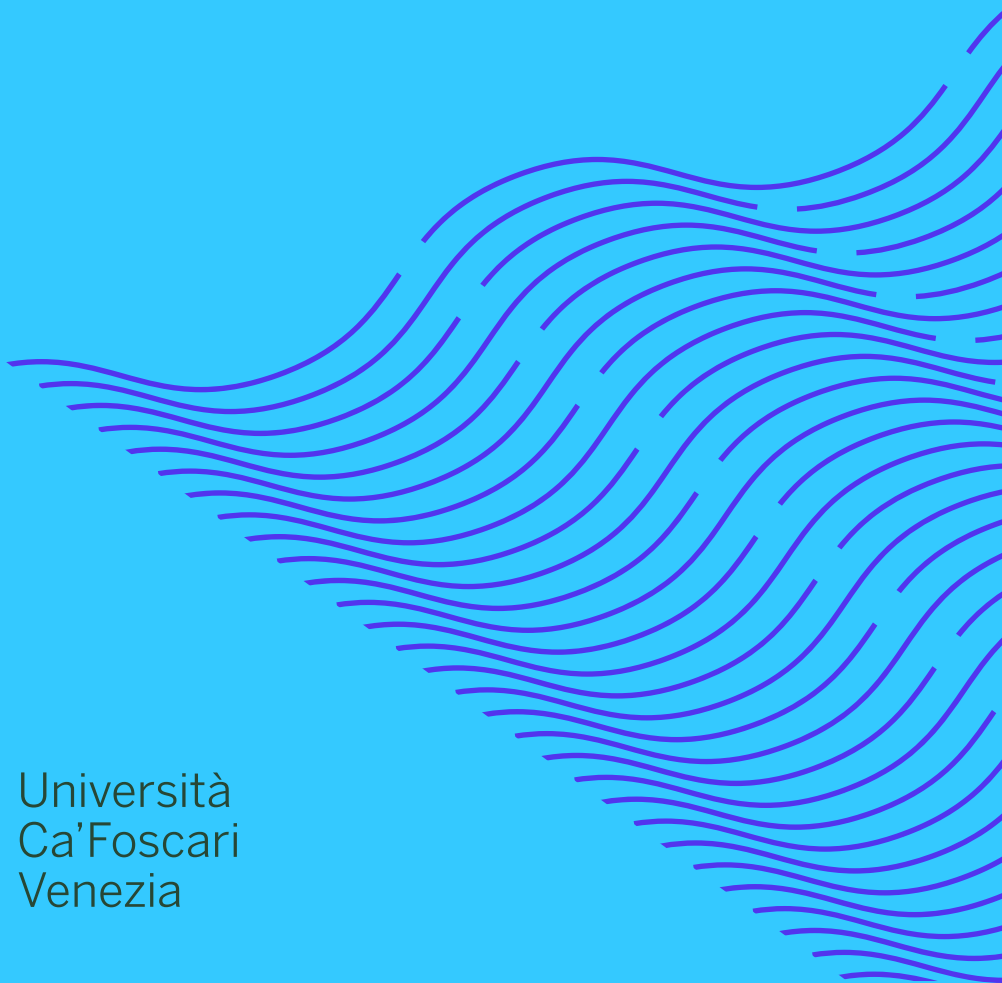
**Plichi con affrancatura parziale o a carico del destinatario verranno respinti**  
**Packages with partial postage or postage charged to the recipient will be rejected**  
**Los paquetes con franqueo parcial o a portes debidos serán rechazados**



# Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici  
e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia